



Virtuosité des pianistes de jazz américains, de Jelly Roll Morton à Brad Mehldau : histoire parallèle et héritage du Romantisme européen

Andre Cotton

► To cite this version:

Andre Cotton. Virtuosité des pianistes de jazz américains, de Jelly Roll Morton à Brad Mehldau : histoire parallèle et héritage du Romantisme européen. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSE2071 . tel-01984838

HAL Id: tel-01984838

<https://theses.hal.science/tel-01984838>

Submitted on 17 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : 2018LYSE2071

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 8 octobre 2018, par :

André COTTON

Virtuosité des pianistes de jazz américains, de Jelly Roll Morton à Brad Mehldau.

Histoire parallèle et héritage du Romantisme européen.

Devant le jury composé de :

Vincent COTRO, Professeur des universités, Université de Tours, Président

Laurent CUGNY, Professeur des universités, Université Paris Sorbonne, Examineur

Ludovic FLORIN, Maître de conférences, Université Toulouse 2, Examineur

Anne PENESCO, Professeure émérite des universités, Université Lumière Lyon 2, Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon2

École doctorale Lettres, Langues, Linguistique, Art

**Laboratoire : IHRIM - Institut d'Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités (UMR5317)**

**Virtuosité des pianistes de jazz
américains, de Jelly Roll Morton à
Brad Mehldau.
Histoire parallèle et héritage du
Romantisme européen**

Par André COTTON

*Thèse de doctorat en lettres et art.
Mention musicologie.*

Sous la direction d'Anne Penesco

Présentée et soutenue publiquement
le 8 octobre 2018

Le jury :

- Anne PENESCO, Professeure des universités émérite, Université Lyon 2
- Laurent CUGNY, Professeur des universités, Université Paris 4
- Vincent COTRO, Professeur des universités, Université François Rabelais de Tours
- Ludovic FLORIN, Maître de conférences, Université Toulouse Jean Jaurès

*À Aimé mon défunt père,
à Valentin mon fils,
à Maryse mon épouse
et au soutien qu'elle m'a apporté pendant toutes ces années.*

Remerciements

Mes remerciements iront d'abord à Madame Anne Penesco qui m'a accordé une faveur en acceptant de diriger cette thèse malgré le travail considérable dont elle avait déjà la charge et sans qui rien n'aurait été possible, à mon ami Daniel Bachelet pour son exigeante et patiente relecture, à Mathieu Goux doctorant et collègue de travail pour ses conseils en méthodologie, à Serge Molon pour sa gentillesse doublée de son aide précieuse pour résoudre les problèmes de logiciels, à Bob Revel et Pierre Drevet mes professeurs de piano et harmonie/arrangement au département jazz du Conservatoire de Chambéry, au défunt François Lusignan, mon professeur d'harmonie et contrepoint, à Claude Fabre, responsable des Éditions Outre Mesure et Paola Genone, journaliste à l'Express puis au Figaro pour leur autorisation de citer l'intégralité des interviews de Brad Mehldau (interview menée par Ludovic Florin) et Keith Jarrett en annexes de cette thèse.

Avertissements

Concernant certaines conventions, nous avons choisi d'écrire le titre des disques en petites capitales et le titre des plages enregistrées en italiques ; les titres des œuvres citées sont également en italiques. Les noms communs étrangers (lieux, journaux etc.) seront écrits en italiques. Dans le corps de texte, nous avons choisi d'écrire le mot classique le plus souvent entre guillemets car il peut être sujet à discussion : est-ce la période qui va de la naissance de Mozart à la mort de Beethoven, donc antérieure à la période romantique (écrite sans guillemets parce que nous la considérons comme la plus judicieuse) ou l'acception qu'en font, à l'inverse, les musiciens et musicologues américains qui nomment musique « classique » la musique savante en général, toutes époques confondues ?

Résumé du sujet de thèse

L'objectif de cette thèse est de s'interroger sur la prégnance éventuelle de paradigmes romantiques chez les pianistes improvisateurs solistes issus du jazz. Du modèle de la virtuosité soliste au style et plus généralement à l'esprit romantique, est-il possible de déceler, chez eux, une part d'héritage assumée ou non ? Concernant des pianistes aussi différents que les virtuoses de la musique savante romantique du XIX^e siècle en Europe et les pianistes de jazz américains du siècle suivant, le terme d'héritage pourrait sembler inadapté voire abusif. Or il ne faut pas sous-estimer l'apport de la musique savante écrite aux musiques improvisées, en particulier dans le domaine pianistique. Tous les pianistes improvisateurs se sont plus ou moins trouvés confrontés à des pages extraites des répertoires classique, romantique ou contemporain, tout au moins pendant leurs études pianistiques qui pour certains, ont été extrêmement approfondies. Peut-on discerner dans le jeu de certains virtuoses les influences des deux grands génies romantiques au caractère si différent que furent Chopin l'intimiste et Liszt l'extraverti au travers de cette *virtus* latine reliant habileté et transcendance, apanage du héros prométhéen qui vole le feu pour l'offrir à l'humanité ? La musique improvisée est fréquemment une entité de partage, le récital de soliste restant l'exception. C'est à l'occasion de ce moment privilégié que les rares élus, dont la relation à l'instrument sur lequel ils jouent est à chaque fois nouvelle, accèdent au statut de héros en valorisant énergie, action et savoir humain. De Jelly Roll Morton, autoproclamé « inventeur » du jazz à l'improvisation totale de l'ère post-bop, en passant par les pianistes de *stride* et Art Tatum, la représentation du romantisme revêt des aspects protéiformes allant de l'émancipation des aspects fonctionnels liés à la danse aux préoccupations programmatiques d'un Brad Mehldau se remémorant Schumann.

Mots clefs :

romantisme, virtuosité, pianistes solistes américains de jazz, musique improvisée.

English abstract

The aim of this thesis is to question the possible impact of romantic paradigms for soloist improviser pianists coming from the jazz scene. From the soloist virtuosity to the style and more generally to the romantic spirit, is it possible to find in their work a certain heritage, whether it is overtly admitted or not? However, 19th century classical music virtuosi and jazz pianists from the following century are so different that it seems natural to wonder whether the word ‘heritage’ is the proper one to use. Yet, the contribution of written classical music to improvised music pieces shouldn’t be overlooked, especially when examining the pianistic domain. Every improviser pianists have been faced with pieces from the classical, romantic or contemporary repertoire to some extent, at the very least during their piano studies which, for some of them, were extremely advanced. Through the Latin *virtus* connecting dexterity and transcendence – the prerogative of the Promethean hero stealing fire as a present for humanity - could it be possible to find in the playing of certain virtuosi the influence of the two great romantic geniuses, Chopin the intimist and Liszt the extrovert, whose characters were so different? Improvised music is frequently a moment of sharing (soloists’ recitals being the exception) and it is the moment when a few chosen ones can reach the status of heroes, emphasizing energy, action and human knowledge. From Jelly Roll Morton, self-proclaimed “inventor” of jazz music, the stride pianists and Art Tatum, to the complete improvisation of the post-bop era, romanticism is represented through many different protean aspects such as the emancipation of functional aspects connected to dance or again the programmatic concerns of a certain Brad Mehldau, reminiscing about Schumann.

Keywords:

romanticism, virtuosity, American soloist jazz pianists, improvised music.

Sommaire

INTRODUCTION	13
PARTIE I - LA CONQUÊTE DE LA RECONNAISSANCE DU STATUT DE VIRTUOSE CHEZ LES PIANISTES DE JAZZ	25
I. Chapitre 1- Notion préalable : l'autre improvisateur : le pianiste romantique.....	27
I. Chapitre 2- Le geste virtuose asservi à la danse	41
I. Chapitre 3- Art Tatum le virtuose absolu	157
PARTIE II- DU MODÈLE VIRTUOSE ROMANTIQUE À L'ESPRIT ROMANTIQUE	271
II. Chapitre 1- Piano solo et individualités.....	273
II. Chapitre 2- De la poésie de Bill Evans aux nouvelles perspectives de Brad Mehldau en passant par la métaphysique de Keith Jarrett	425
CONCLUSION	605
BIBLIOGRAPHIE	615
ANNEXES	623
INDEX DES NOMS PROPRES	733
TABLE DES MATIÈRES	743

Introduction

La problématique abordée dans cette thèse se situe aux frontières de deux univers musicaux : le jazz et la musique savante romantique et postromantique. Le jazz – c’est une opinion couramment admise – puise à des sources à la fois africaines et européennes. Si pour nombre d’instruments, cuivres, bois ou percussions, les origines africaines paraissent prédominer, il en va autrement concernant le piano. Comme nous le verrons, le pianiste peut, grâce à son instrument qui a achevé son évolution à l’époque romantique, rivaliser avec l’orchestre. L’instrumentiste se trouve donc contraint de se confronter à un modèle qui ne peut ignorer une tradition ancrée dans le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle en Europe. Ce modèle est à la fois virtuose et d’expression poétique, à l’origine d’un geste instrumental *indissociable de la représentation que veut donner le créateur-interprète*. En effet, il ne s’agit plus seulement d’interprétation d’un répertoire mais véritablement de « création dans l’instant », un phénomène évidemment constitutif de la musique de jazz mais aussi, même si on l’oublie assez souvent aussi, d’une grande partie de la musique écrite pour piano de la période romantique : les compositeurs-pianistes Frédéric Chopin et Franz Liszt ont fixé sur la partition ce qu’ils ont vraisemblablement improvisé préalablement puis joué et rejoué selon leur humeur, le lieu et le public du moment. Il s’agira donc pour nous, d’envisager dans quelle mesure les pianistes solistes de jazz ont-ils subi leur influence ? Peut-on évoquer une filiation directe ? Peut-on même considérer qu’ils ont reproduit, plus ou moins consciemment ce que leurs aînés européens avaient élaboré avant eux ? Telles sont les questions qui se posent à nous. Il ne s’agit pas ici de s’intéresser à la musique dans la seule perception qu’en a l’oreille, ni d’analyser des improvisations pour en extraire des caractéristiques du style romantique mais bien plutôt de considérer le geste instrumental des pianistes depuis la performance physique et technique jusqu’à l’expression d’un état d’esprit et tous les aspects qu’il peut revêtir.

Le choix de ce sujet de thèse est, comme souvent, le fruit d’une interrogation personnelle de longue date. Après un double cursus de conservatoire, études de jazz

et, de manière plus ou moins concomitante, études d'harmonie, contrepoint, fugue et analyse, nous avons toujours été assez surpris par l'ignorance, le manque d'intérêt, et même quelquefois l'hostilité montrés par certains représentants de l'enseignement traditionnel de la musique à l'égard du jazz. Dans son enseignement, l'accent était mis sur l'étude et la pratique d'un jazz très ouvert, exploratoire, sans référence à une tradition quelconque du jazz malgré le besoin que nous en ressentions. Peut-être tout cela a-t-il changé et évolué avec le temps, mais il nous en est resté une sorte de frustration, une envie de réconciliation entre deux pans de notre culture musicale, doublée d'une volonté de reconnaître des pianistes de jazz bien souvent oubliés.

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'études approfondies sur ce sujet. Nombre de travaux s'appliquent à reconnaître ce que doit le jazz aux traditions musicales africaines et les jazzmen de couleur eux-mêmes cherchent, dès les années soixante, à valoriser l'apport de cette source : leur souffrance due à la ségrégation raciale, un sentiment de rejet de tout ce qui venait des Blancs expliquent cette attitude. Cependant, de nombreux pianistes noirs, tel John Lewis, se réclament d'une filiation avec la musique savante de tradition européenne car ils ont l'ambition de créer, à son image, une véritable musique savante de jazz. Nous verrons, au fil de cette thèse, que cette préoccupation est commune à tous les jazzmen qui se sont trouvés quotidiennement en contact avec une musique européenne savante qui les a si profondément marqués. Leur formation musicale, souvent autodidacte et quelquefois aléatoire, surtout dans les premiers temps du jazz, peut expliquer la fascination qu'ils éprouvent pour cette musique.

Comme nous l'avons souligné nous ne nous engageons pas dans un travail d'analyse d'improvisations. L'objectif de cette thèse est de comprendre ce que doit la pratique du piano solo dans le jazz aux modèles pianistiques romantiques puis postromantiques et à l'esprit romantique en général. Le piano solo est, dans le jazz, un monde singulier puisque, par essence et dès l'origine, le jazz est une musique du partage d'où émerge l'improvisation, collective avant d'être individuelle.

Ainsi, Peter Elsdon estime-t-il que le jazz est généralement considéré comme une activité de groupe donnant naissance, dans l'instant, à une prestation musicale commune. La façon dont les musiciens interagissent pendant leur prestation est non seulement l'une des composantes majeures du jazz mais participe, dans une large mesure, à l'évolution et aux progrès du jazz lui-même. Peut-être est-ce pour cette raison que le jeu en solo, totalement subalterne dans une histoire où les groupes dominent, a été relégué au second plan de l'histoire du jazz. Ce sentiment est renforcé par le fait que l'activité en solo est fréquemment associée aux prestations dans les restaurants ou réservée aux entractes dans les boîtes de nuit : la musique en

solo serait donc associée à une musique de fond conçue pour être purement fonctionnelle et ne viserait pas à capter l'attention d'un auditoire. Enfin, Elsdon écrit : « Mais attention au stéréotype, un tel jugement de valeur ne doit pas ignorer que le piano solo est à l'origine même du jazz, des pianistes de *rag* à ceux qui régnaient à Harlem comme Willie “The Lion” Smith en passant par Jelly Roll Morton¹. »

L'enjeu, pour le pianiste soliste, est de remplacer une petite formation ou un orchestre et d'adapter son geste pianistique à ce paradigme. Seul le piano, parmi tous les instruments (l'orgue excepté), peut rivaliser avec un orchestre ou même le remplacer. Un pianiste qui joue avec un contrebassiste et un batteur ne peut se targuer d'être un complet virtuose puisqu'il délègue à d'autres les paramètres d'un geste pianistique qui n'est plus total, mais partiel.

Si le romantisme est le point de départ, c'est que le piano atteint, à cette époque, sa maturité technique et que l'on compose spécifiquement pour lui un répertoire définitivement adapté à un instrument puissant, bénéficiant, grâce à Érard dans les années 1820, de mécaniques à double échappement² et d'un système de pédales moderne pour le piano à queue. C'est d'ailleurs avec Beethoven que l'on peut véritablement situer les débuts de ce que va être le piano moderne : « L'invention de Beethoven fut considérable ; il fut le premier pianiste romantique et sans doute son écriture marqua le début d'une nouvelle période pour la musique occidentale³. » écrit Denis Levaillant.

Le romantisme est également la période de « tous les possibles » : l'individu peut, grâce à sa liberté nouvelle, relever tous les défis selon Jacques Drillon qui pense qu'actuellement on se fourvoie quand on bataille pour savoir s'il est légitime, illicite, défendable, intéressant de transcrire Schubert, Wagner ou Beethoven, de jouer Bach au piano ou au clavecin. Il rappelle alors : « Mais au XIX^e siècle, la question de la légitimité ne se posait pas. En revanche, rien de ce qui touchait au défi n'était étranger à ce siècle ébahi. Liszt – c'était son métier – lançait des défis : à la technique, à la morale, aux formes musicales, aux habitudes, à son instrument, à ses pairs... Dans ses transcriptions, il se mesure à l'orchestre, comme dans un roman

¹ But to invest in this stereotype is to forget that solo piano performance has been present right from the inception of jazz, particularly through the tales of the “ragging” pianists such as Jelly Roll Morton, and those who held court in Harlem during the 1920s such as Willie “The Lion” Smith. ELSDON (Peter), *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford University Press, 198 Madison Avenue, New York, 2013, p. 48.

² Même s'il est couramment utilisé, le terme d'échappement double est impropre, il s'agit d'un levier de répétition qui permet de rejouer une note sans avoir entièrement relâché la touche.

³ LEVAILLANT (Denis), *Le Piano*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1986, p. 20.

médiéval le chevalier au dragon⁴. » Evidemment cette thèse ne s'appesantira pas sur ce point mais ne s'interdira pas non plus de réfléchir sur ce qui a pu construire le personnage du pianiste soliste dès avant la période romantique ; un répertoire antérieur (nous pensons à Bach qui a fasciné les pianistes-compositeurs virtuoses romantiques et postromantiques) a pu alimenter son geste pianistique.

Le postromantisme, bien que Debussy revendiquât une esthétique en opposition avec le romantisme, est la suite logique du romantisme, il en est une extension, un prolongement ; d'ailleurs c'est le même Debussy, fasciné par Chopin, qui compose des études et des préludes sur le modèle du compositeur polonais. Toute la littérature pour piano le démontre, Chopin ou Liszt restent des modèles pour les pianistes et compositeurs pour piano du début du XX^e siècle. C'est pour cette raison que nous les incluons de manière prioritaire dans ces recherches. En fait, c'est toute la période romantique et postromantique jusqu'à l'atonalisme qui est susceptible de nous intéresser.

C'est aussi avec le romantisme et le violoniste Nicolo Paganini que naît le concept de virtuosité exacerbée qui restera profondément attaché à l'image du soliste virtuose. Ainsi la perception même de la musique qu'a Chopin s'en trouve transformée. Michel Pazdro, parmi d'autres, rappelle que l'arrivée à Varsovie du génial et démoniaque violoniste Paganini, comble Chopin de bonheur. L'émotion profonde qu'il ressent à l'écoute de sa virtuosité est un élément déclencheur, il oublie chœurs et orchestre, il décide de se tourner définitivement vers le piano : « Sa conviction intime que la musique doit être écrite pour un instrument unique, que le rôle de l'orchestre est secondaire, se confirme enfin grâce aux concerts du violoniste. Poussé par Elsner vers l'opéra et la symphonie, ces territoires étrangers à son talent, Chopin a plus besoin de cette fièvre virtuose. Réconforté, il s'attaque alors aux premières *Études*⁵. Chopin intègre le concept de virtuosité à sa musique et le *Courrier de Varsovie* le baptise "le Paganini du piano"⁶ ».

Quant au jeune Franz Liszt, il éprouve une véritable fascination pour la virtuosité, ce qui conduira assez fréquemment une certaine critique à dénier toutes qualités artistiques à sa musique, estimant qu'elle n'est que l'expression de la « virtuosité pour la virtuosité ». Pour Charles Rosen⁷, l'étude romantique est un

⁴ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcritteur suivi de Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 76.

⁵ PAZDRO (Michel), « *Chapeau bas, Messieurs, un génie...* », *Frédéric Chopin*, Éditions Découverte Gallimard musique, 1989, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002.

véritable exercice digital. Même si les exercices pour clavier sont aussi ardues chez Bach ou Scarlatti, travailler une *Étude* de Chopin ou de Liszt relève de l'exploit sportif. Cela étend la main, développe les muscles, augmente leur souplesse et accroît les capacités physiques. De toutes les formes musicales romantiques, aucune ne démontre avec autant de force combien l'idée musicale est intimement liée à sa réalisation. Cette virtuosité peut entraîner une véritable souffrance de la part des interprètes et Chopin conseillait à ses élèves de cesser de jouer dès qu'ils avaient vraiment mal. Il reviendra à ce travail de thèse de déterminer dans quelles conditions s'exerce la virtuosité des pianistes solistes de jazz et de comprendre si cette « sportivité virtuose » du romantisme reste un modèle ou au contraire, un repoussoir pour eux.

En réalité, pendant la période romantique, cette fascination pour la virtuosité est indissociable de l'émergence du Moi. Pour Bruno Moysan⁸, La dynamique expansionniste du Moi romantique et la volonté pour l'artiste de s'imposer comme élite nouvelle au sein de la société ont certainement plus d'influence sur les codes de la fantaisie lisztienne que l'arrivée au pouvoir d'une bourgeoisie que Liszt détestait, même s'il était solidaire de ses aspirations méritocratiques. Peut-être en est-il ainsi des pianistes noirs désireux de se faire reconnaître en tant qu'artistes dans une Amérique où sévit la ségrégation raciale puisque, comme l'écrit Raymond Trousson⁹, le temps des génies concorde avec l'explosion du Moi. Il serait alors envisageable pour eux d'échapper à leurs conditions de vie grâce à la même virtuosité qui avait subjugué une société romantique qui ne pouvait voir en ces extraordinaires pianistes que des génies. Tout pianiste qui relève le défi du piano solo s'inscrit dans la filiation de la posture originelle du Moi romantique. Le jazzman qui, même au sein de la communauté du groupe, fait valoir son individualisme par l'improvisation « prise de parole » s'inscrit lui aussi dans cette filiation. Ainsi serons nous amenés à tenter de comprendre dans quelles conditions s'effectue cette émergence du Moi et si le terme de génie est utilisable pour les pianistes de ce corpus.

L'émergence du Moi ne peut s'envisager sans un auditoire et un lieu approprié. La composition dans l'instant tient de la communication immédiate et la virtuosité peut présenter le risque de brouiller cette communication. On peut se demander si le rapport du pianiste soliste à la musique, le rapport quasi-charnel qu'il entretient avec le public, le plaisir qu'il en tire, ne tiennent pas plus de la

⁸ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009.

⁹ TROUSSON (Raymond), *Le thème de Prométhée dans la Littérature Européenne*, 3^e édition, Librairie DROZ S.A., 11, rue Massot, Genève, 2001.

manipulation tactile du clavier que de l'acte cérébral et la pérennisation de l'acte créateur. C'est par le concert de soliste que commence véritablement l'histoire du piano solo. Auparavant, l'émergence du Moi était impossible car le soliste n'était qu'une partie indissociable du reste des autres participants du concert de la soirée. Et ce n'est plus Chopin, mais Liszt qui en est le promoteur. Il initie un univers autonome du piano, découvre des gestes, invente le récital, déplace les limites habituelles de la musique instrumentale : il pense en pianiste. C'est pourquoi l'invention du concert de soliste représente la première étape conceptuelle d'une fantastique prise de pouvoir. Liszt met en application son projet sur le monde : après avoir montré sa capacité à faire mieux que la multiplicité de l'orchestre, le virtuose relève ensuite la gageure de faire retentir les sons maigres et chétifs d'un seul instrument dans cette salle immense qu'est l'Opéra, ce qui revient à parler seul tous les langages face à tous. Qu'en sera-t-il pour les pianistes de jazz ? Auront-ils l'occasion de s'exprimer seuls pendant la durée d'un récital ? Sauront-ils se faire entendre et faire prévaloir leur prise de parole dans la société américaine ? Iront-ils jusqu'à avoir l'ambition prométhéenne d'appliquer un projet sur le monde ?

Si les romantiques, et plus particulièrement Liszt, ont pu mener à bien cette prise de pouvoir, c'est grâce à leur instrument : le piano. Il est le traducteur universel de toutes les musiques, de tous les orchestres, de toutes les voix. Pour Liszt, de tous les instruments, le piano est « le plus généralement cultivé, le plus populaire de tous ; cette importance et cette popularité, il les doit en partie à la puissance harmonique qu'il possède exclusivement ; et, par suite de cette puissance, à la faculté de résumer et de concentrer en lui l'art tout entier¹⁰. » Il nous faudra donc déterminer si, dans l'Amérique du XX^e siècle le piano est un instrument aussi populaire qu'il l'était en Europe au siècle précédent et si, les pianistes de jazz ont su, à l'image de Liszt, exploiter la puissance harmonique de cet instrument ou en faire l'alpha et l'oméga de leur existence comme le déclare le virtuose hongrois : « Car, voyez-vous, mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, ce qu'est à l'Arabe son coursier, plus encore, peut-être, car mon piano, jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie ; c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse ; c'est là qu'ont été tous mes désirs, tous mes rêves, toutes mes joies et toutes mes douleurs. [...] En admettant même, ce que vous admettez sans doute trop facilement, que je sois déjà mûr pour des accords de ce genre, ma ferme volonté est de n'abandonner l'étude et

¹⁰ LISZT (Franz), « *Lettres d'un bachelier ès-musique* », *Sämtliche Schriften*, vol. I, (3^e lettre, « À M. Adolphe Pictet », Chambéry, septembre 1837), p. 118-120.

le développement du piano que lorsque j'aurai fait tout ce qu'il est possible, ou du moins tout ce qu'il m'est possible de faire aujourd'hui »¹¹.

Dans une optique plus technique, voire organologique, il sera intéressant de connaître les types de piano que les pianistes de jazz utilisaient, les goûts qui étaient les leurs et les marques qu'ils privilégiaient. Ainsi est-il admis que Chopin ne jouait que sur Pleyel et que Liszt privilégiait Érard parce que chacune de ces marques correspondait à leur geste instrumental respectif.

Bien entendu, les pianistes romantiques n'auraient pas marqué aussi profondément l'histoire de la musique si leur virtuosité n'avait été tournée que vers elle-même. On sait que Liszt la considère clairement comme une prise de parole mais, d'un point de vue esthétique, l'affirmation du Moi peut également faire engendrer une forme d'esprit poétique. En effet, et de manière concomitante le piano arrivé à maturité a besoin d'une autre poétique. Celle-ci s'impose grâce à Chopin, à Schumann et à Liszt, dans l'explosion du romantisme. Curieusement, la musique, qui n'est « qu'un art », prend une importance considérable et devient, avec Liszt, fondateur d'une légende romantique, un vecteur de domination sociologique. Au sein de structures sociales européennes encore dominées par le préjugé aristocratique, cet ensemble de pratiques musicales fragiles, assimilé à la poésie elle-même, aussi fragile que la mode sans doute, que Chopin et Liszt ont construit, s'est imposé comme élite du talent. Dans cet esprit, les pianistes de jazz sauront-ils dépasser la seule virtuosité et construire une poétique qui les éloignera définitivement de tous types de préjugés, qu'ils soient musicaux ou raciaux ?

La question de la forme est capitale. Est-il prudent ou légitime de comparer des œuvres comme les sonates de Chopin ou Liszt qui durent une demi-heure avec les improvisations d'un pianiste soliste de jazz, apparemment beaucoup plus courtes ? De fait Liszt et Chopin ont certainement improvisé puis transcrit sur papier nombre d'œuvres de petites dimensions. Par exemple, certaines des mazurkas de Chopin, combinaison de danse paysanne et d'art raffiné selon Charles Rosen, font exactement trente-deux mesures comme bon nombres de standards de jazz issus des comédies musicales de Broadway. Chopin y réussit à la fois à donner le sentiment d'une expression improvisée et à rendre l'élan dynamique d'un pas de danse régulier. Dans cette perspective, peut-être faudra-t-il s'interroger sur le rapport qu'entretient le pianiste de jazz à la danse et savoir à quel moment il s'en émancipe, comme l'avait fait la musique savante en son temps. Toujours concernant Chopin, le dernier *Nocturne* publié, op. 62, n° 2, en *mi* majeur, commence par une ample

¹¹ Extrait de la lettre de Liszt à Pictet ou Liszt définit son instrument, DRILLON (Jacques), *Liszt Transcritteur* suivi de *Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 64.

exposition de trente-deux mesures. Liszt, quant à lui, propose un thème de 32 mesures, *Hexameron*, à cinq autres virtuoses – dont Chopin – comme thème à variations. Portant la signature de Liszt, la présentation du thème *Suoni la tromba* obéit à la carrure d'une forme A-B-A répartie en quatre phrases de huit mesures. En réalité, ce thème est un véritable A-A-B-A standard dans le jazz puisque le premier A de 8 mesures est repris, que B qui suit fait également 8 mesures et que le dernier n'étant pas repris, il ne compte que 8 mesures, soit : A (8) – A (8) – B (8) – A (8). En tout cas, si les pianistes romantiques ne conçoivent pas seulement des grandes formes et parfois investissent avant l'heure la grille de trente-deux mesures, il faudra envisager dans cette thèse les formes longues des pianistes solistes de jazz et comprendre les conditions et l'historique de leur mise en œuvre. Voilà fixés les objectifs, et délimité le champ de recherche, reste à exposer la démarche que nous avons adoptée pour atteindre ces objectifs.

Initialement, notre intérêt se portait sur la relation que pouvaient entretenir piano jazz et grande tradition pianistique savante, mais nous ne savions pas précisément comment traiter cette question. Notre mémoire de Master, consacré à l'influence de la musique savante sur Bill Evans, était essentiellement constitué d'analyses de relevés d'improvisations d'Evans confrontées à des passages d'œuvres de musique savante de toutes les époques et de toutes formations. Telles étaient nos intentions à l'origine. Or, très vite, quand nous nous sommes décidés à établir un corpus de pianistes susceptibles de figurer dans cette thèse, il nous est apparu que nous ne pouvions en aucun cas être exhaustifs. Deux solutions s'offraient à nous : soit nous établissions un corpus de deux ou trois pianistes et nous travaillions uniquement sur l'influence de la musique romantique pour piano sur les improvisations de ces jazzmen ; soit nous balayions toute l'histoire du jazz dans une vision diachronique du geste pianistique, qui incluait l'évolution de l'auditoire et tenait compte des conditions sociologiques et biographiques de chacun. Dans ce dernier cas nos sources, majoritairement américaines, imposaient un travail important de traduction ce qui rendait impossible toute analyse approfondie à partir de relevés établis par nos soins. Ici, se pose la question du relevé. Pour Laurent Cugny¹², il est absolument nécessaire d'établir une partition, qui ne sera pas bien sûr le fait de l'auteur de l'œuvre, mais celui de l'analyste lui-même, quelle qu'en soit la destination. Cette partition, plus ou moins complète, constituera un support de l'analyse. Pour Derek Bailey¹³, en revanche, loin d'aider à comprendre la nature et

¹² CUGNY (Laurent), *Analyser le jazz*, Éditions Outre Mesure, Paris 2009.

¹³ BAILEY (Derek), *L'improvisation – Sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints », 2003.

les mécanismes de l'improvisation, les transcriptions détournent l'attention vers des considérations secondaires. Pour Bailey, l'analyse technique formelle se révèle inutile pour décrire ou évaluer l'improvisation.

Quant à nous, même si nous sommes convaincus par la justesse de l'approche de Laurent Cugny, nous avons définitivement opté pour la seconde solution car prendre le temps du relevé était impossible, ce qui n'excluait pas les exemples musicaux eux-mêmes. Notre choix s'est porté sur des enregistrements pour étayer nos arguments. Quand cela s'est révélé nécessaire, nous avons fait simplement une analyse auditive d'extraits de disques, voire de disques entiers : le lecteur curieux pourra juger sur pièce. Bien entendu, l'analyse à partir de relevés aurait permis d'approfondir notre réflexion et de confirmer nos thèses ; cela devra faire l'objet d'un travail ultérieur.

Plus particulièrement à propos du corpus, notre intention était de parcourir le plus largement possible l'histoire du jazz, ce qui induisait une démarche, puis un plan strictement chronologique. Nous reviendrons sur le plan un peu plus loin. La démarche chronologique n'est pas sans poser problème : la durée de vie des différents pianistes n'est évidemment pas identique. Un pianiste comme Earl Hines a vécu 80 années alors qu'Art Tatum disparaissait à l'âge de 47 ans. Le premier certes a enregistré des disques en solo, mais essentiellement dans sa maturité à l'époque de pianistes de la génération suivante comme George Shearing, Bill Evans ou Keith Jarrett. Dans le cadre de la problématique de cette thèse, la contribution d'Earl Hines à la pratique du piano solo était évidemment moins intéressante – même s'il est un pianiste de jazz essentiel – puisqu'elle aura pu subir l'influence d'autres pianistes et par là, apparaître comme moins novatrice ou elle-même influencée par l'évolution stylistique du moment. Ce qui n'est pas le cas pour Art Tatum qui, dès ses débuts, se consacre au piano solo presque sans discontinuer jusqu'à la fin de son existence. Reste qu'Art Tatum, avec Keith Jarrett, est à peu près le seul véritable soliste de ce corpus. Néanmoins, certains autres ont eu un rapport exceptionnel au geste pianistique soliste et c'est sur eux que notre regard s'est porté.

Nos sources sont diverses. Concernant le romantisme et les pianistes qui s'y rattachent, surtout Liszt et Chopin, les sources, qu'elles soient primaires ou secondaires, sont plus qu'abondantes. En effet, ce sujet constitue, depuis très longtemps, un domaine de recherches amplement visité. Les noms de Jean-Jacques Eigeldinger pour Chopin ou Bruno Moysan pour Liszt reviennent très fréquemment, comme celui de Charles Rosen pour le romantisme en général. En revanche, pour les pianistes de jazz, s'il existe, en France, quelques rares biographies traduites en français et de nombreux relevés de chorus, les sources demeurent essentiellement

américaines et leur accès est quelquefois difficile ; pour nous les procurer il a fallu les acquérir et les faire venir d'Amérique. Certains ouvrages n'ont jamais été réédités et l'achat d'occasion était le seul recours. Comme sources primaires, nous avons essayé, autant que faire se peut, de dénicher les quelques rares autobiographies disponibles ; sinon, nous nous sommes contentés de sources secondaires, en général des biographies écrites par des musicologues, musicographes ou musiciens. Les passages consacrés au piano solo d'ouvrages généralistes sur le jazz tels ceux de Gunther Schuller ou James Lincoln Collier, entre autres, sont venus compléter, voire confirmer ce qui avait été trouvé dans les autres sources secondaires.

Cette manière de procéder nous a conduits à un travail de traduction conséquent et parfois difficile. Notre intention initiale de demander les traductions à des spécialistes s'est rapidement heurtée à des problèmes de réalisation matériels et financiers. D'autant plus que le vocabulaire musicologique n'est pas forcément familier aux traducteurs professionnels. Nous nous sommes donc résignés à traduire nous-mêmes. Les débuts furent laborieux, les expressions familières étant assez fréquentes dans le vocabulaire des jazzmen, mais au fil du temps, le rythme de traduction s'est peu à peu accéléré. Nous nous sommes aidés des moyens qu'offrent l'informatique et internet, en l'occurrence, pour la traduction générale, les outils comme Reverso et le traducteur inclus dans Word puis Linguee et WR, plus spécifiquement pour les mots et expressions isolées ou problématiques. Nous sommes bien conscients que nos traductions ne sont pas exemptes d'erreurs mais, d'une manière générale, nous restons persuadés que le sens général des passages traduits n'a pas été dénaturé.

Pour des raisons évidentes, cette thèse laisse une large place aux citations. Il s'agit pour nous d'agir dans la plus parfaite honnêteté intellectuelle. Nous refusons de nous approprier les sources en les paraphrasant ; nous les restituons résumées le plus souvent, parfois telles quelles quand elles sont écrites en français ; la plupart du temps, nous faisons apparaître notre traduction dans le corps de texte et nous en donnons systématiquement le texte intégral original en anglais dans les notes de bas de page quand elles sont courtes, ou dans l'annexe des citations pour les passages plus longs. Cette manière de faire peut présenter l'inconvénient d'interrompre la lecture mais nous en prenons le risque car cette façon de procéder fait partie intégrante de notre méthodologie.

Au nombre des sources primaires, il faut compter les œuvres d'art elles-mêmes à travers leur fixation sur un support enregistré. Là encore, surgissait un certain nombre de difficultés. D'abord, les enregistrements des débuts du jazz sont

extrêmement rares puisqu'il faut attendre 1917 pour que le premier morceau de jazz soit enregistré par l'Original Dixieland Jazz Band, un orchestre de Blancs, à Chicago. Évidemment les disques les plus anciens sont les moins accessibles. Là encore, il a fallu faire preuve de patience et parfois d'opiniâtreté pour pouvoir dénicher les disques convoités mais malgré cela, certains disques qui auraient pu venir étayer nos travaux nous manquent aujourd'hui encore. Il en est ainsi pour les enregistrements de la Bibliothèque du congrès par Jelly Roll Morton. Pour cette discographie sélective, nous nous sommes trouvés face à deux types de disques. Les premiers, les plus clairement représentatifs, sont des disques intégralement consacrés au piano solo ; les seconds, sont des enregistrements de groupe ou circonstanciés dans lesquels figurent certaines plages en solo. C'est surtout le cas pour Bill Evans, qui a réalisé nombre de projets discographiques complets en solo, mais enregistre souvent plusieurs plages en soliste à l'intérieur d'un disque de groupe, ce qui est d'ailleurs assez révélateur de sa personnalité timide et peu sûre d'elle. Là encore, notre volonté n'est pas d'établir un corpus exhaustif des disques ou morceaux en solo des pianistes de jazz, mais de prendre ces enregistrements et leur analyse auditive comme les illustrations des propos cités. Des plateformes internet nous ont parfois permis de travailler sur des enregistrements introuvables sur disques. Pour des raisons évidentes de droits d'auteurs, nous ne pouvions copier ces exemples sur des supports et les fournir avec la thèse. Par contre, nous avons décidé de faire figurer les liens internet en bas de page le cas échéant.

Nous consacrons systématiquement un résumé à la biographie de chaque pianiste ; nous nous intéressons également, de la manière la plus complète possible, à ses apprentissages, puis nous essayons de mettre à jour tous ses liens réels ou affichés avec la musique savante en général puis avec les musiques romantique et postromantique. Nous essayons, autant que possible, de donner à chacun la parole ou de laisser parler des témoins directs ; viennent enfin les considérations des musicologues ou musicographes. Pour chacun d'entre eux, nous donnons également des exemples discographiques. Leur nombre peut être variable ; pour Art Tatum, c'est l'intégralité des disques enregistrés chez Pablo, bien que nous ne procédions à aucune analyse auditive particulière. Pour George Shearing, nous avons essayé d'analyser tous ses disques enregistrés en soliste alors que concernant Keith Jarrett et Brad Mehldau, nous nous sommes contentés de l'analyse d'un seul disque qui nous a semblé véritablement représentatif de la problématique de cette thèse.

Le plan suivi est, comme nous l'avons déjà dit, chronologique. En premier lieu, il nous a paru utile d'évoquer l'improvisation des pianistes romantiques, plus particulièrement Chopin et Liszt, dès le début de la première partie dans un chapitre dont le titre est *Notion préalable : l'autre improvisateur : le pianiste romantique*.

Cela non seulement offre un élément tangible de comparaison, mais rappelle que l'improvisation n'est pas du domaine exclusif du jazz et que si actuellement les pianistes solistes de musique savante sont avant tout des interprètes de la musique d'autrui, au XIX^e siècle, ils sont des « créateurs de l'instant » interprètes. D'emblée, il nous a semblé qu'il y avait deux périodes distinctes dans l'histoire du piano solo dans le jazz. La première, correspondant à notre première partie et intitulée *La conquête de la reconnaissance du statut de virtuose chez les pianistes de jazz*, semble être une période de tâtonnements : elle part du tout début du XX^e siècle, encore fortement imprégnée de l'esprit de la tradition pianistique savante européenne, avec le ragtime qui en est le point de départ, Jelly Roll Morton puis les pianistes de *stride*, James P. Johnson, Willie « The Lion » Smith, Thomas « Fats » Waller et Donald Lambert. Nous évoquerons très brièvement Earl Hines et Teddy Wilson. Tous ces pianistes sont très investis dans un jazz fonctionnel qui se danse, formant ainsi l'essentiel d'un premier chapitre, *le geste pianistique asservi à la danse*. Avec le chapitre consacré à l'émergence d'Art Tatum, *Art Tatum le virtuose absolu*, on voit que le jazz se donne enfin à écouter et accède ainsi à une certaine reconnaissance artistique qui ira croissant. La deuxième partie, *Du modèle virtuose romantique à l'esprit romantique* est également divisée en deux chapitres. C'est le chapitre *Piano solo et individualités* qui ouvre cette partie. Y sont traitées des personnalités aussi différentes qu'Erroll Garner, Oscar Peterson, Marian McPartland et George Shearing. La thèse s'achève avec *De la poésie de Bill Evans aux nouvelles perspectives de Mehldau en passant par la métaphysique de Keith Jarrett*, ultime chapitre qui s'intéresse aux pianistes les plus jeunes, représentatifs du jazz moderne et contemporain.

Partie I -
La conquête de la reconnaissance du
statut de virtuose chez les pianistes de
jazz

I. Chapitre 1- Notion préalable : l'autre improvisateur : le pianiste romantique

En préambule de la première partie, nous voulons souligner l'importance de l'acte d'improviser pour les grands pianistes et compositeurs du romantisme. En effet, la composition est souvent liée à l'improvisation et de nombreuses grandes œuvres du répertoire pianistique de l'époque ont trouvé leur genèse dans une improvisation antérieure. Certes, l'improvisation n'est pas le domaine réservé des compositeurs de l'époque romantique, et tout le monde - les jazzmen du siècle suivant les premiers - reconnaît ce qu'elle a pu représenter pour la majeure partie des grands noms de la musique savante européenne. Faut-il rappeler qu'une partie des concertos était laissée à la libre improvisation des interprètes ? Cette pratique cependant n'est qu'un aspect de l'improvisation : de grands compositeurs sont capables d'improviser des œuvres entières. Jean-Sébastien Bach, à la différence des jazzmen, improvise presque toujours par rapport à un cadre et à un matériau formel préexistant. Cette capacité, chez les grands compositeurs du passé, à effectuer une improvisation « totale » a toujours fasciné Keith Jarrett ; ce dernier va s'attacher à élargir le domaine formel de l'improvisation aux dimensions pratiquées par les maîtres de la musique savante, nous le verrons plus loin.

L'improvisation des grands compositeurs de la musique savante a suscité peu de recherches, car leur objet, la trace de l'improvisation, n'existe plus. Si, au vingtième siècle, l'œuvre des improvisateurs peut être écoutée, commentée et analysée, c'est grâce aux enregistrements qui en ont été faits, mais il n'en est rien pour les siècles antérieurs. C'est pour cette raison sans doute que l'œuvre écrite des grands compositeurs efface leur travail d'improvisation. Nous verrons que les œuvres écrites d'un Chopin ou d'un Liszt sont certainement assez proches de leurs œuvres improvisées, mais sans certitude absolue malheureusement. Nous allons concentrer notre réflexion sur les pianistes dont le geste virtuose a le plus marqué l'histoire du piano, à savoir Chopin et Liszt, mais le siècle du romantisme compte, à son début, de merveilleux improvisateurs parmi les grands compositeurs. Ainsi, nombreux sont les musicologues qui parlent du jeune Beethoven, connu à ses débuts non comme compositeur, mais comme pianiste... improvisateur. Mendelssohn, lui aussi, pourrait être cité.

C'est un fait unanimement reconnu : à l'époque romantique, tous les pianistes pratiquent l'improvisation. On peine à l'imaginer car, aujourd'hui, l'improvisation (autre que celle pratiquée par les musiciens de jazz), si elle n'a pas complètement disparu de l'enseignement des conservatoires, reste relativement ignorée des auditeurs. On avance volontiers que tous les pianistes de jazz sont des improvisateurs, et Bruno Moysan, lui, nous confirme qu'en 1830, tous les pianistes sont des improvisateurs : « L'art d'improviser, pratique conventionnelle du style mondain, se charge avec le romantisme lisztien d'une intention radicalement subjective. Plus que le fait d'être improvisation – tout pianiste en 1830 est improvisateur, c'est la centralité du Moi qui caractérise l'art d'un Liszt, peintre de la vie moderne¹. » Ainsi, l'improvisation est-elle indissociable, chez Liszt, de ce que Bruno Moysan définit comme la centralité du Moi². Nous y reviendrons, mais il nous faut en premier lieu nous arrêter sur la pratique de l'improvisation chez les deux plus grands pianistes-compositeurs de l'histoire de la musique : Chopin et Liszt. Comparer leur pratique à celle des pianistes de jazz justifie les aller-retour permanents entre le siècle des jazzmen et celui des romantiques et postromantiques, fondement de cette thèse. Il nous faut comprendre les raisons qui poussent ces pianistes romantiques à improviser, la réception que réserve le public à leur improvisation, ce qui en constitue la teneur et l'environnement sociologique. Peut-être pourrions-nous à la suite percevoir, au-delà des époques et des lieux, la permanence de certains paradigmes propres à l'improvisation,.

Que savons-nous de la pratique de l'improvisation chez Chopin et Liszt ? Très peu d'études sont disponibles à ce sujet ; pour cette raison, nous avons décidé d'exploiter toutes les ressources disponibles : ainsi pour chacun des deux pianistes nous avons eu recours aux études de leurs principaux spécialistes puis aux témoignages de ceux qui ont assisté à leurs improvisations, enfin, fait rarissime, aux témoignages de Chopin ou Liszt eux-mêmes.

¹ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuouse Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 18.

² Nous verrons que la considération subjective et romantique qu'a Liszt de son propre génie est intimement liée à son Moi créateur sur lequel de tous côtés se porte le regard de la société de son époque.

I.1.1- L'improvisation dans l'œuvre de Frédéric Chopin (1810-1849)

Chopin improvise, certes, mais il s'agit de comprendre où, pourquoi, à quels moments et dans quel but. L'un des plus éminents spécialistes de la musique de Frédéric Chopin est Jean-Jacques Eigeldinger. C'est tout naturellement vers ses recherches que nous nous sommes tournés pour alimenter nos réflexions.

I.1.1.1- Lieux et circonstances dans lesquels improvise Chopin

Dans son ouvrage *Chopin, âme des salons parisiens*, Jean-Jacques Eigeldinger évoque tout d'abord le célèbre portrait de Chopin par Delacroix et le commente en ces termes : « Tel apparaît Chopin dans le portrait par Delacroix [1838] : surpris dans le feu de l'improvisation – fiévreux, insomniaque, le regard tendu sur sa vision³. » Delacroix est un intime de Chopin, ce n'est cependant pas en France que Chopin s'est fait connaître pour ses improvisations par le grand public mais à Varsovie, en Pologne, son pays natal, et à Vienne, avant de se fixer à Paris. Rappelons-le, l'improvisation est un usage obligé pour les pianistes virtuoses. Dans le cas de Chopin, ses improvisations étaient réservées à un public d'élite – rois et princes, membres de la cour, aristocratie - et n'étaient pas constituées des habituelles paraphrases sur des thèmes d'opéra. Le public parisien n'a donc pas l'occasion d'écouter le virtuose polonais improviser. Cela dit, à la différence de Liszt, Chopin ne tient pas à être le « concert » à lui seul et ses improvisations ne sont qu'une partie d'un programme au cours duquel d'autres interviennent.

Bien sûr, en improvisant, Chopin se contente de suivre une tradition bien ancrée avant lui, puisque non seulement Beethoven mais également Hummel et Moscheles terminaient leurs concerts par une grande improvisation, en *stile brillante*, sur des motifs choisis par eux ou donnés par le public. Mais Chopin ne cherche pas à étaler sa seule virtuosité dans l'exercice de l'improvisation, à la différence de bien des pianistes de son temps.

³ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens*, 1830-1848, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 153.

I.1.1.2- Les prétextes à improvisation de Chopin

Quels sont les éléments qui nous permettent d'affirmer que Chopin ne se contente pas d'étaler une virtuosité sans profondeur ? Tout simplement la particularité de son inspiration et le génie qui lui est propre, comme nous le rappelle Eigeldinger : « Dans son improvisation Chopin *est* Soi, entièrement absorbé en lui-même, complètement détaché du monde⁴. »

Mais une improvisation se construit à partir de quelque chose et reste dépendant d'une forme. Si en Amérique, un siècle plus tard, le pianiste improvisateur investit la grille standard en AABA² ou le blues le plus souvent, quelle structure accueille l'improvisation de Chopin ? Là encore, Jean-Jacques Eigeldinger nous apporte un élément de réponse : « Simple prélude, pot-pourri, fantaisie, air varié, ou chanson à danser, pour peu qu'il soit en verve, Chopin s'adonne à tous les genres d'improvisations possibles dès qu'il se trouve dans les réunions privées. Assurément dispose-t-il d'un vaste arsenal de canevas, formules et textures pianistiques, éprouvé au gré des circonstances et des genres abordés – sans pour cela se limiter à des catégories normatives⁵ ! » Cette liste de formes indique à quel point les possibilités d'improvisation de l'époque étaient nombreuses. Le pot-pourri est une manière d'enchaîner plusieurs courtes improvisations par des conduits habilement menés, il est fréquemment bâti à partir de thèmes connus d'opéra, de romances et de motifs populaires.

Chopin ne se prive pas non plus de recourir à l'une des formes improvisées les plus anciennes, le prélude. Le prélude lui-même est à l'origine un genre improvisé. Les témoins directs évoquent la légèreté, la douceur avec laquelle l'artiste prélude sur le piano. Ces préludes peuvent avoir comme sujets d'autres œuvres, comme les poèmes de George Sand ou la peinture de Delacroix. On voit que le processus d'improvisation ne se limite pas à la seule libération musicale d'une idée à développer selon une forme ou un prétexte, mais également à la libre possibilité de créer sur un motif pictural ou littéraire. Tout l'enjeu sera de savoir si certains pianistes de jazz seront amenés à procéder de la sorte.

Un autre terrain d'improvisation s'ajoute à ceux déjà cités par Jean-Jacques Eigeldinger : la mazurka. La mazurka, d'inspiration « nationale », intuitivement puisée dans un folklore intérieur et transformée pourtant par un langage harmonique de facture internationale. Elle vient enrichir la musique évocatrice, improvisée, éphémère de Chopin qui semble perpétuellement « hors du temps ». Toutes ces

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

improvisations ont disparu et leur souvenir même s'est évanoui avec la disparition des auditeurs chanceux. Ce sont donc les compositions qui, paradoxalement, offrent les dernières traces de l'improvisation du maître.

I.1.1.3- L'articulation entre improvisation et composition chez Chopin

Denis Lavaillant le souligne, improvisation et notation sont indéfectiblement liées : « Car si Chopin improvise sans cesse, il s'attache à une notation extrêmement précise⁶. » Ce que confirme Jean-Jacques Eigeldinger : « Chopin semble avoir repoussé les frontières entre composition et réalisation pianistique, entre son improvisation *ex tempore* et une notation qui la figerait⁷ ». Chez Chopin, le don inné, unique, de l'improvisation et une exigence inflexible pour en canaliser le flux dans une écriture rigoureuse se sont rencontrés dans un prodigieux effort de conciliation. Il peut paraître aller de soi qu'un improvisateur transcrive le produit d'une création libre et spontanée. Mais à aucun moment Chopin ne s'estime satisfait du résultat obtenu, son œuvre est toujours en chantier ; la pratique du piano est pour lui un véritable moyen de composition digital : le piano, *alter ego* de Chopin, est l'essence même de sa composition explique Jean-Jacques Eigeldinger; il traverse toutes les phases de sa création, des premières idées issues de l'*ex improviso* aux ultimes corrections d'épreuves ou tirages successifs d'une rédaction jamais finie.

C'est paradoxalement parce qu'il s'attache à une notation extrêmement précise que Chopin dévoile le trouble qui l'habite : il ne se résout pas à restituer de manière identique le même morceau, ce qui rend difficile une exécution en groupe. Plusieurs témoignages décrivent ces difficultés d'entente entre Chopin et les orchestres qui l'accompagnent dans ses concertos, car Chopin est sans cesse insatisfait. La raison des « troubles » rencontrés par les divers orchestres viennent essentiellement de la pratique du *rubato* par Chopin et surtout des variantes improvisées qu'il apporte à la partition du soliste.

Chopin n'aime pas transcrire immédiatement les œuvres nouvelles : il ne les réserve d'ailleurs pas pour le concert, qu'il redoute, mais pour les réunions privées où il se plaît à tester des morceaux encore en travail ou non destinés à la publication : « Chopin a l'habitude de jouer ses compositions pendant des années avant de les mettre par écrit [*aufschreibt*], se plaint H. A. Probst, l'agent parisien de

⁶ LEVAILLANT (Denis), *Le Piano*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1986, p. 43.

⁷ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin et Pleyel*, Librairie Arthème Fayard, 2010, p. 309.

Breitkopf & Härtel⁸ ». À l'évidence, c'est de l'improvisation que naît une grande partie de la musique de Chopin. D'où le constat, relaté à trois reprises par Delacroix dans son Journal : « En revenant avec Grzymalda, nous avons parlé de Chopin. Il me contait que ses improvisations étaient beaucoup plus hardies que ses compositions achevées. Il en était pour cela sans doute comme de l'esquisse du tableau comparée au tableau fini. Non, on ne gâte pas le tableau en le finissant !⁹ ». Delacroix se trompe peut-être en comparant esquisse et improvisation, car si l'esquisse n'est qu'une étape vers le tableau fini, l'improvisation est, par nature, une œuvre aboutie, réussie ou non. Reste que cette improvisation, au XIX^e siècle, est instantanément « engloutie dans la gueule du temps », selon l'expression de Jean-Jacques Eigeldinger. D'après de plusieurs témoins, nombreux sont les morceaux improvisés par Chopin, dans différentes versions, qui ont à tout jamais disparu.

I.1.1.4- Quand Chopin improvisait

Les témoignages de ceux qui ont entendu et vu Chopin improviser appellent peu de commentaires mais ces souvenirs lointains doivent être gardés en mémoire pour la suite de notre réflexion. Fontana, l'ami de Chopin, déclare que, dès l'âge le plus tendre, il étonnait par la richesse de son improvisation, nourrie à des sources polonaises. Il le faisait avec beaucoup de retenue, sans étalage virtuose et les quelques privilégiés qui l'ont entendu improviser pendant des heures entières, remarquaient la nouveauté de sa musique. Tous s'accordaient pour dire que ses plus belles compositions n'étaient que le reflet et l'écho de ses improvisations : « Cette inspiration spontanée était comme un torrent intarissable de matières précieuses en ébullition¹⁰. » La princesse Marcelina Czartoryska¹¹, sa compatriote, déclare qu'il ne se mettait rarement au piano dans un état d'esprit et un climat émotionnel semblable, en sorte qu'il lui arrivait rarement de jouer une composition comme la fois d'avant. C'est exactement ce qu'un autre témoin, Oscar Comettant, raconte en ces termes : « Entendre le même morceau joué deux fois par Chopin, c'était, pour ainsi dire, entendre deux morceaux différents¹². » Jean-Jacques Eigeldinger rapporte de nombreux témoignages d'élèves et auditeurs qui mettent en relief le caractère

⁸ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens*, 1830-1848, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹¹ *Ibid.*, p. 79.

¹² *Ibid.*, p. 79.

impromptu du jeu de Chopin ; selon lui, il fut, avec Beethoven, le plus grand improvisateur du siècle au point que Fétis a pu écrire en rendant compte d'un concert inaugural à Paris : « il semble quelquefois entendre une improvisation plutôt que de la musique écrite¹³. »

Est-ce ce qui pousse Chopin à espacer et finalement cesser les concerts publics ? La seule circonstance documentée où Chopin improvise publiquement en France est un concert en province, à l'Hôtel-de-Ville de Tours, le 3 septembre 1833. Après diverses œuvres dont un concerto, le concert se termine par des improvisations au piano, sur des motifs donnés. D'après les témoins, « Le choix s'est fixé sur l'*air écossais* de la Dame Blanche, sur celui de *l'or n'est qu'une chimère* de Robert-le-Diable, et l'*air patriotique* des Polonais. Après les avoir formulés séparément, et longtemps suivis avec inquiétude, après les avoir fait passer dans toutes les intonations suggérées par son caprice, après en avoir effeuillé toutes les fleurs, il y a introduit deux *mazurkas* de sa composition ; puis les ayant modulées elles-mêmes en y entassant les plus étranges contradictions, il est rentré dans ses trois premiers thèmes qu'il a successivement reproduits en en faisant la final [*sic*] de cette improvisation où il s'est élevé à la plus grande hauteur¹⁴. » Jean-Jacques Eigeldinger précise que cette précieuse chronique d'un journaliste détaille les thèmes prétextes à un pot-pourri dans toutes les règles de l'art lyrique français (Boieldieu, Meyerbeer) alternant avec les ingrédients polonais du pianiste à la mode ; les deux Mazurkas ayant pu bien avoir été empruntées aux recueils op. 6 et 7, parus six mois plus tôt.

