

Pierre de Bethmann : analyse d'un "Complexe"

"Complexe", le dernier disque de Pierre de Bethmann, porte bien son titre. Sur les plans rythmique, harmonique, mélodique et formel, tout a été ciselé avec un extraordinaire sens du détail. Complexe, il l'est pourtant plus pour le musicien que pour l'auditeur. Pour aller voir en coulisses sur quelle "complexité" repose pareille fraîcheur, Pierrejean Gaucher nous sert de guide.

MASTER CLASS



"Complexe" de Pierre de Bethmann

Pierre de Bethmann (Fender Rhodes, compositions), David El-Malek (saxophone ténor), Michael Felberbaum (guitare), Vincent Artaud (contrebasse), Franck Agulhon (batterie). 2004. Les Disques Deluxe/Discograph.

Même si Pierre de Bethmann signe ce nouvel opus de son nom, "Complexe" reste le disque d'un groupe soudé avec un son très personnel. Là où les

standards passaient d'interprètes en interprètes, chacun reprenant à son compte tel ou tel morceau, le répertoire actuel privilégie l'écriture de groupe. Comme la plupart de ses contemporains, Pierre de Bethmann, lorsqu'il compose, met en valeur les qualités particulières des musiciens dont il s'entoure (sections rythmiques comme solistes), selon une logique d'arrangement qui transparaît de différentes manières dès les premiers titres.

a) Le partage des rôles: la main gauche du pianiste double souvent la contrebasse, tandis que le saxophone et la guitare exposent ensemble les thèmes (deux voix solidaires ou contrepoint). Garant de l'harmonie tout en soutenant la basse, le piano est le pivot entre le tandem rythmique basse-batterie et le tandem mélodique saxophone-guitare.

b) La gestion des dynamiques, la recherche des contrastes: si la mélodie est chargée, la rythmique lui laisse de l'espace. À l'inverse, quand la rythmique est dense, la mélodie est plus dépouillée, voire *rubato*. Deux sections répétées ne sont jamais arrangées et jouées de la même façon: échange de rôle, harmonisation différente, nouveau contrepoint...

Tout systématisme est impitoyablement traqué.

c) La structure: La remise en cause du schéma traditionnel AABA des standards entreprise par les jazzmen au cours de la seconde moitié du siècle a porté ses fruits et les compositions qui tenaient autrefois sur une page du *Real Book* (la bible des musiciens de jazz) sont devenues des structures complexes comportant tiroirs, interludes, sous-parties. Bien plus, elles ne consistent plus seulement en une mélodie dotée d'accords chiffrés, mais chacun de ses motifs est souvent associé à des lignes de basse ou des contrepoints précis, voire à des rythmes ou des mises en place particulières. Elles nécessitent désormais l'usage de la double portée (clé de sol et clé de fa), comme c'est le cas dans les brefs extraits qui vous sont proposés ici.

"Complexe" confirme ainsi une tendance qui s'est imposée depuis les années 1970 (notamment avec la fusion): les thèmes ne sont plus seulement de simples lignes mélodiques prétextes à l'improvisation, mais des compositions à part entière, à l'image du répertoire classique, comme c'est souvent le cas par exemple chez Weather Report.

Rythmes et métriques impaires

Au cours de l'histoire du jazz, les efforts des jazzmen se sont portés sur différents paramètres (le sens mélodique, la richesse harmonique, l'exploration modale...). Aujourd'hui, l'une des préoccupations majeures du jazz contemporain, c'est le rythme. La mouvance new-yorkaise qui s'est cristallisée dans les années 1980 autour de Steve Coleman et de son collectif M'Base a fait des émules sur tous les continents. Le jazz a commencé à s'affranchir du carcan de la mesure à 4/4 avec les premières mesures impaires de Dave Brubeck. Depuis la tendance n'a cessé de s'amplifier, notamment avec la fusion des années 1970 et la découverte par les jazzmen des musiques du monde (voir les rythmes d'inspiration indienne chez Mahavishnu). Depuis, un univers rythmique immense s'est offert à l'exploration des jazzmen, notamment dans le domaine des rythmes composés et des polyrythmes (superposition de rythmes différents) dont Pierre de Bethmann nous fournit ici plusieurs exemples.

