Jacques Réda

L'IMPROVISTE, II

Jouer le jeu

essai

Le Chemin

nrf

Gallimard

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Extrait de la publication

AVANT-PROPOS

Capable à lui tout seul de se constituer en orchestre, le piano tient une place particulière dans les ensembles de jazz. Proche de celle que lui fait la tradition « classique », tant comme instrument concertiste que dans les tâches d'accompagnement, elle se situe, à cet égard, comme une sorte de charnière entre l'élément rythmique et le mélodique, en jazz beaucoup plus fortement caractérisés. À l'intérêt de cette position médiane et même médiatrice, se superpose l'extrême richesse individuelle du piano. L'une et l'autre expliquent l'attention particulière qu'on lui accorde ici. À travers les événements de sa propre histoire, c'est l'histoire même du jazz qu'on peut relire d'un point de vue constamment central, comme le champ d'un certain possible harmonico-rythmique ouvert et clos par le clavier : avant la pleine intégration du piano dans les orchestres le jazz n'existe pas vraiment encore; après son exclusion, qui eut lieu aussi par étapes, le jazz existe moins. Cependant cette histoire n'est pas unie, et ceux qu'on y rencontre ne se bornent pas à l'illustrer. Elle est bien plutôt le résultat de leurs as-

pirations et de leurs actes, liés de façon contradictoire au sens général d'un mouvement. On voit alors qu'en dépit de sa marche implacable (parce que les arts naissent, se développent et disparaissent comme nous), ce mouvement forme une courbe assez convulsive, progressant par une succession de tentatives centrifuges dont chacune porte un nom. Et c'est à chaque fois le nom d'un être pris entre sa visée musicale, et cette fatalité du jazz suivant son propre cours. C'est pourquoi il a semblé plus juste de préférer, à une seule étude de synthèse, un ensemble d'analyses qui, sans perdre de vue ce grand mouvement, soulignent comment chacun y a pour ainsi dire négocié son engagement ou adapté son rôle, et – jouant le jeu dans les deux sens que peut prendre l'expression – tiré de cette équivoque certains des plus purs accents de sa musique.

Dans un registre voisin où la variété des approches, en soi plus distrayante, répond aussi à une curiosité pour la substance et le trajet poétique des œuvres, plutôt que pour les aspects techniques de leurs moyens, ce volume complète la deuxième partie de L'improviste. *Avec quelques autres maîtres du piano, on y trouvera plusieurs figures moins reconnues, dont on a cherché à montrer la singulière valeur. Dressée sans arbitraire sinon en dehors de toute inclination, la liste pour autant n'est pas close. Elle ne propose qu'un des itinéraires offerts par la diversité du terrain, et l'on souhaite seulement qu'elle suggère la profondeur et la beauté de tout le paysage.*

Les premières versions de ces études ont paru, entre 1981 et 1985, dans le mensuel Jazz Magazine.

Comme on les trouve dans les ouvrages de référence, de plus en plus accessibles et nombreux, on a limité au strict nécessaire les indications d'ordre biographique et discographique. Pour celles-ci, en raison de l'instabilité des catalogues et des rééditions, les notes s'en tiennent dans la plupart des cas à la seule marque d'origine et – pour l'époque des disques à 78 tours – aux restitutions récentes faisant autorité.

Extrait de la publication

Le Lion et l'églantine

Emprunté à l'Angleterre, l'ancien casque plat de l'armée américaine dérive à l'évidence du chapeau melon. On en a rabattu les bords et surbaissé la coiffe, avant de le peindre d'une teinte qui passe partout, étant un mélange de celles de la campagne où le vert domine sur le brun des labours, le jaune des céréales, le gris mauve des bois hivernaux. Ce kaki n'est parfait que s'il y entre une touche du rose de l'églantine. De la Marne à la Meuse, au printemps, les haies des sentiers et des prés fleurissent toujours auprès des immenses cimetières où, sur un gazon taillé à l'ordonnance, les croix blanches s'alignent à l'infini. Beaucoup de Smith, sans doute, reposent dessous. Et même un certain nombre de William Smith, de William Henry Smith, de William Henry Joseph Smith peut-être. On les revoit défiler parfois dans les « actualités » de leur époque – 1917, 1918 – de ce pas hélas un peu comique que paraît scander gaiement un ragtime. Il s'en est fallu de peu, en somme, qu'un des

Smith de vingt ans qui, à tous ces prénoms, joignait comme une égide celui de Bonaparte, n'achevât prématurément sa carrière de pianiste dans un de ces muets claviers d'os. Telle était pourtant sa bravoure qu'il reçut le surnom de Lion. Libéré de l'artillerie de campagne, il le garda, son ardeur musicale relayant sans faiblesse son héroïsme. Il en jouait ingénument. Sous une double auréole de pionnier du *stride* et d'ancien combattant, ses retours en France lui donnaient l'occasion de nous flatter un peu la cocarde, avec une *Marseillaise* ou une *Madelon* de son cru.