L'improvisation reste le moteur de sa composition : il la pratique devant un parterre réduit d'heureux élus qui en conservent un souvenir durable, car Chopin peut improviser sur les thèmes les plus inattendus comme le rapporte József Brzowski dont le témoignage est collecté dans l'ouvrage de Jean-Jacques Eigeldinger : « Quand les chants espagnols se turent, de vifs applaudissements, provoqués par un sincère enthousiasme, couvrirent la triomphante Mme Merlin. [...] Le marquis, avec la complicité de ses invités, pria Chopin de répondre à un thème espagnol qu'on avait encore dans l'oreille. L'admirable improvisation du génial artiste fut donc le dernier maillon de ce somptueux collier artistement formé de

¹³ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 124.

¹⁴ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 60.

talents musicaux, et donc l'épilogue d'une soirée pour moi inoubliable dans la maison du noble marquis¹⁵. »

À l'occasion de ces soirées dans les salons, il arrive que Chopin rencontre Liszt et tous deux s'adonnent alors au jeu de l'improvisation publique, au gré de leur humeur. Mais c'est à George Sand que l'on doit le plus de pages sur le Chopin intime, celui qui peut improviser sur un spectacle de marionnettes : « On passe de longues soirées au théâtre de marionnettes, pour lequel Chopin, meneur de jeu infatigable, adapte son improvisation suivant la pantomime des "acteurs". La tonalité passe du burlesque au solennel, du gracieux au sévère. Le piano de Chopin anime les petites figurines en bois, sculptées par Maurice avec une fantaisie qui fait les délices des petits et grands spectateurs¹⁶ », ou un spectacle de pantomimes : « Le tout avait commencé par la pantomime et ceci avait été l'invention de Chopin. Il tenait le piano et improvisait, tandis que les jeunes gens mimaient des scènes et dansaient des ballets comiques. Je vous laisse à penser si ces improvisations admirables ou charmantes montaient la tête et déliaient les jambes de nos exécutants. Il les conduisait à sa guise et les faisait passer, selon sa fantaisie, du plaisant au sévère, du burlesque au solennel, du gracieux au passionné. On improvisait des costumes afin de jouer successivement plusieurs rôles. Dès que l'artiste les voyait paraître, il adaptait merveilleusement son thème et son accent à leur caractère¹⁷. » La manière dont il procède pour improviser ne semble pas toujours relever du seul paradigme musical, il lui arrive de penser, comme le fera Olivier Messiaen, en termes de couleurs, précisément quand il échange avec Delacroix : « Il est au piano et il ne s'aperçoit pas qu'on l'écoute. Il improvise au hasard. Il s'arrête. Eh bien, eh bien, s'écrie Delacroix, ce n'est pas fini ! "Ce n'est pas commencé. Rien ne me vient... rien que des reflets, des ombres, des reliefs qui ne veulent pas se fixer. Je cherche la couleur, je ne trouve même pas le dessin." "Vous ne trouverez pas l'un sans l'autre", reprend Delacroix¹⁸. »

Ainsi apparaît la complexité qui entoure l'art d'improviser chez Chopin. S'il utilise des formes préexistantes, il peut tout aussi naturellement les créer, partir de scènes théâtrales ou de pantomimes, chercher l'inspiration en termes de couleurs et

¹⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹⁶ PAZDRO (Michel), « *Chapeau bas, Messieurs, un génie...* », *Frédéric Chopin*, Éditions Découverte Gallimard musique, 1989, p. 105.

¹⁷ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 91.

¹⁸ Extraits de citations prélevées dans l'étude de EIGELDINGER (Jean-Jacques) « *Chopin vu par ses élèves* (3^{ème} éd., A la Baconnière, Neuchâtel 1988) placés dans la partie témoignages et documents de l'ouvrage de PAZDRO (Michel), « *Chapeau bas, Messieurs, un génie...* », *Frédéric Chopin*, Éditions Découverte Gallimard musique, 1989, p. 137.

dessins et démontrer ainsi son intense réactivité aux stimulations extérieures. Pour conclure avec l'aspect improvisé de la musique de Chopin, il est une évidence : la musique fixée définitivement sur les partitions ne pourra jamais restituer la liberté que le compositeur prenait avec elle au gré de ses interprétations. L'aspect fluctuant de la musique de Chopin a disparu avec son immanence : les interprètes qui lui ont succédé n'étant pas autorisés à modifier le texte, ils l'ont donc sacralisé. Tournons nous désormais vers Liszt.

I.1.2- L'improvisation dans l'œuvre de Franz Liszt (1811-1886)

Franz Liszt passe pour être le plus grand virtuose du piano de tous les temps. Nous verrons par la suite que son ombre tutélaire flotte sur nombre de pianistes de jazz qui auront, consciemment ou inconsciemment, sa maîtrise inégalable du piano comme point de référence. Avec Chopin, dont la virtuosité moins ostentatoire était – aux dires de beaucoup – peut-être encore supérieure, ils appartiennent tous deux à la grande tradition pianistique savante. Nous ferons, comme pour Chopin, une approche d'abord généraliste et musicologique des improvisations de Liszt, avant de rapporter des témoignages d'époque.

Il s'agit, là encore, de comprendre dans quelles circonstances et dans quels lieux cette improvisation était pratiquée, car Liszt est avant tout un improvisateur, comme nous le rappelle Jean-Yves Clément : « la carrière est commencée, agrémentée de la composition de modestes mais nombreuses pages [Liszt est d'abord un improvisateur, qui deviendra peu à peu un compositeur ; peut-être par manque d'affirmation de soi, là encore]¹⁹. »

I.1.2.1- Lieux et circonstances des improvisations de Liszt

La vie du jeune Franz Liszt ressemble beaucoup à celle de Mozart : son père en fait un enfant prodige, sorte d'animal de foire que l'on exhibe dans toutes les cours d'Europe. Pendant toute la première moitié de sa vie, Liszt se veut avant tout virtuose, même si par ailleurs il s'intéresse très tôt à la composition. Il va bousculer le rituel du traditionnel concert panaché rassemblant plusieurs musiciens et inventer

¹⁹ CLÉMENT (Jean-Yves), *Franz Liszt*, Éditions Actes Sud/Classica, 2011, p. 41.

cette formule lapidaire : « Le concert c'est Moi ! » donnant ainsi naissance au récital de soliste. Tous ces aspects seront repris plus loin, notamment dans les chapitres consacrés à Art Tatum et Keith Jarrett. Liszt est le parfait romantique : tout en ambiguïté, il veut être reconnu par l'aristocratie de l'époque, qu'il souhaite séduire tout en la méprisant, et conquérir un véritable auditoire populaire car il adhère aux idéaux nés de la révolution française. De ce point de vue, il est l'exact contraire de Chopin qui déteste le concert et lui préfère le salon. Le piano de Liszt est exhibitionniste et orchestral, celui de Chopin, poétique, intime et chanteur. Nous pouvons donc, sans trop de risques, concevoir qu'il en est de même de leurs improvisations respectives, et nous verrons que les témoignages sur Liszt sont légions, grâce aux très nombreux récitals publics qu'il a donnés. Mais commençons par déterminer dans quels cadres formels s'effectuent ces improvisations.

I.1.2.2- Les prétextes à improvisation de Liszt

Toute interprétation d'une œuvre par Liszt, c'est déjà du Liszt ; c'est ce que nous rappelle Rosen : « Dans l'ensemble, les révisions de Liszt sont des formes nouvellement improvisées²⁰. » Et il poursuit en rappelant l'aptitude de Liszt à varier le style de ses exécutions : pour lui, à bien des égards, toute composition est une manière de jouer. N'est-ce pas là, l'une des définitions possible de l'improvisation en jazz ?

En réalité, Liszt ne peut s'empêcher de retraiter le matériau dont il s'empare, il le réécrit et naturellement cette réécriture passe par le geste improvisé. Bruno Moysan, grand spécialiste de Liszt, écrit à ce propos : « La pratique de la réécriture produit un discours ambigu qui entre en symbiose premièrement avec le projet romantique de transcender les limites du langage et des idiomes, et toute forme de limite d'ailleurs, ce qui est le propre du projet signifiant de la musique à programme, deuxièmement un ensemble de pratiques sociales qui voient se développer dans les marges des genres dominants, en premier lieu de l'opéra et dans une moindre mesure la symphonie et la musique de chambre, un marché éditorial spécifique, plus ou moins lié aux circonstances et à la mode, pour piano ou piano et chant, mais aussi pour diverses formations instrumentales, constitué de numéros séparés, de transcriptions, de variations, de fantaisies. Sous les différentes formes que nous venons d'évoquer, ces pratiques associent à la pratique de l'emprunt, le morceau choisi, le geste de la réécriture et constituent un véritable second marché de la

²⁰ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 643.

musique fondé sur l'exploitation commerciale par la réécriture, et le morceau choisi des grands genres et de leurs succès²¹. »

On comprend là toute la modernité de Liszt, précurseur du siècle suivant, jetant les bases de ce que sera bientôt la commercialisation de la musique et le culte de la personnalité artistique, la star. Ce faisant, Liszt ne s'en tient pas à la seule virtuosité, il devient un communicant par son geste improvisé qui tient en quelque sorte de la rhétorique. Ainsi Bruno Moysan montre la relation entre improvisation et art de la conversation de salon : « Fondé sur l'improvisation, cet art de la spontanéité contrôlée est, pour reprendre les propos de Marc Fumaroli, une “rhétorique oubliée”. Improvisation et conversation de salon ont pour point commun d'être toutes deux un savoir-faire de l'instant, une expérience socialisée de l'acte créateur *se faisant*. Elles remplissent aussi une fonction sociale : classer celui qui s'y risque et qui, dans cette prise de risque, s'illustre par le trait ou le mot d'esprit²². » Bruno Moysan rappelle qu'improviser est aussi un savoir-faire qui s'apprend : « Il y a une pédagogie de l'art d'improviser dont les traités de Czerny montrent les lignes de force : maîtrise de la formule digitale, art de combiner les thèmes, sens de l'embellissement et de la variation²³. »

Cela dit, les prétextes à improvisation de Liszt sont extrêmement variés et viennent souvent du public. Le principe même de l'improvisation *ad hoc* permet de mesurer à quel point Franz Liszt est capable de s'adapter au répertoire musical local en plus des inévitables fantaisies sur des thèmes célèbres d'opéras. Cette manière de proposer à un virtuose d'improviser à partir de thèmes donnés par le public local revêt un véritable aspect ludique. Les programmes publiés dans la presse précisent parfois que les thèmes remis par le public doivent être écrits en notes de musique. Cela permet à Liszt d'improviser sur des mélodies rares ou inconnues.

Naturellement, ce sont les thèmes d'opéras qui constituent l'essentiel du matériau à partir duquel Liszt va improviser. Nous trouvons là encore, comme nous le verrons, une similitude marquée avec les premiers pianistes improvisateurs du jazz naissant. L'opéra est populaire au siècle du romantisme, et la paraphrase improvisée est à l'origine d'un pan entier des compositions de Liszt. Liszt inaugure là un genre musical véritablement personnel, et peut-être plus fondateur qu'on ne pourrait l'imaginer, celui de la paraphrase.

²¹ MOYSAN (Bruno), *Franz Liszt et la Pratique de l'Arrangement*, DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 364.

²² *Ibid.*, p. 364.

²³ *Ibid.*, p. 365.

L'improvisation à partir de thèmes d'opéra ouvre également sur une part majeure de l'œuvre de Liszt : la fantaisie (ou du moins l'improvisation sur thèmes connus) qui est, par l'intermédiaire de la réécriture et de la virtuosité, au cœur du dispositif lisztien de conquête sociale des salons et du concert soliste plus encore.

I.1.2.3- Quand Liszt improvisait

Tout commence par l'interprétation. Comme Chopin, Liszt s'interroge sans cesse sur l'opportunité de modifier tel ou tel élément d'une partition existante, c'est ce que nous rappelle Wilhelm von Lenz : « Qu'on s'imagine un génie comme Liszt, âgé de vingt ans, mis pour la première fois en face d'une composition aussi capitale de Weber, [...] ! Il essayait sans cesse cette première partie avec les intentions les plus diverses. Dans le passage en *mi* bémol, à la dominante, à la fin de cette première partie [...], Liszt dit : "C'est marqué *legato* ; ne ferait-on pas mieux *piqué*, *pianissimo* ? Mais il y a aussi l'indication *leggieramente*". Il expérimentait toutes les directions. Ainsi me fut-il donné d'observer comment *un* génie en scrute un *autre* pour en faire son profit²⁴ ! »

Voici maintenant quelques témoignages directement prélevés dans les journaux et revues d'époque : en général, Liszt terminait toujours ses concerts par des improvisations, en but à certaines critiques car sa virtuosité insolente en irritait plus d'un : « Il a terminé par des improvisations. Ce genre, où l'imagination doit déployer toute sa liberté, me paraît être le vrai triomphe du génie : il lui suffit alors de se livrer à toutes ses impressions, pour ravir l'âme des auditeurs et exciter l'enthousiasme [...]. Notre jeune hongrois [*sic*] me paraît posséder parfaitement, si je puis parler ainsi, la technique de l'improvisation ; il connaît à fond toutes les ressources de son instrument, et en tire tout le parti possible ; avec tout cela, il est facile d'étonner ; mais il est rare de plaire et d'attacher. Qu'est-ce qu'une improvisation qui a ses règles prescrites, invariables, comme un contrepoint pédantesque²⁵ ? » À Rouen, ses improvisations reçoivent un accueil plus favorable : « Afin d'attirer le public, le *Journal de Rouen* souligne les qualités du "jeune virtuose, compositeur" qui "unit à une parfaite exécution la plus heureuse facilité à improviser sur tout motif donné²⁶". » Le *Journal de Rouen* apporte confirmation :

²⁴ VON LENZ (Wilhelm), *Les Grands Virtuoses du piano*, traduit et présenté par EIGELDINGER (Jean-Jacques), Paris, Flammarion, 1995, p. 52.

²⁵ *Le Diable boiteux*, 9 mars 1824. Document aimablement communiqué par Jean Mongrédien, *In Ibid.*, p. 53.

²⁶ *Journal de Rouen*, 28 novembre 1825. Cité dans GOUBAULT, « Les trois concerts de Franz Liszt à Rouen » *In Ibid.*, p. 53.

Liszt improvise non seulement sur une matière connue de tous mais aussi sur tout motif, même inconnu de lui. À Bordeaux, on imagine sans difficulté le fameux piano orchestral de Liszt, d'après un témoignage évoquant « chaque motif qui se reproduit alternativement, à travers un fracas de batteries, un feu roulant de notes imitant la tempête et l'orage, auxquels succède tout ce qu'on peut imaginer de doux, suave, et mélodieux²⁷ ! » Liszt ne refuse aucune proposition du public ; ainsi peut-on l'entendre, toujours à Rouen, se lancer dans une longue improvisation sur un thème aussi trivial que *Au clair de la lune* : « Dans les dernières improvisations qui ont terminé le concert, on ne saurait indiquer toutes les richesses d'imagination que le jeune virtuose a déployées. À propos d'un motif trivial, tel que *Au clair de la lune*, et d'autres non moins vulgaires, il brode non seulement des fantaisies charmantes mais il rencontre des motifs délicieux qui se lient les uns aux autres et qui viennent, sans dispartes et sans secousses, aboutir au premier motif d'où il était parti²⁸ ». C'est de l'improvisation qu'il tire toute sa popularité et il achève systématiquement ses démonstrations d'improvisations « au milieu non pas d'applaudissements, mais de cris frénétiques d'enthousiasme, de bravos inextinguibles et sous une immense pluie de fleurs²⁹. »

À la lecture de ces articles, comment ne pas penser à la fin d'un concert de Keith Jarrett dont la popularité sera exceptionnelle et inégalée au siècle suivant. Nous mesurons dès lors combien Liszt a été un précurseur parmi les grands pianistes virtuoses improvisateurs. Partout où il passe, son succès est immense, son improvisation n'est pas seulement digitale et impressionnante de technique, elle se nourrit également d'un profond sens harmonique, comme l'écrit ce critique musical : « Il improvise des variations sur sa romance *Faribolo pastouro* ; il mêle à cette "simple et naïve mélodie" des "effets ravissants d'harmonie"³⁰. »

Liszt est à ce point considéré comme un pianiste improvisateur d'exception que l'on n'hésite pas à mettre en doute ses capacités de compositeur. Un comble quand un siècle et demi plus tard, il ne subsiste de Liszt que ses compositions ! : « [...] Nous verrons si les œuvres qu'il promet, reçoivent un accueil moins contesté ; mais nous craignons bien que son imagination, si précieuse pour ses improvisations étonnantes, ne soit un grand obstacle pour des créations plus sérieuses et durables.

²⁷ *L'Indicateur*, 11 janvier 1826, p. 4 *In Ibid.*, p. 60.

²⁸ *Le Mémorial Bordelais*, n° 4834 (25 janvier 1826) *In Ibid.*, p. 61.

²⁹ Citation extraite du feuilleton de L. de Brucq dans le *Journal de Toulouse* du 1^{er} septembre 1844 *In Ibid.*, p. 184.

³⁰ *Franz Liszt en tournée dans le sud-ouest en 1844 In. Ibid.*, p. 192.

Quoi qu'il en soit, Liszt restera toujours le type de l'extraordinaire, comme Thalberg celui du beau et du parfait³¹. »

Voilà donc rapidement exposée la pratique de l'improvisation de ces deux immenses pianistes virtuoses qu'étaient Chopin et Liszt. Si la poésie de Chopin est le trait que l'on pourra retrouver chez certains pianistes de jazz, le Moi lisztien et son besoin de reconnaissance par le public seront une constante à laquelle seront confrontés pratiquement tous les virtuoses improvisateurs de cette thèse.

³¹ F. H., « Feuilleton. Liszt », *L'industriel alsacien*, n° 26 (29 juin 1845), *In. Ibid.*, p. 263.

I. Chapitre 2- Le geste virtuose asservi à la danse

Il ne faut pas avoir trop de complaisance, dans les génies singuliers, pour ce qu'on appelle leurs négligences, qu'il faut appeler plutôt leurs lacunes ; ils n'ont pu faire que ce qu'ils ont fait. Ils ont souvent dépensé beaucoup de sueur sur des passages très faibles ou très choquants.

*Eugène Delacroix*¹

I.2.1- Les origines du piano jazz

Ce travail ne s'intéresse qu'aux pianistes improvisateurs occidentaux de jazz du début du XX^e siècle à l'époque contemporaine. S'il est relativement aisé de définir l'époque contemporaine, il n'en va pas de même pour l'époque des origines ; Chopin et Liszt semblent être parmi les derniers compositeurs-improvisateurs de l'époque romantique même si une génération d'interprètes – Ferruccio Busoni, Serge Rachmaninov, Arthur Schnabel – vivent leur activité de concertiste comme une part de leur vie créatrice et paraissent perpétuer cette pratique. Ces derniers représentants d'une tradition ancrée dans le XIX^e siècle, même s'ils privilégient les paraphrases et une virtuosité éclatante, tracent la voie de l'interprétation moderne, à la fois scrupuleuse et engagée, appuyée sur une technique issue de Liszt et Chopin. Comme le dit Denis Levaillant : « C'est la grande époque du piano symphonique, que ce soit en récital ou en concert ou en orchestre. Au tournant du siècle, l'invention pianistique n'est donc plus le fait du seul compositeur-virtuose. Les deux fonctions commencent à être séparées². » D'autres pianistes apparaissent qui ne font que jouer du piano et n'écrivent plus de musique. Pour la première fois dans l'histoire, des compositeurs ne jouent pas leurs œuvres eux-mêmes : Gabriel Fauré par exemple, confie les siennes à la pianiste française Marguerite Long. Ce changement est

¹ (Journal, rééd. Plon, 1981.)

² LEVAILLANT (Denis), *L'improvisation musicale, Essai sur la puissance de jeu*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1981, p. 48.

fondamental puisqu'il bouleverse l'équilibre de tout un siècle, si l'on date de Beethoven le début véritable de la carrière de compositeur pour piano, donc de pianiste. Pourtant de 1900 à 1950, les écritures les plus intéressantes, les plus novatrices sont venues de compositeurs qui continuaient à jouer les œuvres qu'ils créaient : Scriabine, Debussy, puis Bartók. Tout au long du XX^e siècle, les pianistes se sont insensiblement mais très nettement éloignés de la création de leur temps, excepté pour le jazz, qui fit sans aucun doute évoluer la notion même d'invention pianistique, aussi bien que celles de compositeur et d'interprète. Après Chopin, Liszt, puis Busoni, Rachmaninov et Schnabel, la musique savante ne laisse plus qu'une place anecdotique à la pratique de l'improvisation, la musique d'orgue mise à part : la sacralisation de l'écrit ouvrant la voie à l'ère du couple compositeur-interprète, le partage des tâches est désormais clairement défini. C'est dans le nouveau monde que va se perpétuer un geste improvisateur qui va irriguer un genre parfaitement neuf : le jazz.

Là encore se pose la question de l'émergence du genre. Les hypothèses des musicologues ne convergent pas toujours. Ainsi, faut-il considérer le ragtime comme la forme première du jazz ? Un genre victime du mépris des musiciens « classiques », qui le relèguent dans la catégorie « musiquette sans grand intérêt », mais aussi des musiciens de jazz eux-mêmes qui ne le considèrent pas comme du jazz. Dans les deux cas, on nie purement et simplement l'extraordinaire originalité de ce genre ! Deux arguments simples récusent ces affirmations méprisantes : tout d'abord, le plus célèbre des compositeurs de ragtime, Scott Joplin, a reçu une formation tout à fait « classique » et revendiquait cette étiquette pour sa musique. D'autre part les grands artistes du ragtime improvisent et ne respectent quasiment jamais les partitions publiées d'origine. De plus, ils apprennent fréquemment les *rags* d'oreille puisqu'un grand nombre d'entre eux ne savent pas lire la musique... Or, n'est-ce pas son caractère improvisé et sa tradition orale qui distingue le jazz du reste des autres musiques ? À titre anecdotique, et, à notre connaissance, exemple unique, dans les années dix, Felix Arndt (1889-1918) dans certains de ses ragtimes, mélange les genres – *A Symphonic Nightmare*, *Desecration Rag 1* et *An Operatic Nightmare Desecration Rag 2* – et se plaît à composer à partir de l'*Humoresque* de Dvořák, des *Rhapsodies* de Liszt ou la *Marche funèbre* de Chopin. Hélas, la courte vie de Arndt ne nous permet pas de savoir ce qu'aurait pu être l'évolution du genre s'il avait eu la possibilité de persévérer dans cette voie.

Pourtant, le public, mélomane ou non, enferme le ragtime dans des clichés réducteurs : « musique de saloon », « musique de maison close », « musique de cinéma muet » ou encore « musique de l'Arnaque », pianiste en bras de chemise, chapeau melon vissé sur la tête et cigare coincé entre les dents, en train de se

déchaîner sur un vieux piano mécanique désaccordé. Pour James Lincoln Collier, nombreux furent les premiers pianistes de ragtime qui ne savaient pas lire la musique et commencèrent par jouer d'oreille. Cependant, parmi eux, certains, sans avoir véritablement suivi des cours au conservatoire, ont bénéficié d'une formation « classique ». C'est leur façon de jouer « ragged » (qui veut dire rythme déchiqueté) qui donne son nom à ce style de musique, ce qui permet à Collier d'écrire : « D'un style, ils ont fait un genre particulier. Ils ont non seulement composé des œuvres, mais ils les ont écrites et éventuellement les ont fait publier et avec ce procédé ont fini par rendre la musique plus classique. Les notes bleues disparaissent, écartées par les pianistes dont l'instrument, le piano, ne pouvait les produire. Les tournures "ragged" dans les mélodies furent converties en "syncopation" classique et la mélodie était arrimée au rythme de base avec seulement une "syncopation" rigide suggérant les rythmes croisés africains³. »

La « syncopation » évoquée ici par J. L. Collier est ce que nous désignons dans notre solfège occidental par le mot syncope. Cette « syncopation », à l'origine africaine, se heurte à la réalité de la transcription écrite et est notée avec les signes existants de la syncope. De même que les *blue notes*, absentes du clavier, deviennent tierce, septième mineure, quarte augmentée et perdent leur caractère extra-occidental.

I.2.1.1- Scott Joplin

Nous connaissons Joplin surtout par le livre de Rudi Blesh et Harriet Janis⁴, outre d'autres écrits sur le sujet ; le plus important semble, d'après James Lincoln Collier, être une thèse non publiée de Addison Walker Reed. Joplin est né en 1868 à Texarkana, une ville du nord-est du Texas. Son père, ouvrier sur les voies de chemin de fer, joue du violon ; sa mère chante et joue du banjo. Sans surprise, les trois fils, Will, Robert et Scott sont attirés par la musique. Un piano, dans une maison voisine, (probablement là où Mme Joplin travaille comme domestique) attire Scott qui commence à tapoter dessus. Il se révèle rapidement doué et son père acquiert un piano à queue, carré, d'un modèle ancien. Il n'est pas extraordinaire qu'une famille noire pauvre possède un piano. Un engouement pour le piano s'empare des Etats-Unis à la fin du XIX^e siècle.

³ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 52.

⁴ BLESCH (Rudi) with HARRIET (Janis), *They All Played Ragtime*, Published by Music Sale Corp, 1950, Edition 4 revised in 1974.

L'extrait suivant d'un article du *Courrier de la Moselle* du 22 novembre 1845 montre là une filiation directe avec le mode de vie européen : « Qu'est-ce qu'un piano ? Un instrument fort recommandable pour les services qu'il rend à faire danser en famille, ou à accompagner quelque tendre et modeste romance⁵. » Un piano vulgarisateur de musique, mais aussi l'instrument-roi capable, à Paris, d'apporter la consécration d'un instant à ceux qui sauront le dompter. Pour Bruno Moysan, il ne faut pas attendre 1885 pour voir la consécration du piano comme instrument-roi ; en 1845, dix pour cent de la population jouent du piano et, depuis 1830, une foule de pianistes se précipitent à Paris pour se voir « attribuer l'éphémère et grisant statut de *lion*. Qui ne rêverait, en effet, d'être le pianiste monstre, pianiste-lion, le pianiste prodige pour le quart d'heure dans Paris, car on assure qu'il en arrive d'illustres de demi-heure en demi-heure⁶ ? »

À l'image des européens d'aujourd'hui qui investissent dans un ordinateur, des parents américains de la fin du XIX^e siècle, pauvres et noirs, avec des ambitions pour leurs enfants, peuvent acheter un piano. En tout cas, Scott Joplin peut débiter l'instrument. On commence à parler du jeune garçon noir et talentueux dans le quartier et, très vite, Scott a un professeur, un Allemand qui lui donne des leçons pour rien d'après Blesh et Janis. Quoi qu'il en soit, nous savons que Joplin fait des études pianistiques « classiques » et connaît bien les grands compositeurs des débuts du XIX^e siècle et de la période précédente. Joplin est donc, depuis son enfance, un musicien qui a étudié et possède une solide base en théorie musicale. Il connaît certainement la tradition musicale des Noirs, celle des *ring shouts*⁷ et des chants de travail car il a employé quelques-unes de ces formes dans son opéra *Treemonisha*. Mais, comme l'écrit James Lincoln Collier, son répertoire principal est la musique romantique classique du XIX^e siècle qui a nourri des centaines de milliers de jeunes pianistes américains, filles et garçons, du temps de Joplin jusqu'à nos jours. À la naissance de Joplin, Liszt a encore dix-huit ans à vivre et le romantisme musical même finissant, est encore très vivace dans la vieille Europe. L'Amérique, bien sûr, est très éloignée de l'Europe et de sa musique savante mais c'est un pays en pleine maturation, qui se cherche, tout en gardant l'ancien continent pour modèle. L'élite musicale savante américaine est pratiquement inexistante à l'époque, mais le terreau est propice à la naissance du jazz.

⁵ J.....s, « Théâtre de Metz. Concert de Listz [sic] », *Le Courrier de la Moselle*, n° 140 [samedi 22 novembre 1845], p. 1-2. In. p. 295 DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, 424 p.

⁶ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 58.

⁷ Chant religieux pratiqué par les esclaves africains sur le sol américain.

Dès 1897, le ragtime suscite un véritable engouement. C'est une véritable toquade, une autre de ces formes de musique tirée du folklore noir et occidentalisée. Comme le jazz des années 20, les orchestres dits « swing » des années 30 et la musique « soul » des années 60, le ragtime est associé à une danse, en l'occurrence le *cake walk*. Le jeune Scott Joplin est donc tout naturellement aspiré par le tourbillon de la mode du ragtime à la fois comme interprète et comme compositeur. Avec les années, la texture de ses ragtimes devient plus dense et la « syncopation » moins apparente. C'est un choix artistique et non pas commercial. Pour bien vendre les ragtimes il suffit de les rendre faciles à jouer pour le pianiste amateur. Mais les très bons amateurs s'essayent aux œuvres de Joplin écrites à la fin de sa vie, et il leur faut une bonne technique pour jouer convenablement le *Maple Leaf Rag*. Joplin méprise les ragtimes populaires très simplifiés dont le plus connu est peut-être le *Alexander's Ragtime Band* d'Irving Berlin⁸. Il dénonce ces pianistes de ragtimes qui jouent de plus en plus vite pour faire de l'effet. Il n'admet pas la liberté rythmique et insiste sur le fait qu'un ragtime doit être joué au tempo approprié et uniquement suivant la partition. Cette dernière recommandation est d'une importance capitale : elle sous-entend en effet que de nombreux joueurs de ragtimes prennent des libertés avec la ligne mélodique et que, en somme, ils continuent à jouer leurs ragtimes à l'ancienne façon. Or dans l'esprit de Scott Joplin, un ragtime est un morceau de musique strictement composé, travaillé avec autant de soin qu'une étude de Chopin et doit être considéré avec autant de sérieux.

En effet, le ragtime tel que nous le connaissons aujourd'hui est construit d'une manière très stricte. La main gauche marque un tempo régulier sous la forme de passages en *walking bass*, (c'est-à-dire une suite de notes simples ou d'octaves qui montent ou descendent sur le clavier) ou encore à la manière *stride* où la main gauche attaque une seule note ou une octave sur le premier et le troisième temps de la mesure (le deuxième et le quatrième temps étant des accords, d'où cet effet de « boum tchic » si connu d'un certain style de piano). Sur cette ligne de basse au tempo franc, la main droite joue une mélodie très syncopée. Pour la mélodie, on connaît deux façons de procéder : la première est la répétition – familière aux amateurs de Bach – où un thème est joué, puis répété plus haut ou plus bas, habituellement à un intervalle de seconde ou de tierce ; la seconde consiste en l'appel et la réponse : un second thème est joué en réponse à l'autre. Le ragtime est écrit d'habitude en mesures classiques de 2/2, 2/4, 3/4, 4/4 et 6/8. La plupart des thèmes de ragtime sont bâtis sur des figures mélodiques de deux ou quatre mesures

⁸ Compositeur spécialisé dans les comédies musicales, né russe en 1888 et décédé en Amérique en 1989.

qui sont répétées ou variées suffisamment pour former un air de seize ou trente-deux mesures. Un ragtime peut comporter trois, quatre ou même cinq airs (parties de forme), ordinairement répétés ou revenant par intervalles, de la même façon qu'un rondo classique (de forme ABACADA) que Joplin connaissait certainement. En travaillant à une forme de musique plus étendue et empruntée à la tradition classique, Joplin succombe à la même tentation que nombre de musiciens de jazz postérieurs.

Bien entendu le ragtime, au début du siècle dernier, n'est pas une musique savante, car excepté quelques compositeurs comme Scott Joplin, chez la plupart des pianistes de ragtime, l'inspiration l'emporte sur le respect des partitions composées. Néanmoins, Joplin se veut le premier compositeur noir de l'histoire de la musique américaine et revendique son appartenance à la musique sérieuse, dont lui-même est issu. Comme nous le verrons, le ragtime pose les fondements de la musique de Jelly Roll Morton puis du *stride*. Si Joplin tient absolument à ce que l'on interprète, au signe de nuance près, les partitions qu'il a écrites, c'est parce qu'il se réfère à la musique savante qu'il a appris pendant son enfance. L'interprète est au service de la musique. Mais dans un nouveau monde en expansion, la soif de liberté, doublée d'une volonté de conquête, pousse l'individu à s'approprier de nouveaux espaces, dont la musique écrite.

I.2.1.2- Jelly Roll Morton

Né à la Nouvelle Orléans en 1885 et mort à Los Angeles en 1941, Jelly Roll Morton est l'inventeur autoproclamé du jazz et, de ce fait, il est également un personnage très contesté. Voici ce qu'écrit à ce propos le musicologue Alan Lomax dans l'ouvrage qu'il a consacré à Jelly Roll Morton : « Les faits justifient jusqu'à un certain point les prétentions de Morton. Il n'a pas inventé le jazz ni "composé" le *Tiger rag*, mais il a été le premier véritable compositeur de jazz, non seulement un créateur original, compétent et prolifique, mais encore un organisateur agressif qui avait l'art de faire sa propre publicité⁹. » Ce même livre ne laisse aucun doute sur la place occupée par Morton dans l'histoire du jazz. Ainsi Lomax cite Sigmond Spaeth¹⁰, pour qui dans son *Histoire de la Musique Populaire en Amérique*, Morton fut sans conteste le meilleur musicien complet de la période classique du jazz, sa

⁹ LOMAX (Alan), traduit par Henri Parisot, *Mister Jelly Roll*, édition française, Flammarion, 1964, p. 298.

¹⁰ Musicologue américain né en 1885 et mort en 1965.

carrière n'ayant atteint son apogée qu'après 1925 ; quant à Hugues Panassié¹¹, il écrit dans *Jazz Informations* : « Jelly Roll est l'une des grandes figures du jazz... un compositeur de premier ordre... en dehors de Duke Ellington, je ne connais personne qui ait écrit autant de jolies mélodies... il est le père du piano de jazz. » Rudi Blesh¹² affirme que dans le domaine du jazz, Morton a porté à sa perfection le style d'une époque et frayé la voie aux musiciens futurs. Pour lui, sans aucun doute, c'est le plus grand créateur de l'histoire du jazz.

Jelly Roll Morton peut être considéré comme le premier véritable soliste improvisateur de l'histoire du jazz. En effet, il joue du piano en solo et cela lui permet de se dissocier du modèle d'improvisation collective qui caractérise le jazz de la Nouvelle Orléans, même si ce modèle d'improvisation collective est celui qui est pratiqué par la formation dont il est à la fois le chef, le compositeur et l'arrangeur dans les années vingt. Il est certain qu'au sein d'un orchestre, avoir une trop forte personnalité, une détermination plus affirmée, un esprit de recherche plus poussé pouvait provoquer un certain désordre. En effet, si un seul musicien parvenait à capter l'attention de l'auditeur, l'improvisation collective n'avait plus lieu d'être. On peut toujours regretter la disparition de l'idéal collectif : mais elle était inévitable et conforme à l'esprit et à la nature hautement individuels de ce mode d'expression musical appelé jazz.

Morton est un acteur principal de l'histoire du jazz dans le sens où il va transformer le ragtime, racine de tradition écrite du jazz imprégnée d'éléments européens, en une musique qui va se libérer de la partition. Il suffit d'écouter un des premiers disques de ragtime pour entendre la différence très nette entre le style jazz de Jelly Roll et le ragtime plus rigide, plus conservateur. Même au niveau d'écoute le plus superficiel, il est clair que Morton s'est éloigné du jeu raide de tendance « classique » à la main droite et de type marche à la main gauche – l'illustration de cette différence nous est offerte par Morton lui-même dans ses deux versions enregistrées de *Maple Leaf Rag* de Joplin, la première en pur style ragtime, la deuxième selon les règles de création jazz (enregistrements de la LIBRARY OF CONGRESS)¹³. Même James P. Johnson, qui est incontestablement l'un des pianistes de ragtime les plus modernes, s'en tient toujours au tempo original bien carré en 2/4,

¹¹ Critique et producteur de jazz, français, né en 1912 et mort en 1974.

¹² Critique de jazz américain, né en 1899 et mort en 1985.

¹³ Jelly Roll Morton: THE COMPLETE LIBRARY OF CONGRESS RECORDINGS (*en*) : Coffret de 8 disques reprenant la quasi-totalité des enregistrements de 1938, accompagnés d'un livret de 80 pages. Nous n'avons pas pu avoir accès à ce coffret, extrêmement difficile à trouver, mais nous y faisons continuellement référence dans cette thèse, les exemples donnés plus loin sont disponibles sur internet.

carcan rythmique que Morton assouplit et élargit dès le début de sa carrière. Morton parvient à innover en s'adonnant à l'improvisation, surtout à la main droite, véritable clef de voûte de son jeu, et se retrouve donc en opposition directe avec le ragtime, musique fondamentalement écrite. Avec ses méthodes d'improvisation, Morton est en mesure, en quelque sorte, d'horizontaliser la musique et d'éliminer l'aspect harmonique vertical prédominant dans le ragtime et les autres formes de musique de l'époque. Cette horizontalisation est un apport capital ; sans elle, et malgré Morton ou les musiciens qui lui succèdent, il n'y a pas de jazz. Elle donne à la musique un nouvel élan rythmique, condition *sine qua non* du swing, comme le prouvent encore les nombreux quadrilles, tangos, marches et extraits d'opéra joués en jazz ou en ragtime par Morton qui figurent sur les enregistrements de la LIBRARY OF CONGRESS. Cette place fondamentale occupée dans le jazz par Morton est désormais reconnue, certes davantage dans son pays d'origine qu'en Europe, comme le souligne James Lincoln Collier : « À l'inverse des Américains, ils [les européens] s'intéressaient moins à Jelly Roll Morton. »¹⁴ Pourtant, Morton s'enorgueillissait de ses racines françaises.

1.2.1.2.1- Le contexte

D'origines créole et française, Ferdinand Joseph Lamothe prend le nom de son beau-père, Mouton, transformé ensuite en Morton ; le Jelly Roll (« gâteau roulé » surnom probablement à caractère sexuel) vient ensuite compléter le nom de scène de l'artiste. Après la guerre de sécession, les Créoles ont perdu le statut qui leur a assuré une certaine supériorité par rapport aux Noirs et la musique est l'un des aspects de leur culture auquel ils sont extrêmement attachés. Être capable de chanter, de jouer du piano ou d'un autre instrument, est l'un des meilleurs témoignages de culture et les jeunes Créoles sont fortement encouragés à étudier la musique. Comme toujours, pour les parents de « race blanche », il n'est pas question que leurs enfants (Créoles) deviennent des musiciens professionnels. Dans l'Amérique du XIX^e siècle, le musicien professionnel occupe le même rang social que les acteurs, juste au-dessus des prostituées. Le « Créole de couleur » veut que ses enfants soient des musiciens accomplis mais qu'ils demeurent des musiciens amateurs. Cela signifie qu'ils doivent fréquenter l'Opéra, qu'ils doivent se mettre au piano pour divertir leurs amis réunis au salon ou pour jouer, en amateur, dans un ensemble de caractère symphonique. Ce choix rendait inévitable que les « Créoles de couleur » refusent tout rapport avec la musique populaire des Noirs. Les Créoles sont surtout, pas

¹⁴ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 85.

uniquement cependant, des gens de la ville. Ils ignorent la tradition des chants de travail ou des *field hollers*¹⁵. Par ailleurs, ils sont catholiques et ne fréquentent pas l'Église baptiste ou la *Sanctified Church* avec ses spirituals et sa *gospel music* fortement teintés de musiques africaines et avec ses *ring shouts* – danses à caractère religieux, mêlées de chants, que pratiquent les esclaves. Le « Créole de couleur » est ce que l'on appelle alors un « vrai » musicien : il sait lire la musique, il méprise l'art de l'improvisation, il connaît bien le répertoire classique des arias, des chansons à la mode et des marches, c'est-à-dire tout ce qu'est censé connaître un musicien blanc. Cela est d'une importance capitale : le musicien créole appartient exclusivement à la tradition classique européenne. Il méprise généralement les Noirs qui habitent au-delà de la ligne de chemin de fer, qui ne savent pas lire la musique et qui jouent ces *low down* – courts fragments mélodiques, sortes de ritournelles criées par un esclave travailleur des champs pour se faire reconnaître, en guise de proclamation d'identité. Presque tous les vétérans créoles se rappellent l'instruction musicale de leur enfance, fondée sur les règles les plus strictes de l'Académie de France : « J'ai étudié la musique pendant deux ans, puis j'ai choisi mon instrument¹⁶ » disaient-ils avec orgueil.

I.2.1.2.2- L'apprentissage musical et pianistique

Cette partie de la vie de Morton relève du flou le plus complet et les sources sont même parfois contradictoires. Il semble que Morton ait pris des cours de guitare dès son plus jeune âge, alors que sa famille l'emménait régulièrement à l'opéra ou au concert où il découvre le piano : « De fait, à moi-même, le désir de jouer du piano me vint en allant à un récital de l'Opéra français. Un pianiste joua plusieurs morceaux merveilleux avec une perfection qui me donna une folle envie de l'imiter. L'ennui, c'était que le virtuose avait de longs cheveux embroussaillés ; de plus, dans notre milieu, on considérait le piano comme un instrument pour dames, si bien que je m'étais imaginé que si je jouais du piano, on me prendrait pour ce que je n'étais pas¹⁷. » Pour Howard Reich et William Gaines, il est certain que Morton a bénéficié de l'éducation standard des jeunes Créoles de la Nouvelle Orléans. Les Créoles comme Morton jouissaient des privilèges d'une vie bourgeoise, ils apprenaient la musique et savaient souvent la déchiffrer à vue. Ils appartenaient à une communauté qui avait prospéré en ville, en dessous de *Canal Street*, dans un quartier où

¹⁵ Chants de travail improvisés par les esclaves noirs afro-américains. .

¹⁶ LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, traduit par Henri Parisot, Édition française, Flammarion, 1964, p. 96.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

retentissait la musique des établissements où l'on dansait comme *Economy Hall* ou *Independence Hall*. Pour Reich et Gaines : « Même en de tels endroits aux mœurs débridées on pouvait comprendre, en entendant ces artistes créoles, qu'ils avaient embrassé les valeurs musicales européennes de l'opéra et de la symphonie, et leurs concepts de précision, d'exactitude, d'équilibre et de raffinement¹⁸. »

Selon certains, il a travaillé avec un professeur resté anonyme, selon d'autres, il a bénéficié de l'enseignement successif de plusieurs professeurs de piano. Quoi qu'il en soit, l'enseignement qu'il reçoit porte ses fruits car, si l'on en croit William Russell, le plus érudit des critiques de jazz en 1944 : « Jelly Roll a reçu une éducation musicale plus complète que la plupart des musiciens de la Nouvelle-Orléans, et il appartenait à un milieu musical. La construction classique de ses compositions témoigne de ces deux particularités¹⁹. »

Dès son adolescence, il prend l'habitude de jouer dans les tripots de la ville, en cachette de sa famille. Cela ne l'empêche pas de prendre son travail très au sérieux : « On s'en souvient à la Nouvelle-Orléans, Jelly Roll jouait du piano toute la nuit et il s'exerçait toute la journée. Nous lui demandions à quel moment il dormait ? Il tapait sur le piano tout le temps²⁰. »

Mais très vite il entre en concurrence avec les pianistes de la place. Ceux-ci forcent son admiration mais le contraignent également à élever son niveau de jeu. Ces pianistes viennent de toutes les parties du pays parce qu'ils trouvent là plus de travail que nulle part ailleurs. Ils ont pour nom, Sammy Davis, Alfred Wilson, Albert Cahill, mais le plus impressionnant de tous est Tony Jackson. Voici ce que Morton dit à son propos : « Il a toujours été la grande vedette de la Nouvelle-Orléans, et, à ma connaissance, aucun pianiste venu d'une quelconque partie du monde n'a jamais quitté la Nouvelle-Orléans victorieux. Tous ceux qui le connaissaient, considéraient Tony comme le plus grand soliste de l'univers. Jamais personne, dans le monde de la musique, n'eut une mémoire comparable à la sienne. On l'appelait l'homme aux mille chansons. Il était capable de jouer n'importe quel air de n'importe quel opéra, de n'importe quel spectacle ou de n'importe quelle composition écrite sur le papier²¹. » Si l'on extrait les commentaires musicaux de

¹⁸ [Traduction] Even in such freewheeling places, it was clear to hear that these Creoles artists had embraced the musical values of the European opera and symphony, with their emphasis on precision, accuracy, balance, and refinement. REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 22.

¹⁹ LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, traduit par Henri Parisot, Édition française, Flammarion, 1964, p. 322.

²⁰ *Ibid.*, p. 84.

²¹ *Ibid.*, p. 62.

Jelly Roll Morton de leur contexte, l'image du musicien qu'il est, apparaît avec une extraordinaire clarté. Son maître et tout premier ami est Tony Jackson, pianiste légendaire qui, d'après Morton lui-même, est « le plus grand homme de spectacle autodidacte du monde », ce que confirment tous les autres musiciens de l'époque. Sans doute Morton admire-t-il en Jackson « l'homme aux mille chansons » : il n'existe pas de musique, d'opéra, de spectacle musical, ou simplement de *notes écrites sur du papier* que Tony Jackson ne puisse jouer. Autrement dit, Jackson est capable de tout chanter, du *bel canto* au blues, ce qui n'est peut-être pas si rare dans le contexte musical polyglotte de La Nouvelle-Orléans de l'époque. Pour toutes ces raisons, Tony Jackson est l'idole de Morton, et l'insistance de ce dernier à transcrire sa musique sur le papier, le fait de programmer à l'avance ses séances d'enregistrement ou de publier ses orchestrations, son amour pour l'opéra et le ragtime lui viennent, entre autres, sans nul doute de Tony Jackson. Significativement Jackson est pour ainsi dire le seul musicien « vraiment foncé » que Morton admirait. Ses préjugés raciaux sont flagrants et influencent indéniablement les jugements qu'il porte sur les autres. Les préjugés de Morton datent de son plus jeune âge et perdurent tout au long de sa vie. Comme l'explique Lomax, il faut dire en toute honnêteté qu'il ne s'agit pas tant dans son cas d'un préjugé d'ordre individuel que d'un préjugé de classe entretenu de part et d'autre par les Créoles de *Downtown* et par les « Nègres » d'*Uptown*. Les entretiens réalisés dans les années quarante par Alan Lomax avec des musiciens néo-orléanais de l'époque, rapportés et commentés dans *Mister Jelly Roll*, sont clairs et sans équivoque sur ce point. Au sujet de cette partie de son apprentissage, l'influence de Jackson sur Morton paraît confirmée par Howard Reich et William Gaines : « Celui-ci considérait Jackson comme le plus grand artiste que la Nouvelle Orléans n'ait jamais produit, un homme qui “pouvait tout jouer et chanter, de l'opéra au blues, en en respectant le style et connaissait toute la musique qui avait été imprimée²²”. »

Morton explique qu'il a écouté Tony Jackson, Alfred Wilson, Albert Carroll et des douzaines d'autres pianistes d'une boîte appelée le *Français*, et a étudié leurs « trucs » (voir passage²³ intégral en annexe) afin de se les approprier : c'est là qu'il a bâti sa virtuosité et construit le cœur de son répertoire (donc ce qu'il nomme « classique »). Ces « trucs » consistent, d'après ses propres termes, en trémolos en octave, effets de mains alternées, arpèges miroitants, autant de techniques proches

²² [Traduction] Ferd considered Jackson the greatest entertainer that New Orleans ever produced, a man who “could play and sing from opera to blues in its correct formation [and] knew everything that probably was ever printed.” REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press, USA, 2003, p. 23.

²³ Citation 1 en traduction, annexe des citations.

de la virtuosité romantique. À la longue, il en apprend suffisamment pour s'instituer lui-même jeune « professeur²⁴ » et voici ce qu'il affirme jouer : « Je jouais du classique, du ragtime et des airs espagnols dans ces boîtes [comme le *Frenchman's*] aussi bien que tout ce qui sortait de nouveau à cette époque là²⁵. »

Ce que l'on peut retenir en définitive de l'apprentissage pianistique de Morton est qu'il a été pour le moins éclectique. Il s'est nourri non seulement des musiques européennes savantes ou légères, vocales et instrumentales, française, italienne, allemande ou espagnole mais aussi de la musique populaire noire que l'on pouvait entendre dans les rues et dans les tripots. Puis Morton décide d'aller tester ses talents de pianiste et ce que définissent Howard Reich et William Gaines comme son charme romantique hors de la Nouvelle Orléans : « Son apprentissage brusquement terminé, Ferd prit la route, fort de ses dons musicaux et de son charme romantique singulier dont il devait modeler la création la plus complexe et la plus mystérieuse : Jelly Roll Morton²⁶. »

I.2.1.2.3- Compétitions et armes du virtuose

Quelle image Jelly Roll Morton offre-t-il à son public au temps de sa splendeur ? Il se vante d'avoir toujours sur lui deux colts 45 pour se protéger de tous les dangers. C'est exactement la description qu'en font les Melrose – ses futurs éditeurs – lors de leur première rencontre... Dans les faits, à l'apogée de sa carrière, Morton a une apparence proche de celle d'un grand concertiste, avec smoking et nœud papillon. Des photos existent et l'on peut les consulter dans le livre de Reich et Gaines.

En revanche, nous n'avons aucun document sonore témoignant du jeu de Jelly Roll Morton au début du XX^e siècle. Seuls les récits de Morton lui-même et quelques témoignages subsistent de cette époque. Inconsciemment sans doute, lui-même et les pianistes de la Nouvelle Orléans perpétuent une tradition que les pianistes virtuoses romantiques avaient honorée en leur temps : le duel. Ainsi à Paris, le 31 mars 1837, un « duel pianistique » oppose Franz Liszt à Sigismund Thalberg dans les salons de la princesse Belgiojoso, une amie de Liszt, à l'occasion d'un concert de charité. La rencontre est qualifiée de « duel », mais pour le public et

²⁴ Terme employé à la Nouvelle Orléans pour désigner les pianistes jouant dans les maisons closes.

²⁵ [Traduction] “I was playing classics, ragtime and Spanish tunes at these jobs [the Frenchman's], as well as everything new that was coming out at that time.” *Ibid.*, p. 24.

²⁶ [Traduction] His apprenticeship abruptly concluded, Ferd took to the road, bearing the unique musical gifts and singular romantic charms from which he was to fashion his most complex and mysterious creation: Jelly Roll Morton. *Ibid.*, p. 25

la critique, il n'y a ni vainqueur ni vaincu. Alors pour trancher l'affaire, on recourt à un mot d'esprit : « Thalberg est le premier des pianistes ; Liszt est le seul. »

Quant à Morton, il semble qu'il a dû faire face à de solides adversaires afin de s'affirmer comme un virtuose incontesté. Les duels pianistiques sont nombreux dans ces années où la concurrence fait rage quand on veut conserver sa place derrière le clavier. Morton rapporte qu'au début des années 1900, ont lieu d'importants « concours » de piano, notamment un à la foire mondiale de Saint-Louis. Naturellement Morton retrouve Tony Jackson sur son chemin et l'évite au début, puis décide de l'affronter. Il sort vainqueur de ce duel, mais, dans son esprit, il ne l'est pas : « En tout cas, il [Tony Jackson] fut la grande vedette, à Chicago, jusqu'au jour où je disputai avec lui la finale d'une compétition musicale et où je remportai la victoire. Cette victoire me mit en tête de liste, mais, bien que vainqueur, je n'ai jamais pensé que le prix m'ait été décerné à juste titre. J'ai toujours pensé, au contraire, que Tony aurait dû remporter la palme²⁷. »

Puis il finit par être le maître incontesté du terrain et gagne la réputation du meilleur pianiste. Une opinion qui est partagée, dans les années vingt, par ses éditeurs, les frères Melrose qui cependant, quand il s'agira plus tard de reverser à Morton des droits d'auteur qu'il ne touchera jamais, ne se privent pas de démolir cette réputation : « Au piano, Jelly surclassait tout le monde. Parmi ceux que nous avons entendus [et nous les avons tous entendus], il était le meilleur pianiste de son époque. De 1923 à 1928, personne ne lui arrivait à la cheville²⁸. »

Vers la fin de sa vie Morton, oublié, se retrouve aux prises avec l'un des plus grands représentants du piano *stride* de New York ; cette rencontre est relatée dans le livre de Reich et Gaines. Le lecteur pourra consulter l'intégralité du passage consacré à ce duel et sa traduction, en annexe²⁹. Morton est considéré comme un pianiste à l'aura passée et on lui préfère de beaucoup les grands pianistes de Harlem, le très médiatique « Fats » Waller, le virtuose James P. Johnson ou le redoutable Willie « The Lion » Smith. C'est ce dernier qui est désireux d'en découdre avec Morton ; il souhaite savoir si son jeu peut impressionner le vieux pianiste de la Nouvelle Orléans. La rencontre a lieu au *Rythm Club*, chasse gardée de Morton. Smith s'y présente en proclamant qu'il est le « Lion » et que nul ne peut se mesurer à sa virtuosité. Les amis de Morton le mettent au courant de la situation. Celui-ci, peu impressionné, ne semble pas, au premier abord prêt à relever le défi. Cependant,

²⁷ LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, traduit par Henri Parisot, Édition française, Flammarion, 1964, p. 63.

²⁸ *Ibid.*, p. 219.

²⁹ Citation 2 en traduction, annexe des citations.

Smith fait montre d'une telle pugnacité virtuose que Morton se sent obligé de réagir. Il s'approche de Smith, évalue ses armes, en l'occurrence les éléments constitutifs du style *stride* alliés à la rapidité du tempo et la faculté de transposer ce qu'il joue dans diverses tonalités, notamment les plus éloignées, puis il lance sa contre-offensive en commençant à jouer en *si*, une tonalité avec cinq dièses, dans un tempo aussi rapide que celui qu'avait pris le jeune « Lion » auparavant. Finalement, il remporte le duel : « Les jeunes n'en croyaient pas leurs yeux. "C'était la première fois que nous entendions Jelly jouer du *stride* car il jouait habituellement à des tempos plus lents – moderato en général" se souvient Nicholas. Cela dura environ dix minutes pendant lesquelles Jelly impressionna tout ce monde, qui n'aurait pu imaginer auparavant qu'il soit capable de jouer *stride*. Devant l'incrédulité générale, Morton s'exclama : "J'ai inventé ce style de musique pour piano !" puis, "Les gars, j'ai inventé le jazz³⁰ !" »

Ainsi, Jelly Roll Morton remporte les duels contre les adversaires qu'il peut trouver sur son chemin. Sa réputation est grande jusqu'à ce que le style auquel il est attaché soit jugé obsolète dans une Amérique où les événements et les modes se succèdent à une cadence sans cesse accélérée. Voici ce que les témoins qui l'ont vu jouer disent de sa virtuosité. D'abord un extrait d'article de journal datant du début du siècle dernier : « Il joue dans un bon style. Sa technique pianistique est aussi bonne dans le classique que dans les ragtimes. La maîtrise de sa main gauche dans le répertoire classique l'est également³¹. » Dans ce qu'écrit ce journaliste, un élément retient notre attention : Morton joue aussi bien du « classique » que du ragtime. Bien entendu, il n'est fait aucune allusion aux types de pièces « classiques » interprétées ni au niveau de difficultés qu'elles comportent. Sa compagne de l'époque le décrit ainsi en train de jouer : « Il prenait des solos au piano, et alors, c'était comme si les autres musiciens n'avaient plus existé ; ils restaient figés et les gens se rassemblaient autour de l'estrade pour regarder et entendre. Jelly, pour le piano, avait deux mains parfaites... Certains pianistes ont une bonne main et une main faible. Lui, il était

³⁰ [Traduction] The young men could not believe it. "That was the first time we heard Jelly striding, because he always played with an easy tempo – moderato," recalled Nicholas. "This went on for about 10 minutes, and Jelly was really goin' and everybody'd say, 'I didn't know Jelly could stride.'" Morton, who reveled in their disbelief, simply kept playing. "Man, I invented all this kind of piano," he said. "Man, I invented jazz." REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 187 et 188.