Dans "Complexe", beaucoup de titres sont construits sur des métriques dites impaires, à 5, 9 et 11 temps. On les dit aussi "composées", parce qu'elles sont conçues comme la somme de mesures plus simples. Par exemple, un 5/4 peut se penser comme un 3 + 2 (*Take Five* de Dave Brubeck). Un 9/4 peut se penser comme 4 + 3 + 2. On assimilera cette métrique en répétant en boucle à voix haute la séquence 1-2-3-4-1-2-3-1-2 et en accentuant légè-

♩=200 Exemple 1: Hors modes (1'43'') - CD page 3

♩=260 Exemple 2: H (0'09'') - CD page 5

♩ = 260 **Exemple 3: *Frasques* (0'26'') - CD page 11**

♩ = 92 **Exemple 4: *Alter Eco* (0'26'') - CD page 4**

♩ = 140 **Exemple 5: *Lato Sensu* (2'18'') - CD page 8**

(Section C à 1'48'')

rement le 1 (ou en l'accompagnant d'une frappe de la main). La plupart des systèmes impairs reposent sur ce type de combinaison.

Dans les titres *Hors modes* (9/4), *Alter Eco* (5/4), *H* (11/4) ou *Frasques* (9/4), c'est la rythmique qui expose la métrique en dévoilant la cellule de base du morceau. Tour à tour, ce rôle revient à la batterie (*Hors modes* et *Frasques*), au piano (*H*) ou à la guitare (*Lato Sensu*). **Voir exemples n° 1 à 3**

Sur ces rythmes, la mélodie répond à deux types de placement: soit elle se cale sur la mesure, soit elle la survole, se décale par rapport à elle, pour ne la retrouver à nouveau qu'au bout d'un certain nombre de temps. C'est le cas d'*Alter Eco* où la mélodie de la partie A est jouée en blanches sur des balais en 5/4. De fait, les notes du thème se décalent au-dessus du rythme une mesure sur deux, ce qui procure un intéressant effet d'égaré rythmique. Notez ensuite que le B (1'17) passe en 3/4. **Voir exemple n° 4**

Lato Sensu présente une autre approche: elle consiste à placer une seule (voire deux) mesures, impaires au milieu d'une série de mesures paires. Dans ce morceau, la guitare joue en intro, un motif répétitif qui dure 17 temps. Après analyse, il apparaît que celui-ci se découpe en 4 mesures,

de la façon suivante: 4 / 5 / 4 / 4. Toute la suite du morceau sera construite sur cette combinaison, du thème jusqu'aux divers interludes et sous-parties. Néanmoins, suivant les sections, la mesure en 5 sera placée à un autre endroit. Dans le C, il faut compter 4 / 4 / 4 / 5. **Voir exemple n° 5**

Mélodie et harmonie

Pierre de Bethmann use beaucoup du contrepoint entre le saxophone et la guitare. Soit il les fait évoluer de pair (unisson ou intervalles), soit il

propose une seconde voix totalement différente à la guitare, par exemple dans le titre *Complexe* qui donne son nom à l'album. **Voir exemple n° 6**

Comme nous l'avons développé plus haut, le rythme des mélodies est très imbriqué dans les motifs impairs de la section rythmique. Les motifs des instruments mélodiques et ceux de la section rythmique sont l'objet de combinaisons constamment renouvelées. Ils entretiennent des rapports tantôt de ponctuation, tantôt de question-réponse, tantôt d'indépendance apparente. La mélodie de *Knab* reprend ainsi l'idée d'*Alter Eco* en jouant des blanches sur une métrique à trois temps.

Les lignes mélodiques de Pierre de Bethmann ont une couleur particulière: elles privilégient plus souvent les intervalles disjoints, le chromatisme et la polytonalité plutôt que des lignes chantantes. Les quelques exemples qui illustrent les paragraphes précédents permettent de s'en rendre compte. Dans l'extrait de *Knab* (**voir exemple n° 7**), on voit aussi comment le pianiste use de la polytonalité, en superposant des notes qui sont étrangères à l'accord. La mélodie joue bien sur l'accord de *mi*, puis s'écarte de la tonalité de l'accord de *sol* qui suit, pour revenir ensuite sur l'accord de *do*.

Les grilles de "standards", le plus souvent construites sur des cadences récurrentes (anacorde, II/V/I, *turnaround*...) ont beaucoup évolué depuis les années 1960. Plus que de simples accords de passage, ils se fondent aujourd'hui avec les thèmes pour créer un climat modal ou une couleur harmonique précise. En utilisant beaucoup d'accords "typés" (mineur b13, lydians, altérés, triades sur basse...), le pianiste suit les traces de musiciens comme Wayne Shorter, qui fut l'un des précurseurs de cette approche (*Nefertiti*, *Fall*, *Infant Eyes*...).

Pierrejean Gaucher

♩ = 150 **Exemple 6: *Complexe* (1'21'') - CD page 2**

♩ = 108 **Exemple 7: *Knab* (0'25'') - CD page 12**