Il n'est cependant pas facile d'associer toutes ces images. Car les commencements du jazz, et dans une sphère si différente, nous semblent d'un siècle incompatible avec les massacres insensés de Verdun. La personnalité du Lion est elle-même troublante, dans ses alternances d'impressionnisme et de prodigieuse vigueur. Le vieux Harlem n'a jamais eu de plus explosif pianiste, ni de poète plus délicat. Il incarnait vers 1920 tout un monde et toute une époque, et l'on comprend qu'il ait pu fasciner en même temps Duke Ellington et George Gershwin. Arborant un éternel cigare, un gilet rouge et un authentique chapeau melon, il eut toujours ensuite l'air de sortir d'une de ces boîtes de la prohibition qui tanguaient bien au-delà de l'aurore, pour descendre le côté ensoleillé de la rue d'un pas d'inimitable flâneur. À la puissante « pompe » qui fait la démarche avantageuse, il pré-

férait en effet souvent le va-et-vient nonchalant d'une décomposition d'accords, basse continue d'un bavardage brusquement concentré dans une galopade fougueuse, ou dépouillé pour ne plus effleurer que l'émotion. Quand on écoute et réécoute celui qu'en 1965 il intitula *H and M*, on doute que le blues ait eu de plus juste et profond interprète; que la transmutation de la mélancolie en bonheur, qui s'y opère, ait connu alchimiste plus doué.

Mais ce lion avait le cœur bucolique, et certaines de ses petites églogues conservent un caractère unique dans tout le jazz. *Morning air, Rippling waters, Echoes of spring* – et en particulier cette dernière pièce – ruissellent littéralement de fraîcheur. Rien n'interdit de croire qu'il les a composées après une de ces nuits tumultueuses, parce que l'air du matin peut être délicieux même à New York, quand l'eau des caniveaux apporte des échos du printemps dans son murmure. Mais passant par ces côteaux de l'Argonne où, pendant un peu plus d'un mois, Willie le Lion a joué sa plus fracassante partition, je songeais à un autre artilleur, un autre Guillaume, et je me figurais voir le sol où le printemps du pianiste avait germé. Je l'imaginais dans l'attitude qu'a décrite Apollinaire : à la faveur d'une accalmie,

Il tient son casque dans ses mains
Pour saluer la souvenance

Extrait de la publication

Des lys des roses des jasmins
Éclos dans les jardins de France.

Et, au-dessus de lui, comme aujourd'hui encore dans sa musique, se balance la fleur modeste de l'églantier.

Né dans l'État de New York le 25 novembre 1897, Willie Smith, dit Le Lion, est mort à New York le 18 avril 1973. *H and M blues* figure dans son disque *Willie The Lion Smith* (Decca) enregistré à Paris le 30 novembre 1965. *Morning air, Rippling waters, Echoes of spring*, avec d'autres solos de 1939, ont été réédités sous le titre *Willie « The Lion » Smith : The Original 14 plus two* (Commodore Classics).

Extrait de la publication

Duke Ellington :
« The piano player of the band »
(1924-1939)

On a très souvent évoqué l'influence de Duke Ellington sur la plupart de ses solistes, sans toujours bien comprendre comment elle s'exerçait. Directement, sans doute, par un ascendant psychologique et musical. Mais, en même temps, de façon plus complexe et diffuse, par le relais du corps orchestral qui eut son propre métabolisme, influant en retour sur chacun, y compris donc sur Ellington lui-même en tant que soliste. On a d'autre part fréquemment souligné l'importance de certains partenaires pour l'évolution de l'ensemble, par conséquent pour les desseins et conceptions de son chef. Jimmy Blanton en reste un des plus fameux exemples. Si son rôle a été actif au sein de l'orchestre, on peut le dire déterminant pour l'art encore un peu fluctuant du pianiste. Remarqué à Saint-Louis en 1939 par Billy Strayhorn et Ben Webster, qui réveillent Duke en pleine nuit pour le lui faire entendre, le jeune contrebassiste n'avait pourtant qu'une mince expérience du mé-

tier. Mais, note Duke Ellington dans son autobiographie, « on s'en fichait. Tout ce que nous voulions c'était ce son, ce battement et ces notes de haute précision à leur exacte place, afin de pouvoir faire voile sur l'immense mer aventureuse des découvertes, avec cette assise et cette pulsation derrière nous ». Sur l'initiative de Duke, Blanton, quelques semaines après son engagement, enregistre deux solos de contrebasse que le pianiste accompagne, et qui se trouvent être aussi deux de ses plus belles gravures, celles où s'opère en outre une cristallisation de son art.