³¹ [Traduction] "He does a pianologue in good style. He plays a good piano, classics and rags with equal ease. His one hand stunt, left hand alone, playing a classic selection, is a good one." *Ibid.*, p. 43.

aussi admirable dans les notes basses que dans les notes hautes. C'était merveilleux de l'écouter jouer chaque soir³². »

Tout interprète qui s'est mesuré au grand répertoire pianistique savant sait qu'il faut une mémoire exceptionnelle pour restituer des morceaux d'une durée significative. Morton, semble-t-il, possédait donc des capacités de mémorisation et d'analyse hors du commun. À la fin des années trente, il enregistre dans divers styles, oubliés selon le musicologue Alan Lomax. Celui-ci écrit que ces imitations remarquables de pianistes plus ou moins négligés voire oubliés comme Tom Turpin, Louis Chauvin, Audie Mathews et James Scott nonchalamment exécutées vingt-cinq ans après, sont la preuve de sa phénoménale mémoire musicale, car, comme on peut s'en convaincre en écoutant les rouleaux de pianola de l'époque, elles reproduisent fidèlement le style de ces pianistes morts depuis longtemps.

Le jazz est une musique de l'instant et de l'oralité à travers le phénomène de l'improvisation, cependant le rapport à l'écrit, surtout pour les pianistes, reste une préoccupation remarquablement constante comme en témoigne cette thèse. Ainsi, Jelly Roll Morton, sait coucher sur le papier ses propres compositions mais on le reconnaît également comme un habile lecteur : « “J'ai également vu Jelly Roll Morton déchiffrer un album de partitions pour piano qu'il n'avait jamais vu” se souvient le batteur Jasper Taylor. “Et il jouait sans aucune hésitation”³³. »

Toutefois la difficulté avec Jelly Roll Morton, homme aux mille tours, consiste à démêler le vrai du faux. Dans leur ouvrage, Reich et Gaines racontent un conflit opposant Morton à un autre musicien nommé Peyton. Ce dernier l'accuse de n'être pas aussi bon lecteur qu'il le prétend. Et de manière impromptue, il lui met sous le nez une partition – *Poète et Paysan* – que Morton n'est pas sensé connaître. Voici, selon un témoin, de quelle manière Morton réussit à défaire son contradicteur : « Morton resta silencieux, mais pouffa de rire dans son for intérieur, car il connaissait cette partition depuis son enfance et aurait pu pratiquement la jouer en dormant. Néanmoins, il la regarda du coin de l'œil, comme si elle avait été beaucoup plus difficile qu'il ne l'avait anticipé. Il plaça ses doigts sur les touches et commença à jouer. Tout y était, les accords, la mélodie, les basses, joués exactement comme c'était écrit, à l'indication de trille et à la note près³⁴. » Certes Morton avait

³² LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, traduit par Henri Parisot, Édition française, Flammarion, 1964, p. 239.

³³ [Traduction] “I also saw Jelly Roll Morton read a piano manuscript he had never seen, upside down,” drummer Jasper Taylor said. “And he played it without hesitating.” REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 43.

³⁴ [Traduction] Morton didn't make a sound, though on the inside he was chortling, for he had been hustling musicians with precisely this piece of music practically from childhood and could have

pu rejouer facilement cette œuvre : elle faisait partie intégrante de son répertoire. Mais, profitant de son avantage aux dépens de son détracteur, il arracha la partition du pupitre et ajouta : « Maintenant je vais te montrer comme j’ai mémorisé *Poète et Paysan*³⁵. » Il la joua à nouveau, mais cette fois sans partition. Peyton recula, atterré par l’erreur qu’il avait commise et frappé de terreur par les prouesses pianistiques de Morton qui l’avait dupé sans pitié.

Or à St Louis quelques années auparavant, Morton avait montré une connaissance encore plus élargie du répertoire issu de la musique savante européenne, même s’il connaissait davantage les œuvres de mémoire que véritablement à partir de la partition ; il avait usé d’un stratagème identique : « Les pianistes de St Louis furent effrayés par la virtuosité insolente de Morton mais ne voulaient pas reconnaître sa supériorité. Au lieu de cela, ils décidèrent de le mettre à l’épreuve en lui donnant des morceaux difficiles à jouer à vue : *Humoresque* de Dvořák, l’ouverture de *Martha* de von Flotow, l’ouverture de *Poètes et Paysans* de von Suppé et le *Miserere* du *Trovatore* de Verdi. Morton les expédia tous sans faire une seule fausse note³⁶. » Morton avait agi de la même manière qu’avec Peyton. Ce qu’il n’avait pas dit, en la circonstance, c’était qu’il connaissait ces pièces de mémoire depuis de nombreuses années et qu’il avait feint de les déchiffrer pour la première fois. Les pianistes de St. Louis restèrent abasourdis par de tels exploits. La légende se construisait.

À contrario, les tricheries de Morton ne signifient pas qu’il ne sait pas déchiffrer à vue une partition. En tout cas, ce témoignage nous apporte de sérieux renseignements sur la culture musicale de Morton en matière de musiques sérieuses et légères européennes.

1.2.1.2.4- Éléments d’influence stylistique

Dans le cadre de cette thèse, nous portons notre attention sur les éléments d’influence stylistique issus de la période romantique et postromantique : celle-ci

played “Poet and Peasant” in his sleep. Nevertheless, he squinted at the score, as if it were more difficult than he had anticipated, placed his fingers on the keys, and started making music, with every chord, every melody, every bass note played exactly as written, not a phrase or trill out of place. *Ibid.*, p. 107.

³⁵ [Traduction] “Now I’m going to show you how well I memorized ‘Poet and Peasant.’ *Ibid.*, p. 107.

³⁶ [Traduction] The St. Louis piano men were startled by Morton’s easygoing virtuosity, but they would not yet acknowledge his superiority. Instead, they tried to test Morton, giving him difficult pieces of music to play a sight: Dvořák’s “Humoresque,” the overture from von Flotow’s *Martha*, von Suppé’s “Poet and Peasant Overture,” and the “Miserere” from Verdi’s *Il Trovatore*. Morton dispatched them all, missing nary a note. *Ibid.*, p. 44.

peut englober, d'une manière élargie, le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. La dernière citation, extraite de l'ouvrage de Reich et Gaines, nous apporte d'utiles informations à ce sujet. En effet, quatre compositeurs (Dvořák, von Flotow, von Suppé et Verdi) sont cités : Morton les connaît si bien qu'il peut en jouer les œuvres de mémoire. Il semble également que les musiciens qui l'ont mis à l'épreuve soient familiers de ce type de musique. Pouvons-nous en déduire que l'idiome stylistique romantique circule dans les lieux où l'on pratique la musique à la Nouvelle Orléans ? La prudence est de mise mais les propos des musicologues cités plus haut paraissent confirmés.

1.2.1.2.4.1- Réflexions à partir des citations précédentes

Le récit des pianistes de St Louis raconte que Morton a exécuté *Humoresque* d'Anton Dvořák (1841-1904). Ce compositeur européen de musique savante, même s'il est décédé depuis peu en ce début de XX^e siècle, est quasi contemporain du moment où Morton commence à s'imposer avec magnificence ; Dvořák a également une relation privilégiée avec l'Amérique puisqu'il y a enseigné – il a été directeur du conservatoire de New York – et y a composé l'une de ses plus fameuses symphonies (n° 9 intitulée *Du Nouveau Monde* op. 95). D'autre part le titre *Humoresque* est très imprécis car Dvořák a composé huit de ces pièces pour piano sous le numéro d'opus 101 ; laquelle des huit *Humoresques* Morton a-t-il fait semblant de déchiffrer ? Remarquons que même si ces œuvres sont d'une grande poésie, elles ne sont pas des pièces de virtuosité. Elles tiennent une place de choix dans les salons de la bourgeoisie, à Paris comme à la Nouvelle Orléans...

Morton a ensuite interprété l'ouverture de *Martha* de von Flotow. Si Friedrich von Flotow (compositeur allemand 1812-1883) est un compositeur dont la renommée est plus que confidentielle actuellement, son opéra *Martha* (1847) est extrêmement populaire à la fin du XIX^e siècle. Von Flotow, de nationalité allemande, a fait ses études au Conservatoire de Paris et la trentaine d'opéras qu'il a composés, est très influencée par le modèle de l'opéra comique français (Auber, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Halévy, Gounod), genre très apprécié à la Nouvelle Orléans. Pour cette pièce mais aussi pour les deux suivantes, l'ouverture de *Poètes et Paysans* de von Suppé et le *Miserere* du *Trouvère* de Verdi, se pose le problème de la partition. Ces trois œuvres sont composées pour orchestre symphonique (la dimension vocale s'ajoutant pour l'extrait de Verdi). A-t-on présenté à Morton les partitions originales, l'obligeant ainsi à transcrire pour piano une partition d'orchestre ? Lui a-t-on donné des transcriptions pour piano, voire des transcriptions très simplifiées ? Autant de questions qui restent sans réponses et laissent le

chercheur dans l'embarras car de la transcription de partition d'orchestre à l'exécution d'une partition simplifiée, l'enjeu musical est sans commune mesure !

Avec l'ouverture *Poète et Paysan* de Franz von Suppé (compositeur autrichien 1819-1895), nous abordons une musique plus légère et populaire. Il ne s'agit nullement ici de disqualifier la musique de von Suppé dont l'œuvre de qualité est concernée à la fois par la musique légère et la musique savante. Remarquons l'importance que tient l'ouverture *Poète et Paysan*, de l'aveu même de Morton, dans le parcours musical qu'il suit depuis son enfance. Dans une citation précédente figuraient quelques détails au sujet de la partition : « Tout y était, les accords, la mélodie, les basses, joués exactement comme c'était écrit, à l'indication de trille et à la note près. » Il ne s'agissait donc pas d'un thème griffonné à la hâte sur une feuille de papier à musique mais d'une véritable partition dont le niveau de difficulté nous reste, hélas, inconnu.

Nous reviendrons plus en détail sur le *Miserere* du *Trovatore* de Verdi car Morton s'en inspire pour écrire un thème à partir duquel il peut construire ses improvisations. Pour conclure cette réflexion sur le niveau de connaissance que pouvait avoir Morton de certaines œuvres savantes, il nous faut reconnaître que le répertoire pianistique semble y être pour le moins restreint : il n'y est faite aucune mention d'une œuvre de virtuosité d'un Chopin ou d'un Liszt. Cependant, ces deux compositeurs vouent une véritable passion pour l'art vocal en général et l'opéra en particulier. Si le modèle vocal de Bellini inspire Chopin dans ses œuvres pour piano, Liszt quant à lui se réapproprie les opéras dans de nombreuses paraphrases et réminiscences. Peut-être est-ce de ce côté-là qu'il est légitime d'engager une réflexion sur la musique de Jelly Roll Morton ?

I.2.1.2.4.2- L'opéra comme source d'inspiration

L'opéra romantique tient une place importante dans la culture musicale de Morton. Dès son plus jeune âge, il a été bercé par ce genre musical savant, comme en témoignent Reich et Gaines qui expliquent que Morton se rend, dès l'enfance, régulièrement à l'Opéra Français avec toute sa famille³⁷. Là, il peut s'imprégner de la tradition musicale européenne des opéras romantiques tels le *Faust* de Charles Gounod, du *Trovatore* de Giuseppe Verdi ainsi que des trouvailles harmoniques du *Pelléas et Mélisande* que le contemporain du jeune Morton, Claude Debussy, vient de composer. Il apprécie également les lignes de colorature que les sopranos chantent dans *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, les ornements et embellissements de leurs lignes mélodiques, souvent improvisées, qui arrachent à la

³⁷ Citation 3 traduite en intégralité dans l'annexe des citations.

foule d'hystériques ovations. Reich et Gaines poursuivent : « Grâce à l'opéra, une institution extrêmement populaire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle à la Nouvelle Orléans, la musique classique européenne laissa son empreinte à la fois sur le jazz naissant et sur l'émergente sensibilité musicale de Morton. Cela concernait plus spécifiquement les principes européens d'harmonie, de gammes et d'ornementation mélodique qui suintaient inexorablement dans la musique indigène de la Nouvelle Orléans ainsi que dans la conception des phrases mélodiques de Morton³⁸. »

À l'époque encore, l'opéra et certaines grandes œuvres du répertoire restent très populaires grâce à la diffusion dans les salons des nombreuses transcriptions et paraphrases qui en sont faites pour le piano, pratique dont Liszt tire toute sa popularité selon Jacques Drillon. En effet, d'après lui, en adaptant des œuvres mal connues pour le piano, Liszt en a favorisé la diffusion et la circulation. Un procédé tout à fait essentiel pour Alfred Brendel : « Il fit connaître la nouvelle musique. Le public put ainsi avoir accès à Schubert, Wagner et Verdi à une époque où la radio et le disque n'existaient pas.³⁹ » Mais un moyen complètement obsolète de nos jours pour Sviatoslav Richter : « Les transcriptions pour piano d'œuvres orchestrales, en particulier celles de Liszt, naturellement, qui semblent fort prisées de nos jours, et qui ne se justifiaient que du temps où elles contribuaient à leur diffusion, ne sont pas de mon goût : je trouve cela une inutilité et une perte de temps⁴⁰. » Ces transcriptions cependant sont d'un niveau extrêmement difficile pour un pianiste seul et ce sont surtout les réductions pour piano à quatre-mains qui rendent les œuvres accessibles au plus grand nombre et non les paraphrases lisztienues. Par ailleurs, toujours selon Jacques Drillon, si Liszt avait voulu uniquement faire connaître ces œuvres, il les aurait transcrites pour piano à quatre mains plutôt que pour piano seul puisqu'au XIX^e siècle, c'était la manière habituelle de diffuser les œuvres symphoniques et lyriques en dehors des salles de concert. Les transcriptions pour piano seul étaient rares et difficiles, en tout cas incomparablement moins nombreuses que les quatre-mains (et cette situation se prolongera fort avant dans l'histoire, jusqu'à la seconde école de Vienne). Il faut pourtant considérer que Liszt a joué, rejoué, inlassablement toutes ces œuvres qui, grâce à lui, ont été entendues et

³⁸ [Traduction] Thanks to the French Opera, a broadly popular institution in late-nineteenth-century New Orleans, European classical music made an imprint on both nascent jazz and Morton's emerging musical sensibility. Specifically, the Europeans' concepts of harmony, scale, and melodic ornament inexorably seeped into indigenous New Orleans music and into Morton's conception of melody and phrase. *Ibid.*, p. 16.

³⁹ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcripteur* suivi de *Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 65.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

réentendues. Et si personne n'avait la tentation de les rejouer dans l'état, du moins avait-on la possibilité de rechercher plus tard les arrangements *ad hoc* (à quatre-mains), réalisés par d'autres que Liszt, et les partitions originales des lieder

Quant à Morton, il revendique cet héritage et estime que l'opéra irrigue le jazz dont il juge, en toute bonne foi, être le créateur. Pour lui, les plus belles idées des grands opéras, des symphonies et des ouvertures, l'auditeur les retrouve dans le jazz. Si le jazz est une musique si attrayante c'est que, pour lui, il est directement issu de l'opéra. Ainsi a-t-il coutume de clamer : « Prenez des airs comme le *Sextuor* de *Lucia* ou le *Miserere* du *Trouvère* que l'on jouait à l'opéra français et que j'ai toujours considérés comme les morceaux de bravoure des chanteurs d'opéras ; j'ai transformé nombre de ces morceaux en musique de jazz, en les déguisant au moyen de variations⁴¹ ! »

L'originalité des compositions de Morton repose sur leur complexité structurelle qui s'oppose à la simplicité des blues (en douze ou vingt-quatre mesures) et de la forme en A-A-B-A qui devient le paradigme formel du thème de jazz (issu des airs de comédies musicales) par la suite. En ceci, et d'après les Melrose – qui en cette occasion encore le dénigrent – Morton est un héritier de Joplin. Dans l'ouvrage d'Alan Lomax, Morton était, pour ses éditeurs, prolifique mais en aucun cas novateur. Il savait merveilleusement composer et écrire la musique, il faisait des transcriptions pianistiques qui étaient données à orchestrer à Elmer Schoebel et Mel Stitzel⁴² : « Mais pour ce qui était d'inventer vraiment, Jelly Roll en était incapable. Il se contentait d'enrichir le répertoire du ragtime en écrivant de nouveaux morceaux dans le style qu'employait Scott Joplin en 1890. Scott Joplin était son dieu et en réalité, des choses comme *Maple Leaf Rag* et *Grace and Beauty* lui servaient de modèles. Jelly écrivait toujours des morceaux comportant deux airs de douze mesures en forme de trio, tout comme le faisait Joplin⁴³. »

L'opinion de Gunther Schuller⁴⁴ est radicalement différente à ce propos : il voit dans la complexité formelle des compositions de Morton une part d'héritage directe de l'opéra. Il pense que Morton fut très impressionné par la manière dont les compositeurs d'opéra comme Verdi et Donizetti procédaient pour construire leurs œuvres destinées à de plus grandes formations. Pour Schuller, les œuvres dramatiques recèlent de véritables trésors d'ingéniosité, notamment à cause de

⁴¹ LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, traduit par Henri Parisot, Édition française, Flammarion, 1964, p. 83.

⁴² Les deux arrangeurs attitrés des éditeurs Melrose.

⁴³ *Ibid.*, p. 219 et 220.

⁴⁴ Compositeur, corniste, chef d'orchestre, représentant du *Third Stream*, musicologue américain spécialisé dans le jazz, né en 1925 et décédé en 2015.

l'intrigue et des exigences liées à l'emploi de la masse orchestrale et vocale. Il établit un lien direct entre opéra et jazz New Orleans quand il écrit : « En vérité, des œuvres pour grand orchestre telles que le sextette de *Lucia di Lammermoor* ou le quatuor vocal de *Rigoletto* dans lesquels une fonction bien précise est assignée à chacun des participants, ne sont pas si éloignées du jazz orchestral New Orleans qu'on pourrait le penser. Les similitudes de structure sautent aux yeux⁴⁵. »

Howard et Gaines relèvent, quant à eux, outre la précision rythmique des compositions de Morton et les trilles venus des airs d'opéra français, la fréquence de *breaks*— interruption momentanée de la pulsation et de la musique pendant un nombre donné de pulsations. Ainsi trouve-t-on de nombreux breaks dans *Jelly Roll Blues* mais aussi « une tournure tirée du tango, aux couleurs espagnoles, à la main gauche ; et des trilles exquis, calqués sur ceux que les sopranos chantaient à la fin des airs d'opéra français⁴⁶. » Gunther Schuller pense que ces breaks trouvent précisément leur origine dans l'opéra : « Il [Morton] se plaisait à dire que “sans *break*, pas de jazz” et que le *break* “est apparu en même temps que l'idée de jazz”. Il est évidemment impossible de dater avec précision l'apparition du *break*, mais il existait déjà sous forme embryonnaire dans certains rags du tout début [*The Easy Winner* de Joplin en 1901 par exemple]. On retrouve aussi quelque chose de semblable dans les opéras traditionnels quand les vocalistes, tirant parti des *fermatas*⁴⁷ que les compositeurs plaçaient souvent sur des notes aiguës ou en fin de phrases, tenaient la note *ad libitum* ou y intercalaient de courtes *cadenza*⁴⁸. » Pour Schuller, peu importe que Morton ait inventé le *break* ou qu'il l'ait seulement adapté de l'opéra ou de toute autre source, il est probablement le seul homme, musicien ou critique, qui en ait fait un principe.

En définitive, Schuller estime que cette marque formelle, issue de la musique savante, a pu être à l'origine du déclin de Jelly Roll Morton dans le monde du jazz ; cette forme trop complexe allait à l'encontre de la liberté d'improvisation puisque

⁴⁵ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/1 Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 158.

⁴⁶ [Traduction] “Jelly Roll Blues” had “breaks” galore, but also other bracingly fresh techniques: ferocious syncopation that defined most of its themes; a tangolike “Spanish tinge” rhythmic pattern in the left hand; and exquisite, long-held trills of the kind that sopranos sang toward the end of arias at the French Opera. REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 39.

⁴⁷ Littéralement arrêt en italien, il s'agit d'une rupture dans le déroulement du tempo pendant un air d'opéra.

⁴⁸ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/1 Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, p.155 et 156.

l'avènement de la forme en trente-deux mesures des chansons populaires par le jazz et le refus de Morton, non seulement dans les années vingt mais tout au long de sa vie, de mélanger le ragtime et le blues s'opposait au courant dominant. C'est pour cette raison qu'au milieu de sa carrière Morton devient si anachronique et qu'il ne laisse aucun héritier direct ou réel. La musique de Morton représente la fin d'une lignée. Pourtant certains des ingrédients qui constituent la musique de Morton vont réapparaître – quelque peu altérés bien sûr – dans les structures élargies et diversifiées d'Ellington, dans la tradition du *riff* de Kansas City, dans le classicisme du Modern Jazz Quartet.

Pour Morton, une bonne musique a besoin d'une forme solide et suffisamment variée. En lui, le compositeur plus que l'instrumentiste ne souhaite pas adhérer au schéma thème-solo-thème du jazz plus tardif qui l'ennuie. Malgré son incapacité à transmettre un credo sur la forme musicale en général ou la diversité et le contraste formels, nous pouvons encore, avec du recul, apprécier la splendeur formelle de son œuvre comme la dernière belle floraison d'une tradition désuète et presque à l'agonie. Dans tous les cas, pour Schuller, on ne peut étudier et apprécier l'œuvre de Morton sans reconnaître la singularité de ses idées sur la forme et le principe de variation. Elles sont partout présentes dans son œuvre. Schuller l'assure : « Les morceaux uni-thématiques sont d'une grande rareté, alors que les morceaux bi- et tri-thématiques abondent ; et si la composition lui semblait d'une structure trop peu contrastée, Morton intercalait des chorus de blues à des moments parfaitement choisis. En créant un réel équilibre entre répétition, quasi-répétition et variation, Morton parvint à des formes sophistiquées qui se rapprochaient souvent du rondo et parfois même le surpassaient en complexité⁴⁹. » Là se situe la véritable différence de conception formelle dans le jazz entre Morton et tous les autres jazzmen de son temps : les compositions sur lesquelles il improvise sont multithématiques alors que les standards prisés par la plupart des jazzmen sont monothématiques.

Gunther Schuller est convaincu de l'influence de l'opéra sur la structure des thèmes composés par Morton – celle-ci conditionnant implicitement les improvisations –, mais qu'en est-il de l'influence de l'opéra sur Morton pianiste improvisateur ? Alan Lomax estime que le blues est peu présent et surtout peu ressenti par Morton, essentiellement à cause des préjugés raciaux des Créoles envers les Noirs ; cette vision est désormais contredite par d'autres chercheurs qui considèrent que Morton savait jouer le blues et appréciait les musiciens noirs de la Nouvelle Orléans. D'ailleurs, selon Gunther Schuller, le génie de Morton naît de la pratique du blues associée à des connaissances approfondies de l'opéra, du baroque

⁴⁹ *Ibid.*, p. 159 et 160.

au romantisme. Morton combine le blues et le contrepoint de Giuseppe Verdi, Jules Massenet, Gaetano Donizetti : « Morton avait aussi écouté la façon dont Verdi, Massenet et Donizetti variaient ou embellissaient leurs mélodies au moyen de répétitions et la façon dont ils avaient introduit un matériel nouveau sous la forme de “contre-mélodies”, de motifs contrastés dans l’accompagnement, et de lignes de “déchant”. Morton apprit la valeur de l’enrichissement et la complexité qu’offraient ces contre-chants et il allait s’employer à les mettre en valeur sur le plan théorique et pratique toute sa vie⁵⁰. »

En vérité, le blues séduit Morton car il est suffisamment souple pour s’intégrer au schéma structurel de ses compositions et peut enrichir ainsi ses improvisations. En revanche, d’après Reich et Gaines, Morton n’est pas du tout sensible à ce qu’il prend pour de l’imprécision, de la maladresse et de l’amateurisme dans le blues et le boogie-woogie : « Finalement, Morton en tira la conclusion que le boogie-woogie n’était qu’une affaire d’amateurs inexpérimentés qui martelaient un piano. Pour lui, le boogie-woogie n’avait pas d’avenir, son espace de développement se limitant à trois ou quatre accords sans réelles variations. Le boogie-woogie ne devrait être qualifié que de simple musique de ‘honky-tonk⁵¹’. » Le *honky-tonk* est une variété de musique *Country* jouée dans les bars, et, assurément, Morton se trompe car il est prisonnier des préjugés d’un musicien qui a bénéficié d’une éducation musicale à l’européenne ; plus particulièrement, il n’admet pas un tempo bousculé et imprécis. Il insiste sur le fait que seule la main droite doit s’adonner à la « syncopation » alors que le jeu de main gauche doit rester inchangé. Il déteste les joueurs de ragtime qui croient bien faire en accélérant le tempo en cours d’exécution et, selon lui, « jouent comme des pieds ». En réalité, d’après Lomax, Morton oppose ici le jeu plus fluide des Noirs d’Afrique occidentale à l’idée européenne rigide du tempo régulier. Mais il ne conçoit pas de jouer autre chose que de la musique fonctionnelle de danse, ce qui peut également expliquer cet attachement à un tempo stable : « J’estimais que chaque composition avait son tempo à elle et que, surtout s’il s’agissait d’une musique de danse, il fallait observer ce tempo là d’un bout à l’autre du morceau⁵². »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 154 et 155.

⁵¹ [Traduction] Eventually, Morton concluded that all boogie-woogie amounted to was a “non-experienced guy pounding on a piano.” Boogie-woogie would never endure, he said presciently, “because there is not enough to it for development – only three of four chords and no other variation. Boogie-woogie should be called “honky-tonk music.” REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly’s Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 22.

⁵² LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, traduit par Henri Parisot Édition française, Flammarion, 1964, p. 80 et 81.

Bien évidemment, la négation de la contribution fondamentale de l'Afrique au jazz par Morton est une erreur, tous les musicologues américains le démontrent. Toutefois, en ce qui concerne la régularité du tempo, Morton se révèle être non seulement un visionnaire, mais également l'un des pères incontournable du jazz. Sans tempo régulier, le type d'improvisation, tel qu'il apparaît dans le *stride* mais surtout dans le swing et le be-bop plus tard, ne pourrait exister. Cet extrait de l'interview de Morton par Alan Lomax contient, outre cette réflexion importante sur le tempo, une information essentielle à la première partie de cette thèse : Morton, même s'il vénère la musique savante européenne, a bien conscience de composer de la musique fonctionnelle : de la musique de danse ! La seule musique de divertissement qu'il pratique est celle qu'il a jouée, pendant sa jeunesse, en fond sonore dans les maisons closes de la Nouvelle Orléans. Ainsi dès sa naissance, le jazz est voué à n'être qu'une musique de fonction, liant ainsi son sort à celui des musiciens qui le pratiquent et plus particulièrement à celui des pianistes improvisateurs.

1.2.1.2.4.3- De l'opéra à l'improvisation

L'improvisation est le propre du jazz. Que Morton soit ou non le père de la musique de jazz, il en est sans conteste l'un des créateurs certifiés. Il en revendique l'autonomie par rapport au blues et au ragtime et Gunther Schuller reconnaît sa manière de procéder comme particulièrement innovante et représentative du jazz en général : « [...] il se livrait à l'improvisation avec une plus grande liberté sur un matériel musical très diversifié allant du ragtime, à l'opéra, ou aux chants et danses populaires français et espagnols, la revendication de Morton d'avoir inventé le jazz apparaît beaucoup moins fantaisiste⁵³ ».

Lorsque Morton était jeune, on ne parlait pas encore à la Nouvelle Orléans d'improvisation, on parlait de jeu *hot*, c'est-à-dire que l'on jouait avec davantage d'énergie et que l'on prenait quelques libertés avec le thème interprété. Pour Gunther Schuller, les improvisations de Morton restent étroitement liées au ragtime, elles sont de simples embellissements du thème : « Ces “manipulations” improvisées à la main droite faisaient la joie et la fierté de Morton et, grâce à elles, il savait donner à ses lignes mélodiques une sensation de plus grande liberté et de plus grande souplesse jusque-là inconnues dans le ragtime. Mais elles donnaient aussi à son jeu un tout nouveau sens de la continuité, et une conception formelle éliminant les répétitions pures et simples si caractéristiques du ragtime et les remplaçant par

⁵³ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/I Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 149 et 150.

différents schémas voisins du chorus répartis sur plusieurs lignes se fondant toutes en une structure plus large⁵⁴. » C'était une idée radicalement nouvelle que seul un véritable compositeur pouvait apporter.

Les constatations de Schuller sur la manière d'improviser de Morton nous éclairent sur un point : il n'improvise pas d'après la grille harmonique mais à partir du thème. En d'autres termes, il le paraphrase comme le faisaient les virtuoses de la musique savante avant lui et notamment l'un de ses plus illustres représentant : Franz Liszt. La paraphrase occupe une part importante de l'œuvre de Liszt ; il l'aborde par le biais de fantaisie ou de réminiscence sur des thèmes d'opéra auquel Morton, comme Liszt, porte un intérêt profond. Grâce à la popularité des fantaisies sur des thèmes d'opéra, il peut gagner le cœur de son public. Pour Bruno Moysan, ces paraphrases sur des thèmes d'opéra sont les pièces centrales des programmes de concerts du grand virtuose et constituent la part directement socialisée de son œuvre, celle qui a été la plus tributaire des habitudes qui régissaient les pratiques musicales de l'époque : « À ce titre, elles constituent pour l'historien des langages et des pratiques l'entrée par laquelle ce Liszt "social", en situation et en action, peut être le plus directement appréhendé aujourd'hui⁵⁵. » Le programme d'un récital de Liszt est conçu en fonction des attentes d'un auditoire dont les goûts sont fermement arrêtés. Le grand virtuose et inventeur du concert soliste s'y plie sans même chercher à éduquer son auditoire. Liszt se soumet volontairement au goût dominant du public. Comme Liszt, et certainement davantage que lui, Morton est tributaire des goûts du public. Il en paiera d'ailleurs très cher le prix dans l'isolement de la deuxième partie de sa carrière.

Parmi les œuvres citées plus haut que Morton avait coutume de jouer, deux avaient été paraphrasées par Liszt : d'abord, à partir du *Miserere* du Trouvère, Liszt a composé *Miserere, paraphrase de concert d'après le Trouvère de Verdi, duo de l'acte IV – 1852* ; ensuite, sur la base du Sextuor de Lucia, il a composé *Réminiscence de Lucia di Lammermoor (LW A 22) de Donizetti – Andante Final (sextet)*.

Il peut sembler anachronique de comparer deux musiciens aussi différents que Jelly Roll Morton et Franz Liszt, qu'un océan sépare ; cependant s'interroger sur leur éventuelle proximité peut être fécond. Cette comparaison n'est pas si hasardeuse, les témoignages de Morton cités plus haut y invitent. Morton a assisté à un récital dans lequel il a pu écouter et observer un virtuose comme on pouvait en

⁵⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁵ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 7.

voir et en entendre en Europe pendant la période romantique. S'il a été subjugué par ce qu'il a entendu, l'apparence physique du personnage – cheveux longs ébouriffés et gestuelle probablement – l'a rebuté. Néanmoins, l'enfance de Morton s'est écoulée à la fin du siècle du romantisme et une réelle proximité entre Morton et les *habitus* romantiques du salon ou du récital est donc tout à fait concevable. Morton a un an à la mort de Liszt et, bien sûr, sur le plan musical stricto sensu, on ne peut mettre sur le même plan les deux musiciens. Mais ce qui nous intéresse, c'est l'influence du paradigme de virtuosité, dont Liszt et Chopin sont les plus grands représentants, sur des pianistes qui inévitablement les prennent, à des degrés divers, comme modèles dans le difficile exercice du solo. Or, le phénomène « Liszt » a profondément marqué son époque et nombre de pianistes virtuoses s'identifient à lui de manière consciente ou inconsciente. D'après la description qu'en fait Morton, le pianiste qui l'a tant impressionné entre sans doute dans la catégorie des émules de Liszt.

Nous savons également que Liszt était un grand improvisateur et qu'une grande part de ses compositions est issue d'improvisations antérieures. Cependant, les improvisations du virtuose, comme celles de Morton plus tard, sont fréquemment élaborées à partir d'un matériau de base extérieur : des extraits d'opéra la plupart du temps. Ces improvisations donnent ensuite naissance à la forme fantaisie sur des thèmes d'opéra. À ce propos, il nous semble indispensable de citer en intégralité ce passage d'un ouvrage de Bruno Moysan consacré à la proximité de la fantaisie avec l'improvisation et son rapport aux thèmes dont elle se nourrit :

La fantaisie a un auteur, mais les thèmes ne sont pas de lui ; elle a une forme, mais sa proximité avec l'improvisation l'éloigne de la pérennité construite de l'écrit pour la rapprocher de l'instantané de l'oralité. À une époque où le créateur s'impose comme individu auquel aucun autre ne saurait se substituer, où l'individu prétend s'autoproduire comme créateur totalement original, la fantaisie vient perturber le processus de définition de soi et de l'œuvre propre aux sociétés modernes en conduisant le créateur à exister non dans la création *ex nihilo*, mais dans la lecture-réécriture d'un matériau extérieur, identifié et assumé comme tel. Jusque dans son titre, la fantaisie introduit l'altérité en la nommant, et par le fait même, pose la question de la place du sujet dans cette relation entre le moi, l'œuvre et l'extériorité qui sous-tend l'acte créateur. Effacement partiel du sujet dans son propre acte de création, ou vampirisation d'autrui par ce même sujet ? Difficile de répondre. Instabilité en tout cas, et indécision identitaire⁵⁶.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

Nous verrons plus tard que George Shearing, lui aussi, innove de manière formelle dans un esprit très proche de celui de la fantaisie, mais à partir d'autres matériaux que ceux issus de l'opéra. Mais Morton, quant à lui, à un niveau plus modeste, ne procède-t-il pas d'une manière similaire à celle de Liszt quand il s'empare d'un extrait d'opéra pour le varier de manière plus ou moins improvisée ? Sur un point au moins, Morton est proche de Liszt quand, comme lui, il a l'ambition de ramener le gigantisme et l'idéal de l'œuvre absolue à l'échelle du seul piano : « La fantaisie transfère dans un espace instrumental qui au départ est essentiellement du domaine de l'espace privé, le piano, l'idéal ostentatoire de grandeur et de noblesse qui est celui de l'*opera seria* et de la tragédie lyrique, idéal qui reste encore, quoique d'une autre manière, celui de l'opéra romantique⁵⁷. »

Toute la musique de jazz à venir ne s'inscrit-elle pas dans ce processus de lecture-réécriture d'un matériau extérieur, la réécriture comprise comme oralité improvisée ? Nous verrons que si les pianistes de *stride* improvisent encore quelquefois au piano à partir d'airs d'opéra, un genre devenu plus populaire va bientôt lui succéder : la comédie musicale américaine et son vivier de chansons construites sur le même modèle formel.

Le jeu de Liszt est qualifié d'orchestral et de brillant, celui de Chopin d'intimiste et de poétique. Piano-orchestre et piano-chanteur sont deux manières radicalement différentes d'aborder le langage instrumental et, pour les pianistes improvisateurs, ce choix, où il y va de l'essence même du style, est décisif. Le choix de Morton est radical : quand il joue du piano, il pense orchestre comme nous le rappelle Gunther Schuller : « Jelly Roll embrassa cette conception orchestrale au point d'en imprégner entièrement son jeu ; il est clair qu'il essayait de produire le son d'un orchestre entier dans ces chorus au style *stomp* extrêmement sonores sur lesquels se terminaient toujours ses prestations au piano⁵⁸. »

Bien entendu un jeu orchestral entraîne, sur le plan de l'intensité et de la dynamique, une incitation à, en permanence, jouer au paroxysme. C'est ce qui arrive avec le premier jazz de la Nouvelle Orléans dit *hot*, à l'exception de Morton. Là encore, la prégnance de l'opéra et de la musique savante se fait sentir dans la musique de Morton puisque, pour Gunther Schuller, c'est le manque de contraste qui ennue Morton dans les styles de jazz ultérieurs ; ce manque de contraste est en vérité une réelle caractéristique du jazz jusqu'à une époque relativement récente.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁸ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/I Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 157.

Dans les contrastes d'intensité, là encore Morton est un novateur, à moins d'y voir encore une fois l'influence de la grande tradition savante, puisqu'il va à l'encontre des pratiques du premier jazz en préconisant davantage de contrastes dynamiques et de nuances : « Il est intéressant d'observer que ce fut précisément cet homme considéré comme terriblement égocentrique qui réalisa que jouer constamment fort ou à son paroxysme relevait davantage de l'ostentation que d'un quelconque sens artistique⁵⁹. » Ainsi, dès l'origine, Morton rend possibles les conditions de la pérennité du jazz malgré son caractère improvisé, loin de la restitution de l'écrit qui est désormais le propre de la musique savante. D'abord musique populaire asservie à la danse, il peut envisager de se hisser au niveau de la musique savante contemporaine. Nous allons voir que Morton est réellement un novateur : il ne se contente pas de réutiliser des éléments entiers d'œuvres déjà existantes, il crée quelque chose d'entièrement neuf à partir de substrats idiomatiques – comme l'ornementation et l'harmonie – sur des structures formelles solides multipartites venant en droite ligne du ragtime et de la musique savante.

1.2.1.2.5- Quelques œuvres modèles dans la production pianistique de Jelly Roll Morton

1.2.1.2.5.1- *Le Miserere du Trouvère*⁶⁰

Cette influence, revendiquée par Morton lui-même, de l'opéra romantique sur sa musique, peut légitimement être recherchée à la source de l'œuvre savante. Ainsi en est-il de l'extrait de partition⁶¹ intitulé *Le Miserere du Trouvère* (variations) que l'on trouve à la page 310 du livre d'Alan Lomax⁶² et dont le début est reproduit en annexe de la présente thèse. Morton proclame haut et fort sa connaissance des thèmes de l'opéra romantique : le *Trouvère* de Verdi figure parmi les œuvres qui le fascinent au point qu'il en reprend le titre exact pour composer une œuvre à partir de laquelle il improvise – dans les limites qui sont définies plus haut naturellement. Le musicologue attend donc un thème nettement restitué et clairement identifiable

⁵⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁰ Il est possible d'écouter cette œuvre dans le CD n°1 du coffret de 8 disques intitulé THE COMPLETE LIBRARY OF CONGRESS RECORDINGS BY ALAN LOMAX, Box set, Original recording remastered, Restored, Label Rounder Europe, B000AOF9W0, 2005.

⁶¹ En ce qui concerne Morton et la place de précurseur, voire « d'inventeur du jazz » qu'il occupe, les premières traces d'enregistrement datent de 1924 quand le pianiste a déjà une quarantaine d'années. Aussi avons-nous décidé, de manière exceptionnelle et contrairement à la méthodologie adoptée pour le reste de la thèse, d'analyser quelques extraits de partitions écrites par le compositeur, en lieu et place d'enregistrements ; ces traces écrites nous paraissent être révélatrices de ce que devait être la base d'improvisation du jazz antérieur à 1920.

⁶² LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, traduit par Henri Parisot Édition française, Flammarion, 1964, 355 p.

enchaîné à un certain nombre de variations, elles aussi formellement organisées puisque le titre mentionne leurs présences, un peu à la manière de ce que l'on trouve habituellement dans la tradition de la musique savante. Or, excepté un trille (mesures 4-5-6) et quelques éléments de motifs thématiques (mesures 11-12 et 23), l'auditeur qui n'a pas, au préalable, observé les deux partitions (l'original et celle de Morton) a du mal à identifier une quelconque proximité entre les deux œuvres. On remarque seulement l'idiome du ragtime qui constitue, à l'exception des six mesures d'introduction, un fondement obstiné de syncopes à la main droite sur une alternance, à la main gauche, de basses en octave et d'accords. À l'évidence Morton n'a jamais cherché à paraphraser le thème, comme il le fait habituellement si bien, quand il improvise à partir des thèmes de sa composition. Tout au plus, reprend-il quelques éléments motiviques qu'il intègre à son discours, sans y attacher plus d'importance que son propre apport. Ainsi, d'une manière un peu contradictoire avec ce qu'il affirme à Lomax, Morton n'a composé qu'un seul thème qui, dans son titre, fasse explicitement référence à un opéra et ce modèle est tout à fait édulcoré comme nous pouvons le constater. Pourtant les paroles de Morton étaient sans équivoque : « Prenez des airs comme le *Sextuor* de *Lucia* ou le *Miserere* du *Trouvère* que l'on jouait à l'opéra français et que j'ai toujours considérés comme les morceaux de bravoure des chanteurs d'opéras ; j'ai transformé nombre de ces morceaux en musique de jazz, en les déguisant au moyen de variations. » Ce n'est donc pas uniquement dans la reprise de thèmes d'opéra, mais dans les compositions et improvisations de Morton que l'on doit chercher des références à la musique savante.

Comme nous l'avons vu, la relation qu'entretient la musique de Morton avec le blues est parfois contestée : Lomax dit que Morton n'a pas le sentiment profond du blues⁶³ à cause de son mépris pour les Noirs ; Reich & Gaines⁶⁴ cependant rapportent des propos de Morton qui explique qu'il le pratique depuis qu'il joue du piano. En réalité c'est bien à partir du mélange du blues, dont un certain Richards lui a enseigné les rudiments à la Nouvelle Orléans, et de la structure formelle d'origine savante du ragtime que Morton va montrer sa connaissance de l'idiome pianistique savant. Pour Reich et Gaines, c'est quand il a débuté le piano avec un dénommé

⁶³ *Ibid.*, p. 226 et 227.

⁶⁴ [Traduction] And when Handy informed Morton that the blues could not be played by a band, Morton almost doubled over with laughter, considering all the blues he himself had played in parades and funeral bands as a boy back home in New Orleans. REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 34.

Frank Richards⁶⁵ qu'il a commencé à trouver son propre style. Mais l'idiome du blues que Richards avait aidé Morton à maîtriser n'était pas seulement une source d'inspiration car le blues s'était auparavant, d'une façon ou d'une autre, insinué en lui sans qu'il s'en soit rendu compte. Dès 1902, Morton avait composé une série de thèmes, sous l'égide de Richards, et avant 1905, les morceaux terminés prenaient vie sous les doigts de Morton comme autant d'authentiques pièces qui, pourtant, n'avaient jamais été notées sur le papier. L'une d'elles, intitulée *New Orleans Blues*, explosait littéralement le moule du ragtime dont elle s'inspirait et apportait une complexité inouïe dans le jazz : il faudra attendre presque 50 ans avant qu'on ne retrouve une telle complexité dans le jazz. Voici ce qui en est dit dans l'ouvrage de Reich et Gaines : « L'introduction en était assez prévisible, avec des octaves aux deux mains en haut et en bas du clavier qui d'une manière ahurissante débouchaient sur le doux balancier d'un rythme de habanera. Consciencieusement ou non, Morton dans ce "New Orleans Blues" se rappelait les couleurs espagnoles que son professeur de guitare lui avait enseignées et qu'il considérait comme essentielles à la musique de la Nouvelle Orléans⁶⁶. »

Cet extrait du livre de Reich et Gaines nous apporte un éclairage sur les centres d'intérêt de Morton qui va à l'encontre de ce qu'affirme Lomax sur l'importance du blues dans le style de Morton. Cependant, l'influence de la musique savante en générale et romantique en particulier sur Morton n'est pas contredite : on apprend en effet que l'une des premières pièces composées emploie, dans son introduction, des successions d'octaves aux deux mains, procédé très prisé par les compositeurs d'oeuvres pour piano de l'époque romantique. Les octaves permettent de renforcer l'intensité et apportent solennité et majesté, avant de fréquents déluges d'arpèges ou accords brisés de septièmes diminuées. En dernier lieu, il est fait référence aux tournures espagnoles venues du monde de la guitare. Comment ne pas penser ici à des compositeurs tels Isaac Albéniz (1860-1909) et Manuel de Falla (1876-1946) dont la préoccupation majeure est la reproduction de tournures traditionnelles espagnoles jouées sur la guitare et adaptées au piano. N'oublions pas, dans cette perspective, la relation privilégiée que ces compositeurs ont entretenu avec Debussy et Ravel, dont la musique se pare si souvent des atours espagnols. Faut-il mettre sur le compte du hasard qu'un pianiste compositeur de la Nouvelle Orléans comme Morton ait des préoccupations si proches de grands compositeurs

⁶⁵ [Traduction] The process had begun when he started studying piano with Frank Richards. *Ibid.*, p. 36.

⁶⁶ [Traduction] It opened with a fairly predictable introduction, in which both hands played double octaves up and down the keyboard, but then it slipped into a startling, gently swaying habanera rhythm. Consciously or not, Morton in "New Orleans Blues" was recalling the "Spanish tinge" he had heard from his guitar teacher and had early deemed essential to Orleans music. *Ibid.*, p. 36.

savants européens qui sont pratiquement ses contemporains ? Quoi qu'il en soit, outre l'intérêt de Morton pour le blues, il ne se contente pas de concevoir de nouvelles compositions, il cherche également à créer un langage musical capable de leur apporter une nouvelle dimension. Pour Reich et Gaines : « Sa musique alliait la sophistication thématique d'une sonate de Beethoven ou de Brahms aux rythmes nerveusement syncopés ainsi qu'aux notes bleues pour établir un style authentique et entièrement nouveau⁶⁷. »

Tournures espagnoles, opéras, pianos romantiques irriguent les compositions et improvisations de Morton. Une thèse de doctorat ne suffirait pas pour analyser toute la musique de Morton et y répertorier ces éléments d'influence. Deux des œuvres pour piano les plus significatives du corpus de Morton vont nous servir d'exemples pour alimenter notre réflexion.

1.2.1.2.5.2- *The Crave et Finger Breaker*

La date de composition de la première pièce est sujette à controverse (1917 ou 1938-1939 ?) ; la seconde est une pièce tardive dans la production de Morton. *The Crave* a été composé en 1939 selon le *copyright* (le *Copyright by Tempo-Music Pub. Co.* est daté de 1939), mais curieusement, il figure au catalogue des enregistrements effectués par Alan Lomax à la bibliothèque du Congrès l'année précédente, et, comme nous le verrons, des musiciens affirment l'avoir joué dès 1917 ! *The Fingerbreaker* a été déposé en 1942 (*Copyright by Roy J. Carew*) mais a été enregistré quatre ans auparavant en 1938 ! Ces deux morceaux, dont les enregistrements datent de la fin des années trente, démontrent utilement qu'à la fin de la période swing et au moment des prémices du be-bop, Morton suit sa propre voie esthétique, celle qu'il a toujours revendiquée comme étant celle du jazz tel qu'il l'entend. Morton est trop fier pour tenir compte des courants musicaux qui révolutionnent la musique dont il a contribué à la naissance près d'un demi-siècle auparavant. Quant aux enregistrements phonographiques de l'époque, il faut toujours garder à l'esprit qu'ils ne peuvent restituer l'intégralité du morceau tel qu'il est interprété en direct : Morton en effet, comme tous les autres jazzmen d'avant la deuxième guerre mondiale, a appris à travailler dans les limites du disque populaire d'une durée de trois minutes, et il produit des disques « comme on retourne des crêpes... » Pour cette raison, la discographie de Morton, comme celle de n'importe quel musicien noir du début du siècle, est un véritable casse-tête.

⁶⁷ [Traduction] The music may have had the thematic sophistication of a sonata by Beethoven or Brahms, but its restlessly syncopated rhythms and blue-note colorations had not yet been fully codified into a bona fide musical style by Morton or by anyone else. *Ibid.*, p. 39.

I.2.12.5.2.1- *The Crave*⁶⁸

Cette pièce, difficile à dater précisément, et dont la partition a été déposée à la fois pour piano seul et petite formation de jazz, donne beaucoup de fil à retordre aux musiciens qui s’y frottent. Ses rythmes complexes, ses tournures de blues, ses trilles et tournures mélodiques précises, ses breaks de deux mesures rendent cette partition fort difficile à jouer, Morton est indifférent aux airs prompts à être facilement digérés ainsi qu’aux mélodies instantanément reconnaissables qu’affectionne le public. Il compose, pour l’occasion, un contrepoint complexe et baroque de la Nouvelle Orléans qui, pour les musiciens de Chicago, Los Angeles ou ailleurs est aussi difficile à interpréter qu’une ouverture de Verdi ou Donizetti. Voici, tiré du livre de Reich et Gaines, le témoignage datant de 1917 de l’un d’entre eux, dont nous ne connaissons que le nom de famille : LeProtti : « “Enfin, nous devions toujours débattre afin de savoir comment interpréter cette musique que nous ne comprenions pas” déclare le musicien, embarrassé devant cette partition, en partie parce que le compositeur n’était pas là pour lui dire précisément comment le morceau devait être exécuté. C’était *The Crave*⁶⁹. » Dérouté par ce qu’on lui demande de jouer, LeProtti ajoute : « Jelly l’avait joué mais d’une manière assez spontanée, il l’avait alors modifié puis joué à nouveau. Un jour que je le surprenais à jouer ça je l’entendis dire à un gars, “Tu vois, c’est ce genre de musique que je joue quand je me laisse aller à mon imagination”, c’est LeProtti qui parle, démontrant ainsi l’inclination qu’avait Morton à ne jamais jouer un morceau deux fois de suite de la même manière. Et pourtant, de manière assez étonnante, Morton insistait pour que les musiciens de LeProtti joue sa musique exactement comme elle était écrite, sans une note de plus, sans une note de moins⁷⁰. » Pour l’époque, 1917, *The Crave* sonne d’une manière inouïe dans le milieu du jazz ; cette pièce est truffée de syncopes, change plusieurs fois de tons, présente des plages de silence inattendues, des mélodies semblables à des arias et des monnayages rythmiques de trois pour

⁶⁸ Enregistré en 1938 à la bibliothèque du Congrès dans l’album 4 des enregistrements d’Alan Lomax, édités par Harriet Janis [avec des notes de Rudi Blesh], réédités par Riverside THE LIBRARY OF CONGRESS RECORDINGS, Riverside.RLP 9001 à 9012.

⁶⁹ [Traduction] “We finally figure it out and played out and played it”, said LeProtti, who was confused by the process, in part because he never could get Morton to tell him precisely how the piece was to be performed. “It was ‘The Crave.’ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁰ [Traduction] Jelly played it, but he was pretty cagey; he’d play it one way, then he’d change it and play it again. One day I caught him playin’ it and heard him say to a fella, ‘Well, this is the way I play it when I’m playin’ ad lib,’” added LeProtti, nothing Morton’s disinclination to perform any of his pieces the same way twice. So far as anyone else was concerned, however, Morton insisted that LeProtti’s musicians play the music precisely as written, nothing more, nothing less. When LeProtti and his men finally got the swing of “The Crave” and mustered the courage to play it in public, they were amazed at the reaction, particularly from the usually jaded Hollywood crowd. *Ibid.*, p. 57, 58.

deux. Dans le livre de Reich et Gaines, il en est fait une brève analyse que nous restituons intégralement dans l'annexe des citations⁷¹. Pour les deux musicologues américains, le rythme ibérien de habanera/tango en *ostinato* démontre l'attrait de Morton pour les couleurs espagnoles, dans l'esprit coloriste qu'en ont les postromantiques comme Debussy et Ravel. Sur cet *ostinato*, se déploie un thème aux accents lyriques dans le mode mineur en octaves dont les groupements rythmiques impairs sont inhabituels. Pour Reich et Gaines : « Les auditeurs furent totalement pris au dépourvu par la luxuriance des harmonies, la qualité rhapsodique des mélodies de Morton, les changements expressifs du mode majeur au mineur et le déferlement irrésistible de l'élan rythmique submergeant le tout. Quand Morton jouait la pièce au piano, ses trémolos aux effets miroitants, ses rythmes inhabituels et l'obsédante touche lyrique désarmaient les auditeurs⁷². »

Cette analyse succincte nous apprend que les compositions de Morton lui servent de prétexte à des improvisations à usage strictement personnel. En effet, il exige des musiciens qu'ils jouent à la note près la partition, malgré les difficultés qu'ils rencontrent. À l'inverse, Morton, quand il la joue en solo, ne l'interprète jamais de la même manière, d'abord parce qu'il fait valoir ainsi le privilège du compositeur et ensuite parce que, en tant qu'improvisateur, il paraphrase son propre thème ou selon ses termes, il le varie selon son imagination. En cela Morton partage, comme nous l'avons vu dans les pages consacrées à l'improvisation de Chopin et sans doute par hasard, avec Chopin une habitude qui ne peut appartenir qu'aux seuls compositeurs-improvisateurs ; c'est ce que rappelle Jean Jacques Eigeldinger⁷³. Le musicologue, spécialiste de Chopin, se remémore les difficultés rencontrées par Chopin quand il interprète un de ses concertos avec un orchestre symphonique. Pour

⁷¹ Citation 4 intégralement traduite dans l'annexe des citations.

⁷² [Traduction] Listeners were caught utterly off guard by the lushness of these harmonies, the rhapsodic quality of Morton's melodies, the expressive shifts from major to minor, and the irresistible rhythmic momentum that surged through it all. When Morton played the piece on the piano, his shimmering tremolo effects, unconventional rhythms, and haunting, lyric touch disarmed listeners. *Ibid.*, p. 58 et 59.

⁷³ Et que dire des reprises variées et broderies belcantistes dont il ornait les Nocturnes de Field et, à l'occasion, la large cantilène des siens propres [op. 9 numéros 1 et 2 ; 27 n° 2 ; 32 n° 1]. Où décidément, l'on retrouve encore des éléments de pratiques baroques, naturelles à celui qui improvise dans les salons. La princesse Marcelina Czartoryska établit ce parallèle plein d'enseignement : Tout comme il était sans cesse à corriger, changer, modifier ses manuscrits – au point de semer la confusion chez ses malheureux éditeurs face à la même idée exprimée et traitée parfois diversement d'un texte à l'autre – ainsi se mettait-il rarement au piano dans un état d'esprit et un climat émotionnel semblable : en sorte qu'il lui arrivait rarement de jouer une composition comme la fois d'avant. [...] « Entendre le même morceau joué deux fois par Chopin, c'était, pour ainsi dire, entendre deux morceaux différents », observe Oscar Comettant. EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848* Fayard, 2013, p. 79.

lui, le fait qu'il joue *rubato* mais surtout qu'il ne joue pas exactement la même chose à chaque interprétation désarçonne à la fois le chef et sa formation.

Revenons à Morton : nous découvrons également que sa musique n'est pas comprise des musiciens qui l'interprètent, elle s'éloigne des goûts du public. Ces musiciens sont les pionniers du jazz des origines, le New Orleans, et la musique de Morton, même si elle figure aux sources du jazz, puise justement son originalité dans les influences de la musique savante. Ces éléments d'influence apparaissent explicitement :

Les changements de tons d'abord. En jazz, le thème choisi (blues ou forme A-A-B-A) appartient à une tonalité donnée d'où vont découler les modes sur lesquelles les improvisations sont construites, en général la grille du thème est d'un seul tenant et compte un nombre limité de mesures. Avec Morton, la structure formelle de la pièce, calquée sur celles de la musique savante, évolue selon le nombre de parties qui la composent, entraînant de fait des axes tonals différenciés. Pour des musiciens habitués à jouer sur une grille de blues dans des tonalités dans lesquelles ils sont à l'aise, les morceaux protéiformes de Morton doivent être d'une redoutable difficulté, alors que lui-même a appris à travailler dans toutes les tonalités et ne comprend pas qu'un musicien digne de ce nom puisse chuter sur des obstacles qui n'en sont pas pour lui.