La réciprocité apparaît donc comme une donnée fondamentale de ce qu'on pourrait appeler, dans un sens large, la politique ellingtonienne, réglant la vie de ce groupe en effet comparable à une *polis*, au statut indéfinissable entre monarchie et république. On se souvient qu'Ellington, au cours de ses concerts, jouait volontiers des deux aspects de sa charge, en s'assignant à lui-même une tâche devant le clavier. Sur la demande courtoise mais magistrale du Duke, Ellington redevenait alors un de ses solistes : *the piano player of the band.* Et il n'y avait pas là qu'une boutade, une manière élégante et plaisante de se présenter. La formule peut être entendue non seulement dans une acception d'appartenance, mais dans un sens pour ainsi dire génératif : le pianiste de l'orchestre est aussi le pianiste que l'orchestre a engendré, mais c'est réciproquement l'homme qui joue du piano dans

Extrait de la publication

l'orchestre, qui a fait que cet orchestre devînt capable d'être celui où il se façonnerait. Le premier temps de ce processus s'étend sur une quinzaine d'années, depuis la création des Washingtonians jusqu'à l'engagement de Blanton.

Mais d'abord un peu de préhistoire.

Dans son autobiographie, Duke Ellington a rendu hommage à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont favorisé l'éveil de ses dispositions musicales et leur développement, en particulier à Oliver « Doc » Perry pour la technique instrumentale et, pour les notions d'harmonie, à Henry Grant. En plus de ces maîtres, Duke s'est souvenu d'une quantité de pianistes washingtoniens plus ou moins autodidactes et de tous âges (dont son cadet de quatre ans Claude Hopkins, le seul qui devait ensuite accomplir une carrière similaire bien que beaucoup plus modeste). Ces rencontres se situent entre deux événements essentiels qu'il faut rappeler. Le premier a eu lieu à une date qui reste incertaine, sans doute avant 1909, dans une période où Duke avoue qu'il préférait de beaucoup le baseball au piano. Au cours d'une audition donnée par les élèves d'une Miss Clinkscales au trop beau patronyme (mais Duke insiste : « c'était vraiment son nom »), il fut incapable de jouer son morceau, se cantonnant dans la partie de main gauche – *the umpy-dump bottom* – tandis que le professeur exécutait la mélodie. On imagine avec plai-

Extrait de la publication

sir le petit Edward, pour sa première apparition publique, déjà voué par le destin à son rôle d'accompagnateur, et actionnant laborieusement une sorte de « pompe » dont il souligne « la relation étroite avec ce que les pianistes vraiment éminents de l'époque faisaient à la main gauche » (tout en regrettant, non peut-être sans coquetterie, de ne pas s'y être alors davantage appliqué).

Le deuxième événement s'est produit quelques années plus tard et se décompose en deux moments : d'abord l'écoute d'un « rouleau » de James P. Johnson, *Carolina shout* (probablement la version *Artempo* enregistrée en 1917); ensuite le passage de James P. en personne à Washington. Dans l'intervalle, Duke avait si bien étudié *Carolina shout* qu'il put l'interpréter brillamment devant son auteur. Cinquante ans après, c'était encore le thème préféré d'Ellington, quand il consentait à régaler son public d'une petite tranche de *stride,* gardée toute chaude depuis l'époque où le ragtime commençait à se refroidir.

Donc Johnson a été le premier grand modèle. Ensuite seulement, à New York, vint Willie Smith. Et bien qu'en général on attribue au Lion l'influence la plus profonde, il reste difficile d'établir la part de chacun. Égale dans l'opinion, la gratitude et l'affection que Duke lui-même a exprimées, elle a dans le cas du Lion (le *Portrait* de 1939 en témoigne) une charge sentimentale plus forte. Mais, dans les faits, la balance penche assez souvent en

Extrait de la publication

faveur de l'aîné, voire d'un cadet de lignage direct comme Fats Waller.