L'importance des silences ensuite : les fameux *breaks*, peut-être inspirés de la *fermata* des opéras, amènent une nouvelle complication dans le déroulement de la musique. Qui dit arrêt dit reprise, avec simultanéité d'un geste instrumental de qualité. Ajoutons que le silence est un des paramètres les mieux pris en compte dans le domaine de la musique savante et particulièrement après Beethoven, l'alternance silence/son suscitant l'intérêt de l'auditeur.

Le rythme ibérien à quatre temps (noire pointée/noire pointée/noire), issu du tango ou de la habanera est extrêmement novateur car il faut attendre la période swing pour qu'il remplace les deux temps du *stomp* de la Nouvelle Orléans. Mais surtout, il vient apporter cette touche espagnole si chère à Morton et aux compositeurs espagnols et français postromantiques. Il entraîne également une complexité rythmique croissante en ce sens que c'est sur son fondement que viennent s'installer les syncopes de la mélodie dans une polyrythmie que l'on peut trouver chez Brahms en l'occurrence puis chez d'autres compositeurs ensuite.

Quant à la mélodie, son rythme est d'une nouveauté étonnante puisqu'elle s'émancipe par moment des habituelles, voire sempiternelles divisions binaire et ternaire de la mesure ; ici on parle de groupements de neuf notes – nous avons personnellement tendance à en discerner dix (deux groupes de cinq notes) – dans

une mesure. C'est avec la musique de Chopin et son merveilleux *rubato*, qui doit s'exécuter sans que le tempo en subisse les conséquences, que l'on rencontre ce procédé qui accentue le côté lyrique de la mélodie. Donc, Morton, comme Chopin, aime à développer une mélodie teintée de lyrisme par une division irrégulière des groupes rythmiques sur un tempo implacablement régulier. Ajoutons qu'il en renforce l'effet en octaviant la mélodie dans les passages en rythmes irréguliers et nous aurons un indice supplémentaire de la proximité de Morton avec les romantiques. Notons également la permanence des ornements tout au long de cette mélodie, surtout des trilles, des mordants et des regroupements de notes formant appogiature. Sur le plan des intervalles constituant la mélodie, Morton emploie, à un certain endroit, des successions de demi-tons descendants approchant ainsi sa composition de la tête du thème de l'aria *L'amour est un oiseau rebelle* qui est une... habanera, de l'opéra *Carmen* de Bizet, démontrant par là, et de manière implicite, la permanence de l'opéra dans ses morceaux. L'alternance des modes mineur et majeur lui vient également de sa connaissance de la musique savante, elle renforce la structure formelle du morceau. La volonté de donner un aspect rhapsodique enfin, avec une illusion de liberté par rapport à un tempo, tout ceci dans une ambiance espagnole libérée de la division par deux ou quatre du ragtime peut être comprise soit comme la marque d'une innovation étonnante dans le jazz, soit comme la restitution d'éléments antérieurs assimilés et réutilisés afin de concevoir quelque chose de neuf.

1.2.12.5.2.2- *Finger breaker*

Appelé également *Finger buster* à la suite d'une erreur d'orthographe sur la pochette du disque d'origine, ce morceau a peut-être été inspiré – ce n'est qu'une supposition – par la rencontre de Morton avec Willie « The Lion » Smith qui jouait du *stride* sur des tempos très rapides. Le *copyright* date de 1942, mais Morton l'a précédemment enregistré⁷⁴ fin 1938 à Washington en solo pour la firme Jazz Man... Reich & Gaines estiment que, toujours déterminé à reconquérir sa grandeur passée, Morton avait réussi à persuader un label local, Jazz Man, de l'enregistrer en solo sur *Winin Boy* (avec chant), *Creepy Feeling*, *Honky Tonk Music* et son nouveau tour de force, *Finger Breaker*. D'après eux, le morceau est si rapide et furieux qu'il aurait pu même faire suer des pianistes pleins d'avenir comme Teddy Wilson et Art Tatum. Et c'était un peu l'objectif visé : « Avec *Finger Breaker*, Morton avait composé un morceau pour piano dans un esprit totalement étranger à celui de Storyville dont l'extraordinaire technique et les perpétuels rebonds de la main droite

⁷⁴ Il est possible d'écouter *Finger Breaker* sur le disque référencé comme suit : Label: GOOD TIME JAZZ [Vogue Records LTD. England]. Nr.: GV2256 [D12-145-1]. Recorded: 1938.

éblouissaient les quelques amis qui lui rendaient visite au *Jungle Inn* : “J’ai fait un bon enregistrement aujourd’hui, c’est un excellent morceau, veux-tu l’écouter ?” demanda Morton à Carew, surpris que Morton puisse encore atteindre un tel niveau de virtuosité malgré ses douleurs⁷⁵. »

Morton n’aime pas les tempos rapides, non pas à cause des difficultés mais par choix artistique. Pour lui, la musique ne doit pas être bousculée : plus un tempo est rapide et plus l’expression cède le pas à la virtuosité purement démonstrative. Sa rencontre avec Smith, même si elle s’est terminée à son avantage, lui a laissé un goût amer. L’époque est toute entière tournée vers l’éclat, la rapidité, l’efficacité, le rendement et les tempos des pianistes de *stride* ont suivi ce mouvement. Quelques années plus tard, ils sont débordés par la jeunesse insolente du be-bop qui impose des allures ahurissantes de 300 à la noire. Morton a démontré qu’il savait jouer à des tempos rapides, mais il veut également prouver qu’il peut composer une pièce rapide et innovante en même temps.

Ce n’est pas dans la forme que *Finger Breaker* est différent de ce que Morton a fait précédemment. Outre le tempo, c’est l’introduction qui étonne car elle semble véritablement calquée sur certains passages de partitions de Liszt qui enchaîne des cascades d’arpèges d’accords diminués, noyant ainsi complètement la tonalité. En l’occurrence c’est ce que Morton choisit de faire entendre sous la forme d’arpèges diminués descendant chromatiquement en double croches à la main droite (la main gauche ponctuant la régularité du discours monocorde de la main droite en accords diminués, sur un rythme noire pointée/croche répété également) pendant les seize mesures à 2/4 de l’introduction. Cela pourrait n’être finalement qu’un effet de surprise lié à la partie introductive, mais dans toute la partie A (qui revient une seconde fois après B), le même procédé est repris à plusieurs reprises sur huit mesures mais cette fois-ci de manière ascendante avec, à la main gauche, un accord sur chaque temps (montant chromatiquement) servant de point d’appui à la main droite qui lui succède sur le rythme quart de soupir/ trois double croches en battue. Ainsi Morton, renouvelle le discours du *stride* en l’alternant avec des passages où la tonalité semble complètement disparaître.

Enfin, ces deux morceaux sont ceux que joue le personnage de Jelly Roll Morton au cours du duel qui l’oppose au héros dans le film *La Légende du Pianiste*

⁷⁵ [Traduction] With “Finger Breaker,” Morton created a solo piano piece that nobody could say was as Storyville itself, its fast-flying notes in the right hand and perpetually bouncing left dazzling the few friends who visited him at the Jungle Inn. “I made a good recording today, it’s a great number, do you want to hear it?” Morton asked Carew, who was startled that Morton still could attain such virtuosity, despite his travails. REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly’s Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 160.

sur *L'océan* de Giuseppe Tornatore. Il n'est probablement pas fortuit qu'ils aient suscité l'intérêt d'Ennio Morricone qui les a arrangés pour la circonstance.

Pour terminer avec Jelly Roll Morton, son nom est attaché à la période d'émergence du jazz. Durant toute son existence, et même après son départ de la Nouvelle Orléans, il ne cesse de revendiquer une supériorité légitimée par l'antériorité de la découverte du genre et du style. Morton est certes ambitieux, mais il l'est surtout pour la musique qu'il compose et improvise. Sa condition de Créole lui a permis de bénéficier d'une solide culture musicale, il a appris la musique, a fréquenté l'opéra et est allé au concert. Morton, au cours des nombreuses soirées musicales auxquelles il a été convié enfant, a-t-il eu vent de ce qui se pratiquait dans les salons parisiens quelques années auparavant ? Nous l'ignorons. La nombreuse correspondance rassemblée par Jean Jacques Eigeldinger dans son livre *Chopin âme des salons parisiens* nous décrit, non seulement les improvisations quasi quotidiennes de Chopin devant ses auditeurs, mais également le programme de ces soirées au cours desquelles on chante abondamment des airs d'opéra mais aussi des chants populaires et traditionnels de toutes origines. Il arrive même parfois que Chopin fasse danser les invités⁷⁶, ce qui peut sembler incongru au mélomane contemporain qui fréquente les concerts et écoute religieusement la musique de Chopin. D'ailleurs quel rapport existe-t-il entre Chopin et la Nouvelle Orléans ? Un lien, ténu certes, mais réel comme nous le confirme Chopin lui-même : « Je vous quitte, il faut que je donne une leçon à la jeune [Charlotte de] Rothschild puis une à une *Marseillaise*. Ensuite j'aurai une *Anglaise* et après une *Suédoise*, pour recevoir enfin une famille de la Nouvelle Orléans qui m'est recommandée par Pleyel⁷⁷. » Cette rencontre entre une famille de la Nouvelle Orléans et Chopin prouve que des relations et des liens se sont tissés, au delà des océans, à une époque où les moyens de transport nous paraissent limités. On peut imaginer que cette famille à son retour à la Nouvelle Orléans s'est empressée de décrire et de propager la parole et la musique du Maître, puis enfin, l'a partagée avec d'autres au cours des soirées qui ont suivi. De cela, retenons une chose : la Nouvelle Orléans n'est pas coupée de l'Europe et Morton en a certainement, peu ou prou, subi l'influence. Si ses contemporains puis ses successeurs l'avaient suivi dans sa conception du genre – improvisation sur des formes en plusieurs parties – la physionomie du jazz aurait pu

⁷⁶ Jamais je n'oublierai certaine soirée chez la vieille princesse [Anna] Sapieha, dans son appartement du rez-de-chaussée. [...] Soudain l'envie la prit de danser et comme il n'y avait personne pour jouer des airs de danse, ce fut Chopin qui se mit au piano. Il joua toute la soirée et les jeunes dansèrent gaiement. Il improvisa entre autres une *Mazurka* dont je me souviens encore aujourd'hui du motif principal... Nous avons magnifiquement dansé au son de cette musique ! EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens*, 1830-1848 Fayard, 2013, p. 242.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 252.

été différente. C'est l'improvisation qui a permis l'essor du jazz et la forme multipartite que propose Morton limite le périmètre de liberté offert à des improvisateurs autodidactes pour qui les douze mesures d'un blues sont un terrain de jeu amplement suffisant pour construire un mode d'expression original. Même si, dans la continuité de Joplin, Morton désire faire du jazz une musique organisée, sensible et de qualité en s'appuyant sur sa connaissance de la musique savante, surtout de l'opéra romantique, il reste également très imprégné de la musique noire de la Nouvelle Orléans et n'a pas pu être indifférent au blues qui s'élève des rues de Storyville. Une chose est certaine, Morton n'a jamais imaginé ni prétendu que sa musique était une musique savante, il sait et revendique même le fait que sa musique soit une musique de danse ; c'est un état d'esprit que ses successeurs de la période du *stride* ont parfois quelques difficultés à concevoir.

1.2.2- Le *stride*

Entre le geste pianistique d'un Jelly Roll Morton à la Nouvelle Orléans au tout début du XX^e siècle et celui des pianistes de *stride* de New York une vingtaine d'années plus tard, il n'est, à première vue, pas de différences flagrantes. Cependant une oreille exercée peut en percevoir quelques unes. L'idiome pianistique du ragtime et l'improvisation leur sont communs, mais le tempo et surtout l'esprit sont différents. Ainsi Reich et Gaines évoquent-ils ces pianistes : « À Harlem, où le génial pianiste de *stride* James P. Johnson prouvait que la main gauche pouvait bondir au dessus des touches à une allure folle, où les mains de "Fats" Waller faisait des sauts sur l'ivoire dans des morceaux comme *Handful of Keys* et *Smashing Thirds*, le doux et fluide lyrisme de Morton paraissait presque archaïque⁷⁸. » Les pianistes de Harlem, de Eubie Blake à Willie « The Lion » Smith, jouent tout simplement, plus vite, plus fort et d'une manière plus brillante que personne ne l'avait fait avant eux. L'objectif de Morton était de faire sonner le piano comme un orchestre de jazz de la Nouvelle Orléans, mais pour ses rivaux de Harlem, il faut aller au-delà en atteignant un but beaucoup plus palpitant : une virtuosité digitale et pyrotechnique⁷⁹ se nourrissant d'elle-même. Bien sûr, on prend encore beaucoup de

⁷⁸ [Traduction] Up in Harlem, where stride piano genius James p. Johnson was proving that a left hand could bounce along the keys at breakneck speed and Fats Waller was making the ivories jump in tunes such as "Handful of Keys" and "Smashing Thirds," Morton's gently fluid lyricism sounded almost archaic. REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 135 et 136.

⁷⁹ Mot signifiant à la fois « brillant », « éclatant », « éblouissant » [c'est l'image du feu d'artifice] dans ce contexte.

plaisir à écouter Morton, au piano, recréer l'enchevêtrement des voix d'un orchestre de la Nouvelle Orléans. Mais à New York, le bruit, la fureur, la précision d'une technique phénoménale sont considérés comme des vertus musicales plus hautes.

Reich & Gaines ont donc opposé le lyrisme de Morton – dans un type de musique pourtant attaché à la danse – à la froide et implacable virtuosité digitale et pyrotechnique des pianistes de *stride*. Moins d'une centaine d'années plus tôt, une controverse similaire alimente les discussions dans les milieux musicaux parisiens où il est d'usage d'opposer la poésie d'un Chopin à la bravoure d'un Liszt. La mode de la virtuosité pianistique fait rage et certains, comme l'amateur éclairé de musique qu'est Henri Heine, s'expriment ainsi : « [...] les tournées triomphantes des virtuoses du clavecin [*sic*], sont caractéristiques pour notre époque, et marquent spécialement la victoire des arts mécaniques sur l'esprit. La perfection technique, la précision d'un automate, l'identification du musicien avec le bois tendu de cordes, la transformation de l'homme en instrument sonore, voilà ce qui est aujourd'hui prôné et exalté comme le comble de l'art⁸⁰ ». Que de similitudes entre ce qui est écrit dans le livre de Reich & Gaines et cette affirmation de Heine. Pourtant, la virtuosité tant décriée par Heine le poète du XIX^e siècle ne semble pas effrayer ni lasser les nombreux admirateurs des pianistes de *stride*, à New York au début du XX^e siècle. Bien au contraire ! Peut-être est-il donc possible de déceler autre chose que de la virtuosité gratuite dans le *stride* ?

I.2.2.1- Définition et contexte

Le piano *stride* est un geste pianistique constitutif du premier jazz, pratiqué à New York et dans ses environs, essentiellement entre les années vingt et trente, par des pianistes avant tout solistes. Il est significatif que cette tradition ne se soit pas développée dans le Sud des Etats-Unis. Comme toujours, les lieux dans lesquels naît et se développe ce style pianistique, sont ceux dans lesquels on se rend pour s'amuser, se distraire, danser ou rencontrer des amis. Le *stride* se caractérise par un jeu de main gauche qui fait alterner une basse fréquemment en intervalles de dixième sur les temps forts, avec un accord de trois à quatre sons plaqué sur les temps faibles, ce que confirme le critique musical Whitney Balliett du *New Yorker* : « Le piano *stride* est caractérisé par un balancement de la main gauche [un aller-retour entre un puissant accord au centre du clavier et une seule note en dessous,

⁸⁰ HEINE (Henri) *Lutèce*, p. 305 (20 mars 1843), In. EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848* Fayard, 2013, p. 267.

jouée en octave ou en dixième] et des arabesques ou des arpèges à la main droite, sur un rythme régulier⁸¹. »

Les différents procédés de basses *stride* sont déjà utilisés dans le ragtime. D'ailleurs dès l'origine, ces pianistes pratiquent le ragtime pour progressivement aller vers le *stride*, puis ce qui va devenir le piano jazz. Des musicologues d'aujourd'hui ont étudié de manière approfondie les origines du ragtime. En temps que style, la grande époque du ragtime ne s'étend pas au-delà des années vingt. Le ragtime authentique est essentiellement une musique pour piano, et comme Guy Waterman l'a écrit, « c'est une musique composée qui est non improvisée et non arrangée⁸². » Ce dernier point met en évidence la différence entre le ragtime classique de Scott Joplin, originaire du Missouri et compositeur de *Maple Leaf Rag* et le ragtime pour piano joué sur la côte est. Le style le plus tardif est le piano-jazz, davantage centré sur l'improvisation individuelle.

Le *stride* est la physionomie première du piano-jazz (Jelly Roll Morton mis à part) qui se définit par son caractère improvisé. Cette improvisation est essentiellement confiée à la main droite, la main gauche se cantonnant à reproduire ce qu'elle faisait précédemment dans le ragtime. Dans le style des premiers pianistes *stride*, la main droite, d'une façon générale, ne se contente pas de dessiner de simples lignes mélodiques, mais improvise des figures pianistiques correspondant aux accords de la main gauche. Il n'est pas question alors, que cette main droite élabore, comme elle le fait plus tard, de longs traits de notes séparées à la manière d'un instrument à vent. Cette main droite doit jouer des accords, des arpèges et des figures répétitives combinant accords et notes séparées. Les pianistes de *stride* font usage de trilles, de mordants et d'autres embellissements caractéristiques du piano, du clavier, et non d'un instrument à vent.

La plupart de ces pianistes viennent du Nord du pays, même s'ils ont des contacts avec la tradition populaire noire par l'Église et grâce aux travailleurs qui ont émigré du Sud vers les villes du Nord. Ils connaissent mal la musique des campagnes du Sud qui a donné naissance au blues. Ils ont étudié l'instrument et pratiquent le piano d'après les critères et la tradition de la musique dite

⁸¹ [Traduction] Stride piano is characterized chiefly by an oompah left hand (a two-bet seesaw, whose ends are a powerful mid-keyboard chord and a weaker single note played an octave or a tenth below) and by an arabesque of right-hand chords and arpeggios, fashioned in counter rhythms. THE LION SMITH (Willie) with HOEFER (George), *Music on My Mind, The memoirs of an American pianist*, by MacGibbon & Kee Ltd, Printed in Great Britain, Ebenezer Baylis & Son Ltd, The Trinity Press, Worcester, and London, First published 1965, p. 85.

⁸² [Traduction] Guy Waterman [nous n'avons pas réussi à trouver les dates de naissance et décès de ce musicologue américain] has written, it was "a composed, not an improvised or arranged music." *Ibid.*, p. 83.

« classique ». Par conséquent, comme l’a affirmé James P. Johnson, les pianistes de ragtime de la région de New York sont contraints de se plier aux règles de la musique « classique ». C’est pourquoi ils jouent dans un style plus plein, plus riche, plus orchestral, que dans les autres régions des Etats-Unis. La musique que ces pianistes jouent quand ils sont jeunes est un mélange de chansons populaires plus ou moins sentimentales, de ragtimes, de valse, de *scottish*, de *one-step* et de *two-step*, que les danseurs leur réclament en 1910 et plus tard. C’est d’ailleurs à la demande des danseurs que les pianistes sont encouragés à improviser, comme nous l’apprend Willie the « Lion » Smith dans son autobiographie rédigée avec George Hoefer : « L’élément rythmique africain subissait ensuite des influences européennes, notamment celles des musiques traditionnelles de danse comme les quadrilles, *schottisches* [sic] et autres pas de danse. Là encore, W. the “Lion” Smith nous a parlé de l’importance des danseurs de “Gullah” dans certains quartiers de New York appelés “Jungle”. Ces danseurs mettaient littéralement au défi les pianistes d’improviser une musique capable de fusionner avec leurs propres variations de pas, improvisées⁸³. »

Tout comme les pianistes que l’on appelle des « professeurs » à la Nouvelle-Orléans, ils se considèrent comme des *entertainers* – des artistes destinés à charmer, à émouvoir, à amuser, à distraire le public – et des compositeurs. Ces pianistes possèdent une bonne technique, une vaste et profonde expérience musicale, des possibilités musicales étendues. Il est important de comprendre que lorsqu’ils se trouvent en contact avec la musique de jazz, ils sont, déjà, en possession de styles bien définis et achevés. Ils accordent énormément d’attention à l’image qu’ils donnent et se veulent les représentants d’une élite dont la tenue vestimentaire est primordiale. James Lincoln Collier rapporte le témoignage de l’un de ces pianistes : « Il me paraît important de souligner que la façon de se présenter jouait un rôle important dans la carrière de ces pianistes. Dans leur façon de s’habiller, leurs manières et leurs attitudes, ils pensaient qu’il était absolument nécessaire de se comporter comme les dauphins ou les princes de la couronne, qu’ils estimaient représenter, puisque aussi bien ils étaient, en fait, les meilleurs pianistes⁸⁴ ! » Un peu plus loin, Collier, qui interviewe un pianiste nommé Davin, prend soin de rapporter : « Quand un pianiste vraiment chic entrait dans un endroit, disons... en hiver... il

⁸³ [Traduction] The pulsing African rhythmic factor was coupled with European influences. The latter were drawn from folk music, quadrilles, schottisches, and other dance steps. Here again the Lion has told us of the impressions made by the Gullah dancers in The Jungles. These dancers literally challenge the New York pianists to improvise music to accompany their own improvised dance variations. *Ibid.*, p. 83.

⁸⁴ COLLIER (James Lincoln), *L’aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l’américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 223.

gardait son manteau et son chapeau. Nous portions des manteaux de style militaire ou ce qu'on appelait un *peddock coat*, un peu comme ceux des cochers, long, de couleur bleue, croisé et serré à la taille. Nous avions aussi un chapeau Fulton ou Homburg de couleur gris perle, avec trois boutons ou des œillets sur le côté, porté avec désinvolture sur le côté de la tête. Une écharpe de soie blanche nous entourait le cou et un mouchoir de soie blanche dépassait de la poche de poitrine du manteau. Les uns portaient une canne à pommeau d'or, d'autres s'ils portaient une redingote à boutons d'argent, avaient une canne à pommeau d'argent⁸⁵. » Peu après, Collier écrit, toujours d'après le témoignage de Davin : « Il y avait un gars, Fred Tunstall... C'était un vrai dandy. Je me souviens de son manteau de style Norfolk avec quatre-vingt-deux plis dans le dos. Quand il s'asseyait au piano il se courbait en avant, son dos faisait une petite bosse et les plis de son manteau s'ouvraient avec grâce. Les pianistes commençaient par s'asseoir devant le clavier, attendaient que le public fasse silence et plaquaient un accord, le faisant résonner longuement avec la pédale. Alors ils parcouraient le clavier du haut en bas faisant des traits – gamme ou arpèges – ou s'ils étaient vraiment bons pianistes, jouaient toute une série de modulations, comme si ça leur venait tout naturellement sous les doigts, l'air de rien⁸⁶... »

C'est à New York au début des années vingt que ces pianistes trouvent des terrains de jeux à leur mesure au travers des *cutting sessions* (duels pianistiques dont le principe est simple : un seul piano et plusieurs pianistes, le meilleur l'emporte !) et des *rent parties*. Les *rent parties* sont liées à un phénomène social et urbain. Dans le Harlem de ces années, de nombreuses familles ont des difficultés financières et organisent dans leur appartement des *rent parties* au cours desquelles, pour un prix modique, des personnes invitées peuvent déguster des ailes de poulet frit, des pieds de porc et danser ou discuter sur fond de piano *stride*. Parfois, plusieurs pianistes peuvent être conviés à jouer, il s'ensuit alors des joutes pianistiques.

Malgré les différences indéniables – pays, couleur de peau, milieu social, genre musical – entre les salons parisiens romantiques et ces *rent parties*, on peut cependant discerner quelques points communs. D'abord, les échanges musicaux se font dans un cadre privé et urbain, les invités peuvent danser ou écouter de la musique, ils peuvent boire et prendre une collation ; ensuite ces rencontres conduisent à une forme d'émulation, les pianistes qui y participent deviennent des concurrents. Ces pianistes de New York, même s'ils ne sont pas, pour la plupart, des pianistes de la tradition savante, se distinguent des autres pianistes du pays. Selon Collier donc, on rencontre les pianistes de *stride* qui utilisent les principes

⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 223.

harmoniques « classiques » ainsi que les formes de musique instrumentale et vocale ou de musique de danse : ils les ont recueillies en écoutant les pièces de ragtime de Joplin et de ses pairs – en plus de certains, comme Johnson, Willie « The Lion » Smith ou « Fats » Waller, qui écoutent et pratiquent la musique savante européenne. Et, d'un autre côté, les pianistes qui pratiquent surtout le blues, qui n'accordent qu'un intérêt assez rudimentaire à l'harmonie et à la forme, et qui utilisent le piano à la manière d'un instrument à percussion. Puis il ajoute : « On peut supposer que les pianistes *stride* comme Willie Smith et Johnson avaient entendu la musique classique bien avant d'entendre une seule note de musique de jazz ou même de musique de blues. Certains d'entre eux, nous l'avons vu, avaient même l'ambition de composer ou de jouer en suivant la tradition de la musique classique occidentale. Ils vinrent, certes, à la musique de jazz, mais après que cette musique eut pris forme⁸⁷. » Willie Smith lui-même confirme : « Les pianistes de New York essayaient d'obtenir des effets orchestraux de leur instrument. Ils avaient assimilé les harmonies, les accords et la technique des concertistes européens⁸⁸. » Dans le contexte musical du New York de W. Smith, les pianistes de *stride* sont, contrairement aux pianistes de ragtime et de jazz du reste du pays, baignés dans une ambiance musicale sophistiquée proche des rythmes de Broadway.

D'ailleurs, James P. Johnson raconte, à ceux qui l'interrogent, que le reste du pays est en retard sur New York du point de vue pianistique : « Le piano à New York s'inspirait de la méthode, du style et du système d'apprentissage européen. Le joueur de ragtime devait s'y adapter. Non pas à cause du haut niveau de piano que cela entraînait, mais à cause de l'obligation d'innover. Les pianistes de New York s'affrontaient sans cesse au cours des *cutting sessions* dues à la concentration élevée de pianistes sur un territoire restreint, ce qui n'était pas le cas dans le reste du pays⁸⁹. » Il ajoute un peu plus loin : « Le nombre de pianistes avait atteint une masse critique et la tension allait s'accroissant, toujours selon les critères pianistiques de la

⁸⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁸⁸ [Traduction] New York pianists tried to get an orchestralike effect with their instruments. They assimilated some of the harmonies, chords, and techniques of the European concert pianists. THE LION SMITH (Willie) with HOEFER (George), *Music on My Mind, The memoirs of an American pianist*, by MacGibbon & Kee Ltd, Printed in Great Britain, Ebenezer Baylis & Son Ltd, The Trinity Press, Worcester, and London, First published 1965, p. 85.

⁸⁹ [Traduction] "New York piano was developed by the European method, system and style. The ragtime player had to live up to the standard" [quoted in the booklet accompanying the *Time-Life* boxed set of Johnson recordings]. Not only were the performance standards high, but there was a constant pressure for innovation. The New York pianists competed vigorously with each other in nightly "cutting-sessions," constantly raising the stakes on each other in a way not possible where pianists were dispersed widely over a geographical area such as the Midwest. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 120.

tradition savante européenne. Il y avait de nouveaux duels à chaque rencontre, toutes les semaines et l'improvisation devint la norme⁹⁰. »

Le lecteur du XXI^e siècle a de quoi s'étonner : au début du siècle précédent, des Noirs de Harlem peuvent avoir une manière de vivre proche de celle de la bourgeoisie européenne et partager avec les blancs le goût pour les chansonnettes romantiques à la mode, savoir lire plus ou moins bien la musique, apprendre le piano et avoir des habitudes vestimentaires dignes d'aristocrates, enfin avoir une connaissance et une culture musicale approfondies des œuvres savantes européennes afin de pouvoir innover dans leur style d'improvisation ! À l'époque de l'enfance de Johnson, le piano est une réalité quotidienne pour la plupart des foyers : il est une preuve de réussite, une source d'inspiration et de divertissement. Les enfants bénéficient d'une éducation musicale de base à l'école et approfondissent celle-ci dans le privé. Le phonographe en est à ses balbutiements et la radio n'existe pas encore. Les partitions sont pratiquement l'unique source de musique, avec les rouleaux des pianos mécaniques, et les pianistes jouissent par conséquent d'un immense prestige dans la communauté noire, à l'image des ménestrels du Moyen Âge. Ces pianistes – *ticklers* – étaient surnommés « professeurs » par leurs auditeurs : « [...] ils ne se contentaient pas seulement de jouer des morceaux populaires mais ils étaient également capables d'accompagner des chanteurs, les artistes de passage ainsi que leurs propres compositions⁹¹ ». D'ailleurs, Joel Vance explique que les dix-sept premières années du vingtième siècle marquent la fin de cette atmosphère musicale où la plupart des airs sont emprunts de sensibilité à l'eau de rose, où la passion et la performance individuelle ne trouvent pas leur place. Les thèmes de ces chansons évoluaient entre innocence et promesses de bonheur comme le confirment les titres suivants, *Those Wedding Bells Shall Not Ring Out !* ou *Come Down, Come Down, My Evening Star*. Les créateurs de ces « guimauves » possédaient pourtant un sens profond de la mélodie, des habitudes de composition issues de la tradition européenne de la musique savante, un bagage technique sérieux et nourrissaient l'espoir qu'un interprète d'un jour reprendrait l'une de leurs œuvres. Ces chansons ne devaient leur succès qu'aux chanteurs qui les interprétaient sur scène, avant leur diffusion par le public de bouche à oreille, de ville en ville. Ainsi

⁹⁰ [Traduction] Pianists had reached a critical mass in New York and the heat went up considerably, but always controlled by those European standards of discipline and mastery. The pressure was on to come up with new tricks every week, in every encounter, and improvising became the norm. *Ibid.*, p. 120 et 121.

⁹¹ [Traduction] Ticklers had to be able not only to play the popular tunes of the day but to provide accompaniment to visiting singers or resident vocal entertainers in the saloons, as well as demonstrate their own showpieces. VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, p. 31.

cette musique se répandait-elle dans les établissements noirs et blancs de Harlem où elle côtoyait des airs d'opérette. Et les pianistes devaient connaître tous ces airs s'ils voulaient travailler. Ainsi les *ticklers* savaient jouer les mélodies à la mode, accompagner les chanteurs et chanter leurs propres morceaux. Certains, au niveau technique insuffisant, les simplifiaient, mais la plupart, dont Johnson et Smith étaient capables de les interpréter brillamment.

Les pianistes de *stride* qui ont marqué leur époque sont relativement peu nombreux. Parmi eux, on compte Luckey Roberts et Eubie Blake qui jettent un pont entre le ragtime et le *stride*, ou l'étonnant autodidacte Donald Lambert. Mais trois noms surtout retiennent l'attention : James P. Johnson, Willie the « Lion » Smith et Thomas « Fats » Waller.

I.2.2.2- Trois grands noms du *stride* en quête de reconnaissance

I.2.2.2.1- James P. Johnson

James P. Johnson naît en 1894 à New Brunswick dans le New Jersey et meurt en 1955 à New York. Il est l'élève d'Eubie Blake et on lui attribue la paternité du style *stride*. Si Jelly Roll Morton est son aîné de dix ans, les deux pianistes n'ont guère de relations personnelles ou musicales. Cependant il se trouve que c'est Morton qui fait découvrir le blues à Johnson lors de son passage à New York : « En 1911, quand j'allais encore à l'école en culottes courtes, on m'emmena en ville au *Baron Wilkins*' à Harlem⁹². » se souvient James P. Johnson, qui deviendra plus tard la figure tutélaire des pianistes de *stride* de Harlem, et qui officie au Café *Wilkins* à l'angle de la cent trente quatrième rue et de la septième avenue. Plus loin, il explique de quelle manière il a fait la connaissance de Morton : « Un autre garçon et moi avions laissé nos culottes courtes afin de paraître plus âgés pour pouvoir nous faufiler parmi les clients. Et qui jouait du piano ? Jelly Roll Morton. Il venait d'arriver de l'ouest et il était brûlant. La salle était en feu ! Nous l'entendîmes jouer son *Jelly Roll Blues*. À cette époque, le blues n'était pas encore populaire – il n'était ni chanté ni joué par les artistes de New York⁹³. »

⁹² [Traduction] "In 1911, when I was still going to the school in short pants, I was taken uptown to Baron Wilkins' place in Harlem," REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press USA, 2003, p. 41.

⁹³ [Traduction] "Another boy and I let our short pants down to look grown up and sneaked in. Who was playing the piano but Jelly Roll Morton. He had just arrived from the West and he was red

James P. Johnson nous apprend qu'il n'est pas coutumier du blues, et il nous confirme que les sources musicales des pianistes de New York qui connaissent à peine le blues, eux aussi, sont autres. Quant à James P. Johnson, comme pour beaucoup d'autres pianistes de sa génération, nous en savons peu sur son apprentissage musical.

1.2.2.2.1.1- l'Apprentissage

Comme d'autres pianistes de *stride*, Johnson prend des cours de piano mais ne suit pas un cursus de conservatoire. Il doit poursuivre en autodidacte ce qu'il a appris en cours particuliers avec un certain Monsieur Gianni avant 1910, puis, plus âgé, il se tourne résolument vers des professeurs de piano confirmés comme nous l'indique Joel Vance : « Comme Willie "Lion" Smith, et plus tard Waller, les pianistes de *stride* travaillèrent avec des professeurs établis, s'ils pouvaient se le permettre et s'ils en avaient le temps évidemment⁹⁴. »

Pour Gunther Schuller⁹⁵, l'une des clefs de la technique remarquable et limpide de Johnson, réside dans la formation musicale précoce qu'il reçoit de sa mère et d'un professeur de musique italien (certainement Monsieur Gianni, déjà cité) qui, tous deux, lui dispensent de solides bases techniques de piano « classique ». Plus tard, lorsqu'il n'est encore qu'un adolescent ambitieux, James P. complète sa formation en écoutant et en imitant les principaux virtuoses du grand répertoire pianistique de son époque, comme Pachmann⁹⁶, Rachmaninoff, et Hofmann⁹⁷. Dans les même temps, il intègre les styles *stomp* et *rag* de trois instrumentistes légèrement plus âgés, Luckey Roberts, Eubie Blake et un pianiste connu sous le nom d'Abba Labba⁹⁸.

Johnson est fasciné par la virtuosité des grands concertistes classiques qui lui sont directement contemporains. Lui et d'autres, veulent sans cesse progresser et s'efforcent de trouver, auprès de professeurs confirmés, les outils techniques

hot. The place was on fire! We heard him play his "Jelly Roll Blues." Blues had not come into popularity at that time – they weren't known or sung by New York entertainers." *Ibid.*, p. 41.

⁹⁴ [Traduction] Like Willie "The Lion" Smith, and later Waller, the stride pianists studied with "legitimate" teachers when they could afford to and had the time. VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, p. 33.

⁹⁵ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/I Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 225

⁹⁶ Vladimir de Pachmann était un pianiste virtuose russe ami de Liszt, né en 1848 et décédé en 1933.

⁹⁷ Josef Casimir Hofmann était un pianiste virtuose né en Pologne en 1876, naturalisé américain et décédé en 1957.

⁹⁸ Dont le véritable nom était Richard McLean.

capables d'accroître leur virtuosité. Ce que confirme Willie Smith dans son autobiographie : « Ernest Green, un organiste d'Albany à New York toujours en vie, avait intéressé Johnson à la musique classique et lui avait appris à la lire et à l'écrire⁹⁹. » Cet intérêt pour le travail d'une technique approfondie, tellement éloigné de l'inné et de l'idée que l'on peut se faire du jazz de l'époque, vient certainement de cette compétence qu'ont les pianistes noirs de New York à déchiffrer rapidement les partitions. Ce sont des *ticklers*, capables de jouer aussi bien des danses et des chansons populaires que de la musique légère ou des airs d'opéra, à la demande du public. Pour Joel Vance, la distinction Victorienne inhérente à ces airs ne rend pas seulement les pianistes noirs habiles lecteurs, elle les introduit également, par l'écoute et l'analyse, dans un domaine auquel ils n'ont pas toujours pu avoir accès : celui de la composition. Ce fut particulièrement le cas pour James P. Johnson qui trouve là le moyen de faire éclore son talent. Il décide, un peu avant 1920, de devenir compositeur de musique sérieuse. À cette période, sa technique et ses idées sont arrivées à leur pleine maturité et il joue avec une indubitable majesté. En 1925 il se lance le défi de composer de la musique pour le théâtre, puis en 1930 il se consacre à l'écriture symphonique.

Toute sa vie, Johnson aspire à s'approcher du modèle de musique sérieuse qu'il admire profondément au point qu'il consacre très vite son temps à la composition. Cette passion pour la composition musicale dans le genre sérieux est confirmée par Willie Smith qui éprouve une réelle admiration pour son ami (nous citons Smith dans son intégralité en annexe¹⁰⁰). Smith estime que Johnson n'a qu'une raison de vivre : la composition et le piano. À l'inverse de « Fats » Waller, il est introverti et timide, il joue le dos tourné au public et n'élève jamais la voix. Pour Smith, les compositions de Johnson sont bien meilleures que celles, plus célèbres, de Waller. Smith témoigne : « C'est à partir du début des années vingt que James P. commença à consacrer la plus grande partie de son temps à la composition. Il travailla également l'arrangement et la direction. Devenir chef d'orchestre était sa suprême ambition. Pour ces raisons, faire le clown ou un numéro d'artiste sur scène ne l'intéressait pas le moins du monde. J'avais l'habitude de lui dire que lorsque nous serions obligés de jouer sur des pianos aux touches cassées, il faudrait faire "les andouilles" pour distraire les gens. Sa réponse était "Lion", ce serait

⁹⁹ [Traduction] Ernest Green, who is still alive and playing a Wurlitzer organ with forty-four keys up in Albany, New York, got Johnson interested in classical music and it was Green who taught him to read and write music. THE LION SMITH (Willie) with HOEFER (George), *Music on My Mind, The memoirs of an American pianist*, by MacGibbon & Kee Ltd, Printed in Great Britain, Ebenezer Baylis & Son Ltd, The Trinity Press, Worcester, and London, First published 1965, p. 258.

¹⁰⁰ Citation 5 et traduction en annexe des citations.

déshonorant¹⁰¹». » Pendant les années trente, Johnson est absorbé par l'écriture orchestrale. Il compose sa suite *Yamacraw*, sa symphonie *Harlem* et son concerto pour piano. Smith se rappelle l'avoir vu l'interpréter avec l'Orchestre Symphonique de l'Académie de Musique de Brooklyn.

Il est remarquable que Johnson, à la différence d'Armstrong ou de « Fats » Waller, refuse de se compromettre en cédant à la musique commerciale qui lui aurait apporté célébrité et argent. Ce n'est pas dans son caractère, il est introverti (il joue le dos tourné au public), davantage dans la réflexion que dans l'exubérance, à la différence de son élève « Fats » Waller. Une intégrité totale dans ses ambitions le conduit à jouer et composer une musique sérieuse. Gunther Schuller estime que son intérêt pour l'opéra, qui lui est inspiré par l'écoute de l'opéra ragtime de Scott Joplin *Tremonisha*, l'amène finalement à écrire lui-même un « opéra » en collaboration avec Langston Hughes, *De Organizer*. Gunther Schuller nous apporte quelques précisions : « De même, vers la fin des années vingt, James P. commença à composer des poèmes symphoniques et des symphonies en utilisant les traditions musicales de base des Noirs un peu comme Liszt avec les rhapsodies hongroises. Seul un homme d'une vitalité et d'un talent extraordinaires pouvaient poursuivre autant d'objectifs à la fois tout en résistant aux pressions tentantes de la musique commerciale¹⁰². » Donc, comme Scott Joplin avant lui, James P. Johnson rêve de réussir dans la musique sérieuse écrite. Schuller n'hésite pas à établir un rapprochement entre le principe formel choisi par Johnson et celui que Liszt utilisait pour ses rhapsodies. Après avoir été « roi des artistes » Johnson aspire à devenir « artiste-roi » selon la terminologie de Claude Knepper¹⁰³. Il entend s'éloigner de ce qui lui assure une réussite certaine dans le milieu musical, le piano solo et la virtuosité qui s'y rattache. Là encore, Johnson peut voir en Liszt un illustre devancier quand il écrit : « Le moment vient pour moi de briser ma chrysalide de virtuosité et de laisser plein vol à ma pensée, – sauf à moins papillonner sans doute ! – N'étaient-ce les malheureuses questions d'argent qui me tiennent fréquemment à la gorge, et aussi les diverses fantaisies plus ou moins entraînantes de ma jeunesse,

¹⁰¹ [Traduction] James p. started to devote most of his time to writing show scores during the early twenties. He also got on an arranging and conducting kick. It was his hope he could become a symphonic conductor. From then on he had no eyes for clowning or showmanship. I used to tell him that when we ran into pianos with the keys broken you had to mug your way to entertain the people. His reply was, "Lion, it just ain't dignified." *Ibid.*, p.258 et 259.

¹⁰² SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/I Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 226.

¹⁰³ KNEPPER (Claude), *Franz Liszt, « Artiste-Roi » ou « Roi des Artistes » ?*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007.

je pourrais être de 4 ou 5 ans plus avancé. [...] Le but qui m'importe avant et par-dessus tout à cette heure, c'est de conquérir le théâtre pour ma pensée [*sic*], comme je l'ai conquis pendant ces six dernières années pour ma personnalité d'artiste ; et j'espère que l'année prochaine ne se passera pas sans que je sois arrivé à un résultat quasi décisif dans cette nouvelle carrière¹⁰⁴. » Bien avant Johnson, Liszt a le souci de satisfaire un public qui, habitué au pianiste virtuose, n'est pas enclin à le suivre sur le chemin de la « pensée » : cette expression sous-entend la composition d'œuvres sérieuses par opposition avec l'exécution instrumentale artistique. Ce terme de « fantaisies » sur lequel nous reviendrons très souvent, caractérise des œuvres pour piano de pure virtuosité, plus ou moins nées d'une improvisation ainsi que du souci permanent pour l'artiste de trouver l'argent nécessaire à sa vie. À ce propos, Johnson, après avoir fait le choix de se consacrer à la musique sérieuse, se retrouve extrêmement démuné financièrement.

I.2.2.2.1.2- Virtuosité et concurrence

James P. Johnson malgré sa capacité à lire, composer et interpréter la musique est avant tout un pianiste de jazz dont la compétence est révélée par son aptitude à improviser. En cela, comme Jelly Roll Morton, il se révèle être l'un des meilleurs. Schuller estime que Johnson opère une rupture importante avec la tradition du ragtime en intégrant l'improvisation au sein d'un vaste canevas compositionnel servant de cadre de référence. On l'entend nettement, dit-il, si l'on compare les différentes versions de morceaux qu'il enregistra deux fois, *Carolina Shout* et *Harlem Strut*. Dans ces deux cas, le matériel thématique de base est transformé et ornementé de différentes façons. À l'époque, Johnson est célèbre pour la fertilité apparemment inépuisable de son imagination, qui lui permet de créer variation sur variation à partir d'un même thème. Cette capacité lui est particulièrement profitable lors des *rent parties* ou des *jam sessions* où les principaux « amuseurs » s'affrontent dans des batailles de performances techniques et de créativité. Malheureusement, les limites du 78 tours et des rouleaux perforés contraignent le pianiste à n'enregistrer que quelques échantillons de ces variations. Schuller ajoute : « On peut savourer le talent d'improvisateur de Johnson dans l'une de ses plus parfaites réalisations, *Worried and Lonesome Blues*, gravée en 1923. Elle montre combien il sait combiner ses variations pleines d'imagination avec un sens profond de la continuité et de la composition. Les chorus sont des structures blues de douze mesures, excepté le premier, exposé en seize mesures, et tous

¹⁰⁴ *Correspondance entre Franz Liszt et Charles Alexandre, grand-duc de Saxe*, édition de LA MARA [Marie Lipsius], Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1909, *In.*, p. 7-9, *Ibid.* p. 385.

présentent un matériel thématique différent, presque traité à la façon des variations classiques ou du ragtime traditionnel¹⁰⁵. »

Même si Johnson intègre le blues dans sa pratique de l'improvisation au piano, il improvise en variant le thème. Il ne construit pas de mélodie sur les harmonies du blues. Jusque dans les années vingt, il est le maître incontesté des *rent parties*¹⁰⁶ et des *cutting sessions*. L'insolente supériorité de Johnson tient au fait qu'il emploie des armes mal maîtrisées ou inconnues de ses concurrents : la première est sa technique infailible, même s'il est plutôt timide et préfère laisser parler sa passion, la musique. James Lincoln Collier écrit : « Il travaillait son piano dans l'obscurité afin d'habituer ses doigts, ses poignets, à “sentir” le piano, il jouait les exercices les plus difficiles, avec une pièce d'étoffe interposée entre ses doigts et le clavier, afin d'accroître sa dextérité¹⁰⁷ ! » Cette volonté de maîtriser la technique pianistique jusqu'à infailibilité est confirmée également par Gunther Schuller pour qui, la technique de Johnson est, en 1920, tellement supérieure à celle de ses concurrents qu'il est le chef incontesté du piano à Harlem. À l'image des virtuoses du XIX^e siècle, Johnson s'astreint aux exercices les plus fastidieux et s'il les pratique, c'est qu'il y a été formé par des conseillers exigeants, eux-mêmes instruits par l'école européenne. Mais son arme absolue est la connaissance de la musique savante et romantique qui alimente son style.

1.2.2.2.1.3- Éléments d'influence stylistique

Johnson possède une solide maîtrise technique : elle lui vient de ses professeurs et également de sa connaissance approfondie des œuvres dites « classiques », notamment des doigtés corrects, des accords bien équilibrés, et d'une certaine virtuosité. Vers 1917, même s'il est le nouveau chef de file des pianistes de Harlem, il montre son intérêt pour la composition « classique » et « semi-classique¹⁰⁸ » et pour toutes les formes de musique de scène, en composant des orchestrations pour différents groupes du *Clef Club*, une organisation de musiciens de Harlem fondée par James Europe¹⁰⁹. Johnson se produit évidemment partout,

¹⁰⁵ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/I Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 228 à 230.

¹⁰⁶ Voir la définition plus haut.

¹⁰⁷ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 223.

¹⁰⁸ En réalité nous aurions pu utiliser le terme « classique léger », généralement employé, néanmoins nous avons décidé de laisser ici la traduction littérale.

¹⁰⁹ James Reese Europe né en 1880 et décédé en 1919, musicien, arrangeur, compositeur et chef d'orchestre noir américain, spécialiste du ragtime.

c'est-à-dire n'importe où, dans des bouges, des *rent parties* ou dans les restaurants de la bonne société, seul ou avec une formation déjà existante, ou encore comme accompagnateur de chanteurs de blues. Gunther Schuller¹¹⁰ explique qu'en superposant l'aspect vocal, mélodique du blues au piano, James P. opère une rupture importante avec le passé et transforme le piano en un instrument expressif. Il est vraisemblable qu'il entendait par ailleurs cette même fluidité dans le rendu de nombre d'interprétations « classiques » de l'époque au piano : il suffit, Schuller le rappelle, de se reporter aux enregistrements de Paderewski¹¹¹, par exemple, qui jouait un style *rubato* sentimental très fluide, et une expressivité essentiellement vocale, même lorsque la musique ne l'exigeait pas vraiment. Déjà dans le plus ancien enregistrement de Johnson, *Harlem Strut*, produit par le label Black Swan début 1921, on distingue cette nouvelle fluidité de la musique. Pour Schuller, il est certain que la sensation est ici infime car la composition elle-même se rapproche davantage d'un ragtime à 2/4 que du jazz en 4/4. Il s'agit d'une création plus formelle et virtuose qu'expressive et émotionnelle. Mais la souplesse des traits à la main droite, son jeu fluide et détendu à la main gauche – autrement dit l'« horizontalisation » de la musique – représentent pour l'époque une nouvelle voie pour le piano jazz.

Cette notion de *rubato* nous ramène inévitablement à Chopin dont l'influence, soixante dix ans après sa mort, est totalement prégnante auprès des pianistes qui se produisent en concert. D'ailleurs un terme évoquant le compositeur et virtuose polonais est attribué aux traits pianistiques de Johnson dans le livre de Joel Vance sur « Fats » Waller : « Mais déjà en 1920, alors qu'il prenait "Fats" Waller sous son aile, Johnson jouait comme un virtuose et compositeur, dans un style à la fois "Chopinesque" et foncièrement américain¹¹². » Sans nul doute, Chopin est un des compositeurs dont les partitions sont disposées en permanence sur le piano de Johnson. Une anecdote relatée dans le livre de James Lester sur Art Tatum nous le prouve. Elle se passe à New York, dans les années trente, lorsque Tatum a l'outrecuidance de venir provoquer les trois grands pianistes de *stride* sur leur propre territoire. Tous trois tentent de terrasser le virtuose aveugle, chacun à sa manière. Johnson choisit Chopin comme arme fatale : « Johnson essaya, une fois de plus,

¹¹⁰ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/1 Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 225 à 228.

¹¹¹ Pianiste, compositeur, homme politique et diplomate polonais né en 1860 et décédé en 1941.

¹¹² [Traduction] But even in 1920, when he accepted Tom Waller as a student, Johnson was already playing as a composer, in a Chopinesque but distinctly American style. VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, p. 32.

avec son propre arrangement de *l'Étude révolutionnaire* de Chopin¹¹³. » Hélas, les efforts conjugués des trois pianistes ne viennent pas à bout du virtuose absolu qu'est Tatum comme nous le verrons. Pourtant Johnson n'a pas compté ses efforts concernant l'apport de la musique savante sur sa technique et son style. Inventer spontanément des variations à partir d'un thème, ce que seuls des pianistes comme Chopin ou Liszt étaient capables de faire auparavant, redevient une pratique musicale courante dans le contexte des années vingt à New York. Ainsi James P. Johnson se targue d'utiliser des effets techniques issus de la grande tradition savante du piano, notamment des traits en sixtes et des doubles tremolos. Mieux encore, voilà ce qu'il ajoute à ce sujet : « Quand je jouais un *heavy stomp*, je pratiquais des changements abruptes de tempo et de dynamique comme j'avais entendu Beethoven le faire dans ses sonates. Une fois, j'ai utilisé la *Paraphrase* de Liszt sur *Rigoletto* comme introduction à un *stomp* »¹¹⁴. » Johnson revendique sa connaissance de Beethoven et de Liszt. Il explique clairement qu'il a assimilé les contrastes de dynamiques et de tempo si caractéristiques du style de Beethoven : les danseurs ont dû s'en trouver bien déroutés. Tout comme Morton, il connaît les paraphrases d'opéra de Liszt et les insère dans la structure formelle de ses compositions. Cela est confirmé par ce témoignage cité dans l'ouvrage de James Lincoln Collier : « Quelquefois, je jouais les basses un peu plus légèrement que la mélodie et je changeais l'harmonie. Quand je jouais un *stomp* très rythmé, immédiatement je le jouais très doux – puis j'opérais un changement brusque comme je l'avais entendu dans une sonate de Beethoven. Certains trouvaient cela d'un goût douteux, mais cela portait, faisait de l'effet, cela installait un climat dramatique. Avec la main gauche martelant le tempo comme un métronome, je faisais mes changements d'accords. Une fois, j'ai utilisé la paraphrase de *Rigoletto* – de Liszt, comme introduction à un *stomp*. D'autre fois, je jouais la mélodie avec sentiment, avec des effets de pianissimo et laissais même entendre le bruit des pas des danseurs sur le plancher¹¹⁵. » En outre, nous apprenons que Johnson ne joue pas *hot* en permanence (à la différence de la majorité des jazzmen de l'époque qui veulent répondre à la soif

¹¹³ [Traduction] James p. tried one more time, with his version of Chopin's "Revolutionary Etude. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 76.

¹¹⁴ [Traduction] "I did double glissandos in sixths; and double tremolos. These would run other ticklers out of the place at cutting sessions. They wouldn't play after me. I would put these tricks on the breaks and I could think of a trick a minute." "Playing a heavy stomp, I'd soften it right down – then I'd make an abrupt change like I heard Beethoven do in a sonata. Once I used Liszt's "Rigoletto Concert Paraphrase" as an introduction to a stomp" (*Time-Life* record set booklet, 13-14). *Ibid.*, P. 121.

¹¹⁵ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 223.

d'énergie des danseurs) mais qu'il peut jouer avec sentiment dans une nuance pianissimo (étonnant si l'on se réfère au jazz des années 20 !). Nous avons également confirmation que le pianiste est là pour faire danser, et qu'il est donc assujéti à une fonction bien déterminée. Johnson doit, malgré ses ambitions, se plier aux désirs d'un public de danseurs qui, de plus en plus, veut danser sur des airs issus du *Tin Pan Alley*¹¹⁶. Malgré l'énorme succès rencontré par sa composition *Charleston* – qui est à l'origine de la mode de cette danse dans le monde entier – Johnson n'a ni l'ambition nécessaire, ni le caractère pour devenir un *entertainer*. Pour Collier, Johnson semble avoir été conscient de la façon dont les chansons populaires et le matériel de *Tin Pan Alley* empiétaient progressivement sur le jazz, et en tout cas sur son propre jeu. Par mesure d'autodéfense, il a tenté de séparer les éléments plus commerciaux du style plus pur du jazz. Vers 1930, il commence à utiliser les termes « commerciaux » ou « modernes » en parlant de certains de ses enregistrements, ce qui implique une démarche consciente pour rester dans la course contrairement à des instrumentistes expérimentés qui ont plus de succès que lui ou sont plus jeunes. En 1930, des enregistrements comme *What is This Thing Called Love ?* et *You've Got To Be Modernistic* illustrent ce genre de compromis comme le soutient Collier. Les problèmes de Johnson sont, bien sûr, ceux de tous les musiciens sensibles et honnêtes : les compromis qu'il est prêt à faire en direction de la musique commerciale restent minimes et tout à fait insuffisants pour satisfaire les demandes de ce marché. Collier écrit : « Ainsi, sans que Johnson s'en soit rendu compte, le milieu commercial comme le milieu du jazz commencent à le négliger. Dans un silence désespéré, il se consacre presque exclusivement à son penchant pour la musique classique et travaille à ses symphonies et ses poèmes symphoniques. Mais, là encore, il ne trouve pas exactement ce qu'il cherche, et les quelques représentations qui ont lieu ne le mènent pas au succès – ce qui n'a rien d'étonnant. Comme tant d'autres artistes de jazz, Johnson est la victime du progrès et du changement des goûts du public¹¹⁷. » En cela, et malgré son caractère effacé et réfléchi, Johnson est assez proche de Morton. Tous deux subissent une forte influence de la musique savante européenne et tous deux refusent d'entrer dans un processus artistique industriel trop éloigné de leurs idéaux. Ces choix les contraignent à disparaître.

¹¹⁶ Du nom de la 28^{ème} Rue ouest à New York où s'étaient regroupés les éditeurs de musique populaire à la fin du XIX^e siècle.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 233 et 234.

1.2.2.2.1.4- *Blues for Jimmy* une version épurée de *Jazz-a-mine*

Dans le disque THE ORIGINAL JAMES P. JOHNSON¹¹⁸, on peut entendre, sur la plage 2, James P. Johnson interpréter un morceau intitulé *Blues for Jimmy*. Excepté ce morceau, toutes les autres plages du disque sont des pièces dans le plus pur style *stride*. Autrement dit, ils ont été enregistrés pour répondre à la demande d'auditeurs qui veulent danser sur la musique à laquelle Johnson les a habitués. Le *stride*, même s'il doit beaucoup à la musique savante, n'est pas le révélateur de l'influence de la musique romantique sur James P. Johnson, il est avant tout une musique de danse et répond, à la main gauche, à un idiome immuable construit sur un tempo qui doit être régulier (toujours pour les besoins de la danse). Même si Johnson assure avoir, dans ses improvisations, utiliser le *rubato* et fait appel à des œuvres romantiques pour varier son approche du *stride*, nous n'en avons pas, hélas, à notre connaissance, de traces enregistrées. En effet, selon nous encore une fois, l'enregistrement de la version de Johnson de *l'Étude Révolutionnaire* op. 10 n° 12 en *ut* mineur de Chopin et celui de la *Paraphrase du Rigoletto* de Liszt n'ont pas été faits. En réalité, ce *Blues for Jimmy* – qui n'en est pas un mais une structure A-A-B-A élargie – est une version épurée de *Jazz-A-Mine* un concerto dont on peut interpréter la partie de piano séparément (Johnson ayant toujours eu des difficultés – comme Joplin d'ailleurs – à réunir les conditions matérielles nécessaires pour l'interprétation de ses œuvres sérieuses de grandes dimensions). Ici, Johnson veut clairement s'inscrire dans une esthétique rhapsodique, le thème de la partie A revenant régulièrement avec l'affirmation d'un lyrisme évident. La rhapsodie est une des émanations essentielles du romantisme. En cherchant à s'émanciper du modèle : exposition des thèmes- développement ou variation- réexposition, elle veut libérer la forme en se rapprochant de l'improvisation. Dans *Blues for Jimmy*, on ressent que l'intention de Johnson est, tout en conservant une forme relativement conventionnelle, de brouiller les pistes en insérant des parties absolument athématiques entre les retours du thème de la partie A. Dans ces parties athématiques, il use des procédés chers à Chopin et surtout Liszt : des descentes d'accords brisés en chromatismes, des gammes contraires en tierces aux deux mains, des imitations en octaves alternées sur un accord diminué aux deux mains. Ici, plus de tempo, Johnson joue *rubato*, en recherchant un maximum d'effets dynamiques. Le résultat obtenu est sans doute discutable, car il fait appel à des effets de virtuosité un peu gratuite qui brouillent la réception que l'on peut avoir de l'ensemble. Cela dit, le thème de la partie A est également sujet à un traitement romantique. Il est fréquemment énoncé sur un tempo lent, la conduite de la basse est chromatique et conjointe, la main droite arpège

¹¹⁸ THE ORIGINAL JAMES P. JOHNSON, Smithsonian Folkways Archival, Folkways Record FJ 2850.

régulièrement des accords dans l'aigu et des *gruppetto* de notes conjointes appoggiaturent les notes essentielles du thème. Tout cela conduit à un bref interlude où le thème de la partie A est traité en *stride* avant de retrouver l'esprit dans lequel il baigne au début de la pièce. L'harmonie n'est pas en reste, elle est résolument romantique, avec ses 9èmes mineures, ses accords diminués ou ses dispositions en sixtes. Peut-être est-ce une simple supposition, mais ce *Blues for Jimmy*, tiré de son propre concerto, est certainement une œuvre chère au cœur de Johnson. Il peut s'agir d'une pièce autobiographique dans la mesure où ses proches et ses amis le surnomment « Jimmy » et qu'il est d'une grande douceur. Une façon pour lui de dévoiler sa véritable personnalité musicale.

Nous savons ainsi avec certitude que les propos de Johnson lui-même, ou ceux qu'on a tenus au sujet de sa préoccupation permanente de composer, de jouer et d'improviser sans jamais perdre de vue la musique savante occidentale en général et le romantisme en particulier, sont fondés. Nous allons pouvoir constater que son ami Willie « The Lion » Smith n'est pas très éloigné de ce profil.

I.2.2.2.2- Willie « The Lion » Smith

Willie « The Lion » Smith est né le 25 novembre 1893 et décédé le 18 avril 1973. Il est originaire de Goshen, dans la vallée de l'Hudson, au dessus de New York, d'une mère domestique, qui a du sang noir, espagnol et indien et d'un père noir, toujours tiré à quatre épingles, avec un penchant pour la bouteille et les femmes. Celui-ci quitte assez rapidement le domicile familial mais Willie garde de lui ce goût pour l'élégance vestimentaire. Il a acquis le surnom de « The lion » pour son courage au combat en Europe, pendant la première guerre mondiale.

I.2.2.2.2.1- Apprentissage pianistique et musical

Nous savons relativement peu de choses sur les débuts musicaux de Smith si ce n'est ce que lui-même a relaté dans son autobiographie : « J'écoutais les chants noirs, j'étais transporté par toutes sortes de musiques capables d'émouvoir. Je recherchais tous les endroits où j'aurais pu écouter aussi bien de la musique classique que du ragtime. La musique était comme un aimant qui m'attirait vers sa source¹¹⁹. » Très tôt, la musique suscite chez lui un immense intérêt. En revanche,

¹¹⁹ [Traduction] I heard the ring shouts and I was moved by all kinds of emotional music. I would seek out places where I could hear the classics as well as the ragtime. Musical sounds were like a magnet that was constantly pulling toward the source. THE LION SMITH (Willie) with HOEFER (George), *Music on My Mind, The memoirs of an American pianist*, by MacGibbon & Kee Ltd, Printed in Great Britain, Ebenezer Baylis & Son Ltd, The Trinity Press, Worcester, and London, First published 1965, p. 11.

les sources sont assez contradictoires autour de ses modes d'apprentissage. James Lincoln Collier évoque une méthode d'apprentissage mais aucun nom de professeur : « Willie "Lion" Smith avait étudié selon le système Schillinger¹²⁰. » Smith, lui-même, à aucun moment n'évoque cette méthode. En résumé, voici, d'après son autobiographie, la manière dont il devient musicien professionnel : vers l'âge de six ans, il découvre dans un coin du grenier un vieil orgue dont il manque la moitié des touches. Pour atteindre le clavier, il faut qu'il monte sur une caisse. Ses premiers efforts le conduisent à essayer de reproduire d'oreille ce que sa mère joue sur le piano ou l'orgue de l'église. Considérant l'intérêt qu'il porte au clavier, celle-ci entreprend de lui apprendre les chants et cantiques qu'elle accompagne et joue à l'église. À l'âge d'entrer à l'école, Willie sait jouer plusieurs airs au piano. Très tôt, il fréquente aussi les salles de danse où officient les *ticklers*. À leur écoute, il se prend de passion pour les ragtimes. En travaillant après les heures d'école, il peut s'offrir un piano droit. Dès lors, il passe le plus clair de son temps à en approfondir la pratique en reproduisant d'oreille la plupart des ragtimes à la mode. Il prend également l'habitude de remplacer les pianistes de salles de bal pendant leur pause et devient très vite pianiste professionnel. En 1913 il fait la connaissance de Luckey Roberts, un excellent pianiste de ragtime qui lui apprend à jouer deux de ses morceaux : *Coast Man Rag* et *Pork and Beans*. À la fin de 1914, il rencontre James P. Johnson avec lequel il reste ami toute sa vie. À ce moment de sa jeunesse, il doit accompagner des chanteurs et savoir transposer les chants dans tous les tons. C'est ainsi qu'il en vient à accompagner la femme de James P. Johnson, Lilian Wright. James P. et lui ne savent pas encore lire la musique, ils jouent d'oreille.

Smith nous livre ici des informations très intéressantes. D'abord sur Johnson et lui : à l'adolescence, ils ne savent pas lire la musique. Ils ont appris d'oreille, mais leur pratique doit être extrêmement aiguisée car ils sont capables de transposer dans tous les tons. Ils jouent essentiellement des ragtimes pour faire danser. En revanche, nulle trace de pratique de la musique savante qu'il dit pourtant aimer écouter depuis son plus jeune âge (voir citation plus haut). Ce constat ne contredit ni n'exclut l'influence de la musique savante sur leurs compositions et improvisations. Au contraire, depuis l'enfance, ces pianistes ont une réelle soif d'aller à sa rencontre. Ils l'écoutent, l'admirent, au même titre que les musiques noires et ils n'ont qu'une ambition : se donner les moyens de la maîtriser. Ce qu'ils font, d'une manière tardive, certes, mais en se pliant à une volonté dont l'origine remonte à l'enfance, comme nous le confirme Willie Smith : « Je cherchais à apprendre à lire et à écrire

¹²⁰ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 224.

la musique et ce fut un coup de chance de faire la connaissance d'Arthur Eck, qui jouait du piano dans un orchestre de vaudeville. Eck jouait tout le temps au *Proctor* ou au *Loew* à New York et j'allais le rejoindre après le spectacle. À cette époque je n'étais encore qu'un tout jeune adolescent qui savait jouer du ragtime. Lui était un excellent lecteur. Aussi me dit-il : « si tu m'apprends les choses que tu sais faire, je t'apprends à lire la musique. » Je peux vous assurer que ce que je raconte est la stricte vérité¹²¹. » Pour Willie Smith : « Toute personne ayant des compétences musicales devrait être capable d'en lire la traduction écrite – c'est la partie la plus aisée. La vraie difficulté ne réside pas en cela mais dans la capacité à être créatif dans son jeu¹²² ». Smith est certain d'une chose : c'est que la plupart des musiciens qui jouent dans les orchestres de vaudeville sont de bons arrangeurs.

Très vite, Smith constate que s'il veut approfondir ses connaissances musicales, sur le plan théorique et instrumental, il lui faut passer par l'assistance d'un professeur compétent et fêru dans le domaine de la musique savante européenne. Il le découvre relativement tard et entre dans une période d'apprentissage qui dure plus d'une décennie. D'après George Hoefer, qui coécrivit l'autobiographie de Smith : « une grande partie de la qualité mélodique et de la musicalité du "Lion" est redevable à ses années d'études auprès d'Hans Steinke, un professeur âgé d'origine allemande habitant New York, qui lui enseigna la théorie musicale, l'harmonie et le contrepoint¹²³. » Ces années d'études avec Steinke, au cours des décennies trente et quarante, sont les seules que Smith aura suivies au cours de sa longue carrière. Il avait rencontré son professeur allemand, tardivement, sur la suggestion de Clarence Williams, le premier éditeur de sa musique.

Smith a donc directement suivi les cours d'un professeur d'origine allemande qui avait probablement immigré en Amérique dans la seconde partie du XIX^e siècle et baigné directement dans la grande tradition de la musique savante de son pays, qu'il

¹²¹ [Traduction] I wanted to learn to read and write music. It was a good break when I made the acquaintance of a fellow named Arthur Eck, who played the piano in a vaudeville act. Every time Eck would play Proctor's or the Loew's in New York City, I would look him up after the show. At that time I was in my early teens and I could play ragtime. He was quite a reader. So he said if you teach me some of those licks you play, I'll teach you something about music. And this is the God's truth, I'm telling you. We exchanged lessons. THE LION SMITH (Willie) with HOEFER (George), *Music on My Mind, The memoirs of an American pianist*, by MacGibbon & Kee Ltd, Printed in Great Britain, Ebenezer Baylis & Son Ltd, The Trinity Press, Worcester, and London, First published 1965, p. 59.

¹²² [Traduction] Everybody who has a musical gift should learn his reading – that's the easiest part. The really hard part is still to learn to play creatively. Most of the men who played in those vaudeville orchestras were good arrangers. *Ibid.*, p. 59.

¹²³ [Traduction] Part of the credit for the appearance of the melodic and musically more formal Lion can be attributed to his years of study with Hans Steinke, an elderly German music professor in New York, who tutored Willie in theory, counterpoint, and harmony. *Ibid.*, p. 189.

a transmise à son élève. Son enseignement doit porter ses fruits car Smith, lui-même, enseigne la théorie : « Le jeune Levy était venu m'écouter un soir puis m'avait ramené à la maison en taxi. Je lui enseignais le piano et comment écrire la musique. Il est toujours en activité et a composé dans tous les genres, des chants populaires à la musique classique, en passant par le jazz et la musique de ballet¹²⁴. » Est-ce parce qu'il est imprégné de musique savante européenne que Smith met un point d'honneur à être un pianiste aussi virtuose de la main gauche que de la main droite ? En tout cas il est très sensible à cette question puisqu'il écrit : « Aujourd'hui, le problème crucial est que personne ne veut travailler la main gauche – le jazz moderne est empli de pianistes à une seule main. L'acquisition d'une bonne ligne de basse à la main gauche nécessite de longues heures d'apprentissage et de concentration et il semblerait qu'actuellement les jeunes veuillent réussir sans s'en donner les moyens¹²⁵. » Sa précoce fascination pour le jeu de la main gauche l'a directement conduit à l'optimiser de manière à ce que les deux mains aient un rôle complémentaire. D'après Hoefer, en matière de travail de la main gauche, pour Smith et comme pour les pianistes du siècle précédent, il n'y a qu'un seul maître : « Comme il le disait, "Trop de jeunes pianistes laissent leur main gauche à la maison". Il était persuadé que le problème avec beaucoup de pianistes était qu'ils ne jouaient pas suffisamment Bach. Pour lui, Bach développe le jeu de la main gauche¹²⁶. »

Son professeur allemand semble lui avoir également donné des conseils utiles au sujet de la relaxation. Un travail sur la posture qu'il ne faut pas négliger quand on reste de longues heures assis devant le clavier : « Mon vieux professeur, Hans Steinke, m'avait appris comment se relaxer en jouant. Il m'expliqua que lorsque vous êtes assis avec le dos bien droit, votre corps se tend, il me montra comment tendre les jambes pour les relaxer, au piano comme dans un fauteuil à la maison¹²⁷. » Mais, hélas, il semble jouer, la plupart du temps, sur de vieux pianos

¹²⁴ [Traduction] Young Levy would come to hear me on a job and then take me home in a cab. I would teach him the piano and how to score music. He is still active in music and has composed in all the various idioms from popular songs to classical music, including jazz and ballet. *Ibid.*, p. 254.

¹²⁵ [Traduction] It takes long hours of practice and concentration to perfect a good bass moving with the left hand and it seems as though the younger cats have figured they can reach their destination without paying their dues. *Ibid.*, p. 253.

¹²⁶ [Traduction] His early fascination with the bass helped to inspire, right at the beginning, the possibilities for using both hands to maximum advantage. As he says, "too many young pianists leave their left hands home." It is also his belief that "The trouble with most piano players is that they don't play enough Bach. Bach develops the left hand." *Ibid.*, p. 188.

¹²⁷ [Traduction] My old music professor, Hans Steinke, had taught me how to relax while playing. He showed me that when you sit erect you become tense, and he pointed out how to stretch the legs out for relaxation, while at the piano and at home in an easy chair. *Ibid.*, p. 262.

droits désaccordés et non des pianos à queue. Cela est véritablement pour lui un souci récurrent, les endroits où se trouvent les bons pianos sont rares : « J'avais l'habitude des mauvais pianos mais là, cela dépassait l'entendement. Les seuls endroits où les pianos étaient toujours bons étaient les studios d'enregistrement et les grands théâtres. Ces expériences m'apprirent à faire avec de mauvais pianos¹²⁸. »

Si sa technique et son apprentissage musical et pianistique sont forgés sous l'empire de la musique savante, qu'en est-il de son style ?

1.2.2.2.2- Éléments d'influence stylistique

La période de « gloire » de Willie « The Lion » Smith, et des autres pianistes de *stride*, n'est pas liée à des activités de concert mais à la danse. Smith joue au Casino, il y interprète des danses variées ; il est d'usage à l'époque, que chaque pianiste donne sa propre variation d'une danse qui soit adaptée aux pas des danseurs. C'est cette pratique qui amène Johnson à inventer le *Charleston* : « L'une des variations dansée de James P. Johnson fut éditée plus tard sous le titre de *The Charleston*, et insérée dans la comédie musicale de Broadway intitulée *Runnin' Wild* à Broadway en 1923¹²⁹. » Smith nous rappelle que Johnson est l'inventeur du « Charleston » et nous confirme le lien qui existe entre danse et improvisations pianistiques, même si la musique est écrite, comme au *Chef Club*, le club où joue Smith : « Par le passé, le *Chef Club* embauchait beaucoup d'orchestres de musique classique ou de musique légère, mais les musiciens s'ennuyaient parce qu'ils ne pouvaient s'arracher à la partition et y ajouter leur touche personnelle. C'est pourquoi nombre d'entre eux regardaient la partition en disant "Donnez-moi un verre d'éther, que je fasse disparaître ces notes de musique !" »¹³⁰. »

Les jeunes musiciens sont désireux de liberté et Smith devient ainsi l'archétype du pianiste soliste : « Les longues heures passées à jouer en solo dans les cafés m'avaient donné une grande habileté dans l'art d'improviser et d'expérimenter. Quelques-unes de mes compositions sont directement issues des idées mélodiques qui m'avaient traversé l'esprit durant ces longues heures. En réalité, cette aptitude à imaginer des idées musicales personnelles était l'une des

¹²⁸ [Traduction] I've had experience playing on bad pianos but this was too much. The only places where I ever had good pianos was in the recording studios and the big-time theatres. So that taught me to play on bad pianos. *Ibid.*, p. 278.

¹²⁹ [Traduction] One of James p. Johnson's variation was later published as a number called "The Charleston", and was used in the show *Runnin' Wild* on Broadway in 1923. *Ibid.*, p. 66 et 67.

¹³⁰ [Traduction] In the old days the Chef Club used to have a lot of classy bands playing classical and semiclassical music, but the players got bored because they couldn't tear off and get loose on their own. That is why a lot of them would look at the sheet and say, "Give me a shot of ether so I can cut this score!" *Ibid.*, p. 240.

raisons pour lesquelles je préférais fréquemment travailler seul plutôt que dans un orchestre, ou dans un contexte musical et artistique qui m'obligeait à suivre une partition¹³¹. » Et, à l'instar de James P. Johnson, il contribue à l'élaboration d'un langage pianistique original : « J'exposais toujours la mélodie car ils [les auditeurs] devaient connaître ce que j'étais en train de jouer ; puis je la transformais de manière contrapuntique¹³². » Artie Shaw¹³³ a remarqué que le « Lion » savait introduire une mélodie avec talent, en exposer le déroulement, puis se lancer dans la conception improvisée de complexes phrases modulantes, qui toujours, d'une façon ou d'une autre, revenaient dans la tonalité de départ. Contrairement à beaucoup de jazzmen, Smith n'a jamais eu d'idole, il n'a pas essayé d'imiter un quelconque modèle, ni privilégié un style au détriment d'un autre. Dès qu'il a commencé à jouer d'oreille, Willie Smith a décidé de suivre sa propre voie. Bien sûr, l'influence globale du ragtime, pratiqué à St Louis au début du siècle, dans le jeu des pianistes de bar est incontestable. Mais ce style va déclinant quand Smith fait ses débuts en 1914 et que déjà, subrepticement, le « Harlem *Stride* Piano », une forme de ragtime distincte, confinée à la côte, s'apprête à éclore dans les années vingt.

Smith suit sa propre voie certes, mais il reconnaît que lui-même et d'autres jeunes pianistes de New York, dont James P. Johnson, sont impressionnés par des virtuoses dont le répertoire particulier leur sert de modèle : « Il est remarquable d'ajouter qu'à cette époque, nous les pianistes, devions avoir dans notre répertoire un assortiment de quelques morceaux classiques. J'avais travaillé mon propre arrangement de la *Polonaise Militaire* et créé un ragtime à partir du chœur du *Miserere du Trouvère*¹³⁴. » Ils vont chercher des idées chez des pianistes formés à la musique savante: « L'insertion de pièces classiques nous avait été inspirée par des pianistes comme Fred K. Bryant de Brooklyn, appelé le "Roi de l'harmonie", et Sam Gordon de Trenton, qui avait appris la musique en Allemagne. Ces deux musiciens étaient d'excellents techniciens : Bryant, de formation classique, avait de petites mains et semblait être l'inventeur de ce que nous appelions les "dixièmes retardées",

¹³¹ [Traduction] Playing long hours of solo piano in the cafes gave me the ability to improvise and experiment. Some of my compositions were derived from the ideas and melodies that entered my mind during those long hours. In fact, the chance to dream up my own ideas was one reason I've often preferred to work alone rather than in a band, or to play jobs where it was necessary to always follow the written score. *Ibid.*, p. 240.

¹³² [Traduction] As he says, "First I always demonstrate the melody because they've got to know what I'm playing; then I redecorate it with counterpoint." *Ibid.*, p. 187.

¹³³ Clarinettiste et chef d'orchestre américain blanc né en 1910 et décédé en 2004.

¹³⁴ [Traduction] A noteworthy thing to mention is that in those days we always had to have a couple of classical selections in our repertoires. I worked up my own arrangement of the "Polonaise Militaire" and a special ragtime version of a chorus or two of *Miserere* from *Il Trovatore*. *Ibid.*, p. 68 et 69.

et Gordon avait le jeu de main droite le plus rapide que je n'ai jamais vu. L'endroit où l'on pouvait écouter Sam Gordon à New York était le Café de l'Élan sur Lenox Avenue entre les 137^{ème} et 138^{ème} rues¹³⁵. » Un autre homme au répertoire « classique » qui a influencé Smith est Donald Lambert, sur lequel nous reviendrons, originaire du New Jersey et décédé en mai 1962 : « Don était de sept ans plus jeune que moi et arrivait de Princeton. Sa plus fameuse interprétation du répertoire classique était celle de la Sonate *Au clair de lune* de Beethoven qu'il joua pendant plusieurs années dans le salon-bar du Wallace dans la ville d'Orange, New Jersey¹³⁶. » Smith cite également Ernest Green : « Je ne dois pas oublier de mentionner l'homme qui nous a probablement le plus incités, James P. et moi-même, à intégrer des pièces de concert dans notre répertoire, dès que c'était possible. Cet homme, c'était Ernest Green, un pianiste classique et professeur, qui officiait au *Baron's* et jouait des pièces comme l'*Ouverture de Guillaume Tell* et l'*Ouverture du Canari Blanc*¹³⁷. »

Avant qu'il n'apprenne effectivement la musique savante auprès d'un professeur compétent, Smith, bien qu'autodidacte, joue des œuvres « classiques » d'oreille. Comme Morton et ses concurrents l'ont fait dix ans auparavant, à la Nouvelle Orléans, la pratique d'intégrer des morceaux « classiques » entre les ragtimes que l'on danse est également d'usage à New York. Smith, comme Morton, déclare avoir créé un ragtime à partir du *Miserere* du *Trouvère* (nous n'avons pas trouvé d'enregistrement de ce morceau) ainsi qu'un arrangement de la *Polonaise Militaire* op. 40 n° 1 de Chopin. Cet arrangement ne concerne que les 32 dernières mesures et reste comme un des chevaux de bataille de Smith : « J'y ai improvisé sur un arrangement que j'avais écrit des trente-deux dernières mesures de la *Polonaise*

¹³⁵ [Traduction] We were inspired to always include classics by such pianists as Fred K. Bryant of Brooklyn, known as "The Harmony King", and Sam Gordon of Trenton, who had been trained in Germany. Both of these men were great technicians: classically trained Bryant had very small hands and was the inventor of what we called "the backward tenth," and Gordon had the fastest right hand I've ever seen. Sam Gordon's New York spot was the Elk's Café on Lenox Avenue between 137th and 138th streets. *Ibid.*, p. 68 et 69.

¹³⁶ [Traduction] Don was about seven years younger than I was and came from the town of Princeton. His most famous classical rendition was Beethoven's "Moonlight Sonata," which he featured for many years at Wallace's cocktail lounge in Orange, New Jersey. *Ibid.*, p. 68 et 69.

¹³⁷ [Traduction] I must not forget to mention the man who was probably the most inspirational in getting both James p. and myself to include as many concert pieces as we could. He was Ernest Green, a classical pianist and teacher, who would come into Barron's and play such numbers as the *William Tell* "Overture" and the *White Canary* "Overture" for us. Here I've tried to give a picture of New York as a piano man's town before World War I. *Ibid.*, p. 68 et 69.

Militaire de Chopin¹³⁸. » dit-il en se souvenant de son passage au festival de Newport en 1960¹³⁹.

Smith cite plusieurs noms de pianistes qui l'impressionnent par une maîtrise technique due à leur grande connaissance de la musique savante. Nous reviendrons sur Donald Lambert, quant à Fred K. Bryant et Sam Gordon, ils doivent, grâce à l'assurance que leur a procurée leur parcours d'apprentissage, dominer de manière insolente les pianistes de New York dans l'interprétation d'œuvres savantes. Le dernier nom, Ernest Green, a déjà été évoqué par Smith car il a donné des cours à James P. Johnson. Il le présente alors davantage comme organiste... Curieusement, les œuvres que Green a interprétées au *Baron's* et dont se souvient Smith sont des ouvertures, l'une de Rossini, alors que l'autre pourrait avoir été composée par Mendelssohn. Ce ne sont pas des pièces virtuoses, ni poétiques et lyriques du répertoire pianistique. Encore une fois, on peut constater la popularité de l'opéra européen notamment romantique auprès du grand public américain de l'époque. Reste que Green a encouragé les deux jeunes pianistes de *stride* à insérer des pièces de concert entre leurs ragtimes. On peut d'ailleurs considérer que cette musique est toujours présente à leur esprit quand il s'agit de composer ou d'improviser : les arpèges aériens à la main droite et les implacables et régulières dixièmes à la main gauche sont la contribution de Smith au style *stride*. D'après Hoefer, le répertoire savant constitue une véritable source d'inspiration couramment inséré dans les œuvres improvisées de Smith : « Sa technique d'autodidacte avait permis à Willie de reproduire d'oreille tout ce qu'il entendait. Même la musique classique, ou peut-être même tout spécialement la musique classique, suintant délibérément de son style. James P. avait dit une fois que “ – quand nous voulions écouter un jeu de piano original et imaginatif, nous allions rejoindre le ‘Lion’ dans un endroit où il jouait *The Sheik of Araby*, qu’il commençait par une introduction en style concert, inspirée par la *Marche Militaire* de Schubert¹⁴⁰. » Cette influence peut non seulement être formelle mais également se sentir dans la texture même de la musique improvisée

¹³⁸ [Traduction] I played Chopin's "Polonaise Militaire," the last thirty-two bars of which I rewrote. *Ibid.*, p. 284.

¹³⁹ On peut également l'entendre, entre autres, jouer un arrangement de cette *Polonaise* sur le disque : Milan, 031383562328, BLUES, PIANO, WILLIE « THE LION » SMITH 1992 ainsi qu'au cours de l'émission télévisée : Jazz 625, Introduced by Humphrey Lyttelton, featuring Willie « The Lion » Smith, Production : Terry Henebery, BBC TV.

¹⁴⁰ [Traduction] The self-taught techniques made it possible for Willie to copy almost anything he heard. Even classical music, or perhaps especially classical music, seeped deliberately into his style. James p. said once that “ – for fancy piano we would drop into someplace where the Lion was playing “The Sheik of Araby,” using elaborate concert-style introductions based on Schubert's “Marche Militaire.” *Ibid.*, p. 188.

puis composée, puisqu'au cours d'une soirée, le « Lion¹⁴¹ » qui écoute les gens bavarder en buvant un verre sent monter en lui une inspiration calquée sur celle de Chopin : « Il ressortait de ces conversations des attitudes et des émotions très différentes et j'en suis arrivé à penser à Chopin et aux triolets si caractéristiques de ses parties de main droite, puis rassemblant musique, émotion, pensée et mouvement, je composais *Contrary Motion*¹⁴². »

On constate d'abord que les gens bavardent pendant que Smith joue et qu'après Schubert, c'est à Chopin que Smith fait encore une fois référence. Hoefler pense que cette influence de la musique savante romantique sur Smith ne s'arrête pas là et qu'il a également pu être influencé par d'autres grands compositeurs : « C'était une période pendant laquelle il avait composé une série de mélodies dans le style de Debussy ou Ravel, des morceaux considérés comme uniques dans le répertoire du jazz. Même les titres, *L'écho du Printemps*, *L'air du Matin* ou *L'étoile s'éteignant* laissent apparaître l'étoffe d'un artiste bien plus subtil que le laissait supposer l'image du "Lion" rugissant des années vingt¹⁴³. » Hugues Panassié, le critique français de jazz et admirateur de longue date de Smith, écrit à propos de l'album *Commodore de compositions originales* (FL 30,003 – THE LION OF THE PIANO) de 1939 : « Nous avons ici le plus original des pianistes. Son jeu est complètement différent de celui des autres, il mélange puissance et délicatesse. Bien qu'il sache jouer énergiquement, avec des basses d'une puissance terrifiante, Il révèle constamment un talent mélodique d'une délicatesse charmante, délicieusement frais et empli d'une émouvante sensibilité. N'ayant pas à suivre les règles qu'impose une œuvre de commande, ses solos ne sont pas simplement improvisés, ils sont soigneusement mis au point, avec une particulière attention à l'harmonie, le contrepoint et la forme¹⁴⁴. » Après avoir ainsi décrit l'originalité du style de Smith, Panassié poursuit : « Plus encore, Smith accomplit ce tour de force sans y perdre la fraîcheur et la spontanéité essentielle à la musique de jazz. Il en

¹⁴¹ Smith parle fréquemment à la troisième personne et se nomme lui-même le « Lion ».

¹⁴² [Traduction] They were acting as if everybody had a different emotion or attitude. I got to thinking of Chopin and the right-hand triplets, and dividing up the music with motion, thought, and emotionalism, I wrote "Contrary Motion." *Ibid.*, p. 239.

¹⁴³ [Traduction] This was the period during which he composed a series of Debussy – or Ravel-like melodies, tunes that have been considered unique in the literature of jazz. Even the titles, "Echo of Spring," "Morning Air," "Fading Star," bring to mind an artist with a much more subtle finesse than the growling Lion of the twenties and earlier. *Ibid.*, p. 189 et 190.

¹⁴⁴ [Traduction] "Here we have one of the most original of pianists. His playing is entirely different from that of others, with an extraordinary mixture in it of power and delicacy. Although he can play very forcefully, with basses of terrifying strength, he constantly reveals a delicately charming melodic talent, deliciously fresh and full of moving sensitivity." Not constrained to follow any iron-clad rules of order, his solos are not merely improvised, they are carefully worked out, with intelligent attention to harmony, counterpoint, and form. *Ibid.*, p. 189 et 190.

résulte une musique à la fois vigoureuse et subtile sans concession à la vulgarité et sans aucune approche commerciale et médiatique¹⁴⁵. » Attribuer à ces pièces le style de Debussy et Ravel est, nous semble-t-il, un peu excessif. En revanche, les remarques de Hugues Panassié sur le charme, la fraîcheur, et la délicatesse des mélodies de Smith nous paraissent particulièrement bien fondées. L'objectif de ces mélodies est, par delà la virtuosité, la poésie et un lyrisme qui tranche avec le style *stride*, entièrement voué à la danse. Et surtout, comme chez Johnson, ces pièces permettent à Smith d'échapper à l'écueil commercial ce qui est, comme on va pouvoir le constater avec « Fats » Waller, extrêmement difficile à une époque où le jazz est une musique de danse. Pour illustrer cela, penchons-nous sur l'une des compositions de Smith – qu'il varie suivant son humeur – considérée comme la plus représentative de cette poésie.

1.2.2.2.3-*Echoes of spring*¹⁴⁶

Cette composition, dont il donne des versions différentes selon son humeur, lui est particulièrement chère. Si James Lincoln Collier y voit l'influence de Schubert : « [...] ses compositions ont un cachet de classicisme. Sa charmante composition *Echoes of Spring*, peut-être la plus connue de ses œuvres, pourrait, à part certaines inflexions typiquement jazz, avoir été écrite par un disciple de Schubert¹⁴⁷ », c'est davantage dans un état d'esprit romantique que Willie « The lion » Smith compose ce morceau : « J'étais assis au piano, m'amusant à moduler tout en regardant les nuages et les arbres par la fenêtre. C'est à cet instant et dans cet état d'esprit que j'imaginai l'intégralité d'une composition. Celle-ci, *Echo of Spring*, est devenue l'un de mes thèmes les plus populaires¹⁴⁸. » Smith évoque ce moment de création né d'un état d'âme et de la vision du ciel et des arbres par la fenêtre. En dévoilant le fond de sa pensée créatrice, Smith nous révèle que sa

¹⁴⁵ [Traduction] Yet he accomplishes this without losing the freshness and spontaneity that are essential to jazz music. The resultant music is both vigorous and subtle and makes no concessions to vulgarity and no studied appeal to commercialism. *Ibid.*, p. 190.

¹⁴⁶ Disque non trouvé mais écouté sur : <https://www.youtube.com/watch?v=UnsflIKSt0E>. Il existe un disque référencé : WILLIE « THE LION » SMITH 1925-1937, Label : Classics 662, série : The Classics Chronological Series, CD Compilation, France, 1992, qui contient ce titre sur la plage 10.

¹⁴⁷ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 224.

¹⁴⁸ [Traduction] I was sitting at the piano modulating and fooling around while looking outside at the clouds and trees. It was then that I worked out the complete composition. That one, "Echo of Spring," has proved to be one of my most popular pieces. THE LION SMITH (Willie) with HOFFER (George), *Music on My Mind, The memoirs of an American pianist*, by MacGibbon & Kee Ltd, Printed in Great Britain, Ebenezer Baylis & Son Ltd, The Trinity Press, Worcester, and London, First published 1965, p. 240.

démarche créatrice est totalement romantique. Michel Chion, spécialiste de la musique à programme y verrait certainement une impulsion programmatique résultant d'une vision ou émotion soudaine : « La question du sens de la musique, à une certaine époque, est donc prise en sandwich entre ces deux formulations : la musique est le résultat d'une impulsion créée par une émotion, une vision, une expérience, un amour, une lecture. Les poèmes symphoniques ou les pièces pour piano romantiques se donnent dans certains cas comme les résultats, les traces de cet élan, de cette impulsion, de cette excitation [ou alors], la musique est elle-même une impulsion pour l'auditeur à agir, ressentir une "excitation"¹⁴⁹. » Peut-être Smith emprunte-t-il un chemin musical que Michel Chion définit comme musique descriptive : « La *musique descriptive* est celle qui transpose dans son propre domaine des sensations et des phénomènes qui ne sont pas exclusivement sonores : par exemple des changements de rythme, des variations de lumière ou des schèmes de mouvement. Le mouvement des vagues sera ainsi "traduit" par des ondulations périodiques de la phrase musicale ; un passage du soleil à l'ombre par des contrastes ou des gradations sonores¹⁵⁰. » En choisissant un titre évoquant les impressions printanières du promeneur, Smith se lie plus ou moins à ce concept de musique descriptive et, toutes proportions gardées, nous ne sommes pas très éloignés du concept de génie créateur cher au romantisme...

Ce qui frappe l'auditeur qui écoute cette œuvre est son caractère totalement éloigné de l'idiome du *stride* auquel il s'attend de la part d'un pianiste tel que Smith. À aucun moment Smith n'alterne, à la main gauche, une basse en dixième et un accord rassemblé dans le registre médium. Au contraire, il privilégie un jeu en arpèges dans une ambiguïté harmonique oscillant entre *sol* majeur (avec une sixte ajoutée) et *mi* mineur (avec une septième mineur) au cours des quatre premières mesures. Le rythme régulier en croches de ces arpèges est exécuté de manière ternaire, et donne ainsi à l'ensemble, selon George Hoefer, une impression de mouvement, un peu comme si l'auditeur prenait une calèche pour se promener dans l'air frais du printemps. D'ailleurs, ce rythme de croches paraît sans fin, il n'est pratiquement jamais interrompu (à part huit mesures au milieu et un peu avant la fin) durant tout le morceau. Quant à la main droite, elle produit de gracieux ornements, trilles et appogiatures, ainsi que des rythmes en triolets (de double croches, croches et noires). En ce qui concerne la forme, elle semble être issue de la variation du motif initial, une structure *durchkomponiert* (composée d'un bout à l'autre). Et c'est

¹⁴⁹ CHION (Michel), *Le poème symphonique et la musique à programme*, Librairie Arthème Fayard, 1993, p. 70.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

cela qui est étonnant et original : alors que l'on s'achemine vers un jazz où la structure harmonique va conditionner l'improvisation, Willie Smith, prend en quelque sorte le contrepied de cela et se révèle, pour cette pièce en tout cas, l'héritier des pianistes improvisateurs du siècle précédent.

Ainsi pouvons-nous constater la complexité, non seulement de l'homme, mais finalement aussi du style *stride* de Smith. Il a toujours à cœur d'ancrer son œuvre dans la tradition. Celle du ragtime d'abord, mais également celle de la musique savante européenne romantique profondément enchâssée dans la musique de Bach. C'est une manière d'envisager le geste pianistique qui présente nombre de similitudes avec celle du célèbre « protégé » de Willie « The Lion » Smith, Thomas « Fats » Waller.

1.2.2.2.3- Le geste paradoxal de Thomas « Fats » Waller

Comme nous avons pu le constater avec Jelly Roll Morton, James P. Johnson et Willie « The lion » Smith, le pianiste de jazz du début du vingtième siècle ignore le concert. Il œuvre dans le cadre d'une fonctionnalité : la danse. Néanmoins, très vite, avec la multiplication des progrès techniques, le métier de pianiste compositeur improvisateur évolue d'une manière sans précédent dans l'histoire de la musique. Le jeu en direct n'est plus le seul moyen de toucher le public. Les moyens de diffusion se multiplient avec la possibilité d'être enregistré (sur des rouleaux puis sur des disques), d'être écouté (avec la radio) puis vu (avec le cinéma puis la télévision) dans tout le pays, voire au-delà : les pianistes solistes improvisateurs doivent sans cesse se déplacer afin de s'assurer un travail régulier et à l'échelle des Etats-Unis, les temps de trajet sont énormes. En cela ils ne sont pas non plus des précurseurs car moins d'un siècle auparavant, Franz Liszt étonnait déjà son public par l'ampleur et la rapidité de ses déplacements, qui pouvaient s'effectuer par voie de chemin de fer, voiture à cheval ou bateau. Pour ses contemporains, Liszt n'est pas simplement un virtuose du piano ; ses capacités surhumaines d'agilité et de mobilité sont accompagnées d'une incroyable faculté de déplacement. Virtuose aux « doigts ailés », il est aussi un voyageur aux « pieds ailés », semblable au messager des dieux, Mercure ; comme le dieu, Liszt s'envole après un concert à Tours : « Vous vous imaginez peut-être qu'à cette heure-là le grand artiste et son piano charmaient encore les rives de la Loire. Ah bien ! Oui, dès la veille on l'avait rencontré dans plusieurs salons de Paris. Et maintenant, où croyez-vous qu'il soit ? À Lille ? Non pas : Il y était avant-hier. À Vienne ? Il y sera demain. Nous savions que Liszt avait

des ailes aux doigts, mais il en a aussi aux pieds : il ne marche pas, il vole¹⁵¹. » Ces facultés de déplacement ne sont-elles pas anticipatrices de celles que connaîtront les artistes américains du XX^e siècle parcourant de long en large un continent entre deux océans voire les franchissant pour se produire en Europe.

Dans le contexte évoqué plus haut, les premiers pianistes de *stride* luttent de toutes leurs forces pour échapper à ce qu'ils considèrent comme un engrenage commercial. Pour ce faire, ils se réfugient dans la composition d'œuvres inspirées de la musique savante – comme James P. Johnson – mais disparaissent aussitôt. Pour Thomas « Fats » Waller, le choix se révèle difficile, voire impossible. C'est en relevant ce paradoxe que l'influence de la musique savante sur « Fats » Waller paraît le mieux ressortir.

1.2.2.2.3.1- *Entre feintise et hypergeste*

Yves Citton écrit : « Nos gestes en savent et en font plus que nous, ils sont visibles à autrui et peuvent investir cette visibilité de la force de transformation propre à la feintise. Si dans la vie courante, les gestes sont des révélateurs de notre personnalité, dans le domaine artistique, leur force tiendra en leur capacité à constituer un *hypergeste*. Dans l'*hypergeste*, on retrouve une double nature, une face représentant un acte visant à son accomplissement propre, tandis que l'autre face vise à des effets de spectacle destinés à un public d'observateur¹⁵² ». C'est cette notion qui retient notre attention dans la mesure où l'*hypergeste* de Thomas « Fats » Waller, pianiste de *stride* et chanteur, a pour cadre ce que Guy Debord a appelé en 1967, la « société du spectacle », naissante, mais révélatrice du climat sociologique d'une Amérique où chacun, Noir ou Blanc, doit tenir sa place. Pour Debord, la sphère du spectacle n'est pas seulement le reflet de nos réalités sociales, elle en est surtout l'instrument d'unification et le principe régulateur : « là où le monde réel se change en images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficaces d'un comportement hypnotique¹⁵³ ». En remettant cette phrase dans le contexte d'une Amérique de l'entre-deux-guerres, nous sommes amenés à nous interroger sur la représentation que veut donner « Fats » Waller : simule-t-il le visage jovial de l'*entertainer* – constitué en *hypergeste* – afin de masquer une certaine frustration de son geste pianistique ? Dans ces termes, la notion de

¹⁵¹ SMITH (Paul), « Liszt et sa cantate », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 18 janvier 1846, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 314.

¹⁵² CITTON (Yves), *Gestes d'humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Le temps des idées, Armand Colin, Paris, 2012, p.15 et 55.

¹⁵³ DEBORD (Guy), *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992, p. 22.

simulation souligne à quel point la réalité et le spectacle qui la dédouble sont intimement intriqués par des dynamiques qui les constituent l'une à travers l'autre. En un sens, on pourrait affirmer que Franz Liszt avait, en son temps, par son goût de la mise en scène du virtuose, par la virtuosité même qui visait autant l'effet sur le public que la musicalité, été le concepteur d'un geste pianistique que l'on pourrait directement relier à la notion d'*hypergeste* ; un concept récurrent tout au long de cette thèse.

I.2.2.2.3.2- apprentissage musical et technique

Bien que son grand-père, Adolph Waller, ait été un violoniste de renom dans les états du Sud après la guerre civile, c'est surtout l'influence de sa mère qui est capitale pour le développement musical de Thomas « Fats » Waller. Adeline Locket Waller possède une belle voix de soprano et joue de l'orgue et du piano. Elle et son mari Edward se sont installés à New York en 1890. Adeline et Edward sont profondément empreints de religion, d'ailleurs ce dernier après avoir été palefrenier puis camionneur devient pasteur de l'église Baptiste de Harlem. Sans être véritablement pauvres, les Waller sont une famille modeste de douze enfants dont six meurent en bas âge, Thomas, né en 1904, en est l'un des plus jeunes. Comme il n'y a pas de piano à la maison, c'est sur l'harmonium de l'église qu'il joue ses premières notes vers l'âge de quatre ou cinq ans. L'année de ses six ans, son frère ramène un piano droit au foyer familial et Thomas, ses sœurs Naomi et Edith prennent des leçons. Très vite Thomas, qui a coutume d'entendre du ragtime dans l'accompagnement des films muets de l'époque, prend également l'habitude de reproduire d'oreille ce qu'il entend, ce qui ne l'empêche pas d'apprendre à lire parfaitement la musique. Quand il a onze ans, son père, qui est fier de ses talents musicaux mais n'aime pas qu'il reproduise ce qu'il appelle la « musique du diable », l'emmène écouter le pianiste virtuose et compositeur Ignace Paderewski au *Carnegie Hall*. Cette expérience le renforce dans sa détermination à devenir un musicien professionnel. Mais malgré la « saine influence » que le concert de Paderewski a sur Thomas, elle ne le dissuade pas de s'intéresser aux chansons populaires. Il est chargé de jouer de l'orgue pendant les offices religieux et participe également en tant que violoniste ou violoncelliste à l'orchestre d'étudiants de son école. En 1917, la mort de Scott Joplin annonce la fin du ragtime et quelques pianistes de Harlem commencent à développer leur propre style de musique, le *stride*, à partir d'idées et techniques très personnelles. En 1918, Thomas décide d'abandonner la *De Witt Clinton High School* pour se consacrer uniquement à la musique. Il a, depuis un certain temps sympathisé avec la pianiste et organiste du *Lincoln Theatre* et quand le poste se trouve disponible, c'est lui qui l'occupe et

accompagne les films muets au grand orgue *Wurlitzer*. Rapidement, il fait également la connaissance des musiciens de jazz des orchestres des alentours et tout naturellement il prend l'habitude de se joindre à eux. C'est à cette époque qu'un ami lui fait rencontrer James P. Johnson. Waller connaît sa musique par les rouleaux de piano mécanique et en est très admiratif. Johnson, qui a une dizaine d'années de plus que Waller, est le membre le plus influent de la *Eastern School of Ragtime Players*, une école de ce qui va devenir le *stride*, dans laquelle officient des grands noms comme Luckey Roberts et surtout Willie « The Lion » Smith. Ainsi, à dix-sept ans, Waller devient l'élève de James P. Johnson. La pratique de l'orgue ne favorisant pas un jeu de main gauche très virtuose, Johnson porte essentiellement son enseignement sur ce point. Les premiers enregistrements des années vingt, sur rouleaux, montrent clairement cette influence de James P. Johnson sur Thomas Waller. Très vite Waller et Johnson sont considérés, dans le contexte de ces années, comme les pianistes à la meilleure main gauche¹⁵⁴. Thomas Waller, pour de fréquents besoins d'argent, se met également à chanter. Dès lors, il obtient un succès qui va croissant auprès du grand public, grâce à son personnage jovial de pianiste chanteur et comédien. Néanmoins, secrètement, son aspiration est tout autre. Il est un grand pianiste, héritier du *stride*, avec une technique brillante et une grande invention harmonique. Son personnage expose deux faces : la première, sous le feu des projecteurs et du show business, est celle de *l'entertainer*, une représentation joviale de pianiste chanteur noir, comédien à ses heures ; la seconde, qu'il tient secrète, est nourrie d'une profonde sensibilité allant de paire avec une aspiration à être reconnu comme un grand pianiste virtuose.

I.2.2.2.3.3- « Fats » Waller l'entertainer

Dès son plus jeune âge, Thomas est un garçon heureux de vivre et facétieux. Il aime plaisanter, amuser son entourage et peut se montrer turbulent. L'arrangeur de jazz, Edgar Sampson, se souvient de lui à l'époque où il jouait comme violoniste dans la formation de son école, faisant le clown en grimaçant et clignant de l'œil. Non seulement il persévère dans cette pratique qui réjouit le public, mais il en accentue le trait. Il faut garder à l'esprit que jusqu'au début des années quarante, le jazz se pratique essentiellement dans des lieux de danse, le concert ne concernant ce genre de musique que de manière épisodique – en France excepté.

L'image typique de Fats Waller en 1939 le représente assis au piano, la cigarette au coin des lèvres, le chapeau melon incliné sur le côté, clignant de l'œil et lorgnant vers son public en lui glissant des paroles sentimentales entre lesquelles

¹⁵⁴ Revue *Metronome*, January 1944

s'intercalent des gloussements, des soupirs et des allusions salaces. Il roule en Lincoln et porte des costumes sur mesure, le public l'applaudit à tout rompre quand il fait le pitre et s'empare de la bouteille de gin *Old Grand Dad*, qui trône en permanence sur son piano. Les scènes du film *Stormy Weather*, tournées en 1942, dans lesquelles on le voit interpréter son propre personnage, donnent assez fidèlement une idée du « Fats » Waller *entertainer*, devenu star grâce à ses enregistrements de disques et surtout à ses participations à des émissions de radio ou à des comédies musicales. Bien entendu, toutes les plaisanteries qu'il échange avec le public ne sont pas seulement gaillardes. « Je me demande ce que les pauvres gens font ce soir ? » assène-t-il d'un air narquois à un parterre d'hommes du monde particulièrement prospères, un soir dans une boîte de nuit huppée de New York. Ainsi le joyeux drille peut-il, à travers un humour parfois acide, révéler la profondeur d'une personnalité plus complexe.

1.2.2.2.3.4- Dans le secret du geste pianistique wallerien

L'*hypergeste* de « Fats » Waller l'*entertainer* peut bien masquer le geste pianistique wallerien, celui-ci n'en est pas moins bien réel. Dans le livre que James Lester a consacré à Art Tatum, on peut lire cette phrase : « Waller partageait avec Tatum une technique impeccable et une connaissance de la musique sérieuse qu'ils avaient abandonnées au profit du jazz¹⁵⁵. »

Quand son père l'emmène écouter Ignace Paderewski au *Carnegie Hall*, Thomas est très impressionné par la technique du pianiste ainsi que par la perfection stylistique et harmonique des œuvres européennes qui sont jouées. Par la suite, il n'a de cesse de tendre vers cette perfection. Sa passion est la musique qu'il aime par-dessus tout travailler et pratiquer. Waller joue du *stride*, style souvent pris à tort pour le ragtime dont il descend, ou pour le boogie-woogie qui n'en est qu'un ersatz édulcoré et monotone, selon lui. Comme les autres pianistes de *stride*, il déteste le boogie-woogie. Il a d'ailleurs exigé de la presse spécialisée que jamais son nom ne soit associé à ce style de piano. Le *stride* colle parfaitement à la personnalité de « Fats » Waller. Il peut le swinguer – et il le fait souvent – ou saisir l'occasion de le rendre parfaitement lyrique. Waller dont les poètes favoris sont Longfellow¹⁵⁶ et Andy Razaf¹⁵⁷, dont les héros sont Abraham Lincoln, Bach, Theodore Roosevelt et

¹⁵⁵ [Traduction] They lived alike and shared similar attitudes toward the piano (both had impeccable technique and a leaning toward more serious music that was largely suppressed by their need to make a career in jazz). LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 78.

¹⁵⁶ Henry Longfellow est un poète américain né en 1807 et décédé en 1882.

¹⁵⁷ Compositeur et poète noir-américain, parolier de Thomas « Fats » Waller, né en 1895 et décédé en 1973.

George Gershwin, se montre extrêmement éclectique dans ses goûts. Même si le *stride* est une musique auréolée d'un grand prestige, il ne suffit peut-être pas à satisfaire l'immense appétit de Thomas Waller en matière d'expression musicale...

1.2.2.3.4.1- Waller et sa blessure secrète

En 1920, un événement fait basculer la vie du jeune Thomas Waller adolescent : la perte de sa mère adorée dans des conditions très pénibles. Par la suite, même si de manière apparente Thomas semble toujours aussi facétieux, dans le plus profond de son être subsiste une douleur avec laquelle il lui faut vivre en permanence. Son fils Maurice se souvient : « Quand j'avais sept ou huit ans, j'avais l'habitude de l'écouter, assis, jouer du piano jusqu'à quatre heures du matin parfois. C'est à ce moment là quand il n'était plus dans son rôle d'amuseur, qu'on pouvait le découvrir comme pianiste. Pendant ces soirées, je sais ce qu'il essayait de dire. Sa maîtrise et sa technique étaient époustouflantes. Mon père passait le plus clair de son temps à composer des choses qui ne furent jamais éditées... Elles n'étaient pas commerciales... Elles étaient pour lui une manière d'exprimer sa véritable personnalité¹⁵⁸. »

Dans l'ouvrage que consacre Joel Vance à Waller, certains musiciens proches de lui évoquent un personnage bien différent de ce que le public imagine. Ils n'hésitent pas à évoquer la véritable influence qu'aurait eu Waller sur nombre de pianistes de renom. Pour eux, Monk et Kyle, comme Tatum, ont été influencés par Waller qu'ils admiraient pour ses formidables dons dans le domaine de l'élaboration des structures musicales – également parce que ce qu'il jouait dans les bars clandestins était très différent de la musique sautillante et joyeuse qu'il enregistrait. Ce qu'il enregistrait n'était, en quelque sorte, que des chansons populaires mièvres et faciles qui ne manifestaient en rien son énergie et sa technique. Quand Waller se sentait chez lui et se débarrassait de son costume de clown, il devenait tout autre : « [...] dans l'environnement familial de Harlem, ou dans les clubs comme l'*Onyx*, il jouait pour lui, improvisant des poèmes musicaux et des concertos, riches d'émouvantes mélodies, fortes et fragiles en même temps. Une musique bien différente de celle que le public connaissait de "Fats" Waller. Ces compositions – jamais enregistrées, jamais couchées sur le papier, mais restées dans la mémoire de

¹⁵⁸ [Traduction] His son Maurice recalled : "When I was seven or eight, I used to sit listening to him play the piano at home until four in the morning sometimes. That's when he wasn't entertaining, just playing. From those evenings I know what he was trying to say. His ability and technique were overpowering... My father spent a lot of time composing things that have never been published... They weren't commercial... It was a matter of getting at his inner self in them. VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, p. 121.

musiciens admiratifs et bien informés qui les avaient entendues – le révélèrent dans une maturité musicale et humaine que son personnage médiatique n’avait pas dévoilé¹⁵⁹. » Presque toute sa vie il avait été un gamin précoce et envahissant, capable de travestir sa jeunesse avec gaieté, flamboyance, humour et pur talent. La plus grande partie de sa carrière, l’avait vu, enfant prodige à l’innocence sensible, drapé dans un costume de perpétuel fanfaron à la fois sensuel et hilarant, mais un enfant tout de même. Malgré cela, il avait dû payer le prix fort pour préserver cette âme d’enfant dans l’alcool et avait toujours réussi à faire fructifier son talent et sa créativité. Pour Vance, « Bien que seulement quelques proches aient pu s’en apercevoir, en vieillissant, la pression apportée par la célébrité ainsi qu’une profonde lassitude commencèrent à l’affecter. Les mélodies qu’il improvisait chez lui ou dans des bars clandestins, traduisirent alors davantage son introspection et sa sensibilité¹⁶⁰. »

Ainsi, l’entourage rapproché de Waller reconnaît en lui un être sensible et profond qui manifeste de manière pudique ce caractère à travers son geste instrumental. Ce geste instrumental passe par un instrument qui a la particularité d’être différent selon lieu où il se produit.

1.2.2.2.3.4.2- Un piano à queue au service d’une formidable technique

Partout où il doit jouer, Waller exige dans son contrat un Steinway grande queue de concert parfaitement accordé et, surtout, refuse de jouer du boogie-woogie ! Ces exigences contredisent l’image de « Fats » *l’entertainer*. Les documents vidéo du « Fats » médiatique le montrent fréquemment devant un vieux piano droit, comme si l’instrument n’avait qu’un rôle d’accessoire au service d’un clown musicien. La réalité est toute autre, ainsi que le relate Joel Vance dans une anecdote que nous résumons mais dont le lecteur pourra retrouver l’intégralité dans l’annexe des citations¹⁶¹ : d’après le témoignage de Kirkeby, Waller était retenu au club *Zanzibar* à Los Angeles et il était explicitement spécifié sur le contrat d’engagement que le piano sur lequel il allait jouer devait être un Steinway (grande queue de concert) convenablement accordé. Ce ne fut pas le cas. Vance explique très

¹⁵⁹ [Traduction] [...] in the comfortable surroundings of Harlem, or in club like the Onyx, he played for himself, improvising tone poems and concertos rich with emotional melodies, strong and fragile all at once. This music was very different from that which the public knew as “Fats Waller”. These compositions – never recorded, never written down, but remembered with fond awe by knowledgeable musicians who heard them performed – represented Waller’s delayed maturity as a musician and as a man. p. *Ibid.*, p. 112.

¹⁶⁰ [Traduction] As he grew older, the pressures of stardom and a sense of world-weariness began to affect him, though only a few close friends and associates saw it, and his private melodies, played at home or in after-hours joints, became more introspective and emotional. *Ibid.*, p. 112.

¹⁶¹ Citation 6 et traduction en annexe des citations.

bien la réaction de Waller, qui, les doigts à peine posés sur le piano, s'exclama : « Mr. Kirkeby, on rentre¹⁶² ! » L'histoire se termina cependant bien, quand il fut annoncé à Waller que le piano, n'ayant pas été encore livré, il devait aller le choisir au local de chez Steinway.