Quoi qu'il en soit, en 1923, jeune chef et pianiste d'un petit orchestre à l'avenir encore incertain, Duke Ellington a pris la voie que lui ont successivement indiquée Miss Clinkscales et James P. Johnson. Cependant même à cette date, même en considérant tout le chemin qu'il accomplira, il est loin d'apparaître comme un pianiste quelconque. La puissante personnalité de son jeu, telle qu'elle s'imposera dès le début des années 50, incite parfois à négliger la période d'une élaboration qui s'est faite, comme on l'a dit, en réciprocité avec l'orchestre, mais bien entendu sur des bases qui le permettaient. C'est ce que montre un des plus anciens solos conservés de Duke, interprété en novembre 1924 avec un quartette dirigé pour la circonstance par Sonny Greer : dans cet assez pauvre *Oh, how I love my baby,* où Otto Hardwick fait des grâces, il introduit un bref mais très vif pétillement d'idées harmoniques et rythmiques, plutôt surprenant pour l'époque, à présent encore plein de fraîcheur, et nullement accidentel puisque s'y discerne la promesse des solos de 1929, avec celui d'*Immigration blues* (29 décembre 1926) comme stade intermédiaire. Quant à ce qui sera l'une des marques ellingtoniennes par excellence, c'est-à-dire ce toucher intensément conscient de sa puissance et de son poids (et entraînant, de façon d'ailleurs tardive, laconisme et condensation), on

Extrait de la publication

en peut déceler une furtive approche dans le *Georgia grind* de mars 1926.

Cependant, au cours des années qui vont suivre, ces tendances ne se dégageront qu'à travers une série d'avances et de reculs, jalonnés de réussites contradictoires et incomplètes, tantôt dues à l'élève de James P. Johnson, tantôt au pianiste de l'orchestre, montant par une sorte de lente sinusoïde vers son épanouissement. Comme si le parcours d'Ellington n'avait d'abord été qu'une longue et louvoyante plongée, entrecoupée de retours de plus en plus fréquents et durables vers la surface, afin d'y faire le point. Mais à chaque fois on croit entendre Duke enjoindre à son pianiste d'attendre encore, parce que le temps n'est pas venu, parce que c'est dans la plongée qu'il se rendra le plus utile, et à l'orchestre et à lui-même dans le jeu de la réciprocité. Car si beaucoup de ces émersions plus ou moins brèves indiquent une progression, beaucoup d'autres au contraire supposent un repli déconcertant. Et c'est moins au soliste qu'à l'accompagnateur qu'on doit les premières manifestations timides mais typiques d'un ellingtonisme. Les ensembles finaux de *Diga diga do* (10 juillet 1928) offrent un des premiers exemples d'insertion du piano parmi les autres voix de l'arrangement, tandis que dans *Got everything but you* (26 mars 1928) s'ébauchait, derrière le solo d'Otto Hardwick, une forme d'accompagnement-commentaire

Extrait de la publication

Extrait de la publication

JACQUES RÉDA

Jouer le jeu

Le jeu, avec ses règles pour ainsi dire fatales, c'est le jazz dans sa nature et son évolution. *Jouer le jeu*, pour ses interprètes, peut prendre alors deux sens qui ne s'excluent pas : celui d'une adhésion aux règles (qu'il faut perfectionner, au besoin bouleverser peut-être, mais comme le veut la loi du jeu) ; celui d'une recherche des règles individuelles qui, par le biais du jazz, et comme en dépit de sa vigilance, permettent l'expression d'un lyrisme ou d'un destin.

Tel est un des thèmes de ces pages où — en raison de la position centrale qu'il occupe entre mélodie et rythme — les variations ont été confiées au seul piano : à quelques-uns de ses maîtres (Duke Ellington, Teddy Wilson, Bill Evans), à plusieurs de ses figures dites secondaires, auxquelles il convenait de rendre scrupuleusement leur dû.

Jouer le jeu étend ainsi le champ de la seconde partie de *L'improviste*, paru en 1980. Entre-temps, l'auteur a poursuivi sa collaboration à *Jazz Magazine*, et publié une *Anthologie des musiciens de jazz*. Autant de randonnées musicales, en contrepoint des promenades poétiques de *Hors les murs* (Prix Valery Larbaud 1983) et de *L'herbe des talus* (Prix des Critiques 1984).

85-V A 70405 ISBN 2-07-070405-X

9 782070 704057

Extrait de la publication

75 FF tc