Pour quelle raison lui faut-il des instruments que l'on réserve habituellement à de grandes salles de concert et surtout à une musique que l'on considère, à l'époque, comme plus « intellectuelle » que dansante ? C'est son geste pianistique qui l'exige. Hugues Panassié, très enthousiaste, décrit Waller au piano lors de son passage à Paris en 1932 : « Son maintien est le parfait reflet de son style. Le corps légèrement penché en arrière, un demi-sourire aux lèvres semblant dire, "Je suis très content de moi ; attendez un peu, maintenant écoutez ça, pas mal, eh ?..." Il a à peine levé les mains du clavier. Ainsi la puissance incroyable de son jeu vient de la rapidité de ses attaques que masque son apparente lourdeur. Sa force n'est cependant pas nerveuse mais musculaire¹⁶³... » Au sujet de ses mains, voici ce qu'un journaliste du *World-Telegram* écrit dans un article : « Si vous mettez des gants aux mains du boxeur Primo Carnera, elles seront aussi grosses que celles de Waller, la compétence en moins. Avec elles, il peut jouer des accords à l'orgue ou au piano, que beaucoup de pianistes considéreraient comme injouables. » George Shearing déclare ceci lorsqu'il le rencontre pour la première fois : « Ainsi, quand nous sommes salués la première fois, ai-je dû écarter la main au maximum sentant des doigts de géant au contact des miens. J'avais l'impression de tenir un régime de bananes¹⁶⁴. » Earl Hines qui le connaît bien dans les années trente dit ceci à son sujet : « Néanmoins, quand il s'agissait de musique, il était extrêmement sérieux et exigeait de ses musiciens qu'ils soient consciencieux et qu'ils *travaillent* leur instrument. Il avait des mains énormes, et il était du genre à déchiffrer n'importe quel genre de musique¹⁶⁵. »

Mais ce que relève une majorité d'observateurs, est la perfection du jeu de main gauche du pianiste. « Quand je suggérais que certains solos de « Fats » Waller swinguaient bien plus que bien des enregistrements d'orchestres » écrit André

¹⁶² [Traduction] He scowled and stood up, saying, "Mr. Kirkeby, let's go home." *Ibid.*, p. 159.

¹⁶³ PANASSIÉ (Hugues), *Douze Années de Jazz*. Corrêa, Paris, 1946, extrait *Fats Waller in Paris*.

¹⁶⁴ [Traduction] So when I shook hands with him, I extended my hand as far back as I could, but I could feel those giant fingers of his, which seemed just to go on and on. They were like a huge bunch of bananas, they were so large. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, 2004, p. 54.

¹⁶⁵ [Traduction] He was very serious about music, though, and he always wanted musicians to pay attention to what they were doing and learn their instruments. He had the biggest hands, he was a guy who could really read any kind of music. DANCE (Stanley), *The world of Earl Hines*, Published by Charles Scribner's sons, New York, 1977, p. 72.

Hodeir, « c'est parce que la main gauche de Waller tenait lieu du plus fidèle des contrebassistes¹⁶⁶. » C'est cette puissance, cette solidité de la main gauche qui frappe l'auditeur de Waller. En 1929, Eddie Condon engage Waller pour un enregistrement chez la firme Victor. C'est Waller qui est chargé de réunir le groupe. Quelle n'est pas la surprise de Condon, quand il s'aperçoit, au moment de jouer, qu'il n'y a ni bassiste, ni batteur ; « Fats » a estimé que ce n'était pas nécessaire et que sa main gauche ferait très bien l'affaire. Condon peut le constater avec ravissement. Son fils Maurice se souvient de ce que son père lui disait à propos du piano : « Mon père soulignait l'importance de l'usage des intervalles de dixième à la basse en me disant qu'un pianiste avec une main gauche faible n'était pas un vrai pianiste. Pour avoir une belle sonorité, il faut avoir une parfaite maîtrise de son corps. Il était capable de couvrir de larges intervalles, des dixièmes et des onzièmes¹⁶⁷. »

1.2.2.2.3.4.3- Waller et l'hommage à l'opéra : THEN YOU'LL REMEMBER ME

Comme Jelly Roll Morton l'a fait avant lui, « Fats » Waller montre une grande connaissance de l'opéra romantique. On en trouve la preuve dans certains enregistrements qui ont eu lieu en 1939 et qui sont regroupés dans le disque THEN YOU'LL REMEMBER ME¹⁶⁸. Parmi les vingt plages, six sont consacrées à des extraits d'opéra, les autres sont, pour huit d'entre elles, des interprétations personnelles d'airs du XIX^e siècle, et pour les six autres, des morceaux traditionnels. En décidant de créer sa propre musique à partir de thèmes de ce type, Waller fait la preuve de son éclectisme et de son indépendance à l'égard de la production du *Tin Pan Alley*. Intéressons-nous aux thèmes d'opéra traités par Waller.

1.2.2.2.3.4.3.1- *Intermezzo*.

D'après l'intermède de l'opéra *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni donné en 1890 à Rome pour la première fois. L'intermède original de forme A/B est en *fa* majeur à trois temps sur un tempo *andante sostenuto* avec l'indication *dolcissimo* auquel succède un passage avec des notes répétées (un *fa*) *con forza*. La

¹⁶⁶ HODEIR (André), *Jazz : Its Evolution and Essence*. Secker & Warburg, 1956.

¹⁶⁷ [Traduction] "I remember [my father] emphasizing the use of tenths in the bass", recalls Maurice Waller, 'and he used to tell me that a piano man without a left hand is a very weak pianist. He also told me never to let the body, the richness get out of the piano. A pianist should be rich with sound and cover a distance too. I mean by that he should really play open chords – tenths, elevenths, etc.'" FOX (Charles), *Fats Waller, Kings of Jazz*, A Perpetua Book, A. S. Barnes And Company, INC. New York, 1961, p. 79.

¹⁶⁸ SOLO ART SACD 21 Produced for Lang-Worth by CY O. Langlois and recorded November 20, 1939 in New York City. Disc to tape transfer by Ray Norman remastering and compact disc formatting by Parker Dinkins for Masterdigital Corp., 1996, produced for Solo Art by George H. Buck, JR.

mélodie est clairement dessinée en valeurs longues. Bien que cette pièce soit instrumentale, on a le sentiment qu'elle est directement inspirée de la vocalité. Waller se l'approprie de la manière suivante :

Du point de vue mélodique, il ne conserve que de brefs motifs remarquables, prélevés à différents points, notamment le début de l'incipit, un fragment de gamme ascendante et les notes répétées qu'il va marteler avec application. La tonalité de *fa* majeur est conservée.

Du point de vue formel, il n'y a plus rien de commun avec l'original. Le 3/4 laisse place à l'habituel 4/4 cher au jazz de cette époque. Après une introduction de quatre mesures, Waller construit une forme A-B¹-B² de 24 mesures en trois fois 8 mesures, sur un tempo modéré, se terminant par une coda. Il joue cette grille deux fois. La première paraît être une sorte d'exposition dans laquelle Waller veut camoufler la pulsation à travers des passages plus ou moins *rubato*. Dans la seconde grille, en revanche, sans jouer en permanence en *stride*, il martèle systématiquement les accords à la main gauche afin de faire entrer l'auditeur dans l'idiome du jazz.

1.2.2.2.3.4.3.2- *My Heart at Thy Sweet Voice*.

D'après l'air *Mon cœur s'ouvre à ta voix* de l'opéra *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, donné pour la première fois à Weimar en 1877. Sur un tempo *andante* Dalila ouvre son cœur à Samson dans la partie A en 3/4 et lui demande de répondre à sa tendresse dans la partie B en 4/4. L'intégralité de la musique de cet air A-B est reprise alors que les paroles diffèrent la seconde fois pour A. Là encore, nous sommes en présence d'une mélodie, dans le ton de *ré* bémol majeur, parfaitement dessinée dont le romantisme est exacerbé notamment par les sauts de septième ascendants et les chromatismes descendants dans la mélodie de la partie B figurant des suppliques déchirantes.

Après une brève introduction au cours de laquelle il égraine quelques arpèges, Waller entame l'exposé du thème. Il a haussé la tonalité d'origine d'un demi-ton. Pour quelle raison a-t-il choisi *ré* majeur ? Est-il plus à l'aise pour improviser ? En aime-t-il davantage la couleur ? À la différence du morceau précédent, la conception de la grille harmonique n'est pas évidente, il serait très difficile à une petite formation de coordonner des plages improvisées. Bien-sûr, l'harmonie originale a été totalement remplacée, elle laisse place à ce qui semble être une grille de jazz qui au bout de 12 mesures donne l'impression de faire du sur-place. Waller la contraint à entrer de force dans un moule au service de la mélodie à laquelle il veut laisser tout son caractère emphatique. Jouant en soliste, il peut se le permettre. De la mélodie originale, Waller n'a conservé que la partie B en 4/4, l'imploration. Il l'expose deux fois, la première se déploie sur un tempo *rubato* ; on

imagine qu'il veut restituer l'atmosphère originale de l'air en y ajoutant sa touche personnelle. Celle-ci consiste à instaurer un jeu de question-réponse entre main droite et main gauche, à utiliser également des parties en accords martelés tragiquement, des trilles et enfin des breaks où l'on entend la mélodie nue énoncée de manière délicate dans les aigus. Mais dans le deuxième exposé, Waller qui veut paraphraser le thème est pris à son propre piège en tentant d'instaurer un accompagnement *stride* qui doit être interrompu au bout d'une douzaine de mesures. Le rendu est assez curieux car il ébauche des éléments du thème en accords brefs, dans l'aigu, lui enlevant ainsi tout l'aspect dramatique qu'il tentait de conserver auparavant.

1.2.2.2.3.4.3.3- *Waltz from Faust*.

D'après la *Valse de Faust* de l'acte deux de l'opéra *Faust* de Charles Gounod, donné pour la première fois le 18 mars 1859 à Paris. L'idée romantique de Faust et le thème de cette valse séduisirent Liszt qui en tira la *Valse de l'opéra Faust* S. 407, en 1861. Le thème initial revient, dans l'œuvre originale, entre les interventions de Faust, Méphistophélès et Marguerite. Nous sommes manifestement en présence d'une véritable valse à danser dans la tonalité de *ré* majeur.

Contrairement à ce que nous serions en droit d'attendre au regard du titre, Waller renonce au 3/4 de la valse pour se tourner vers le sempiternel 4/4 du jazz. Il est curieux qu'il ait fait ce choix alors qu'il est sans doute le premier jazzman à avoir composé et improvisé sur un thème à trois temps au tempo de valse – *Jitterbug Waltz*. Le caractère dansant originel de cette pièce s'en trouve considérablement amoindri. En revanche, il conserve la tonalité de la valse de Gounod : *ré* majeur. Cette fois-ci, Waller a décidé de jouer la carte du *stride* sur fond de *Tin Pan Alley* car il se permet de recréer une véritable grille de 32 mesures en A-A-B-A. Il s'empare du Faust pour nous le « cuisiner » selon une recette complètement standardisée. Après une introduction où se succèdent des gammes descendantes à la main droite avec un accord plaqué sur le deuxième temps à la main gauche, commence l'exposé du thème. Le motif initial récurrent de la valse est clairement identifiable dans la partie A de la grille, la partie B s'appuyant sur une pédale de dominante avec, à la main droite, des accords montant chromatiquement alors que la main gauche assène des notes répétées en octaves. Au cours de la deuxième grille, Waller nous fait entendre quelques *blue* notes, puis s'en tenant à seulement deux A pour la troisième grille il nous gratifie d'une coda qui est le pendant symétrique de l'introduction. En ce qui concerne ce morceau, sans conteste Waller illustre pleinement l'idée qui veut que le jazz se construise par rapport à quelque chose de préexistant. Dans ce contexte, il réussit pleinement et s'approprie un extrait d'opéra

pour le faire entrer dans le moule américain de la comédie musicale et du *Tin Pan Alley*. Si cette démarche peut paraître discutable aux yeux de certains, elle ne correspond pas, pour nous, à l'image d'un Waller souhaitant s'émanciper de sa posture d'*entertainer*.

1.2.2.2.3.4.3.4- *Sextette*.

D'après le sextuor avec chœur de l'acte deux de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, donné pour la première fois en 1835 à Naples. En *ré* majeur, cet ensemble est construit sur une forme A-A-B-B et coda. Le tempo est lent (*larghetto*), la mesure à 3/4, trois parties vocales solistes se superposent de manière contrapuntique, le chœur et l'orchestre leur répondant.

Encore une fois, Waller s'émancipe du 3/4 pour le confort qu'apporte le 4/4 au pianiste improvisateur américain des années trente. Ici la tonalité passe de *ré* à *la*.bémol majeur sur un accompagnement rythmique de main gauche sautillant en valeurs ternaires. Le thème initial est méconnaissable au premier abord, mais on finit par reconnaître une paraphrase de la partie A initiale. Quant à la grille d'accords, elle n'est pas régulière et n'entre pas dans un moule préétabli. Là encore, à aucun moment Waller ne se départit du type de pianisme qui lui a valu le succès. Il prend la musique savante européenne comme prétexte à exploitation, il n'improvise cependant pas sur une grille mais il semble varier le thème de Donizetti avec ses propres recettes.

1.2.2.2.3.4.3.5- *Ah, So Pure*.

D'après la romance de Lyonel *Ah, So Fromm*, de l'acte III de l'opéra *Martha* de Friedrich von Flotow donné pour la première fois à Paris en 1844. Cette romance, appelée également *Air des Larmes* dans la version française voit Lyonel implorer l'amour de Martha. La tonalité est *fa* majeur, le tempo est moderato dans une mesure marquée à 2/4, la forme est A-B-A-C précédée d'une introduction de 18 mesures – reprenant les 8 premières mesures du motif A – et suivie d'une coda de 13 mesures.

Certainement la pièce la plus réussie de Waller qui est dans la continuité de Morton puisque celui-ci avait déjà improvisé à partir de l'ouverture de cet opéra. Après une introduction sans tempo marqué dans laquelle il répète des notes, Waller construit un ensemble de type rhapsodique – dans le sens où la forme n'entre pas dans un moule thématique ou préfabriqué comme une grille de standard – dans la tonalité de *ré* majeur sur la partie originelle A. Il expose d'abord le thème très librement *rubato* avec une grande richesse harmonique (accords de neuvième, septième majeur, quinte augmentée) en ajoutant de petits motifs contrapuntiques à la main gauche puis il le représente d'une manière encore plus aérée, dans l'aigu, en

arpèges. Suivent alors 16 mesures de *stride* qui se perdent dans une suite d'accords modulants nous ramenant à nouveau en *ré* pour une partie *rubato* en arpèges sur A. Après quelques brèves mesures de *stride* à nouveau, la coda vient mettre un terme à ce qui ressemble à un *ricercare* voire à une authentique manière de préluder.

1.2.2.2.3.4.3.6- *Then You'll Remember Me*.

D'après l'air *You'll Remember Me* de l'acte III de l'opéra *The Bohemian Girl* de Michael William Balfe, donné pour la première fois à Londres en 1843. Il s'agit du seul extrait d'opéra, choisi par Waller, qui soit composé par un anglo-saxon puisque Balfe est Irlandais. Cet air nostalgique est de construction binaire A (13 mesures)/B (5 mesures) avec reprise, il est précédé d'une introduction de 9 mesures et se termine sans coda. La tonalité est *si b* majeur, le tempo *andante cantabile* dans une mesure à 4/4. De plus, c'est de cet air qu'est tiré le titre du disque.

Après une introduction dans laquelle un tempo, même peu marqué, est sensible, Waller se lance dans une paraphrase de l'intégralité du thème. En revanche, il prend soin de l'augmenter de telle sorte que la noire initiale devienne blanche dans la paraphrase. Celle-ci bénéficie d'un grille harmonique adaptée – elle n'est pas standardisée à 32 ou 12 mesures – à partir de successions de degrés II-V-I de la tonalité principale *si.bémol* majeur et à quelques rares endroits de son relatif mineur. Mais en voulant adapter le thème original à des successions harmoniques II-V-I, Waller ne parvient cependant pas à éviter l'écueil de la redondance harmonique, surtout à la fin du thème sur le climax initial, où l'on se sent mal à l'aise. Waller fait le choix d'un *stride* dont il double brièvement le tempo, pendant à peine quelques mesures, sur un tempo médium et une mesure à 4/4 conservée. Il est à noter que les fins de phrases du thème, jouées à la main droite, sont ponctuées par des passages de basse en dixièmes à la main gauche. Au terme de sa performance, le *stride* est abandonné pour laisser place à un jeu aux deux mains dans l'aigu mettant en évidence le thème joué dans un écrin d'arpèges, dans un pianisme romantique.

Pour conclure avec ces pièces d'opéra, plusieurs remarques nous viennent. D'abord, seule la reprise de la Valse du *Faust* de Gounod entre dans le cadre d'une grille de standard de jazz, les autres grilles harmoniques sont adaptées au cas par cas. Malgré cela, c'est le procédé de la grille d'accords, même si elle se révèle *ad hoc*, qui peut être sujet à discussion. En effet, partout où Waller veut plier la mélodie originelle à des successions harmoniques préformées, le résultat nous met quelquefois mal à l'aise. Seul *Ah, So Pure* est un morceau qui nous transporte davantage dans un ailleurs qui n'est plus tout à fait du jazz mais davantage de l'improvisation guidée par le sentiment rhapsodique voire la réappropriation telle que la pratique Liszt dans la fantaisie. Cette réappropriation se veut autonome par

rapport au matériau d'origine comme le rappelle Bruno Moysan : « Lorsque Liszt élabore ses *Réminiscences de Norma*, il effectue un véritable transfert symbolique et idiomatique du monde de l'opéra vers celui du piano et invente une véritable dramaturgie instrumentale. Les mécanismes de cette transformation sont complexes et difficiles à appréhender. Il semble d'abord important de dégager un principe de base qui est celui de l'autonomie relative de la paraphrase par rapport à l'opéra dont elle tire son origine. Il serait illusoire d'analyser la signification d'une fantaisie sur des thèmes d'opéra en n'en faisant qu'un unique reflet plus ou moins cristallisé de l'opéra. En effet, il peut se glisser dans l'espace transitionnel créé par la relation entre opéra et fantaisie une signification autre qui n'est pas forcément déduite de l'opéra et relèverait de Liszt lui-même¹⁶⁹. »

Sans mettre sur le même plan les fantaisies de Liszt et les improvisations de Waller sur des thèmes d'opéra, on peut s'autoriser un certain nombre d'observations à partir de ce qu'écrit Bruno Moysan. D'abord, si Waller dans ces enregistrements paraît assez éloigné du paradigme habituel du *stride* – même s'il utilise le procédé de la « jazzification », c'est parce qu'il se fixe comme objectif de transférer l'univers de l'opéra dans celui de son geste pianistique et, ce faisant, veut se départir de sa légèreté habituelle et sinon égaler Liszt, du moins s'en approcher. Pour ce faire, il doit faire appel à ce que Bruno Moysan appelle le mécanisme de la *condensation*¹⁷⁰. Waller doit condenser plusieurs pages d'orchestre en une vision improvisée : contrairement à une transcription en effet, un air d'opéra comme *Ah, So Pure*, repris par Waller, n'est pas une traduction point par point, mais comme l'écrit Freud à propos du rêve, « une restitution très incomplète et lacunaire¹⁷¹. » Marchant sur les traces de Liszt, Waller fait un saut dans l'inconnu formel et obtient un résultat hybride où l'intention dramatique de l'opéra laisse la place à un champ expérimental improvisé entre réminiscences de fantaisie romantique et *stride*. Cette expérience improvisée enregistrée permet à Waller de satisfaire un public auprès duquel l'opéra reste un art populaire, comme nous l'avons remarqué avec Morton. Les thèmes choisis cohabitent avec d'autres pièces qui, sans être issus des standards de jazz, sont sifflotés dans les rues. Waller établit une connivence avec le public, qu'il tente de charmer par la reviviscence d'une jouissance déjà éprouvée lors de l'audition d'une mélodie de *bel canto*, et d'étonner par la trouvaille dont il sait

¹⁶⁹ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 156.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹⁷¹ Cité dans KRISTEVA (Julia), *Le Langage, cet inconnu*, 2^e édition, collection « Points. Sciences humaines », Paris : Seuil, 1981, p. 268.

agrémenter son improvisation (en l'occurrence la « jazzification »), tout en suscitant l'admiration par la brillance de sa virtuosité.

I.2.2.2.3.4.4- Un jeu orchestral héritier de sa pratique de l'orgue

Beaucoup s'accordent à dire que le jeu de Waller peut être qualifié d'orchestral ; n'oublions pas que l'instrument de ses débuts est l'orgue qu'il a pratiqué pendant des années, nuit après nuit dans les cinémas (*Lincoln* ou *Lafayette Theatres*). « L'orgue est l'instrument le plus cher au cœur de "Fats" Waller » a écrit Ashton Stevens, le critique musical du *Chicago American*, poursuivant « le piano lui est cher à l'estomac ». Cette affirmation est en grande partie confirmée par Waller lui-même « Oui, j'adore réellement l'orgue, je peux en obtenir plus de couleurs qu'avec le piano... Et avec les grandes orgues, il n'y a rien de plus magnifique qu'un orchestre symphonique. » Franz Liszt, lui aussi, outre le piano, pratiquait l'orgue et aimait improviser sur cet instrument. À ce propos voici le témoignage de Joseph Autran après avoir assisté à des improvisations de Liszt, dans la cathédrale de « La Major », à Marseille, en 1845 : « [...] mais Autran¹⁷² eut néanmoins la chance merveilleuse d'entendre Liszt jouer de l'orgue dans la vieille église pour lui seul : "Il joua, il improvisa une symphonie ardente et magnifique sur *La Divine Comédie* de Dante, dont nous venions de parler ensemble. Il me fit passer tour à tour par *L'Enfer*, *Le Purgatoire*, et *Le Paradis* avec une variété d'expressions et d'émotions dont le souvenir ne sortira jamais de ma mémoire. La mer, dans les intervalles, grondait sur la plage, avec un bruit confus d'applaudissements. Un tel chef-d'œuvre pour un seul auditeur, c'était vraiment trop de munificence. Cette musique, qui eût demandé la foule pour l'admirer, se déroulait dans le vide du temple avec un surcroît de sonorité qui par instant devenait terrible¹⁷³." » La même année, le 30 juin à Colmar, il se lance à nouveau dans des improvisations à l'orgue : « Nouveau triomphe, le lendemain, où Liszt joue deux grandes improvisations à l'orgue, en l'église Saint-Martin remplie comme un jour de Pâques¹⁷⁴. »

Quant à Waller, il possède dans son appartement, en plus de son Steinway grande queue de concert, un orgue Hammond sur lequel il joue des hymnes, des pièces de Bach et d'autres compositeurs savants. Et quand il s'agit de jouer du jazz à l'orgue, « Fats » est unique ; personne ne peut l'égaler à cet instrument. Son jeu de

¹⁷² Joseph Autran, poète et auteur dramatique français, né à Marseille en 1813 et décédé dans cette même ville en 1877.

¹⁷³ MIRAMON (Fitz-James), « Une improvisation de Liszt », p. 67-68, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 110 et 111.

¹⁷⁴ HONEGGER (Geneviève), *Franz Liszt en Alsace*, In. *Ibid.*, p. 253.

pédales est exceptionnel et l'on comprend que ses basses au piano aient un rôle aussi important. Ce qui fascine « Fats » Waller dans les grandes orgues, c'est cette capacité à produire de riches couleurs sonores, de somptueuses textures et une grande profondeur de sons. C'est cette qualité sonore qu'il essaye - dans la mesure de ce qu'il est possible de faire avec l'instrument - de reproduire au piano dans la musique de jazz, mais pas seulement.

1.2.2.2.3.4.5- Une aspiration à s'affirmer autrement que par le jazz

N'est-il pas naturel, dès lors, que les premiers enregistrements gravés sous son nom soient consacrés aux grandes orgues ? En 1927, il n'enregistre pas moins de vingt-cinq pièces à l'orgue seul. Une session d'enregistrement pour la compagnie Victor le trouve aux prises avec les pièces suivantes : le *Vol du Bourdon* de Rimsky-Korsakov¹⁷⁵, les *Fugues en si mineur et ré mineur* de Jean-Sébastien Bach, le *Liebestraum* de Liszt, la *Danse Espagnole* n° 1 de Moszkowski¹⁷⁶ et pour finir, *Les Jours Espagnols* de Rudolph Friml¹⁷⁷. Aucun de ces enregistrements ne paraît car on suppose que Waller a interprété intégralement ces pièces telles qu'elles ont été écrites avant, peut-être, d'improviser sur leur thème – le résultat n'étant, en l'occurrence, ni du jazz, ni de la musique savante.

Au sujet d'enregistrements à l'orgue, Joel Vance déclare que parmi les nombreuses histoires apocryphes sur la vie ou la musique de Waller, il en est une, datant de 1939, qui raconte qu'il avait enregistré, en solo à l'orgue, différentes pièces du répertoire savant, qu'il faisait suivre par des versions jazz. Et d'ajouter : « Les enregistrements auraient été détruits à la demande d'un organiste blanc sous contrat avec RCA Victor Classique qui ne supportait pas la mise en concurrence. Cette histoire affligeante, s'il s'avère qu'elle est exacte, confirmerait l'aspect ambivalent du musicien Thomas Waller que des recherches méticuleuses pourraient faire apparaître sous un jour nouveau. Il n'y a aucune trace d'une telle session d'enregistrements dans les dossiers de RCA mais de toute évidence, si elle a eu lieu, les supports sonores ont probablement été détruits depuis, soit donnés à la récupération par RCA comme contribution à l'effort de guerre, soit tout simplement jetés lors d'un inventaire dans les années cinquante¹⁷⁸. »

¹⁷⁵ Nicolaï Rimski-Korsakov, grand compositeur russe né en 1844 et décédé en 1908.

¹⁷⁶ Moritz Moszkowski, compositeur allemand d'ascendance polonaise né en 1854 et décédé en 1925.

¹⁷⁷ Rudolph Friml est un compositeur d'opérettes, de comédies musicales, de chansons et de pièces pour le piano, né en 1879 à Prague et décédé américain en 1972.

¹⁷⁸ [Traduction] that the records were suppressed on the demand of an RCA Victor classical – and white – organist whose ego couldn't stand the strain. It is a fine story, possibly true, and appealing because it teases with the faint hope that the legendary Waller classical/jazz sides may turn up

Toujours au sujet de l'intérêt de Waller pour la musique savante, voici deux anecdotes tirées du livre de Joel Vance. La première date des années trente et vient authentifier ce qu'Earl Hines affirme un peu plus haut, à savoir qu'il savait tout déchiffrer : « John Hammond, le célèbre producteur de disque, se souvient s'être rendu au domicile de Waller et l'avoir surpris en compagnie du pianiste et chef d'orchestre de jazz Reginald Foresythe¹⁷⁹ en train d'interpréter une version à quatre mains de *Petrushka* de Stravinsky¹⁸⁰. » La seconde a lieu après l'entrée en guerre de l'Amérique, l'année de la mort de Waller : « Waller se sentait tellement concerné par le divertissement des troupes qui écouteront ses enregistrements de disques pour la victoire qu'il avait même consenti à jouer *Waller Jive* sur un rythme de boogie-woogie. Il savait que les soldats aimaient ce rythme, mais il n'en fit cependant qu'une brève démonstration. Immédiatement après, il joua *Hallelujah !* de Vincent Youmans¹⁸¹ [...] Cette interprétation d'*Hallelujah !* par Waller inclut de nombreuses citations des compositeurs classiques¹⁸². [...] » L'art des citations au cours d'une improvisation demande un bel effort d'éclectisme. Il faut avoir en tête un répertoire impressionnant de pièces pour y parvenir et une culture avancée dans le domaine de la musique savante, puisque c'est d'elle qu'il s'agit dans le cas présent. Nous citerons, par exemple, l'incipit du thème *Dans l'ancre du Roi de la montagne* tiré de *Peer Gynt* (compositeur Edvard Grieg) qui est présent dans une version en piano solo de *Viper's Drag* de 1934¹⁸³. George Shearing y voit la marque d'un humour tout à fait propre à Waller¹⁸⁴ ; notons que ce dernier utilise le même matériau pour une citation dans *Whitechapel* de la *London Suite*.

someday through accident or diligent searching. There is no listing of such a session in the RCA files, but even if the session took place, the masters have in all probability long since been destroyed, donated to 'scrap metal' drives during World War II, or simply thrown out during a general housecleaning of "old" inventory undertaken by RCA Victor in the 1950s. VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, p. 69.

¹⁷⁹ Pianiste, compositeur et chef d'orchestre de jazz anglais né en 1907 et décédé en 1958.

¹⁸⁰ [Traduction] John Hammond, the eminent jazz entrepreneur-historian-discologist, remembers "going to Fats' twenty-eighth birthday party. [...] Fats and the brilliant Reginald Forsythe were at the piano, playing *Petrushka* with four hands." *Ibid.*, p. 85.

¹⁸¹ Compositeur et producteur américain de Broadway né en 1898 et décédé en 1946.

¹⁸² [Traduction] Waller was so concerned about entertaining the troops who would be listening to his V-disk session that he even condescended to play boogie-woogie on *Waller Jive*, because he knew the soldiers liked the stuff, but he was a brief demonstration. Immediately after, he played *Hallelujah!* by Vincent Youmans. [...] Waller's interpretation of *Allelujah!* included frequent references to classical composers. *Ibid.*, p. 158.

¹⁸³ Disque Fats Waller PIANO MASTERWORKS VOL. 2, 158992/ZE/052, Label Jazz Archives, Label EPM, 188 Bd. Voltaire, 75011 Paris.

¹⁸⁴ SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), Lullaby of Birdland, *The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, 2004, p. 55.

1.2.2.2.3.4.6- La *London Suite*¹⁸⁵, une parenthèse poétique dans la production de Waller

Au printemps de 1939, Waller reçoit une proposition pour aller jouer en Angleterre. Ce n'est pas la première fois, il y est très apprécié et bénéficie, comme en France et dans le reste de l'Europe, d'un large cercle d'admirateurs. Il a cependant l'opportunité d'y enregistrer ce qui restera comme une œuvre à part dans l'immense corpus de ses compositions. C'est, au départ, une idée d'Ed Kirkeby¹⁸⁶ à qui il semble intéressant que Waller livre des impressions musicales personnelles sur les endroits les plus pittoresques de Londres. Kirkeby¹⁸⁷ donne de brèves et succinctes descriptions des endroits dont Waller doit faire le paysage musical : *Piccadilly, Chelsea, Soho, Bond Street, Lime House and White Chapel*. Waller prend acte de ce qui lui est demandé et enregistre ce qui va devenir la *London Suite*. Pour Joel Vance, l'important, dans cette *London Suite*, est moins l'impression que Waller donne de la vie de la cité londonienne que la liberté dont il dispose pour livrer un échantillon même furtif des idées qui façonnent sa personnalité musicale parvenue à maturité. « Les pièces *Chelsea* et *Whitechapel* contiennent des moments d'introspection, de timidité et de blessure, elles demeurent les seuls exemples d'enregistrements dans lesquels on peut, non seulement découvrir la profondeur de l'âme de Waller, mais également son attachement à l'expression du romantisme au piano. Il y a du Mozart, du Chopin, du Brahms – aussi bien que du Paderewski, du James P. Johnson, et peut-être le plus important, du Adeline Lockett Waller – dans la *London Suite*. Il s'agit d'une œuvre bouleversante, dans laquelle on trouve quelques-unes des plus belles mélodies de Waller. Elles offrent un rare aperçu de la furtive tendresse qui animait le cœur de Waller – avec ses mots à lui : “la plus fine étoffe arabe dont vos rêves sont faits”¹⁸⁸. » Ainsi, la *London Suite*, semble occuper une place significative dans le cœur de Waller. Outre qu'elle relève du concept typiquement romantique de la musique à programme initié par Liszt en son temps, sa conception ne s'appuie pas sur le texte d'un auteur de *Tin Pan Alley*, mais sur des

¹⁸⁵ Disque LONDON SUITE Fats Waller, *Going for a song*, Cedar Mops, GFS016.

¹⁸⁶ Wallace T. “Ed » Kirkeby, directeur artistique de la maison de disques Victor et agent de Waller.

¹⁸⁷ Rappelons que bien avant les artistes du XX^e siècle et leurs agents, Franz Liszt avait engagé en 1841, un secrétaire, Gaetano Belloni, chargé de le précéder de quelques jours en province afin d'organiser les concerts et régler tous les détails matériels inhérents.

¹⁸⁸ [Traduction] The introspective, shy, and hurt sentiments of Chelsea and Whitechapel represent the only recorded examples of Waller's private emotions and demonstrate his fondness for romantic piano expression. There are moments of Mozart, Chopin, and Brahms – as well as Paderewski, James p. Johnson, and perhaps most of all, Adeline Lockett Waller – in the London Suite. It is a moving performance, containing some of Waller's finest melodies, and it offers a rare glimpse of the furtive tenderness that animated Waller at heart – in his words, the “fine Arabian stuff that your dreams is made of”. VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, p. 125 et 126.

états d'âme, un peu à la manière de ce que Waller exprime quand il se laisse aller à improviser, seul, la nuit, à son domicile.

1.2.2.2.3.4.7- La face cachée de Thomas Waller à la radio

Waller apparaît, de manière inattendue et régulière, en 1933, dans un programme nocturne de musique d'ambiance à la radio de Cincinnati intitulé « Moon River ». La particularité de cette émission est qu'elle permet à Waller d'interpréter, à l'orgue, des pièces du répertoire classique, romantique ou léger, ainsi que des ballades. Il est extrêmement heureux de pouvoir le faire, car il aime à la fois l'instrument et le type de musique. Cependant il doit se produire de manière anonyme à la demande de la station de radio qui lui explique que les auditeurs de l'émission *Fats Waller's Rhythm Club* ne comprendraient pas que le personnage chahuteur et coquin qu'ils écoutent la journée puisse également se montrer si délicat quelques heures plus tard. Pourtant, Waller y trouve une ambiance et une détente qui nourrit profondément son inspiration.

Thomas « Fats » Waller reste donc très secret sur certaines de ses aspirations musicales. Son public peut découvrir cette face cachée mais de manière fortuite et en ignorant qu'il est l'auteur de ce qu'il a écouté. Peu avant la fin de sa brève existence, un événement va pouvoir enfin donner à « Fats » Waller l'occasion de donner une vraie dimension à cet aspect de son geste instrumental et lui permettre de constituer un *hypergeste* alternatif à celui de l'*entertainer*.

1.2.2.2.3.5- L'épreuve de vérité : le concert au *Carnegie Hall*

En janvier 1942, Waller se décide à prendre la direction qu'Ed Kirkeby, son agent, veut qu'il suive : un récital en soliste au *Carnegie Hall* est programmé dans lequel il est prévu que Thomas Waller montre ses talents d'artiste sérieux et d'amuseur public. Le programme de la première partie du concert doit mettre en valeur le soliste Waller, au piano ou à l'orgue, dans la *London Suite* et diverses variations sur des thèmes et motifs « classiques ». La seconde partie le voit se produire avec un panel de musiciens choisis, parmi lesquels le trompettiste Oran « Hot Lips » Page. C'est le producteur et critique de jazz, John Hammond, qui en assure la présentation.

Certes, au *Carnegie Hall*, Waller est le premier musicien de jazz à consacrer une partie de son concert à un récital en soliste, mais il n'est pas le premier jazzman à s'y produire. En 1928, on a pu entendre un programme de musique de blues de W.

C. Handy¹⁸⁹, et Waller lui-même y a remplacé James P. Johnson comme soliste dans la pièce intitulée *Suite Yamerkraw* du même Johnson. En 1938, comme un défi, l'orchestre de Benny Goodman¹⁹⁰ donne un concert qui est remarqué au plan national – et flatte l'orgueil des conservateurs – et apporte la preuve qu'une authentique musique américaine peut être jouée dans un temple de la musique « classique ». Les récitals de jazz, sans compter ceux de musique populaire, sont une des activités périphériques du *Carnegie Hall* depuis qu'il a cessé d'être la première salle new-yorkaise, mais en 1942, l'apparition d'un jazzman – noir de surcroît – est une nouveauté. De plus, en 1942, un consensus grandissant, parmi la plupart des journaux et magazines – ce que nous appelons aujourd'hui les médias –, considère le jazz comme un divertissement populaire qui compte des standards d'excellence, comme ceux qui ont été créés vingt années auparavant dans la comédie musicale et les productions cinématographiques. Waller est une figure aimée, extrêmement populaire et immensément douée – Oscar Levant¹⁹¹, le flamboyant pianiste et interprète de Gershwin, l'a publiquement appelé « l'Horowitz noir¹⁹² ».

Le concert est un échec à la fois professionnel et personnel pour Waller. C'est cependant un fiasco isolé qui n'a pas sur sa carrière d'incidence significative, seulement une prestation ratée. Eddie Condon, le joueur de banjo, qui est présent se souvient que Waller, malgré sa résistance à l'alcool, est ivre. Les critiques, notamment celle du *New York Times* qui, à priori, se veulent aimables et bienveillantes, donnent l'impression d'être mal à l'aise (voir la citation traduite en annexe¹⁹³). Elles dénoncent un Thomas « Fats » Waller, qui, à leurs yeux, bien que l'un des plus grands représentants du jazz de son temps, a, à l'occasion de ce récital en soliste, pris l'événement trop au sérieux. Pour elles, « Fats » était, en quelque sorte, à contre-emploi : en guise d'énergie débordante de swing et de bonne humeur, il a ennuyé le public en se lançant dans des improvisations sans fin, d'un lyrisme exagéré, d'abord au piano, puis à l'orgue Hammond. Les 2600 spectateurs ont réagi pourtant instantanément de manière positive quand ils reconnaissaient une bribe de thème mais las : « Une demi-heure plus tard quand il recommença à jouer du jazz, sur *I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter*, le public l'accompagna en marquant la pulsation avec le pied et en frappant dans les mains, attendant de lui

¹⁸⁹ William Christopher Handy, chanteur et compositeur noir de blues, américain né en 1873 et décédé en 1958.

¹⁹⁰ Célèbre saxophoniste américain blanc de jazz, né en 1909 et décédé en 1986.

¹⁹¹ Pianiste, auteur-compositeur et acteur américain né en 1906 et décédé en 1972.

¹⁹² [Traduction] Oscar Levant, the flamboyant pianist and interpreter of Gershwin, had publicly named Waller "the black Horowitz" *Ibid.*, p. 136.

¹⁹³ Citation 7 et traduction en annexe des citations.

qu'il se lance dans le swing. Mais en vain. Après vingt-trois minutes d'entracte, le public était à peine assis qu'il se retrouva hébété par une interminable *London Suite* enchaînée à des variations sur un thème de Tchaïkovski indiscernable de la suite¹⁹⁴. »

Le *New York Daily News*, le journal le plus populaire de la ville, n'est pas spécialisé dans les événements culturels ; ses critiques sur les pièces de théâtre ou les concerts relèvent de considérations plus commerciales qu'esthétiques. Pour Joel Vance, le journal a combiné un minimum de bon sens avec une dénonciation agressive du déroulement de la soirée. Vance ajoute que Douglas Watt, le critique du journal, ne possède pas les compétences culturelles suffisantes pour rendre de manière objective un avis sur ce que Waller a voulu transmettre au public. En l'occurrence, Douglas Watt réduit le personnage de Waller à la figure d'un Noir hilarant, conforme à la représentation habituelle qu'il se fait du jazz. Toujours au sujet de ce concert, voici ce qu'O. V. Clide écrit dans le *Daily Worker*, un journal proche du parti communiste américain : « Ainsi, le jazz, cet art exquis, est donc capable de produire ses propres snobismes et orthodoxies dissimulées sous la bannière d'une pseudo-révolte contre une salle de concert "classique" et ses philistinismes. Mais ce philistinisme réapparaît dans les effets de trilles, de *sforzendi* et de *glissandi* applaudis comme de grandes découvertes. Une des choses déchirantes du combat que les musiciens comme M. Waller et ses collègues doivent faire pour gagner l'appréciation qu'ils méritent, est qu'ils doivent apprendre à leurs propres amis à comprendre leur musique¹⁹⁵. »

Ce que nous disent ces critiques négatives est extrêmement intéressant dans la mesure où aucune trace sonore n'a subsisté de ce concert au *Carnegie Hall*. Elles demeurent les seules preuves de l'événement lui-même. Certains déplorent un choix de thèmes inappropriés parce que d'origine savante, de trop longues improvisations parfois qualifiées de variations bâties sur de complexes figures ornementales, l'utilisation de trilles, *sforzendi* et *glissandi*, nuances d'intensité propres au domaine

¹⁹⁴ [Traduction] Half an hour later when he started playing in jazz style again during "I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter," the audience started beating its feet and tapping its palms to get him started. But to no avail. After a twenty-three minute intermission the audience just sat numbly through a long « London Suite » and the succeeding variations on a Tchaikovsky Theme which was indistinguishable from the suite." *Ibid.*, p. 136.

¹⁹⁵ [Traduction] It is quite possible for the exquisite art of jazz to develop its own snobberies and orthodoxies which are concealed under the banner of a revolt against the "classical" concert hall and its accompanying philistinisms. A noticeable philistinism is present when ordinary trills, *sforzandi* effects and *glissandi* on organ keys are ovationed as big discoveries. One of the rending things about the fight which musicians like Mr. Waller and his colleagues have to make to win the appreciation they deserve is that they have to train even their own friends to understand what they are doing." *Ibid.*, p. 139.

de la musique savante romantique et par-dessus tout, l'abandon trop fréquent du swing : tout cela nous éclaire sur les prétentions de Thomas « Fats » Waller et sa volonté de se faire reconnaître autrement à l'occasion de cette soirée. Malgré les mauvaises critiques et la tiède réception du public, Waller a tiré un bénéfice publicitaire de ce non-événement et Kirkeby, en véritable professionnel, estime qu'une publicité, même mauvaise, est une publicité utile. Il reste moins de deux ans à vivre à « Fats », il va s'éteindre en décembre 1943 dans le train qui le ramène de Los Angeles à New York.

I.2.2.2.3.6- Au cœur du paradoxe

L'échec du concert au *Carnegie Hall* trouve son origine dans une ambivalence de l'*hypergeste* de Waller incomprise par le public. L'*hypergeste* étant à la fois le fruit d'un geste musical qui vaut pour lui-même et un geste spectaculaire tourné vers un public, à l'évidence Waller n'a pas réussi sa performance. Situé dans le contexte musical de l'époque, l'enjeu est de taille. Thomas « Fats » Waller n'est plus véritablement un pianiste de *stride* stricto sensu, il est déjà un pianiste de jazz dans le sens où sa préoccupation sous-jacente est de créer une musique nouvelle improvisée à partir d'un matériau existant. Dès lors, des choix s'imposent à lui : convient-il de se tourner, comme il l'a fait, d'une manière médiatique, vers l'industrie du *Tin Pan Alley* en privilégiant l'*entertaining* ? Ou se doit-il d'explorer une voie plus escarpée, plus intérieure, dans le droit fil de la musique savante en se façonnant un *hypergeste* de virtuose ? La question ainsi posée en génère trois autres : d'abord, « Fats » Waller a-t-il les moyens techniques de ses ambitions ? En supposant qu'il les ait, de quelle manière la société américaine de l'époque est-elle disposée à en apprécier la restitution ? Enfin, Waller lui-même feint-il seulement d'être un *entertainer* ou, en clair, est-il capable de trancher entre deux ambitions souvent considérées comme antithétiques ?

I.2.2.2.3.6.1- Le geste technique de Thomas Waller, pianiste

Douglas Watt écrit, dans son article sur le concert au *Carnegie Hall* évoqué plus haut, que quelques uns des amis du rondouillard et hilarant Waller avaient décidé de prouver qu'il était un grand artiste et qu'ils lui avaient apporté un orgue et un piano au *Carnegie Hall* dans cette intention ; il poursuit : « Au bout du 66^{ème} chorus sur *Honeysuckle Rose*, les choses se dégradèrent. Ce n'était pas la faute de "Fats" ... C'est eux qui le lui avaient demandé ! Alors, avec bienveillance et un plaisir évident, il avait satisfait ses goûts esthétiques pour les ornements, se laissant

aller à son imagination débordante, essayant de tirer le maximum de sa technique engagée, mais limitée¹⁹⁶. »

Évidemment, relever le défi prométhéen du geste virtuose soliste, tel qu'un Liszt le fait en son temps, exige des moyens techniques pour le moins exceptionnels. Si Art Tatum fait l'unanimité à ce sujet, le jeu de Waller, sans être pris en défaut, est happé, en quelque sorte, par l'*entertaining*. Gunther Schuller reconnaît pourtant l'influence directe du geste pianistique de Waller sur celui de Tatum. Waller est, sur le plan technique, un novateur. En dépassant l'idiome du *stride* qui attribue à chaque main un rôle prédéterminé, et en interrompant l'alternance basse-accord à la main gauche, il ouvre la voie au récital soliste en piano-jazz. Nous en avons eu un aperçu dans sa version de *Ah, So Pure* de l'opéra de Flotow. Voici ce que Gunther Schuller écrit à ce propos : « Il existe une corrélation directe entre la technique de Waller dans laquelle les deux mains sont pleinement utilisées, l'idée d'intégration qui consistait à ne plus séparer la main droite de la main gauche comme Johnson continuait à le faire, le plus grand raffinement harmonique et, pour finir, la plus grande capacité de swinguer. Johnson donnait à la séparation des registres une fonction consciente dans le tracé de la composition et de la structure et, dans la mesure où Waller avait amalgamé ces procédés en un tout cohérent, son approche était éclectique comparée à celle de Johnson¹⁹⁷ ».

Ainsi, dans le domaine spécifique du jazz, le geste purement technique de Waller est reconnu comme transcendant et novateur. Mais la question est ailleurs : quand il veut s'aventurer hors du jazz, comme il s'y est essayé lors d'émissions nocturnes de radio, ou devant un parterre d'auditeurs choisis, et enfin à l'occasion du concert au *Carnegie Hall*, sa technique est-elle à la hauteur de son ambition virtuose ? Nous ne possédons que des témoignages de ce geste virtuose élaboré par Waller à partir de thèmes issus de la musique savante. Aucun enregistrement n'authentifie cette manière d'improviser, plus proche de la variation que de l'improvisation jazz, puisque le disque THEN YOU'LL REMEMBER ME, Solo Art 2002, analysé plus haut, relève presque exclusivement de l'idiome de l'improvisation jazz. En dépit de cela, d'autres œuvres comme la *London Suite* sont en mesure de nous apporter un certain nombre d'indices sur ce que pouvait représenter ce type de geste.

¹⁹⁶ [Traduction] Along about the 66th chorus of *Honeysuckle Rose*, things became a little blurred. It wasn't Fats' fault, understand. They had asked for it and with graciousness and obvious pleasure, he was indulging his passion for cute, ornamental effects, letting his imagination run riot and pulling all the stops of his engaging, but limited, technique..." *Ibid.*, p. 137 et 138.

¹⁹⁷ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/1 Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 235.

Parmi celles-ci existe une version de *Honeysuckle Rose*, enregistrée en 1941¹⁹⁸, très éloignée des nombreuses autres versions *stride* qui l'ont précédée. Quand il interprète des thèmes d'origine savante ou improvise à partir de ceux-ci, Waller manifeste d'évidence un *hypergeste* qui prend en compte cette reconnaissance par le public de la proximité dans laquelle il est avec la musique savante, modèle de virtuosité. Ce faisant, il avance à visage découvert. Plus intéressante est la tentative qui consiste à transformer la composition la plus symptomatique de sa démarche d'*entertainer* en une œuvre de virtuosité dans la tradition de la musique savante écrite.

L'audition de cette version de *Honeysuckle Rose* nous apporte un éclairage intéressant sur la palette des moyens envisagés par Waller dans la construction de ce qu'il aurait aimé être une alternative à l'*entertaining*. Dans la quasi-totalité de la musique de jazz habituellement produite par le pianiste qui privilégie la danse, le tempo ne subit, en général, aucune rupture. Or, dans le cas présent, nous sommes en présence d'une construction d'apparence rhapsodique – en fait, Waller suit la traditionnelle grille AABA du thème – dans laquelle se succèdent différentes parties dont les mouvements divergent, par leur métrique d'abord – on passe de quatre à trois puis deux temps avant de terminer à nouveau en quatre temps – et par leur caractère. Le tempo, fréquemment *rubato*, peut être modulé de manière progressive par des ralentissements, ou subitement sous forme d'abruptes ruptures. Ce n'est à l'évidence pas une musique de danse ! Sur le plan pianistique, on retrouve de nombreux éléments constituant l'essentiel de l'idiome issu de la musique savante, voire romantique : l'utilisation de l'ensemble des registres du clavier, de nombreux arpèges et accords brisés, soit uniquement à la main droite ou à la main gauche, soit en mouvements contraires aux deux mains. On y trouve aussi des gammes qui se développent en *glissandi* sur l'ensemble du clavier alors que des cellules thématiques migrent à diverses hauteurs. Enfin, alors que l'ensemble de la pièce révèle une étonnante richesse harmonique, elle se termine sur une simple tonique, en octave à vide, entre main droite et main gauche après un accord parfait majeur – aucune septième ni sixte – dans la plus pure tradition de la musique savante occidentale. « Fats » Waller sait alimenter ce geste pianistique pur qu'il aurait aimé voir devenir *hypergeste*. Mais ses contemporains sont-ils enclins à le considérer comme « un grand pianiste » ?

¹⁹⁸ CLASSIC JAZZ PIANO: Composed by Waller-Razaf, Victor Recorded on May 13, New York, 1941. ou sur internet : https://www.youtube.com/watch?v=VWIIha_LfKA.

I.2.2.2.3.6.2- Thomas Waller, pianiste noir américain

À son époque et dans sa condition de Noir, Waller peut-il échapper à son image d'*entertainer* ? Le phénomène de la ségrégation raciale est prégnant dans l'Amérique du XX^e siècle. D'une manière générale, même si la musique des Noirs est très populaire auprès des Blancs, c'est essentiellement par son aspect récréatif, festif et dansant. Un caractère aisément assimilable à celui de ses créateurs qui ne peuvent être véritablement pris au sérieux. Bien entendu, tout cela procède d'un ethnocentrisme blanc qui s'en trouve conforté. Le Noir est le reflet de ce que la société du spectacle américaine veut qu'il soit : comique, insouciant ; en bref un éternel enfant, mais pas un soliste virtuose sérieux.

Charles Fox¹⁹⁹ soutient que s'il avait été Blanc ou était né ailleurs que dans l'Amérique de cette époque, Fats Waller aurait pu être un grand concertiste. Ce n'est qu'une hypothèse mais les réactions des journalistes au concert du *Carnegie Hall* sont assez éloquentes. Non seulement Douglas Watt dénie à l'*hypergeste* virtuose de Waller la capacité d'être construit sur une assise technique véritable, mais il tourne en dérision le pianiste de couleur, dès lors qu'il essaie de sortir du rôle d'amuseur dans lequel la société du spectacle paraît l'avoir confiné. D'après lui, non seulement le public est déçu de ne pas avoir pu assister à un numéro de clown, mais Waller n'est pas à l'initiative de la performance du *Carnegie Hall*. Il n'y est pour rien et ce n'est pas de sa faute. Le sous-entendu est clair, Waller est, en quelque sorte musicalement irresponsable, sa seule capacité musicale se résume à l'*entertaining*, il n'est pas un grand pianiste éclectique.

Comme Louis Armstrong, « Fats » Waller satisfait parfaitement les organisateurs de spectacles musicaux, les radios, les caméras et son image semble façonnée pour les médias de l'Amérique ségrégationniste. Pourtant, l'apparence soignée qu'il arbore – costume trois pièces, chapeau melon soigneusement incliné sur la tête – ne lui est pas propre. En réalité, tous les pianistes de *stride* mettent un point d'honneur à se vêtir ainsi. L'élégance vestimentaire est pour eux une marque de reconnaissance. En cela, Waller reste un pianiste qui se revendique de la tradition du *stride*, y compris devant la caméra. Si son embonpoint ne paraît pas lui poser de problème d'estime de soi, il contribue à sa célébrité. Son appétit et sa gourmandise sont légendaires. Pourtant, Charles Fox atteste qu'à de nombreuses reprises Waller lui a dit détester ce surnom de « Fats » qu'il trouve humiliant. L'éternelle jovialité de Waller n'est-elle que feinte ?

¹⁹⁹ Auteur, écrivain, animateur de radio et critique de jazz né en 1921 et décédé en 1991.

1.2.2.2.3.6.3- Entre feintise et réalité : le paradoxe

Comme les personnages de carnaval, Thomas « Fats » Waller aime-t-il se dissimuler sous un masque ? Un accessoire ambigu qui permet à la fois de se faire reconnaître en tant que personnage, mais aussi de dissimuler sa véritable identité. Sous le masque de l'*entertainer*, Waller peut assumer la part gargantuesque de sa personnalité, son amour de l'alcool, du tabac, de la bonne chère, de la vie telle qu'il l'aime. Toutefois l'être sensible avec son histoire, ses souffrances, ses aspirations artistiques démesurées et contrariées qui le taraudent, continue de vivre. Il incarne l'image parfaite de l'*entertainer*, noir, dans cette Amérique où il réussit pourtant...

Ainsi Waller est contraint de faire un choix. Mais le peut-il ? Pour Gunther Schuller, sans conteste Waller nourrit des aspirations « sérieuses ». Hélas, il les dissimule sous un vernis professionnel et une jovialité hors du commun. Ses enregistrements sont extrêmement nombreux, principalement dans les années trente. Reste que même sur ses morceaux les plus commerciaux, sa fabuleuse maîtrise du piano et son sens inné du jazz ne sont jamais absents. Pour Schuller : « Tout comme Johnson, Waller fut en définitive incapable d'aplanir les contradictions de sa personnalité musicale : un don naturel pour improviser avec aisance selon une conception jazz avec une attirance paradoxale pour le succès commercial et le *show-business*, doublée d'un respect et d'un amour indéfectibles de la musique classique. Au fond de lui, ce goût du classique ébranlait ses convictions concernant sa carrière professionnelle en tant que pianiste-chanteur-clown mais faire le choix lui permettait justement de dissimuler sa confusion intérieure²⁰⁰ ». Une confusion intérieure due au fait que Waller partage avec nombre de pianistes de couleur qui lui sont contemporains, ou qui l'ont précédé, une aspiration à s'émanciper de l'*hypergeste* d'*entertainer* dans lequel il est confiné. Sa personnalité est cependant trop paradoxale pour pouvoir échapper aux pièges de la célébrité. Dans une Amérique en pleine croissance, où tout va si vite et à une époque où la gloire peut être aussi soudaine que l'oubli, Thomas « Fats » Waller ne veut pas renoncer au confort matériel que lui assure son statut de star pour une trop hypothétique auréole de virtuose. Un siècle avant ces pianistes noirs *entertainers*, amuseurs, baladins, saltimbanques de l'Amérique du XX^e siècle, avides d'une reconnaissance que la société dans laquelle ils vivent leur refuse, Liszt rencontre une dualité qui, si elle ne relève pas du même contexte, présente certaines similitudes avec leurs ambitions : « Cette dualité [entre amuseur et créateur] revient sans cesse sous sa plume, et il en est conscient dès son adolescence. On remarque qu'il s'est finalement arrêté de jouer

²⁰⁰ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/1 Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 235 et 236.

du piano pour se consacrer à la composition, comme si le compositeur n'avait pu se construire qu'aux dépens de l'interprète, baladin ou saltimbanque, ainsi qu'il se nommait lui-même. Comme le montre les articles traitant des aspects créatifs de la virtuosité, l'amuseur et le créateur sont pourtant chez Liszt intimement liés²⁰¹. » D'ailleurs Liszt écrit en 1837 : « Ma vie sera-t-elle toujours entachée de cette oisive inutilité qui me pèse ? L'heure du dévouement et de *l'action virile* ne viendra-t-elle pas ? Suis-je condamné sans rémission à ce métier de baladin et d'amuseur de salon²⁰² ? » Cependant la personnalité de Liszt, comme, dans une certaine mesure, celle de Waller, est paradoxale puisqu'il recherche, comme lui, à cultiver son image « médiatique ». Selon Malou Haine et Nicolas Dufetel : « Cette réussite exceptionnelle, Liszt ne la doit pas seulement à son talent prodigieux et à ses beaux yeux verts. Avec un siècle d'avance, il crée, pour sa propre personne, le culte de la “vedette”, il exploite avec une audace toute moderne les ressources irrésistibles des formules publicitaires²⁰³. » Comme l'explique Robert Wangermée²⁰⁴, les grands virtuoses, et Liszt en tête, ont mauvaise conscience et Franz Liszt, qui avait su conquérir le plus large public, a passionnément voulu se faire reconnaître comme un artiste véritable par l'intelligentsia *artisticomondaine*. Il essaie d'échapper à ce mal être en se tournant vers l'interprétation d'œuvres de compositeurs reconnus et honorés, « des grands maîtres tels Beethoven, Schubert, Weber, Czerny, Hummel, Mozart, et celui qu'il reconnaît comme le plus grand des compositeurs français modernes, Berlioz²⁰⁵. » Ainsi, l'amuseur élargit le périmètre de son influence par les concerts publics, une manière de se produire totalement nouvelle – sur laquelle nous reviendrons plus tard – dont sont privés les pianistes américains de *stride* condamnés à accompagner des danses. L'*hypergeste* virtuose des pianistes de couleur n'obtiendra réellement un début de reconnaissance qu'avec l'émergence d'une personnalité sans concession pour le show business : Art Tatum.

1.2.2.3- Un autre pianiste de *stride* : Donald Lambert

Comme nous avons pu le constater, les musicologues spécialisés dans le jazz reconnaissent tous que James P. Johnson, Willie « The lion » Smith et Thomas

²⁰¹ DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 2.

²⁰² *Ibid.*, p. 27.

²⁰³ *Ibid.*, p. 176.

²⁰⁴ Musicologue belge né en 1920.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 126.

« Fats » Waller sont les pianistes marquants de ce que l'on appelle le style *stride*. Sans doute car ils sont les plus connus et reconnus sur le plan médiatique. Mais d'autres pianistes, leurs contemporains, sans être véritablement tombés dans l'oubli, sont beaucoup moins connus : ils se cantonnent à jouer dans les mêmes endroits et ne cherchent pas leur part de reconnaissance en s'expatriant ou en faisant le siège des radios et maisons de disque. Ou peut-être également, parce que les sources les concernant sont relativement peu abondantes (certaines nous ont-elles échappées ?) Quoiqu'il en soit, avant de refermer ce chapitre sur le *stride* il nous paraît utile de mentionner quelques œuvres de l'un d'entre eux, après avoir donné un bref aperçu de sa biographie (trop peu fournie hélas) : Donald Lambert.

Aucune biographie, à notre connaissance, ne lui est exclusivement consacrée. Dans l'ouvrage²⁰⁶ évoquant les 88 pianistes qui ont marqué le jazz, son nom ne figure même pas. Dans le chapitre consacré au *stride*, seuls les trois pianistes dont nous avons abondamment parlé sont mentionnés. Nous sommes dans l'attente de la réédition d'un ouvrage qui, même s'il n'est pas consacré à lui seul, devrait fournir un certain nombre d'éléments biographiques. Voici, en l'état actuel de nos recherches, ce que nous pouvons avancer.

Il est né en 1904 à Princeton dans le New Jersey et mort en 1962. Il semble qu'il ait appris le piano avec sa mère et qu'il ne sache pas lire la musique. Cependant c'est un pianiste doté d'une redoutable technique au point de provoquer Art Tatum dans un *cutting contest*. Il ne s'est jamais éloigné d'Harlem et finit sa vie en jouant toujours dans le même bar à Orange dans le New Jersey. Il est capable d'improviser dans toutes les tonalités et son jeu de main gauche est époustoufflant, selon plusieurs témoignages. Pour ce qui nous intéresse, il aime par-dessus tout s'approprier des pièces de musique savante et improviser à partir d'elles. Rappelons ici le témoignage de Willy Smith : « Un autre homme ayant un répertoire classique était Donald Lambert, originaire du New Jersey et décédé en mai 1962. Don était de sept ans plus jeune que moi et arrivait de Princeton. Sa plus fameuse interprétation du répertoire classique était celle de la Sonate *Au clair de lune* de Beethoven qu'il joua pendant plusieurs années dans le salon-bar du *Wallace* dans la ville d'Orange, New Jersey. » Nous n'avons trouvé aucune trace d'enregistrement de cette interprétation, en revanche, il existe un enregistrement de 1941 pour le Label Bluebird dans lequel Lambert improvise sur *Tannhäuser* de Richard Wagner (*Pilgrim's Chorus*²⁰⁷), sur le sextette de *Lucia Di Lammermoor*²⁰⁸ de Donizetti, sur

²⁰⁶ DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001.

²⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=eHLGV19Ek8E>

la *Danse d'Anitra*²⁰⁹ tirée de *Peer Gynt* de Grieg (*Anita's Dance*) et sur l'*Élégie*²¹⁰ de Jules Massenet (*Elegie*). Il s'agit là d'un ensemble de morceaux dont le caractère romantique est indéniable, avec deux extraits d'opéra. Il faut constater qu'à l'instar de Thomas « Fats » Waller, Donald Lambert donne également sa version du sextette de *Lucia Di Lammermoor* de Donizetti.

Sur la plage 07 du disque STRIDE PIANO (various artists²¹¹) on peut écouter *Anitra's Dance*. La pièce originale intitulée *La Danse d'Anitra* est tirée du drame poétique *Peer Gynt* op. 46 n°3 dont le texte a été écrit par Henrik Ibsen et la musique, pour orchestre symphonique, composée par Edvard Grieg. Cette œuvre a été créée à Christiania en 1876. Elle est de structure binaire (A/BA) avec reprise de chacune des parties, à 3/4, sur un tempo de Mazurka en *La* mineur.

Comme « Fats » Waller, Donald Lambert s'approprie cette pièce romantique en la paraphrasant. En aucun cas il n'investit la structure harmonique d'un thème préalablement exposé pour créer une improvisation qui soit une musique totalement nouvelle sans rapport avec le thème. En ce sens, il s'inscrit dans la continuité de Morton et des pianistes de *stride* qui le précèdent. À la différence des paraphrases de Waller, il choisit clairement d'exposer le thème (avec exactement 6 mesures d'introduction comme l'original), de la partie A. En revanche, s'il conserve le 3/4 initial, il abandonne la tonalité de *la* mineur pour celle beaucoup plus éloignée de *mi* bémol mineur. C'est alors que le 3/4 (tempo d'environ 100 à la noire) laisse place, après la cadence parfaite terminant la partie A, à un 4/4 approchant les 300 à la noire. Un tempo que seuls Art Tatum et les boppeurs imposeront par la suite. L'improvisation qui suit se déroule dans le contexte du *stride*, avec une précision technique extraordinaire des deux mains. L'ensemble donne une impression de virtuosité proche de celle de Tatum. À la main droite (jouée dans le registre aigu du clavier), Lambert semble paraphraser essentiellement les éléments de la partie A alors qu'à la main gauche, si l'idiome du *stride* paraît immuable, il s'interrompt pour un motif librement inspiré d'un motif imitatif de la partie B situé à environ 5 mesures du début. La coda se présente sous la forme d'une réexposition très libre et limitée (8 mesures) des éléments de la partie A, à trois temps ainsi qu'au tempo initial.

Concernant les exemples suivants, nos sources enregistrées ne peuvent être considérées comme utilisables puisque nous les avons trouvées sur internet et que

²⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=KFmUwd9dWF4>

²⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ZJshO2ozaKA>

²¹⁰ Non trouvé, même sur internet.

²¹¹ Disque STRIDE PIANO, Sagajazz 31, Sélection Philippe Baudoin, 2003, 066464-2/(LC 00699).

depuis, certaines semblent avoir disparu (c'est le cas d'*Elegie* par exemple), néanmoins le lecteur peut essayer, le cas échéant, d'effectuer les recherches nécessaires afin d'écouter ces morceaux. Nous n'avons pas pu nous procurer – pour l'instant – les enregistrements Bluebird cités plus haut. Nous les avons cependant écoutés et pouvons en tirer quelques conclusions intéressantes :

1.2.2.3.1- *Élégie*.

D'après *Élégie*, Romance sur un poème de Louis Gallet et une musique de Jules Massenet, jouée pour la première fois en 1875. Cette courte mélodie de 26 mesures est remarquable par le romantisme qui s'en dégage. Son tempo est lent et son caractère triste. La mesure est marquée à 4/4 et sa structure en A/A/B/A/C.

Donald Lambert la joue en *mi* bémol mineur à 4/4. Après une introduction, commence l'exposition de la partie A de la mélodie (avec reprise), en accords aux deux mains, sur un tempo proche de l'original puis Lambert se lance dans le *stride* sur un tempo très rapide. Il semble uniquement utiliser la partie A qu'il paraphrase dans l'aigu en utilisant des arpèges et des tierces à la main droite, la main gauche n'abandonnant jamais le *stride*. Entre les retours réguliers de cette partie A paraphrasée, Lambert insère des parties libres. Il termine par une coda au tempo lent très émancipée des éléments thématiques du morceau original. L'accord final qui se disperse sous forme d'arpèges est un *mi* bémol majeur avec sixte ajoutée (alors que l'accord final de l'original est un accord parfait mineur sans sixte ajoutée).

1.2.2.3.2- *Sextet*.

D'après le sextuor avec chœur de l'acte deux de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti. Comme Waller, Lambert nous en donne sa version.

Encore une fois Lambert choisit la tonalité de *mi* bémol majeur et abandonne le 3/4 original pour le 4/4 nécessaire à l'idiome du *stride*. Il n'utilise que la partie A qu'il expose sur un tempo relativement lent en accords à la main droite, la main gauche venant la renforcer d'une manière plus ou moins harmonique. Naturellement après cette exposition, commence le *stride* sur un tempo très élevé alors que la main droite paraphrase la partie A. Tout cela se termine sur une coda au cours de laquelle le tempo ralentit progressivement.

1.2.2.3.3- *Pilgrim's Chorus*.

D'après l'ouverture de l'opéra *Tannhäuser* de Richard Wagner, donné pour la première fois à Dresde en 1845. Cette ouverture se présente sous la forme de variations à partir d'un thème en trois parties (A [16 mes.]/B [16]/C [5]) dans un tempo lent à 3 temps en *mi* majeur. La musique de Wagner est l'archétype du romantisme germanique et il peut paraître étonnant qu'un pianiste noir puisse être intéressé par les chromatismes caractéristiques de ses mélodies.

Lambert aime les tonalités éloignées, surtout dans les bémols, comme Chopin. Pour cette appropriation wagnérienne, il a choisi *ré* bémol majeur. Après une exposition de A sur un tempo *rubato*, il utilise le même procédé, le *stride* sur un tempo extrêmement rapide. Seule différence, le *stride* succède immédiatement au thème de l'ouverture (B et C) complètement paraphrasée. Cette paraphrase, dont les harmonies suivent d'assez près les harmonies originales, se poursuit alors tout au long du morceau avec les mêmes procédés techniques, arpèges et tierces véloces sur une main gauche immuable. Tout cela s'arrête abruptement sans coda remarquable.

En définitive, dans la « jazzification » d'airs d'opéra ou d'extraits d'origine savante, Donald Lambert s'éloigne beaucoup moins des thèmes originaux que Thomas « Fats » Waller. Ce dernier, entre certains motifs paraphrasés, nous emmène ailleurs. Lambert utilise davantage de procédés systématiques. En effet, il expose toujours le thème, ou la partie de thème choisie, de manière lente parfois *rubato* puis déclenche l'idiome du *stride* sur un tempo incroyablement rapide. La main droite se déploie alors en arpèges et tierces paraphrasant des éléments signifiants de thème.

Pour conclure, de la période du ragtime jusqu'aux années trente, les pianistes – pour des raisons liées aux possibilités de l'instrument lui-même – sont pratiquement les seuls à exposer des capacités virtuoses solistes. Même s'ils jouent de plus en plus souvent dans des formations, répondant en cela aux exigences d'un public qui vient, non pour les écouter véritablement mais pour danser ou pour profiter d'une « ambiance » dans des salles toujours plus vastes, ils restent attachés à l'exercice du solo. C'est dans cet exercice, et dans des espaces restreints, qu'ils peuvent faire pleinement entendre leurs compétences en matière de piano orchestral. Le *stride*, évolution naturelle du ragtime, vient certainement de la pratique de la musique savante par les premiers pianistes noirs. Le concept d'une basse alternée avec un accord ramassé dans le médium du clavier est très fréquent chez les pianistes romantiques ; cela a été chez Chopin un moyen d'éviter la répétition d'accords comme Charles Rosen nous l'explique : « Grâce à son oreille exceptionnelle, Chopin a su éviter cette affreuse répétition d'accords épais à la basse qui défigure fréquemment les œuvres de Mendelssohn, Weber, Hummel et même

Field. [...] Même dans ses œuvres de jeunesse, où l'on en trouve encore, Chopin ne manque jamais d'atténuer ce genre de texture en ajoutant une note de basse sous les accords répétés. Cet espacement aère l'écriture instrumentale et permet à l'harmonie de résonner sur le fondamental de la basse²¹². » On trouvera ce type d'alternance entre basse et accords dans de nombreuses œuvres du compositeur polonais, le plus fréquemment dans les Études op. 25 n° 4 et 9, certains nocturnes et les valse. Bien entendu, et de manière concomitante, l'apport du blues va irriguer ce que vont être les premières improvisations, en particulier à partir de Jelly Roll Morton. Malgré cela, il existe une réelle connaissance de la musique savante en général et romantique en particulier chez ces premiers pianistes improvisateurs. La pratique de la paraphrase en est la preuve : nous y reviendrons plus profondément dans la partie consacrée à Art Tatum. La paraphrase est extrêmement populaire au XIX^e siècle particulièrement dans le domaine de l'opéra. Très apprécié parmi toutes les couches sociales de la population, l'opéra donne la possibilité à un pianiste seul de faire entendre des airs célèbres, habituellement accompagnés par un orchestre symphonique, ce qui est également le cas en Europe ; l'essor du piano s'en est trouvé conforté. Dès lors, n'est-il pas naturel, surtout si l'on s'est familiarisé avec les paraphrases de Liszt, d'élaborer des variations improvisées à partir d'éléments opératiques. En cela, les premiers pianistes improvisateurs de l'aire du jazz sont les continuateurs d'une tradition dont Liszt, déjà enfant, est à l'origine, comme le souligne Malou Haine : « Ce qui fascine avant tout le public et les critiques, ce sont les improvisations réalisées par l'enfant. Il n'est pas une de ses prestations qui ne se termine par des improvisations, soit sur des thèmes choisis par l'assemblée, soit sur des thèmes d'opéras récemment entendus sur les théâtres dans lesquels ont lieu les concerts de Liszt, soit sur des airs chantés par les artistes inscrits au même programme que lui, soit encore sur des airs populaires²¹³. » Une tradition que Liszt perpétue également à l'âge adulte.

Ainsi, de Jelly Roll Morton – qui y attache énormément d'importance – à la plupart des grands pianistes de *stride*, on découvre des appropriations d'extraits célèbres d'opéras, essentiellement romantiques. Cette particularité, également considérée comme procédé de « jazzification », entre autre par Gunther Schuller, ne relève pratiquement que du premier jazz (la « jazzification » sera pratiquée par la suite, mais de manière quasi-anecdotique dans l'histoire générale du jazz) , certainement à cause de la proximité avec le XIX^e siècle et plus précisément avec la

²¹² ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 491.

²¹³ DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 85.

pratique imposée par Franz Liszt qui, tout en fuyant la popularité, ne pouvait y échapper : « Pour séduire le public de son temps, il faut un langage musical pas trop complexe qui offre des charmes très extérieurs. L'opéra règne, et l'on flatte le public en jouant des fantaisies sur des thèmes d'opéras à la mode. Incapable de concilier ces deux aspirations contradictoires, Liszt interrompt à plusieurs reprises sa carrière de virtuose²¹⁴. » Dans tout le pays d'ailleurs : « Ce qui plaît tout autant à Bourges qu'à Paris, ce sont des fantaisies sur des thèmes d'opéras ou d'autres airs à la mode²¹⁵. » Même les improvisations sur des thèmes donnés par le public nous ramènent à l'opéra comme l'indique la liste suivante (remarquons au passage que Liszt connaît parfaitement les thèmes populaires des pays où il joue) : « 1. chœur et duo du 4^e acte des *Huguenots* de Meyerbeer ; 2. Un duo de *Guillaume Tell* de Rossini ; 3. « Chant d'hyménée de nos campagnes » (non identifié) ; 4. Un air chinois²¹⁶. » Et, naturellement, le défi du piano solo face à l'orchestre, n'exclut pas, en arrière-pensée, la recherche de popularité : « Mais il [Liszt] cherche à toucher le grand public : celui-ci mesure la qualité de l'interprète à sa virtuosité et se laisse impressionner par un homme qui peut faire, sur son instrument, autant de bruit qu'un orchestre entier ! C'est pourquoi le programme donne la préférence aux transcriptions d'opéras célèbres, fort à la mode, qui ont le mérite de ne pas exiger de l'auditeur un très gros effort intellectuel²¹⁷. »

Liszt qui a fortement contribué à l'essor des concerts publics se doit de jouer une musique populaire, même si son aspiration intérieure est tout autre ; ainsi en sera-t-il également pour les pianistes de *stride* américain.

I.2.2.4- L'après *stride*

Après le *stride*, les pianistes de jazz cessent presque complètement de s'approprier des airs d'opéra. Ces premiers pianistes improvisateurs sont d'un temps proche du siècle précédent et certains d'entre eux prennent des cours auprès de professeurs européens qui ont émigré vers l'Amérique et leur apportent la sensibilité et l'esthétique de la musique savante romantique. Toutefois, ce qui est vrai pour les pianistes de cette époque ne l'est absolument pas pour les autres instrumentistes qui leur sont contemporains ! En effet, les instruments autres que le piano nécessitent l'intégration à un orchestre ou à une petite formation et les improvisations, très

²¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 135.

²¹⁶ D'après *Le National de l'Ouest*, 23 décembre 1845, *Ibid.*, p. 318.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

souvent collectives, qui en résultent sont soumises à des codes, harmoniques et structurels, qui ne sont pas ceux de la musique savante européenne, mais ceux du blues et du *Tin Pan Alley* (bien que celui-ci ne soit pas dénué des influences de la musique savante romantique européenne).

Le *stride* est une école difficile et beaucoup ont dû abandonner. Ainsi, Count Basie²¹⁸ et Duke Ellington débutent-ils leur carrière en prenant pour modèle les virtuoses du *stride* mais très rapidement ils doivent se rendre à l'évidence : ils n'auront jamais le niveau technique leur permettant d'approcher leurs modèles. Ils doivent quitter la voie de la virtuosité solitaire et se tourner vers l'orchestre où ils excelleront comme chefs, arrangeurs et pianistes.

Avant d'aborder la seconde moitié de cette partie, il est nécessaire que nous évoquions deux pianistes qui ont compté de manière significative dans l'histoire du jazz : Earl Hines et Teddy Wilson.

I.2.2.4.1- Le contexte

Earl Hines (1903-1983), d'un an seulement l'aîné de « Fats » Waller (1904-1943) est considéré comme l'un des pères du piano jazz moderne. Tout simplement parce que sa préoccupation première n'est pas le solo – quoiqu'il ait enregistré un nombre considérable de disques en solo, souvent en fin de carrière cependant, à une époque où, stylistiquement, on ne peut ignorer la proximité de l'apport de pianistes plus jeunes que lui. Son style ne trouve pas son origine dans le *stride* de New York, il s'est davantage construit à Chicago, au contact de Louis Armstrong dans la dynamique participative d'une formation de jazz. De ce fait, il n'a pas à se mesurer en solo avec d'autres pianistes au cours des *cutting contest* qui les opposent entre eux et qui prendront fin avec l'ère du swing et l'avènement des formations de jazz des années trente. Sa performance se veut d'une tout autre nature que celle des solitaires pianistes de *stride* qui ont davantage d'affinité avec le geste pianistique de Jelly Roll Morton qu'avec le sien.

I.2.2.4.2- La notion de performance

À ce point de notre exposé, il nous est difficile de passer sous silence la notion de performance, si familière aux américains. Le mot performance, traduit de l'anglais, a deux significations : la première est littéralement un exploit, un résultat, une réussite remarquable obtenue dans un domaine particulier et la seconde, une

²¹⁸ Pianiste et chef d'orchestre de jazz, noir-américain né en 1904 et décédé en 1984.

exécution (musicale) ou interprétation. Ces deux aspects de la définition du mot sont en parfaite adéquation avec la vision qu'a le musicien américain, jazzman de surcroît, de la manière d'aborder la musique.

La performance induit deux concepts : le premier est celui de performance au regard d'autrui, il sous-entend l'idée de compétition. Le second n'engage que soi-même en ne visant que le dépassement de soi. Le premier est d'ordinaire attaché aux activités physiques, au sport, le second au domaine intellectuel, aux arts. Il semble que, pour les musiciens américains, les deux aspects de la performance soient indissolublement liés. Soumis à une concurrence effrénée dès l'époque où il est d'usage de distraire les clients dans les lieux de détente, les pianistes professionnels doivent en permanence se défendre contre les assauts de ceux qui veulent les remplacer. Leur performance n'a de valeur que dans la mesure où elle leur permet d'éliminer leur rival et de conserver leur gagne-pain. Telle est la préoccupation première de la majeure partie des pianistes solistes jusqu'aux années trente et leur relatif déclin, dû à l'avènement des formations de danse. Les exceptions notables sont, comme nous l'avons vu, Scott Joplin, puis de nombreux pianistes de *stride* new yorkais que la connaissance de la musique savante européenne a conduits à chercher la voie de l'élévation artistique. Ils en sont d'autant plus frustrés que leurs rêves n'aboutissent pas. En cherchant à composer et improviser une musique qui ne se veut plus seulement fonctionnelle – liée à la danse ou à la distraction – mais marquée du sceau de l'art, ils tentent de rejoindre, par là, leurs aînés et modèles du romantisme. Nous avons volontairement omis Jelly Roll Morton dans la liste des pianistes visant à l'art, tout simplement parce qu'il revendique de s'inscrire dans une perspective concurrentielle et qu'il se sert de sa connaissance de la musique savante comme d'une arme lui permettant de terrasser ceux qui s'opposent à lui. Il compose et improvise pour la danse avant tout, sa virtuosité n'étant ici qu'un moyen, non une fin en soi. Cette manière d'envisager une carrière musicale n'est, *in fine*, pas très éloignée de celle d'Earl Hines.

1.2.2.4.3- Earl Hines

À la différence de Thomas « Fats » Waller, qui décède subitement à trente-neuf ans, Hines vit jusqu'à quatre-vingt ans et joue du piano jusqu'au bout. Nous disposons ainsi de témoignages directs sur ses orientations musicales. À son sujet, James Lincoln Collier écrit qu'Hines réussit, dans son style, à établir un équilibre entre les éléments d'origine africaine ou afro-américaine et les éléments d'origine « classique » ou occidentale. Pour lui, il ne s'agit que de la rencontre entre le style du blues et celui du *stride*. Ces deux éléments, amenés à se fondre, crée une nouvelle

manière de jouer du jazz au piano. Il poursuit : « Cette fusion des deux styles pianistiques, cette nouvelle manière de traiter le piano a été clairement illustrée par Earl “Fatha” Hines²¹⁹. »

C’est dans l’ouvrage de Collier que nous avons trouvé une courte biographie de Hines. Il est né à Duquesne, en Pennsylvanie, une petite ville située non loin de Pittsburgh. Son père jouait de la trompette avec un orchestre appelé *Eureka Brass Band*. Sa mère jouait du piano et de l’orgue. Une de ses tantes, qui habitait Pittsburgh, chantait et jouait du piano. Dans sa jeunesse, le jeune Earl Hines rencontre, grâce à sa tante, des musiciens de couleur et, notamment, Eubie Blake²²⁰ et un chef d’orchestre de l’époque, Noble Sissle²²¹. Quand il se met à étudier le piano, à l’âge de neuf ans, il entend les compositeurs « classiques » et travaille la méthode Czerny.

Collier constate qu’Hines a réussi l’amalgame entre éléments africains – le blues – et éléments européens de la musique savante. Mais l’enfance et l’apprentissage du jeune Hines montrent, là encore, la place prépondérante occupée par la musique savante. Si James Lincoln Collier évoque Czerny, voici ce qu’Hines lui-même dit à ce sujet : « À la maison, j’avais l’habitude de regarder ma belle-mère jouer de l’orgue. Quand elle jouait je l’imitais. Ayant mis un journal sur une chaise en guise de partition, je m’installais sur une autre chaise et faisais mine de jouer. Je me souviens toujours de mon père disant : “Penses-tu qu’il pourrait aimer la musique²²²?” » Un peu après, un piano fait son entrée dans la maison et Hines poursuit : « Mon premier professeur était Emma D. Young, mais j’avais un tel amour pour la musique et une telle soif d’apprendre que très vite ses cours ne suffirent plus. Je tournais les pages des partitions si rapidement qu’il fallait qu’elle me donne deux ou trois leçons à chaque visite. J’en étais arrivé au point qu’un jour elle annonça à mes parents qu’elle n’avait plus rien à m’apprendre et que j’avais dépassé son niveau²²³. » Aussi le recommande-t-on à un professeur d’origine

²¹⁹ COLLIER (James Lincoln), *L’aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l’américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 237.

²²⁰ Compositeur, pianiste et chef d’orchestre de jazz noir américain, né en 1887 et décédé en 1983.

²²¹ Noble Lee Sissle, chanteur, violoniste et chef d’orchestre de jazz noir américain, né en 1889 et décédé en 1975.

²²² [Traduction] At home, I used to watch my stepmother playing the organ. She’d have here music set up, and I’d imitate her by putting paper on a chair and playing from the chair. I still remember my dad saying her, “Do you think he might like music?” DANCE (Stanley), *The world of Earl Hines*, Published by Charles Scribner’s sons, New York, 1977, p. 10.

²²³ [Traduction] The next thing I knew, there was a piano moved into the house. My first teacher was Emma D. Young, and she was very learned as an instructor, but liking music as much as I did I couldn’t wait for her to come. I kept turning the pages and sometimes I’d be two or three lessons in front when she came. I got to the place where she told my parents there was nothing more she could teach me because I’d gone past her grades. *Ibid.*, p. 10.

allemande, un homme strict qui s'appelait von Holz : « Il voulait que j'abandonne le baseball. Après avoir malmené mes articulations deux ou trois fois et m'étant blessé l'extrémité d'un doigt, je compris pour quelles raisons il fallait que j'arrête de jouer au baseball. Il était mécontent et dit à mes parents : "Je ne fais pas cela pour l'argent, je veux qu'il réussisse." Ma réussite était ce qui comptait à ses yeux car il avait compris mon amour pour la musique et avec quel acharnement je travaillais²²⁴. » Ce témoignage du jeune Hines confirme la place de l'apprentissage de la musique savante dans sa formation. Elle nous révèle aussi les extraordinaires capacités du jeune pianiste. Là-encore, il faut relever la place que tient le maître, d'origine allemande encore, dans la rigueur et l'orientation des études. La musique est pour Hines une activité absolue qui l'oblige à renoncer à sa passion pour le sport – qu'il continue à pratiquer malgré tout, sous d'autres formes, durant toute son existence. Si Collier a évoqué Czerny et même si Hines n'est pas prolixe sur son apprentissage, il nous indique qu'il joue, comme Waller, également de l'orgue à l'office : « Je grandissais, et j'avais autour des dix ou onze ans, quand je commençais à jouer de l'orgue à l'église Baptiste à laquelle j'appartenais²²⁵. » Puis il évoque un peu plus précisément ce qu'il a travaillé avec son professeur : « Grâce aux cours que j'avais suivis auprès de mon professeur allemand d'origine qui me faisait travailler Czerny et des gros albums de partitions de compositeurs comme Chopin, je ne trouvais pas la musique d'église très difficile, bien qu'au début j'aie éprouvé quelques problèmes pour atteindre les pédales²²⁶. »

Hines nous apprend qu'il travaille des partitions difficiles et avance même le nom de Chopin. Nous verrons que cette observation n'est pas anodine. Mais surtout il découvre ses capacités d'improvisateur : « Je me souviens une année où je participais à un concert. Pendant que je jouais, mon professeur tournait les pages d'une partition que j'étais supposé avoir mémorisée. J'en étais environ à la vingt-cinquième page lorsque soudain ma mémoire s'égara et je dus réunir quelques idées personnelles afin de faire le lien avec la suite du morceau. Le professeur l'avait remarqué et peu après me dit : "Tu as merveilleusement joué mais c'est curieux, j'ai très souvent joué et enseigné ce morceau et je n'y ai jamais trouvé le passage de

²²⁴ [Traduction] He didn't want me to play baseball. After I was cracked on the knuckles a couple of times and hit on the end of the finger, I saw why he tried to stop me from playing baseball. He got upset and told my parents, "I don't want your money; I just want results." That is what he got, because I loved music and studied hard. *Ibid.*, p. 10.

²²⁵ [Traduction] I was growing up, around ten or eleven, when I began to play the organ in the Baptist church I belonged to. *Ibid.*, p. 14.

²²⁶ [Traduction] Because of my studies with the German teacher, who had me go through Czerny and big books of composers like Chopin, I didn't find church music very hard, although I had a problem reaching the pedals at first. *Ibid.*, p. 14.

quatorze mesures que tu nous as fait entendre.” Je pris sa remarque en riant, mais il avait été impressionné par ma capacité à improviser un passage qui soit dans le style de la partition²²⁷. » Malheureusement Hines ne dit rien de ce morceau sur lequel il a dû improviser à cause d’un trou de mémoire. Ce qui est certain, c’est que c’était une pièce longue – au-delà des vingt-cinq pages – qui nous prouve le niveau acquis par Hines en matière de répertoire de musique savante. D’ailleurs, à cette époque, Hines ne joue que de la musique savante ou de la musique religieuse. Il ne sait pas ce qu’est une musique régulièrement pulsée destinée à la danse : « Après avoir joué énormément de musique classique, sans tempo régulier et marqué, je me trouvais très surpris par le jeu au sein d’un orchestre dans une “boîte de nuit”, où vous devez jouer rythmiquement sur un tempo établi derrière des chanteurs. Vous ne pouvez pas aller plus vite que les autres²²⁸. »

Encore une fois, comme d’autres Noirs, Hines doit, sans doute, renoncer à une carrière de soliste dans la musique savante ; c’est ce que dit Gunther Schuller : « Dans le domaine de la musique savante, s’il était blanc, un pianiste faisant montre de dons aussi prestigieux que ceux qu’affichait Hines, avait toutes les chances de faire une brillante carrière de soliste. Cependant, les musiciens noirs des années vingt avaient conscience que de telles perspectives devaient être écartées. Une carrière en solo dans le domaine du jazz n’était pas non plus viable car le développement des orchestres répondait à des besoins allant croissants. Dès lors, inévitablement Hines se fit une place en leur sein²²⁹ ...»

On pressent les formidables ressources dont dispose Earl Hines. Après un véritable apprentissage de pianiste dans le domaine de la musique savante, il change totalement d’orientation et va, avec résolution, construire une carrière dans le jazz comme pianiste et comme chef d’orchestre. Son jeu et le geste qui l’alimente, vont,

²²⁷ [Traduction] I remember one year I was playing at a concert and my music teacher was turning the pages that I supposed to have memorized. I got down to about the twenty-fifth page and I didn’t know where I was, so I put together some of my own ideas until I caught up with the music again. The teacher noticed it and afterwards he said, “You gave a wonderful performance, although all the time I’ve been playing and teaching that particular piece I’ve never heard that passage you put in there of fourteen bars.” All I could do was laugh, but he was quite impressed because I had been able to think up the passage that I inserted. *Ibid.*, p. 15.

²²⁸ [Traduction] After playing a lot of classical music, with no set tempo, I found a big difference in nightclubs, where you had to have a rhythm and a tempo back of singers. You couldn’t run away with the music. *Ibid.*, p. 28.

²²⁹ [Traduction] In the classical field, a player of Hines’s prodigious gifts, had been white, would have had a brilliant concert or solo career. Black musicians in the 1920s knew, however, that such prospects were to all intents and purposes precluded. Nor was a solo career in jazz a viable alternative, when virtually the entire field was engulfed by the burgeoning developments in orchestral and ensemble jazz. Inevitably, then, Hines found himself performing in bands... SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 266.

à partir de là, devenir totalement personnels. À la différence du *stride*, où le blues est présent mais avec une influence limitée, Hines va créer son propre style à partir du blues et du *stride*, en les dépassant naturellement ; selon James Lincoln Collier, « Il y a l'esprit du blues dans presque tout ce qu'il a enregistré. Son solo sur sa propre composition *Congaine* ressemble étrangement au thème principal de *Wolverine Blues* de Jelly Roll Morton. Dans les enregistrements qu'il a gravés pour la compagnie Q.R.S., il y a trois blues sur huit morceaux. Mais le fait le plus frappant est que dans tous les morceaux enregistrés avec Lois Deppe²³⁰, à l'exception d'un seul, en mineur, Hines termine invariablement sur une septième mineure²³¹. » Terminer sur une septième mineure ne se fait jamais dans la musique de tradition savante (à quelques rares exceptions près qui sont justement des pièces savantes inspirées par le jazz) et les pianistes de *stride* ne le font pas non plus. On sait que l'emploi de la septième mineure est absolument caractéristique du blues chanté ou joué au piano, à la guitare ou sur tout autre instrument. Collier en tire la conclusion suivante : « Ces faits nous prouvent que Hines a donc pratiqué un style de piano *stride* modifié, un style qui mêle le *stride* avec la tradition ancienne du blues. Cela lui a donné un style puissamment rythmique, avec une préférence pour les traits fulgurants à la main droite ou, et cela est caractéristique de sa manière, de simples figures très rythmiques énoncées par une très forte attaque en octaves. Hines attaque le clavier en force. Il y a quelque chose de brusque, de heurté, de déchiqueté dans son jeu. Il n'y a jamais, chez lui, ce qu'il y a de coulant, le perlé des pianistes *stride* de Harlem²³². »

Pour Gunther Schuller, ce geste si spécifiquement personnel trouve peut-être son origine dans la collaboration du jeune Hines avec Louis Armstrong, le plus grand innovateur du jazz des années vingt : « Ayant surtout évolué dans le cadre des différents groupes dirigés par Armstrong, le jeu de piano de Hines présente de nombreux parallèles avec le jeu de Louis – une attaque et un brio évoquant la trompette, de fréquents passages en tempo doublé, une similitude dans la forme des lignes mélodiques – c'est pourquoi on le qualifia de "style piano trompette"²³³. » Il n'empêche que le contraste avec la majeure partie des pianistes de son temps est frappant. Pour Schuller, la formation « classique » que Hines avait reçue enfant eut sur lui une influence durable quant à ses capacités techniques et à l'originalité de ses

²³⁰ Chanteur, saxophoniste et chef d'orchestre noir américain de jazz né en 1897 et décédé en 1976.

²³¹ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 239.

²³² *Ibid.*, p. 239.

²³³ SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/I Le premier jazz des origines à 1930*, traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 130.

conceptions. Hines était plus qu'un simple pianiste ambidextre. Il fut un des premiers à développer un style qui attribuait des fonctions différentes à la main gauche et à la main droite. Il fut aidé en cela par une formidable maîtrise du clavier et par une grande variété de touchers. Schuller écrit : « Au fond, son style pianistique conjugait la main gauche *stride* des pianistes de ragtime et de leurs successeurs à une nouvelle approche mélodique de la main droite²³⁴. »

Néanmoins, les idées sans la technique n'ouvrent aucun avenir virtuose. C'est ce que souligne fort justement Gunther Schuller quand il parle de l'influence de la formation « classique » d'Hines sur la suite de sa carrière. Pour Schuller, Hines a radicalement transformé le piano jazz quand il avait à peine vingt-deux ans en sortant complètement des idiomes pianistiques des années vingt et en s'émancipant du ragtime comme du *stride*. Schuller l'affirme, Hines est le père fondateur du piano jazz moderne : « Entre les mains d'Hines, les ressources techniques/ physiques/ acoustiques ont été investies d'une manière, non seulement nouvelle, mais inenvisageables jusqu'alors, et qui ne pourront être surpassées, que d'une manière différente et bien des années après, que par Art Tatum, Errol Garner, Bud Powell et Oscar Peterson²³⁵. »

Pourtant, si le rôle novateur d'Hines ne souffre d'aucune contestation, certains apports si fréquemment vantés restent à modérer. Ainsi en est-il du fameux style piano-trompette évoqué plus haut qui, pour Schuller, n'est pas à mettre au crédit de Hines : « Bien que mon admiration pour Hines soit sans égal, je ne suis pas de l'avis – fréquemment émis – qu'il ait révolutionné le piano jazz ou qu'il ait sensé avoir inventé le “style trompette” ou bien d'autres techniques pianistiques²³⁶. » Pour Schuller, de telles assertions vont trop loin et ignorent les extraordinaires apports techniques de Jelly Roll Morton, Eubie Blake et James P. Johnson (certains ajoutent Luckey Roberts et Willie “The lion” Smith). Qu'Hines ait commencé un nouveau chapitre de l'histoire de la musique, cela est indéniable, mais affirmer ou impliquer qu'Hines a, d'une façon ou d'une autre, commencé *tabula rasa*, ou, pire, qu'il rompt totalement avec son passé immédiat, serait sérieusement mépriser la réalité. Schuller

²³⁴ p. 130, *Ibid.*, p. 130.

²³⁵ [Traduction] But the startling fact is that Hines radically transformed jazz piano when he was barely twenty-two years old, expanding upon all previously established piano styles from ragtime to the stride idioms of the early twenties. In Hines's hands the piano's full technical/physical/acoustic resources were brought into play in a manner that was not only new but was not to be approached, let alone surpassed, until decades later in differing ways by Art Tatum, Errol Garner, Bud Powell, and Oscar Peterson. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 264.

²³⁶ [Traduction] Though my admiration for Hines is second to none, I balk at the claims often made on his behalf that he “*revolutionized jazz piano*” (italics added) or is presumed to have *invented* the so-called “trumpet style” and certain other favourite Hinesian devices. *Ibid.*, p. 264.

pense que, comme toute grande avancée dans les arts, la créativité d'Hines est à la fois révolutionnaire et évolutionnaire. Ses innovations surprenantes sont solidement ancrées sur le socle rocheux de la tradition précédente pour lui permettre d'aller plus loin et plus haut. Et il ajoute à propos du « style trompette » : « Laissez-nous examiner, par exemple, les fréquentes affirmations au sujet des inventions techniques d'Hines : le style “piano-trompette” de la main droite ; l'utilisation persistante de redoublements d'octaves à la main droite [...]. Une écoute attentive du jeu de Morton, dès ses premiers enregistrements d'ailleurs, révélerait que ces techniques pianistiques font partie intégrante du style pianistique de Morton et ce, je le suppose, depuis plus d'une décennie déjà²³⁷. » Schuller sait rendre à César ce qui lui appartient et reconnaît à Morton l'invention d'idiomes pianistiques empruntés, nous l'avons déjà vu, à la musique savante en général et au romantisme en particulier. D'ailleurs, Hines qui, très honnêtement, ne tient pas à ce que l'on lui attribue un rôle qui n'est pas le sien, nous apporte de précieuses indications à ce sujet : « Ma manière de jouer est considérée comme inhabituelle, mais l'orchestre était si étoffé qu'il fallait que je trouve un moyen pour me faire entendre, mon jeu étant constamment étouffé par les autres. Aussi commençai-je à utiliser les octaves, cela permettait de me faire une place dans la formation. Nous n'avions pas d'amplification à l'époque et seuls les chanteurs utilisaient un mégaphone. Plus tard, certains ont considéré que j'avais inventé un *style*, mais c'était me faire trop d'honneur car il s'agissait pour moi de simplement résoudre un problème technique avec mes doigts ou d'utiliser des octaves pour être entendu par-dessus le reste de l'orchestre²³⁸. » Bien entendu, le style « piano-trompette », même s'il naît d'une exigence matérielle au sein d'une formation de jazz, fait partie intégrante du style d'Earl Hines quand il se produit en solo. Ajoutons qu'il doit certainement sa maîtrise de la technique des octaves à sa pratique du répertoire pianistique romantique.

²³⁷ [Traduction] His startling innovations were solidly founded on the bedrock of an earlier tradition, to be sure, in its most elevated and advanced form. Let us examine, for instance, the oft-made claims that Hines invented: the right-hand “trumpet piano style”; the persistent use of right-hand octave doublings; [...]. A good listen to any number of Morton performances, including his very earliest ones (in 1923, the same year that Hines also first recorded), reveals that these techniques were intrinsic to Morton's concept of piano and, I would guess, had been so for a decade or more. *Ibid.*, p. 264.

²³⁸ [Traduction] My style was recognized as unusual, but the band was so large that I had to figure out a way to be heard, because they were constantly drowning me out. So I started to use the octaves, and with octaves I could cut through the sound of the band. We had no amplification then and everybody was singing through megaphones. Later on, people considered what I did a *style*, but it was great for me then, because I could play the technician with my fingers or use the octaves when I wanted to be heard above the others. DANCE (Stanley), *The world of Earl Hines*, Published by Charles Scribner's sons, New York, 1977, p. 26.

En revanche, jusqu'à Earl Hines les pianistes dont nous avons parlé, usent, dans le cadre mélodique, de découpages rythmiques davantage utilisés par le classicisme que par le romantisme. Les divisions rythmiques, dans le discours de ces pianistes, sont régulières (binaire ou ternaire) même si certains, comme Jelly Roll Morton, avaient déjà fait usage de ce genre de découpages rythmiques. Gunther Schuller, quant à lui, considère qu'Hines, grâce à sa grande connaissance de Frédéric Chopin, va beaucoup plus loin dans cet aspect du geste pianistique improvisé (voir l'intégralité de la citation et sa traduction en annexe des citations²³⁹). Schuller démontre que dans le quatrième chorus de *Stowaway*, Hines utilise des quintolets de noires sur une mesure à quatre temps pendant deux mesures dans l'objectif de donner un effet déconcertant d'accélération du tempo. Schuller précise qu'Hines n'est pas ici véritablement un innovateur puisqu'il rappelle que Morton avait, avant lui, utilisé le même procédé sur un rythme de Habanera. Ce qui est particulièrement intéressant, au regard de la problématique de cette thèse, c'est que Schuller, partant du postulat que ces procédés rythmiques existaient dans la littérature pianistique savante, subodore qu'Hines s'est directement inspiré de Chopin, dont il avait étudié les œuvres pendant ses jeunes années : « Mais la plupart des autres procédés pianistiques de Hines existaient dans la littérature pianistique depuis au moins cent ans, plus particulièrement d'ailleurs dans la musique de Chopin, que Hines avait sûrement étudié quand, jeune adolescent, il se préparait à une carrière de concertiste en étudiant avec von Holz, son professeur d'origine allemande [Il n'est pas sans importance que nombre de prestigieux pianistes de jazz aient eu une grande connaissance de la littérature pianistique romantique du XIX^e siècle]. Les Nocturnes, Mazurkas et Ballades de Chopin abondent en sauts d'octaves, gruppements fugitifs, basses déferlantes, parties obligées scintillantes et ornementales. Ce qui est particulièrement intéressant est que ces effets et pianismes arrivent presque toujours, comme dans le jazz, sur un tempo stable et mesuré, marqué ou non. La seule différence est que, dans le cas de Chopin, ces formes, même liées à la danse, sont des Mazurkas polonaises, des Barcarolles italiennes, de fougueuses Marches et d'élégantes Valses²⁴⁰. »

²³⁹ Citation 8 et traduction en annexe des citations.

²⁴⁰ [Traduction] But most of Hines's other sleights-of-hand had existed in the classical piano literature for a least a hundred years, particularly in the . works of Chopin, whose music Hines must surely have studied when, as a young teenager, he was preparing for a concert career under the watchful guidance of his German-born teacher von Holz [It is not without significance that many of the greatest jazz pianists were quite thoroughly versed in nineteenth century classical piano literature]. Chopin's nocturnes, mazurkas, and ballades abound with scampering octave runs, zephyr-like roulades, surging swirling bass-register figures, scintillating obbligatos and embellishments. What is especially interesting is that these pianisms and effects in Chopin occur almost always, as in jazz, over a steady beat or rhythmic pattern, usually explicitly stated,

Si la maîtrise technique du geste instrumental est essentielle à son accomplissement, l'instrument sur lequel joue le virtuose en est une donnée non négligeable également. Nous avons vu que Willie Smith se plaint de jouer fréquemment sur de très mauvais pianos et que Waller grâce à la notoriété qu'engendre son *hypergeste*, peut se permettre d'exiger d'excellents instruments. Earl Hines semble connaître plusieurs cas de figure. À l'époque de la prohibition à Chicago, il travaille pour la pègre et l'argent ne manque pas : « Les affaires s'étaient tellement améliorées pour le club, qu'Ed Fox m'emmena en ville pour choisir un nouveau piano. Quand j'entrai dans le magasin, je vis immédiatement un magnifique Bechstein blanc qui trônait. Je l'essayai, il sonnait aussi bien qu'il était beau. "Celui-là" dis-je. Le type appela Ed Fox qui lui dit : "Oui, laisse le prendre ce qu'il veut !" Mais quand il regarda la facture, il leva les yeux au ciel : "Trois mille dollars !" dit-il. "Vous êtes fou ?" Cela fit une grande différence pour moi car un bon piano m'inspirait et augmentait mon plaisir de jouer²⁴¹. »

Mais en dehors de Chicago, Hines se retrouve face à des instruments particulièrement indignes de lui. Cela n'est pas sans conséquences sur la perception qu'en a son auditoire à une époque où les pianistes ont également un public qui s'alimente à des sources radiodiffusées : « Les pianos, dans ces lieux, étaient tellement mauvais et désaccordés que lorsque je jouais dans une tonalité, l'orchestre jouait dans une autre ! Les gens avaient l'habitude de me dire, même quand je n'avais pas de micro pour amplifier le piano, "Ce que vous jouez ne sonne pas comme ce que nous avons entendu lors de la retransmission radiophonique à la radio de Chicago." Mais ils ne savaient pas qu'à Chicago je jouais sur un merveilleux piano Beichstein à 3000 dollars²⁴². » Avec le temps et la notoriété (notamment après la deuxième guerre mondiale), Earl Hines ne joue plus que sur d'excellents pianos. D'ailleurs, à l'occasion d'une soirée qui lui est consacrée en 1968, un superbe piano lui est offert : Scott Newhall, manager de la maison d'édition *Chronicle* de San

sometimes obliquely implied. The only difference is that in the case of Chopin these infrastructures, also all dance-related, were Polish mazurka rhythms, Italian barcarolles, fiery marches, and elegant waltzes. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 272.

²⁴¹ [Traduction] Business improved in the club so much that Ed Fox sent me downtown one day to pick out a new piano. When I went in the showroom, I saw this beautiful, white Bechstein standing there. I played it, and it sounded as good as it looked. "This is it," I said. The people called Ed Fox, and he said, "Yes, let him have whatever he wants!" But when he got the bill, he hit the ceiling. "Three thousand dollars!" he said. "Are you crazy?"[...] It made a big difference to me, because a good piano makes me feel like playing and inspires me. DANCE (Stanley), *The world of Earl Hines*, Published by Charles Scribner's sons, New York, 1977, p. 61.

²⁴² [Traduction] The pianos in some places would be so bad that I would be playing in one key and the band would be playing in another! People used to say to me, even when I didn't have a mike in the piano, "You don't sound like you did when you broadcasting from Chicago." They didn't realize that in Chicago I was playing on a beautiful \$3000 Beichstein piano. *Ibid.*, p. 82.

Francisco et sa secrétaire, Dolly Reed, organisent une soirée en son honneur à l'hôtel *Sheraton Palace* de San Francisco, où ils le mettent face au superbe Steinway (Grande queue) qui sera désormais le sien : « Quand il me le dévoila en début de soirée, je ne pouvais en croire mes yeux. C'était un magnifique instrument qui avait été construit en 1904 à la demande de Monsieur Sherman pour sa société de musique Sherman & Clay. [...] Il était beau à regarder et il avait un beau son. Le son s'est bonifié avec l'âge et je sais que c'est l'un des instruments les plus merveilleux avec lesquels j'ai joué. Même après l'avoir installé dans le séjour de mon domicile, chaque fois que je le vois en descendant le matin je suis ravi²⁴³. » Les pianistes de couleur, comme nous le constatons, jouent de moins en moins sur de vieux pianos droits désaccordés et, peu à peu, cette image du pianiste attachée à ce genre d'instrument relève davantage d'une représentation collective désuète que du réel.

Earl Hines a étudié soigneusement la musique savante dans son enfance, mais nous ne trouvons pas dans son répertoire de pièces savantes utilisées comme sources d'improvisation, comme le font les pianistes de *stride* qui lui sont contemporains et dont nous avons abondamment parlé. À notre connaissance, seulement deux titres reviennent : *Humoresque* d'après Dvořák et *Tosca's Dance* d'après, peut-être, *Tosca*²⁴⁴ (à moins que ce morceau n'ait aucun rapport thématique avec le célèbre opéra de Puccini, il serait alors un hommage à sa fille dont le prénom est Tosca). Tous deux sont romantiques. Mais à l'écoute de ces pièces – seul le thème d'*humoresque* est reconnaissable et se prête ici au procédé de la *jazzification* – il nous faut constater qu'elles ne sont qu'un prétexte à des improvisations relevant d'un total idiome jazzistique dans le style décrit plus haut, caractéristique des improvisations d'Earl Hines.

²⁴³ [Traduction] When he unveiled it at the beginning of the evening, I could hardly believe my eyes. It is a magnificent instrument that was specially made in 1904 for Mr. Sherman of the original music firm of Sherman and Clay. [...] It's beautiful to look at and it has a beautiful soundboard. You have to hear its kind of aged-in sound to appreciate it, and I know that it is one of the greatest instruments I've ever played. Even after I had had it home in my living room, I would come down in the morning and look at it and not believe it. *Ibid.*, p. 120.

²⁴⁴ Disques :
 THE INCOMPARABLE EARL "FATHA" HINES, Vinyl, Label Tops Records, L1599, 1957, face B3 *Humoresque*
 EARL "FATHA" HINES, Vinyl, LP, Album, Archive of Folk & Jazz Music, FS-246, US, 1970, face B5 *Humoresque*
 SPONTANEOUS EXPLORATIONS, Vinyl, LP, Album, Joker (2), SM 3258, Italy, 1972, numéro 6 *Tosca's Dance*
 EARL "FATHA" HINES, Volume 2, Vinyl, Everest Records (4), FS 322, 1976, face B2 *Tosca's Dance*
 EARL "FATHA" HINES, "FATHA", Vinyl, M & K Realtime Records, RT-105, 1978, face A3 *Humoresque*
 EARL "FATHA" HINES, HONOR THY "FATHA", CD, Drive Archive, DE2-41034, 1994, face A3 *Humoresque*

Earl Hines est considéré comme l'un des maîtres du piano jazz mais il l'est certainement davantage au sein d'un orchestre que véritablement en solo, tout au moins dans la première partie de sa carrière. Hines ne se consacre vraiment à cet exercice que dans la seconde partie de sa vie artistique, après sa « redécouverte ». Son style est alors complètement original, mais s'inscrit davantage dans la continuité de ce que certains pianistes ont contribué à construire dans le domaine du piano solo. D'ailleurs, Gunther Schuller dans son ouvrage consacré au swing ne classe pas Earl Hines parmi les grands solistes du piano jazz mais comme un grand chef d'orchestre à une époque où l'existence du virtuose, s'il ne fait pas partie d'une formation, est particulièrement compromise. Cette contrainte est la même pour un autre grand pianiste de jazz dont le nom est synonyme de virtuosité élégante et raffinée.

I.2.2.4.4- Teddy Wilson

Il est un peu plus jeune que les pianistes évoqués auparavant puisqu'il est né en 1912 et décédé en 1986. Il a bénéficié d'une éducation musicale poussée dans le domaine de la musique savante. Il commence avec un professeur particulier : « Ainsi, aux alentours de huit ans, je commençai l'étude de la musique avec une pianiste et chanteuse particulièrement compétente, Madame Sims, à qui je dois exprimer ma profonde gratitude pour ce dont je lui suis redevable. Elle est la première personne qui a eu une profonde influence sur mon développement musical. Grâce à elle, j'ai su jouer assez-bien du piano, j'ai appris à lire dans les deux clefs et j'ai donné de modestes récitals en sa compagnie, celle de mon frère Gus et d'autres élèves. Parfois, je l'accompagnais quand elle chantait à l'occasion d'un récital²⁴⁵. » La lecture de la musique lui permet l'accès au répertoire des œuvres savantes qui constituent en réalité son premier contact avec la musique : « C'était très important pour moi, bien sûr, d'apprendre à lire la musique. Mon premier contact avec la musique se fit par l'entremise de ce que l'on appelle le genre sérieux et classique, d'ailleurs ma carrière dans le jazz n'a, en aucune sorte, diminué mon intérêt pour ce genre musical. J'ai appris à lire la musique très tôt et avec une grande facilité et j'ai pu exercer ma mémoire, avec succès je pense, avec des œuvres telles que le Concerto pour piano de Grieg, les Études de Chopin, les Préludes de Chopin, mais

²⁴⁵ [Traduction] So at the age about eight I started my musical education with a very gifted woman pianist and singer named Mrs Sims and I owe her a great debt of gratitude for being the first person to have a big influence on my musical growth. I got to know the piano fairly well and learned how to read the bass and treble clefs and give little piano recitals in company with Mrs Sims, my brother Gus, and the other students. Sometimes I would accompany Mrs Sims when she sang at recitals. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 4.

aussi Bach et d'autres²⁴⁶. » D'ailleurs sa pratique de la musique savante se révèle extrêmement poussée puisqu'il va jusqu'à interpréter une partie de concerto : « Je pourrais ajouter qu'aux environs de 1936 ou 1937, autour de 24 ans, j'ai interprété le Concerto pour deux clavecins et un petit orchestre au *Town Hall* de New York²⁴⁷. »

Il pratique d'autres instruments au sein des différentes formations qui fleurissent dans l'école où il étudie, notamment le violon : « Quand j'eus autour de dix ou onze ans je devins, par l'intermédiaire de l'école ou j'allais, l'élève d'un excellent violoniste, Maceo Williams qui dirigeait également l'orchestre de la chapelle. [...] Je jouais du violon sous sa direction dans cet orchestre²⁴⁸. » Il se lance également dans l'étude des instruments à vent, plus particulièrement les bois : « À cette époque je regardais également d'autres horizons et j'étais intéressé par l'orchestre à vents de l'école que dirigeait le capitaine Frank Dry²⁴⁹ [...]. Je jouais du hautbois et de la clarinette en mi bémol dans cette formation, ce qui m'apportait énormément de plaisir et de satisfaction²⁵⁰. »

Après avoir pris la décision de devenir pianiste professionnel de jazz en 1927, il décide pourtant de s'attribuer les moyens de la réussite en entrant dans une école où l'enseignement musical se fait sur le modèle des écoles de musique et conservatoires européens : « J'entrais alors dans une merveilleuse petite école dont le nom était *Talladega* en Alabama, au nord de Tuskegee et à une centaine de kilomètres au sud-est de Birmingham. Là-bas, j'approfondissais mes études musicales, notamment du point de vue théorique, entraînement de l'oreille, lecture à vue, initiation au contrepoint, harmonisation de mélodies, élaboration de quatre voix à partir d'une basse donnée, en clair : toute la théorie et les règles auxquelles les grands compositeurs s'étaient abreuvés dans les conservatoires d'Europe²⁵¹. »

²⁴⁶ [Traduction] It was very important of course, that I learned to read music. My first contact with music was with the "straight" or classical kind, and my life in jazz has in no way diminished my interest in classical music. I learned to read music with great facility at an early age and I have successfully put my memory to the test since with such things as the Grieg Piano Concerto, Chopin etudes, Chopin preludes, Bach and so on. *Ibid.*, p. 3.

²⁴⁷ [Traduction] I might mention that, round about 1936 or 1937, when I was about 24, I played a Concerto for two harpsichords and a small orchestra at the Town Hall in New York. *Ibid.*, p. 3.

²⁴⁸ [Traduction] When I was about ten or eleven I became through the High School department, the pupil of a very fine violinist named Maceo Williams, who also conducted the chapel orchestra. [...] I played violin in the chapel orchestra under his direction. *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁹ Nous n'avons trouvé aucune trace de cette personne.

²⁵⁰ [Traduction] At that time I also cast further afield and became interested in the High School band, which was conducted by Captain Frank Dry [...]. I played oboe and E flat clarinet in this band, and it was a very enjoyable experience. *Ibid.*, p. 4.

²⁵¹ [Traduction] I then went to a wonderful little college called Talladega in Alabama, north of Tuskegee and 60 miles south-east of Birmingham. There I continued my music studies, majoring in music theory, ear-training, sight-singing, the beginnings of counterpoint, harmonizing melody,

Le jazz est entré dans son existence par le biais de l'orchestre de danse de l'école auquel il participait durant son adolescence ; ses idoles sont alors « Fats » Waller et Earl Hines : « Je marchais sur les traces de mes maîtres, “Fats” Waller et Earl Hines. [...] Avec tout cela, j'étais intéressé par la transcription des solos de piano de géants tels “Fats” Waller et Earl Hines que j'admirais et imitais. Je recopiais note pour note leurs solos et les mémoraisais²⁵². » Mais c'est sa rencontre avec Art Tatum qui apparaît comme décisive : « La rencontre avec Art Tatum a été le troisième élément d'influence capital et décisif dans ma vie de pianiste de jazz, après Waller et Hines. Il a eu réellement une influence prodigieuse sur mon style. Il était si différent de Waller et d'Hines, et j'avais la chance d'être très souvent avec lui, j'ai beaucoup appris de lui. [...] Il était extrêmement serviable et bienveillant avec moi, il m'encourageait à lui poser toutes les questions qui me préoccupaient et il me répondait si chaleureusement que je l'appréciais de plus en plus. Je traiterai Art comme un géant du piano jazz quand j'évoquerai les pianistes de jazz dans les derniers chapitres²⁵³. » D'après Gunther Schuller, Wilson et Tatum s'étaient abreuvés aux mêmes sources : « C'est une des marques du génie de Wilson et Tatum que bien qu'ils se soient abreuvés aux mêmes sources – Hines, Jelly Roll Morton, le répertoire savant de piano – ils aient développé des idiomes pianistiques totalement individuels et personnels²⁵⁴. »

Un peu plus tard, Wilson intègre la formation de Benny Goodman avec qui il partage son intérêt pour la musique savante : « Ensemble, nous parlions souvent de musique savante. Chez lui, nous déchiffrions des œuvres pour clarinette et piano. Il avait quelques magnifiques pièces de Brahms pour lesquelles il avait un faible. Je dois honnêtement admettre que je ne suis pas un expert en lecture à vue dans le domaine de la musique savante, et bien sûr quand je parcourais ces partitions, il

building up four-voice harmony from a figured bass: in short, learning all the rules and regulations that the great composers grew up by in the conservatories of Europe. *Ibid.*, p. 9.

²⁵² [Traduction] I was following in the footsteps of my masters, Fats Waller and Earl Hines. [...] With all this going on, I was inspired to copy jazz piano solos by giants like Fats Waller and Earl Hines whom I admired and wanted to emulate. I copied the solos from records note for note and memorized them. *Ibid.*, p. 6 et 7.

²⁵³ [Traduction] Meeting Art Tatum was the third big and decisive influence on my life as a jazz pianist, after Waller and Hines. He really had a tremendous influence on my style. He was so unlike Waller and Hines, and I had the great advantage of being around him a lot in person, so I learned a great deal from him. [...] He was extremely helpful and kind to me, encouraging me to ask any questions I wanted to and responding warmly to the way I appreciated him. I shall deal with Art as a giant of jazz piano when I discuss jazz pianists in a later chapter. *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁴ [Traduction] It is a measure of Wilson and Tatum's greatness that, although they were weaned on many of the same musical sources – Hines, Jelly Roll Morton, classical piano literature – they developed totally individual idioms. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 502.

m'arrivait de jouer occasionnellement quelques "fausses" notes²⁵⁵. » Partager la scène avec des musiciens blancs lui offre l'opportunité de nouer des relations avec le monde de la musique savante : « Mais, mis à part le jazz, John Hammond me fit également découvrir d'autres aspects de la vie new yorkaise et – presque inévitablement – mon premier contact avec la "fine fleur" de la musique savante se fit grâce à lui. Il m'emmena écouter le *New York Philharmonic*, dont le grand Toscanini était le chef permanent, et j'écoutais Rudolph Serkin lors de son premier passage aux États-Unis. John m'emmena également écouter le grand pianiste français Robert Casadesus qui allait devenir l'un des géants de la maison de disques Columbia. Plus tard, il sera l'un de mes amis les plus chers. Ceux que j'aie pu également écouter, par l'intermédiaire de John Hammond, ont pour nom, Zino Francescatti, le violoniste italien et Walter Gieseking, le pianiste allemand²⁵⁶. »

Puis, avec la reconnaissance dont bénéficie peu à peu le jazz, Wilson se voit offrir la possibilité de l'enseigner à la prestigieuse *Juilliard School*, et il répond favorablement à la demande de William Schuman, directeur de la *Juilliard School of Music* de New York. Cette proposition l'enthousiasme : Schuman lui explique que trop d'étudiants sortent de l'école sans être suffisamment compétents pour enseigner ou pas assez fortunés pour devenir des concertistes à plein temps : « Son idée était que, s'ils pouvaient s'initier suffisamment au jazz, ils pourraient trouver du travail en dehors des salles de concert en participant à des enregistrements de musiques plus commerciales, en studio où à la radio, où la maîtrise du jazz était demandée. Dans cet objectif, il proposa de m'embaucher et de rejoindre le personnel de l'école²⁵⁷. »

²⁵⁵ [Traduction] We have often talked about classical music together at his home, where he had music for clarinet and piano and I would frequently try out the piano part with him. He had some excellent Brahms pieces he had a special weakness for. Now, I must admit that I am not such an expert sight-reader for classical music and of course I'd hit a few wrong notes occasionally when I was skimming through them. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 70.

²⁵⁶ [Traduction] But, John Hammond also got me acquainted with a lot of other aspects of New York life and – almost inevitably – my first contact with fine classical music was through him. He took me to hear the New York Philharmonic, where the immortal Toscanini was the resident conductor, and I heard pianist Rudolph Serkin when he made his first appearance in America. John also took me to hear the great classical French pianist Robert Casadesus when he became one of the giants on Columbia records. Later, he became a personal friend. Others I got to hear through John Hammond were Zino Francescatti the Italian violinist, and the German classical pianist Walter Gieseking. *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁷ [Traduction] His thinking was that, if they could learn something about jazz, they could perhaps do work outside the concert stage, such as recordings or commercial work, including radio, where the ability to play jazz piano might be necessary. He proposed hiring me to join the Juilliard staff for this purpose. *Ibid.*, p. 79.

Bien qu'il considère que la première forme de musique qu'il ait rencontrée soit la musique savante, bien qu'il se souvienne avoir travaillé Chopin de manière approfondie, qu'il sache déchiffrer de manière aisée et qu'il affirme n'avoir jamais cessé de pratiquer la musique savante tout au long de sa carrière, Wilson ne se pose pas en virtuose soliste. Quand il le fait, il ne cherche pas du tout à établir un geste pianistique au-delà du jazz de son temps, pratiqué au service de la danse, domaine dans lequel il considère que le jazz doit rester cantonné. Pour Robert L. Doerschuk, il peut sembler étrange que Wilson n'ait jamais renoncé à l'idée que le jazz soit davantage une musique à danser qu'à écouter. Doerschuk écrit : « En réalité, cela explique son goût pour les tempos médiums et sa perpétuelle habitude de marquer le tempo à la main gauche. Son scepticisme au sujet des pianistes qui ne marquent plus la pulsation dans leur phrasé et des sections rythmiques abstraites qui oublient le tempo en dit plus long que son propre désintérêt envers l'exploration musicale au-delà de certaines limites²⁵⁸. »

En cela, Wilson est fondamentalement différent d'Art Tatum : ce dernier n'a aucune limite dans l'exploration virtuose dans un cadre totalement émancipé de l'aspect fonctionnel de la danse. Wilson n'est pas non plus intéressé par l'exploitation de thèmes d'origine savante et, en définitive, leur « jazzification », comme avaient pu le faire avant lui, Morton et les pianistes de *stride*, seul son toucher laisse apparaître sa proximité avec la musique romantique d'après François Billard citant André Hodeir : « Benny Carter, Teddy Wilson, Benny Goodman [soit deux Noirs et un Blanc] furent parmi les premiers adeptes d'une conception nouvelle, tournée vers la sobriété, voire, le dépouillement. [...] le second imposait une délicatesse de toucher inhabituelle, [...]. Or, l'attaque, la rugosité du timbre ou la dureté du toucher, [...] ont été longtemps tenus pour les caractères essentiels de la sonorité nègre ; ils ne l'étaient en fait que du langage "hot"²⁵⁹. » L'auditeur pourra se faire une idée du style de piano solo de Teddy Wilson en écoutant l'album ci-dessous référencé²⁶⁰. Le nom de Wilson est souvent associé à celui d'Earl Hines car tous deux sont considérés comme les pères du piano jazz moderne : « Leurs jeux ont des ressemblances certaines : tous les deux privilégient une ligne mélodique à la

²⁵⁸ [Traduction] In fact, this does explain his preference for medium tempos and his lifelong habit of outlining the beat in his left hand. His scepticism about pianists who lost the pulse in their phrasing, and abstract rhythm sections that played without rhythm, may say more than Wilson intended about his disinterest in exploring beyond certain limits. DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 51.

²⁵⁹ BILLARD (François), *Lennie Tristano*, collection « mood indigo », Éditions du Limon, 1988, p. 118.

²⁶⁰ TEDDY WILSON SOLO PIANO, The Keystone Transcriptions, C.1939 – 1940, STDC 8258, Recorded, New York City, Storyville Record, 1997.

main droite, ce qui est davantage la caractéristique des instruments à vent que des pianistes. Tous deux sont à l'aise à l'intérieur d'une section rythmique contrairement aux pianistes de *stride* qui n'ont jamais su laisser de la place à la basse et à la batterie²⁶¹. » S'ils sont, à l'origine, des pianistes de *stride*, leur contribution à l'évolution du jazz peut se résumer à une double émancipation : d'abord vis-à-vis des références à la musique savante – ils n'utilisent pratiquement plus de thèmes instrumentaux ou d'opéra pour improviser et ensuite par rapport à l'idiome du *stride* dont bien des aspects proviennent d'un geste pianistique que l'on trouve dans le répertoire savant romantique. Ensuite, la ligne mélodique de la main droite qu'ils construisent est annonciatrice de ce que sera le geste du pianiste de be-bop : il ne prend en compte que l'aspect harmonique du thème, il improvise en tenant ses distances avec l'improvisation paraphrase chère à Morton et aux pianistes de *stride*, largement employée par les pianistes virtuoses romantiques tels Chopin et surtout Liszt. Le dernier mais aussi le plus grand des maîtres de ce type d'improvisation s'appelle Art Tatum.

²⁶¹ [Traduction] Certainly there were similarities: both favored single lines in the right hand, which suggested a temperament more characteristic of horn players than keyboardists. Each (Him and E. Hines) was comfortable within a rhythm section, unlike some stride players who never learned to make room for the bass and drums. DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 50.

I. Chapitre 3- Art Tatum le virtuose absolu

Le vrai génie ne cherche pas obligatoirement à communiquer... En réalité, il lui manque le moyen d'exprimer avec les mots ce qu'il ressent intérieurement, il ne peut s'exprimer que par l'intermédiaire de son art... Il ne fait aucun cas de ce qu'il éprouve, il ne tient nullement compte de sa personne, se néglige et se consume... Il brûle en dominant son art mais en aucun cas il ne tente d'arrêter la combustion qui le dévore, il l'ignore. Sa relation au monde est aveugle. Il ne se voit pas du tout¹.

La place qu'occupe Art Tatum dans le domaine musical dépasse de beaucoup le monde du jazz. Au-delà des styles, c'est avant tout la performance technique absolue de ce pianiste qui surprend l'auditeur. Sur ce plan, si Franz Liszt a marqué de sa personnalité le XIX^e siècle, c'est bien Art Tatum qui, au XX^e siècle, semble bénéficier d'une aura identique. Les commentaires unanimement élogieux émis par différentes personnalités du monde de la musique le prouvent largement. Ne serait-ce que Robert L. Doerschuk qui met Tatum sur un pied d'égalité avec Shakespeare ou Jules César : « Dans presque tous les domaines, dont les arts, les véritables géants ont eu à partager leur trône avec d'autres qui étaient, sinon leurs égaux ou presque. Seules quelques exceptions peuvent venir à l'esprit : Shakespeare par exemple, Jules César peut-être. S'il en est un qui fait consensus à ce sujet c'est, d'une manière absolue, Art Tatum. Il est unanimement considéré comme le plus grand pianiste de jazz qui ait vécu². »

¹ "The true genius is not helpfully communicative... In reality, he lacks the key to verbal communication of his inner motivations, except within his art... He does not seek self-knowledge, gives not account of himself, neglects and consumes himself... He burns up, but does not defy the burning: rather, he ignores it. He does not see himself in relation to the world. He doesn't see himself at all." Hildesheimer, *Mozart* [on the difference between the true genius and the would-be genius], In. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, 240 p.

² [Traduction] In nearly all disciplines and arts, the true giants have had to share their thrones with others of equal or nearly equal stature. Only a very few exceptions come to mind: Shakespeare, for example. Julius Caesar, perhaps. And, definitely, Art Tatum, by consensus the greatest jazz pianist who ever lived. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 58.

Peut-être semble-t-il excessif de comparer Tatum à des géants de l'histoire de l'humanité, en tout cas, Laurent de Wilde le place au dessus de tous les autres : « Quand à Art Tatum, pour ne citer que lui, il faisait frissonner, outre Horowitz, les musicologues les plus pointus³. » Cette supériorité absolue est due, dans une large mesure, à une profonde originalité et à une stupéfiante technique pour un pianiste de jazz, comme le rappelle Stanley Dance : « Il était certainement l'un des plus grands et des plus originaux pianistes qu'il m'ait été donné d'entendre au cours de ma vie. Il était capable de faire avec sa seule main gauche ce que les autres faisaient avec la droite⁴. » George Shearing juge son style unique même s'il perçoit un lien de parenté avec les pianistes de *stride* qui l'ont précédé : « Ayant écouté "Fats" Waller en Angleterre, j'ai pu constater quelques similitudes entre eux deux, le *stride* leur étant commun. D'ailleurs, n'importe quel pianiste qui jouerait du *stride* ne pourrait éviter de se référer musicalement aux autres grands pianistes de Harlem, tels John P. Johnson et Willie "The Lion" Smith, cependant à leur différence, Tatum avait créé son propre vocabulaire musical. Ses traits et son vocabulaire étaient uniques mais ils étaient l'essence du jazz⁵. »

Tatum ne connaît pourtant qu'une reconnaissance relativement tardive de la part du journalisme spécialisé dans le jazz puisqu'après un début très remarqué, il traverse une passe difficile avant d'être « redécouvert » à la fin de sa vie : « Cette série d'enregistrements fit découvrir Tatum à la jeune génération et le rappela au bon souvenir des plus âgés. Les ventes de disques s'accrurent : pendant les trois années [1954, 55, 56] il fut élu pianiste de jazz de l'année par les critiques du magazine *Down Beat*, devant Teddy Wilson, Erroll Garner, Nat Cole, Oscar Peterson et tous les pianistes de be-bop. L'éclipse de la fin des années quarante avait pris fin et il était à nouveau sous les feux de la rampe⁶. » Alors qu'il paraît, selon les

³ DE WILDE (Laurent), *Monk*, Collection folio, Éditions Gallimard, 1996, p. 4.

⁴ [Traduction] He was certainly one of the greatest and most individual pianists I've ever heard in my life. He could do as much with his left hand as most people could do with their right. DANCE (Stanley), *The world of Earl Hines*, Published by Charles Scribner's sons, New York, USA, 1977, p. 73.

⁵ [Traduction] Having heard Fats Waller in England, there was a little bit in common between the two of them as both of them played stride, and anyone playing in the stride style couldn't avoid incorporating something of Fats, as well as the other great Harlem players like James p. Johnson and Willie "The Lion" Smith, but Tatum had his own musical vocabulary. His runs and figures were unique, but they were the essence of jazz. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 151.

⁶ [Traduction] This outpouring of recordings put a spotlight on Tatum for a new generation, and reminded an older generation of his stature. The effect showed in the polls: For three straight years (1954, '55, '56) he was voted the top jazz pianist by the *Down Beat* critics, over Teddy Wilson, Erroll Garner, Nat Cole, Oscar Peterson, and all the be-bop pianists. The eclipse of the

périodes, boudé par les critiques de jazz, Tatum est extrêmement populaire dans l'Amérique de son temps, comme en témoigne Joe Howard : « Joe Howard, qui quelque temps plus tard rédigera la première thèse de doctorat sur Art Tatum, me raconta qu'il l'avait approché afin d'obtenir un autographe : “M. Tatum, pourrais-je avoir un autographe ?” “Je pense que j'avais à peu près 19 ans, j'étais en uniforme de G.I et il me dit” : ‘Bien sûr mon gars !’ “Alors il sortit un tampon avec son nom dessus. Je n'oublierai jamais cela, il avait un tampon⁷ !” »

Cette Amérique qui, enfin, célèbre ses musiciens de jazz, à l'image de ce qui s'était passé au milieu du siècle précédent en Europe pour les musiciens issus de la musique savante : « C'est bien au cours des années 1830 que l'on apprend à mener une carrière de vedette. Tout cela ne souligne que la part mondaine de l'activité virtuose, dans un monde qui a obligation d'aller au théâtre, de chanter ou de jouer du piano dans les réceptions, d'applaudir à l'éblouissante féerie du *bel canto*. Cette même société élégante va perdre de sa futilité : elle apprend à *célébrer la musique*⁸. » Ce qui ne peut que renforcer Art Tatum dans l'intime conviction qu'il est le meilleur ; comme le souligne James Lester, les heures accumulées jours et nuits derrière le clavier du piano lui avait donné une confiance inébranlable en sa virtuosité, il jouait aussi naturellement qu'il respirait. Lester cite d'ailleurs l'opinion de Bill Randle au sujet de l'assurance qu'il avait en lui : « Il savait non seulement qu'il était un grand virtuose, mais il pensait être le plus grand de tous⁹. »

Un avis qui n'est pas aussi tranché pour l'éminent Gunther Schuller qui, sans contester la virtuosité écrasante de Tatum, soumet l'admirateur du pianiste noir à un certain nombre d'interrogations¹⁰. En premier lieu, Schuller constate que nul autre pianiste que Tatum n'a été autant contesté tout en étant déifié par ses admirateurs, souvent eux-mêmes musiciens. Les critiques les plus négatives, le concernant, datent de la fin de sa vie et après sa mort en 1956. Là aussi, Schuller relève un paradoxe puisque pour lui, la production de Tatum de cette période peut être considérée

late 1940s had passed and he was again in the limelight. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 213.

⁷ [Traduction] Joe Howard, who much later would write the first doctoral dissertation about Tatum, told me about approaching him for an autograph: “. . . Mr. Tatum, may have your autograph?” I think I was a 19-year-old GI, I had my uniform on, and he said, “Sure, baby,” and out of his pocket he pulled a stamp pad and out of his right a stamp, and he stamped his name, Art Tatum. He had a stamp! I never forgot that. *Ibid.*, p. 180.

⁸ Biget-Mainfroy Michelle, *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 400.

⁹ [Traduction] In fact, in Bill Randle's opinion, “He knew he was a great player, in fact he thought he was the greatest player of all.” LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 206.

¹⁰ Citation 9 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

comme son œuvre la plus aboutie. Selon le musicologue-musicien, le malentendu viendrait du fait que l'art de Tatum est surtout enraciné dans l'unicité et le produit de la solitude. Tatum ne peut être rattaché à l'évolution d'un style quelconque, il est inclassable. Dans une large mesure, l'art et la carrière que Tatum a développés en parallèle ne trouvent pas d'écho dans l'évolution historique du jazz, que ce soit pendant l'ère du swing ou plus tard pendant le be-bop et le jazz moderne. Tatum était artistiquement un solitaire, non seulement parce qu'il a passé la majeure partie de sa carrière à jouer en soliste – comme nous le verrons, il a joué de manière intermittente avec des ensembles car il semblait plus à l'aise quand il était seul – mais également dans le sens qu'il se tenait toujours à l'écart des tendances stylistiques majeures. Pour Schuller : « Finalement, dans tout son éclat, l'art de Tatum reste éclectique et prévisible mais il n'est pas de ceux qui engendrent une descendance. On peut admirer Tatum, l'aduler, être émerveillé par la maîtrise technique avec laquelle il construit ses improvisations, mais l'on n'est pas forcé de marcher dans ses pas. [...] Pendant les années trente et quarante il y eut une flopée de “petits Tatum” qui apparurent, mais tous étaient largement inférieurs à lui, n'ayant ni la compétence technique, ni le niveau musical que seul un Oscar Peterson saura afficher, s'inscrivant ainsi en successeur du maître¹¹. »

Hormis l'argument discutable qu'Oscar Peterson s'inscrive en successeur d'Art Tatum, nous reviendrons plus en détail sur le style de Tatum, mais auparavant, intéressons-nous à la fascination, voire au sentiment de pétrification qu'il peut exercer sur les pianistes qui l'ont côtoyé. Mettons d'ailleurs en regard aux différents témoignages qui vont suivre ce que l'on a dit de Franz Liszt à ce sujet : « Ce virtuose qui fascine tous les auditoires possède une telle perfection de la maîtrise digitale que celle-ci rend l'interprétation de ses œuvres impossible à tout exécutant de l'époque¹². » Oui, en son temps, Franz Liszt, à l'image d'un Paganini au violon, a régné sans partage sur le terrain de la virtuosité pianistique et a terrassé sans efforts

¹¹ [Traduction]For Tatum was artistically a loner, not only in the sense that he spent the major part of his career as a solitary soloist – he performed in ensembles only intermittently and, indeed, seemed more comfortable as a solo player – but also in the sense that he always stood apart from any major stylistic trends. In the end, for all its brilliance, Tatum's art – craft is perhaps a more apt term – remains eclectic, largely predictable, and surface – of a high order, to be sure, but not one that *compels* others to follow. One could admire Tatum, adulate him, marvel at the technical mastery with which he endowed his musical concepts, but one was not necessarily inclined to follow in his footsteps. . . . During the thirties and forties a string of “little Tatum” appeared among pianists, but all were definitely inferior, either lacking Tatum's technical proficiency or unable to develop artistically beyond his level, in the sense that Oscar Peterson, for example, *has* been able to do. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 477 à 478.

¹² BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 391.

les concurrents qu'il trouvait sur son chemin. On peut réellement dire qu'il en est de même pour Art Tatum. Dès le départ, afin de régner sans partage, il affronte les virtuoses du *stride* et leur fait rendre les armes au cours d'un duel épique que nous avons retracé précédemment de façon succincte. Néanmoins, voici la manière dont Robert Doerschuk décrit le duel : il évoque un auditoire abasourdi malgré les propos préliminaires décontractés de « Fats » Waller. Étant donné le niveau de virtuosité affiché par Tatum, les pianistes de *stride* ne se sont pas fait d'illusions. Mais courageusement et par amour du jeu, ils ont tenté de relever le défi. Ainsi, James P. Johnson enchaîne-t-il immédiatement après Tatum avec *Carolina Shout*, ses mains semblant possédées par le démon. Mais cela ne suffit pas. Waller dégaine *Handful of Keys*. Tatum a toujours l'avantage quand il réplique avec son *Tiger Rag*¹³. James P. essaye une nouvelle fois avec sa version de l'*Étude Révolutionnaire* de Chopin. La suite est relatée par Maurice Waller, le fils de « Fats » : « Papa m'avait dit qu'il n'avait jamais entendu James P. jouer d'une manière aussi remarquable, mais le tournoi tourna court : Tatum était le roi incontesté¹⁴ ». Plus tard, James P. a admis que lorsque Tatum avait interprété sa version de *Tea for Two*¹⁵ cette nuit là, elle lui était apparue comme la version insurpassable. À l'occasion d'une interview pour le *New York Times*, « Fats » Waller évoque cette rencontre en ces termes : « Ce Tatum, il est juste trop bon... Il a trop de technique. Quand il allume le feu, personne ne peut l'éteindre. Il sonne comme un orchestre tout entier¹⁶. » Par sa victoire à ce duel, Tatum inscrit durablement sa supériorité et s'assoit sur le trône de la virtuosité absolue : James Lincoln Collier explique qu'en quelques jours, le monde du jazz de New York le célèbre comme on célèbre un souverain, comme bien peu d'artistes ont été célébrés jusque-là.

Les gens qui le connaissent et l'admirent l'amènent dans les cabarets et les clubs de jazz ouverts jusqu'à l'aube pour jouir de l'effet qu'il produit invariablement sur ceux des musiciens qui ne l'ont pas encore entendu. Sans le vouloir, il inspire aux autres pianistes une véritable terreur. La plupart se refusent à jouer quand Tatum

¹³ Non enregistré dans le coffret SOLO MASTERPIECES mais dont une version peut être écoutée dans un disque enregistré en 1933 sous le label Brunswick Records et consultable sur une plateforme internet avec ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=xu7UP4wdn7I>.

¹⁴ [Traduction] "Dad told me he never heard Jimmy play so remarkably," Maurice Waller concludes. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 76.

¹⁵ Plage 11, Volume Two (0-25218-0433-2), ART TATUM : THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES, (7PACD-4404-2), Pablo Records, Tenth & Parker, Berkeley, CA 94710, P & C 1992, Fantasy, Inc. All rights reserved, Printed in U.S.A.

¹⁶ [Traduction] And in an interview with the *New York Times*, Fats capped his recollection of that night with this: "That Tatum, he was just too good... He had too much technique. When that man turns on the powerhouse, don't no one play him down. He sounds like a brass band." *Ibid.* p. 76.

se trouve dans le même club qu'eux et on a souvent raconté que les autres pianistes se sentent si nerveux en présence de Tatum, qu'ils cafouillent même dans les morceaux qu'ils ont l'habitude de jouer chaque soir. Le respect que Tatum inspire, même aux meilleurs pianistes, est souligné par l'anecdote suivante : « "Fats" Waller s'apprêtait à se mettre à son piano, dans le club où il jouait, quand il s'aperçut de la présence de Tatum. Il se releva vivement de son tabouret et s'écria : "Je joue du piano, comme à l'accoutumée, mais, ce soir, c'est Dieu en personne qui se trouve parmi nous"¹⁷. » ».

Pendant les dix ans qui suivent ses débuts, Tatum voit sa réputation s'étendre parmi le grand public. De temps en temps, il travaille dans des orchestres, mais la plupart du temps, il joue en soliste. Voici quelques remarques traduites de l'ouvrage de James Lester : « À l'écoute d'un vraiment bon pianiste on pourrait dire, "je ne pourrai jamais le faire." Mais confrontés à Tatum, beaucoup de musiciens s'étaient dit, "*Personne* ne peut faire ça !" "Pour l'avoir entendu jouer", un pianiste écrivit, "C'était aussi impressionnant que si j'avais vu la Comète de Halley ou le Grand Canyon"¹⁸... » Bien que ces propos puissent sembler exagérés, ils sont pourtant confirmés par bien d'autres : « De nombreux musiciens qui envisageaient de faire une carrière de pianiste renoncèrent à celle-ci à l'écoute d'Art Tatum. Ainsi, Les Paul¹⁹ le guitariste renommé, était pianiste au départ, de même que Everett Barksdale²⁰ disant de lui : "C'est incroyable, je ne pense pas que quelqu'un puisse faire cela sur un piano"²¹ ! ». » D'autres, à l'image de Johnny Guarnieri²², tout en faisant carrière dans le piano, regrettèrent toujours de ne pouvoir, ne serait-ce que jouer un seul morceau d'Art Tatum convenablement. Certains enfin, s'épuisèrent à jouer comme lui au détriment de leur propre créativité. Mains autres témoignages abondent en ce sens, comme celui de Joe Turner²³ : « Après cela, [La démonstration

¹⁷ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 145.

¹⁸ [Traduction] Listening to a really good pianist one might say, "I could never do that." But confronted with Tatum most musicians have said to themselves, "*Nobody* can do that!" "To have heard him play, " one pianist wrote, "was as awe-inspiring as to have seen the Grand Canyon or Halley's comet..." LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 9.

¹⁹ Lester William Paulus, plus connu sous le nom de Les Paul est un guitariste américain né en 1915 et décédé en 2009.

²⁰ Everett Barksdale est un guitariste américain né en 1910 et mort en 1986.

²¹ [Traduction] Some people who thought they were becoming piano players gave up the instrument for another; for example, Les Paul, the renowned guitarist, told me : "When I saw Tatum, and heard Art Tatum, I quit playing the piano... [...] Everett Barksdale: "This is unbelievable, I don't believe anybody can do that thing on the instrument." *Ibid.*, p. 13.

²² Johnny Guarnieri, pianiste et claveciniste américain né en 1917 et décédé en 1985.

²³ Joe Turner, pianiste de jazz américain né en 1907 et décédé en 1990.

pianistique de Joe Turner] Art s'installa et joua *Three Little Words*²⁴. "Trois mille mots aurait été un euphémisme ! Je n'avais jamais entendu un tel jeu de piano dans mon existence. [...] Art vint chez moi le matin même, et avant que je n'aie quitté mon lit, je l'entendais dans le salon rejouer, note pour note, mon arrangement de *Liza*²⁵, qu'il n'avait entendu qu'une seule fois la nuit précédente²⁶." » Ou celui de Jimmy Rowles²⁷ : « C'était en 1941, il me semble. Quand Tatum eut fini de jouer un set, le propriétaire du club vint me trouver afin que je joue immédiatement après lui – en alternance – et je n'en avais absolument pas envie... [...] Non, non, en aucune sorte, il me paralysait ! D'ailleurs si j'avais été d'un avis contraire tout le monde m'aurait pris pour un fou²⁸. »

Même les pianistes les plus prestigieux contemporains de Tatum doivent s'incliner et faire serment d'allégeance. D'abord Teddy Wilson : « Ceci expliquera peut-être ce qu'était Art Tatum. Vous mettez un piano dans une pièce vide, vous y amener les meilleurs pianistes de jazz au monde, et vous les laissez jouer en présence d'Art Tatum. Puis vous laissez jouer Art Tatum... Tout le monde passera pour des amateurs. [...] Art Tatum jouait avec une telle supériorité qu'il était au delà des styles²⁹. ». Mais aussi Earl Hines, qui quand il le vit pour la première fois confirme ce qu'avait constaté James Lester : « Il pouvait faire avec sa main gauche ce que la plupart des pianistes faisaient seulement avec la main droite³⁰ ». Quant à Oscar Peterson, qui par certains aspects, peut être considéré comme l'héritier direct

²⁴ Ce thème n'a pas été enregistré dans les ART TATUM SOLO MASTERPIECES mais l'auditeur pourra s'en faire une idée en écoutant une version enregistrée de 1943 sur une plateforme internet référencée comme suit : <https://www.youtube.com/watch?v=OPpMwt6ZQQU>.

²⁵ Thème absent des ART TATUM SOLO MASTERPIECES mais qui semble avoir déjà été enregistré par Tatum dès 1934 en de nombreuses versions. L'une d'elle est disponible sur une plateforme internet dont la référence est : <https://www.youtube.com/watch?v=OPpMwt6ZQQU>.

²⁶ [Traduction] After that Art sat down and played "Three Little Words." Three thousand words would have been an understatement! I had never heard so much piano in my life. [...] Art came to my home the next morning and, even before I left my bed, I heard him in the parlor play my arrangement of "Liza," note for note, after hearing it only once the night before. *Ibid.*, p. 71.

²⁷ Pianiste de jazz américain né en 1918 et décédé en 1996.

²⁸ [Traduction] "[...] that was around '41. I heard him, and then the guy that owned the club wanted me to play intermission piano [alternating with Tatum], and I didn't have very big eyes to do that. [...] No, no, I didn't feel like getting up there and playing the piano after him. I just felt paralyzed around him. I mean, anybody that would agree with me would be crazy." *Ibid.*, p. 139.

²⁹ [Traduction] Maybe this will explain Art Tatum. If you put a piano in a room, just a bare piano. Then you get all the finest jazz pianists in the world and let them play in the presence of Art Tatum. Then let Art Tatum play [...] everyone there will sound like an amateur. Art Tatum played with such superiority that he was above style. *Ibid.*, p. 9 et 10.

³⁰ [Traduction] "(He) could do as much with his left hand as most people could do with their right." *Ibid.*, p. 55.

de Tatum, d'après Richard Palmer³¹ et James Lester, il est traumatisé à la première écoute de son aîné : « Le soir j'allais me coucher, et restais obsédé par l'idée qu'on puisse aussi bien jouer du piano³². » Mais c'est Peterson lui-même qui relate cet épisode difficile dans son autobiographie³³. Ainsi explique-t-il, qu'un après-midi, son père lui proposa d'écouter quelque chose sur son tourne-disque en ajoutant : « Dis-moi ce que tu penses de ce pianiste ? » La première réaction de Peterson fut de rire aux éclats, pensant que son père voulait l'abuser en lui faisant écouter l'enregistrement de deux pianistes. Son père prit beaucoup de plaisir à lui annoncer qu'il ne s'agissait là que d'un seul et unique pianiste, aveugle de surcroît ! Peterson fut pris d'un profond malaise. D'abord, il lui semblait incroyable qu'un homme seul puisse jouer ainsi. Ensuite, il était évident que, malgré son handicap, il accomplissait des prouesses pianistiques bien au dessus de ce que Peterson savait faire, lui qui voyait parfaitement. Peterson sombra alors dans un abattement profond et ne toucha plus le piano pendant un mois, abasourdi par cette musique et anéanti par une telle virtuosité. Il se souvient avoir été encouragé à se remettre au piano par différents membres de la famille, mais Peterson était sans réaction. Il avait un ami cher à l'époque, répondant au nom de George Sealy, l'un des meilleurs saxophonistes ténors de Montréal. Il était présent le jour où son père lui avait fait écouter Tatum pour la première fois. George était l'un des garçons les plus joviaux qu'il lui ait été donné de connaître, il moquait son état dépressif et l'encourageait afin qu'il se remette au piano : « “Tu ne vas pas laisser Tatum t'empêcher de jouer du piano aussi bien que tu peux être capable de le faire,” disait-il. “Cherche ta propre voie, c'est tout.” Pour George, c'était très simple, “Il a pris cette direction, tu prends celle-là,” résumait-il en cette simple formule traduisant le fait que ni rien ni personne ne devait me distraire de mon but. Quelque soit la personne ou l'événement qui se mettrait en travers de mon chemin, j'étais désormais résolu à devenir le meilleur pianiste au monde³⁴. »

³¹ PALMER (Richard), *Oscar Peterson*, collection « jazz », Garancière, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1986, p. 76.

³² [Traduction] – sat him down to listen to the Tatum recording of Tiger Rag, one of Art's early recordings which simply blew everyone away, including the ascendant Oscar: “And, truthfully, I gave up the piano for two solid months; and I had crying fits at night.” Oscar Peterson! LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 13.

³³ Citation 10 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

³⁴ [Traduction] George was one of the most jovial men that I have ever known. It was his continued taunting (coupled with encouragement) that made me return to the piano. “You're not going to let Tatum stop you from playing as good as you can play,” he said once. “You are just going to have to find some other way to go, that's all.” To George it was all very simple. “He went that way, you go this way,” was his summary of what was needed, and this fuelled a new resolve not to let anyone or anything deter me from my goal. No matter who stood in my way I firmly resolved to

En définitive, la clef de la suprématie d'Art Tatum est à chercher dans une maîtrise technique incontestée mais surtout absolument inouïe jusqu'à présent dans le domaine du jazz comme le fait remarquer immédiatement une autre victime de l'hégémonie de Tatum, le pianiste de jazz Bobby Short³⁵ qui constate que la technique employée par Tatum est très proche de celle d'Horowitz : « ... Un jour Len [l'agent de Short] m'a emmené dans un magasin de musique afin d'écouter un disque de Tatum. Sa technique ressemblait à celle d'Horowitz. C'était un magicien et l'écoute de cet enregistrement m'a diablement marqué ! Quand ce fut fini, le vendeur me dit : "jouez-vous du piano, jeune homme ?" "Oui". "Joueriez-vous pour nous ?" "Je me suis dirigé vers le piano et me suis assis mais j'étais tellement impressionné par ce que je venais d'entendre que j'ai très vite constaté que je ne pouvais jouer aucune note sur le piano³⁶". »

Voilà que le nom d'Horowitz est prononcé. Avec Art Tatum, c'est la première fois qu'un pianiste de jazz est réellement mis sur un pied d'égalité avec un concertiste de musique savante ce qui, dans le contexte de l'époque et du pays, est révolutionnaire. Tatum tétanise les autres pianistes de jazz mais, fait inattendu, il fascine également le milieu de la musique savante. Là encore, les témoignages sont légions. Plusieurs sources relatent la rencontre d'Art Tatum avec Leopold Godowsky³⁷ par l'entremise d'un George Gershwin admiratif. Les personnes présentes se souviennent que pendant vingt minutes Godowsky écouta avec stupéfaction ses remarquables traits, broderies, figures de contrepoint et autres passages virtuoses. Avec la fascination que sa capacité technique avait sur les grands concertistes et le magnétisme qu'exerçait son aptitude à improviser sur les jazzmen, Tatum avait tout le potentiel pour devenir un géant pouvant transcender les genres musicaux. Le témoin direct de l'évènement avait été le très médiatique pianiste américain Oscar Levant (pianiste concertiste, acteur, personnalité connue) ami de Gershwin et lui-même très enthousiasmé par la manière de jouer de Tatum. Levant

become the best jazz pianist in the world. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 33 à 34.

³⁵ Pianiste de jazz et chanteur de cabaret américain né en 1924 et décédé en 2005.

³⁶ [Traduction] Bobby Short (pianist): [...] ... one day Len [Short's manager] took me into Lyon and Healey's music store to listen to a Tatum record. His technique was like Horowitz's. He was a wizard, I listened to the recording and I was shocked to hell! When it was finished, the salesman said, "Do you play the piano, son?" Yes, I did. "Would you play for us?" I crossed over to the piano and sat down, and because I was so impressionable and depended on my ear for so much, found that I couldn't play the piano at all. Not a note. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 12.

³⁷ Leopold Godowsky, pianiste et compositeur lituanien né en 1870, naturalisé américain et décédé en 1938.

semble donner une description légèrement différente quand à la marque d'intérêt portée à Tatum par Godowsky. En effet, celui-ci, s'il est enthousiaste au départ, pendant une vingtaine de minutes, voit son attention pour la musique de Tatum s'émousser au fil de la prestation du pianiste aveugle : « Parmi les invités prestigieux, il y avait Leopold Godowsky, qui écouta avec intérêt et admiration une improvisation d'une durée de vingt minutes dans laquelle Tatum fit une démonstration de ses fabuleux traits, broderies, et autres passages contrapuntiques qui caractérisaient son jeu. Cependant, cette débauche de virtuosité, riche d'éclat mais d'une facture assez monotone qui dura environ une heure et demie, parut l'ennuyer par la suite³⁸. » Remarquons que la narration de l'événement varie selon la source qui le relate ; en l'occurrence le tableau brossé par James Lester n'est peut-être pas aussi idyllique qu'il veut nous le faire croire puisque Oscar Levant ajoute qu'à l'intérêt et l'admiration succède l'ennui de la part de Godowsky... Mais qu'en est-il des autres prestigieux soutiens musicaux de Tatum ?

D'abord, selon James Lester, Tatum a suscité l'admiration de nombreux concertistes, chefs d'orchestre et compositeurs de son temps dont, entre autres, Gershwin, Godowsky, Paderewski, et Rachmaninov. Cependant, le plus proche d'Art Tatum semble être Vladimir Horowitz qui a admiré et loué Tatum, souvent de manière extravagante selon certaines sources. Cette admiration pour Tatum n'est pas l'apanage des seuls pianistes puisqu'en effet, James Lester écrit : « Le violoniste Itzhak Perlman a, lors d'une interview télévisée, assuré qu'à l'audition d'un disque du pianiste, il "était littéralement tombé amoureux de sa musique". » Puis : « La première chose que fit le grand violoniste soviétique David Oistrakh quand il vint pour la première fois en Amérique fut d'acheter un disque d'Art Tatum³⁹. » Bernice Lawson est un pianiste « classique » qui devient l'ami de Tatum quand il arrive à Los Angeles en 1936. Il partage avec lui, son amour pour la bonne cuisine et le piano : « Au début nous ne faisons que l'écouter. Comme j'avais un excellent piano et qu'il [Tatum] l'aimait, il commença à venir à la maison. [...] Ainsi, je pris l'habitude d'aller partout où il se produisait. Il était un pianiste extraordinaire, tout à

³⁸ [Traduction] Among George's invited guests was Leopold Godowsky, who listened with amazement for twenty minutes to Tatum's remarkable runs, embroideries, counter-figures and passage playing. The succeeding hour and a half of the same thing bored him, however. LEVANT (Oscar), *A Smattering Of Ignorance*, printed at the *Country Life Press*, Garden City, N. Y., USA, 1942, p. 195 et 196.

³⁹ [Traduction] Itzhak Perlman, the violinist, said in a television interview that from the moment he first heard Tatum on record he "absolutely fell in love with him." When the great Soviet violinist David Oistrakh arrived in America, one of the first things he wanted to do was shop the records stores for Tatum recordings. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 13.

fait extraordinaire⁴⁰. » Il évoque l'amitié de Tatum et Horowitz : « Stokowski [l'un des plus grands chefs d'orchestre de l'époque] venait régulièrement l'écouter, mais uniquement en première partie, puis il s'en allait. Lui et Horowitz étaient de bons amis. Je n'ai jamais vu personnellement Horowitz écouter Art mais beaucoup disaient qu'à Chicago, Horowitz venait souvent écouter Art⁴¹. »

Si nombre de grands pianistes, tant de musique savante ou de jazz, se posent en ardents défenseurs et admirateurs de la virtuosité du pianiste aveugle et le considèrent comme la « huitième merveille du monde⁴² », un nom est récurrent dans les citations précédentes, c'est celui d'Horowitz. Cette admiration du grand pianiste concertiste pour Art Tatum est-elle fondée ? Si l'on s'appuie sur le témoignage de Hazel Scott⁴³, excellente chanteuse et pianiste, tout porte à le croire : « Une nuit, Artie Shaw⁴⁴, Vladimir Horowitz et moi allâmes au *Café Society Downtown* où travaillait Art Tatum. Horowitz fut bouleversé. Après avoir entendu Tatum se lancer dans une folle improvisation sur le thème de *Tiger Rag*, le grand pianiste classique répétait : “Ce n'est pas vrai ! Je ne peux en croire ni mes yeux, ni mes oreilles !” Deux jours plus tard Horowitz emmena le grand chef d'orchestre Toscanini [qui était d'ailleurs, son beau-père] écouter Art Tatum et Toscanini fut lui aussi bouleversé⁴⁵. » Relevons au passage le nom d'Arturo Toscanini, beau-père de Vladimir Horowitz, comme admirateur de Tatum.

Or, antérieurement à ce témoignage, Gunther Schuller avait émis des doutes quant à cette admiration d'Horowitz pour Tatum et estimait qu'elle relevait davantage du mythe que d'une réalité tangible : « Cependant, le mythe tenace selon lequel Vladimir Horowitz aurait été un fervent admirateur de Tatum semble ne reposer sur aucune base solide [lire l'avant propos introductif concernant Tatum de l'ouvrage *Giant of Jazz*]⁴⁶. » Il est permis de croire que Gunther Schuller ne connaît

⁴⁰ [Traduction] From then on we just listened to him play, oh he was just – and he liked my piano, I always had good pianos. He started coming to my house. [...] So I'd go wherever he worked. He was a remarkable pianist, just remarkable. *Ibid.*, p. 92.

⁴¹ [Traduction] Stokowski [one of the preeminent symphony orchestra conductors of the time] used to come and listen to him, he'd come to the first show, and then leave. And he and Horowitz were good friends. I didn't see Horowitz here, but they say that in Chicago Horowitz would always go hear Art. *Ibid.*, p. 92 et 93.

⁴² Expression relevée et traduite dans l'ouvrage de James Lester.

⁴³ Hazel Scott, pianiste et chanteuse américaine, née en 1920 et décédée en 1981.

⁴⁴ Clarinettiste et chef d'orchestre de jazz américain né en 1910 et décédé en 2004.

⁴⁵ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 149.

⁴⁶ [Traduction] However, the long-held myth that Vladimir Horowitz was an ardent admirer of Tatum seems to have no basis in fact. (See the introductory foreword on Tatum to Time-Life's *Giants of Jazz*.) *Note de bas de page*, SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 479.

pas le témoignage d'Hazel Scott quand il écrit cela. D'ailleurs la liste des grands admirateurs de Tatum ne s'arrête pas là ; Ignace Paderewski⁴⁷, qui avait résolu le problème du travail quotidien sur l'instrument à l'occasion des déplacements – un problème qui s'était révélé insoluble autant pour Liszt en son temps que pour Tatum – rencontre Tatum dans son wagon personnel. Cette histoire surprenante a été relatée par un dénommé Marshall⁴⁸, clarinettiste qui avait enregistré des disques dans les années trente. Marshall affirme avoir présenté Tatum à Ignace Paderewski et l'avoir entendu jouer devant le virtuose polonais dans sa voiture de chemin de fer privée⁴⁹.

Ces prestigieux musiciens vont d'ailleurs de surprises en surprises quand ils veulent aller au-delà de la fascination qu'exerce sur eux la technique de Tatum et qu'ils s'intéressent de plus près à la trame du discours pianistique de ce Noir quasiment aveugle. André Previn, a été un enfant prodige du piano, il est passionné de jazz et a fait une très grande carrière de chef d'orchestre dans le monde occidental. Il considérait, au départ, avec dédain les jazzmen qu'il voyait comme « des musiciens d'orchestres de danse, jouant en smoking blanc, affublés d'un curieux chapeau dans des hôtels⁵⁰ ». C'est la version enregistrée de *Sweet Lorraine*⁵¹ par Tatum en 1940 qui lui fit changer d'avis. Comme Mel Powell⁵², dont les débuts avaient été assez semblables aux siens, pour James Lester, André Previn n'avait jamais pu imaginer que l'on puisse trouver une telle virtuosité technique dans le jazz : « Au départ, Previn présumait, comme Horowitz, que ce que Tatum jouait était un arrangement précieusement élaboré, presque composé, à partir de variations sur le très simple thème *Sweet Lorraine*. Cela lui prit beaucoup de temps, plusieurs mois, pour apprendre à rejouer note pour note ce que Tatum avait enregistré et il réalisa enfin que l'important n'était pas de savoir rejouer cette musique... mais de

⁴⁷ Ignace Paderewski est un pianiste, compositeur, homme politique et diplomate polonais, né en 1860 en Pologne et mort en 1941 à New York.

⁴⁸ Nous n'avons pas pu déterminer exactement qui était ce clarinettiste. Il est peu probable que ce soit Allen Marshall né en 1924 et toujours vivant au moment où nous rédigeons cette thèse.

⁴⁹ [Traduction] But Marshall's most impressive story concerns the day he was able to introduce Art Tatum to Ignasz Paderewski, one of the most prominent concert piano virtuosi of the early twentieth century, and to be present when Tatum played for Paderewski in the virtuoso's private railroad car – a breathtaking moment for pianists to contemplate! LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 97 et 98.

⁵⁰ Bookspan and Yockey, *André Previn, Ibid.*, p. 138.

⁵¹ Tatum a enregistré une version de ce thème dans les ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES, page 5 du volume 8. L'auditeur peut écouter la version de 1940 référencée comme suit sur une plateforme internet : <https://www.youtube.com/watch?v=HBN92Xe8ak4>.

⁵² Compositeur et enseignant américain né en 1923 et décédé en 1998.

savoir l'improviser. C'était cela, l'essence même du jazz⁵³ ! » Cette reconnaissance ne va pas de soi et Tatum est également un génie controversé surtout de ce côté-ci de l'Atlantique – voir plus loin les critiques d'André Hodeir⁵⁴ – ce qui n'empêche pas que très rapidement, sa musique qui est d'essence improvisée, soit retranscrite afin que les mystères qu'elle contient puissent être percés.

En 1938, Art Tatum commence à susciter une attention habituellement réservée à une autre sorte de figures. Cette attention encourage les éditeurs à essayer de publier certaines transcriptions de ses enregistrements enfin rendues disponibles aux autres pianistes – même si pour la plupart d'entre eux, ces transcriptions étaient pratiquement inaccessibles. D'ailleurs le commentateur du très médiatique Steve Allen⁵⁵ est sans appel : « Écouter Tatum, c'est comme passer à toute vitesse à bicyclette devant un tableau de Vinci⁵⁶ ! ». Pour le clarinettiste Buddy DeFranco⁵⁷ qui avait joué avec lui les derniers enregistrements : « Jouer avec Tatum c'est comme poursuivre un train que l'on n'attrapera jamais⁵⁸ ! ». En 1938, le magazine *Orchestral World* publie la transcription d'un chorus de Tatum. En 1939 apparaissent des transcriptions anglaises puis Sharon Pease, professeur et critique musical à Chicago, publie les transcriptions des enregistrements de 1938 de *Royal Garden Blues*⁵⁹ dans *Down Beat*, quant à la *Robbin Music Corporation*, elle publie le volume 1 des transcriptions d'Art Tatum. Et James Lester d'écrire : « Aucune d'entre elles [les transcriptions] n'étaient réellement précises ni réussies mais elles avaient l'avantage de vous faire comprendre quelle dose d'héroïsme il fallait avoir pour se mesurer à Tatum⁶⁰. » Ces transcriptions posent le problème de la restitution de ce qu'elles sont censées reproduire et elles ne peuvent être, pour les raisons déjà

⁵³ [Traduction] At first Previn assumed, like Horowitz, that what he heard Tatum doing was a highly arranged, almost a composed, variation on the simple of "Sweet Lorraine." It took him a long time, and months of learning to play note for note pieces Tatum had recorded, to realize that "the trick was not to *play* this stuff but to make it up as Tatum had done. ... Improvisation. *That's* what jazz was all about." *Ibid.*, p. 138.

⁵⁴ Violoniste, compositeur, arrangeur, musicologue et écrivain français né en 1921 et décédé en 2011.

⁵⁵ Steve Allen, acteur, compositeur et scénariste américain né en 1921 et décédé en 2000.

⁵⁶ [Traduction] As the radio and television personality Steve Allen once commented, "Listening to Tatum is like riding past a Da Vinci painting on a fast bicycle"; *Ibid.*, p. 105.

⁵⁷ Boniface Ferdinand Leonard DeFranco, dit Buddy DeFranco, est un clarinettiste de jazz américain né en 1923 et mort en 2014.

⁵⁸ [Traduction] Buddy DeFranco, the clarinetist who played on some of Tatum's last recordings: "Playing with Tatum is like chasing a train and never catching it" (quoted in Gitler, *Swing*). *Ibid.*, p. 105.

⁵⁹ Non enregistré dans les ART TATUM SOLO MASTERPIECES mais la version de 1938 est disponible sur internet à la référence : <https://www.youtube.com/watch?v=s60zQdAMtPU>.

⁶⁰ [Traduction] None was accurate or successful as transcription, but some of them could at least make you feel heroic as you tried to come to grips with Tatum. *Ibid.*, p. 105.

évoquées, qu'imparfaites. Cependant, en l'état, elles donnent approximativement une idée de la difficulté technique de la musique de Tatum et beaucoup de pianistes de formation savante ressentent des sueurs froides quand ils doivent en jouer les partitions, sans compter ceux qui doivent renoncer à les jouer. Pourtant quelques-uns réussissent⁶¹ et insèrent des transcriptions de solos dans leurs programmes de concert ou dans leurs enregistrements de disques, surtout en Amérique, à l'image du concertiste Steven Mayer⁶². Il s'agit là du plus grand hommage que la musique savante puisse rendre à un maître du piano solo improvisé ; d'ailleurs, nombreux sont les professeurs de piano qui pensent que les étudiants des prestigieuses grandes écoles devraient étudier des transcriptions d'improvisations d'Art Tatum.

Nous allons désormais revenir plus en détail sur Art Tatum et sa musique. Après les éléments biographiques nécessaires à la compréhension de notre problématique, nous porterons notre intérêt sur la technique extraordinaire d'Art Tatum, sa nature et son origine, ensuite nous nous pencherons sur le concept d'improvisation paraphrase en relation avec le rôle de l'harmonie, puis nous essaierons d'appréhender la manière dont il envisage le piano solo et la virtuosité, et enfin, nous verrons en quoi Art Tatum innove dans le jazz en créant véritablement le concept de concert. Toutes ces approches seront envisagées au regard de la manière dont la musique du XIX^e et du début du XX^e siècle et plus particulièrement Franz Liszt, le premier grand pianiste-compositeur virtuose absolu de l'histoire de la musique, abordait le récital de piano en soliste à l'époque romantique.

1.3.1- Biographie et apprentissage musical

On sait très peu de choses sur l'enfance du pianiste noir-américain quasiment aveugle Art Tatum (1909-1956). Tatum est né le 13 octobre 1909 à Toledo dans l'Ohio. Selon presque tous les témoignages, les Tatum étaient une famille sérieuse et croyante attachée aux valeurs morales. Arline (la sœur d'Art) se souvient de l'interview qu'elle avait donnée à Whitney Balliett⁶³ du *New Yorker's* en ces termes : « [Mon père] jouait du piano et il adorait la guimbarde. Ma mère jouait du

⁶¹ [Traduction] There are currently several concert pianists (for example, Steven Mayer) who pay their respects to Tatum by frequently playing transcriptions of his recordings in their programs, along with the standard classical piano repertoire. *Ibid.*, p. 4.

⁶² Nous n'avons pas pu trouver sa date de naissance, néanmoins Steven Mayer est un pianiste contemporain actif.

⁶³ Critique de jazz américain et auteur d'ouvrages sur le jazz né en 1926 et décédé en 2007.

piano également, et un peu du violon, et parfois ils jouaient ensemble⁶⁴. » Toujours selon Arline, il est à peu près certain que la découverte de la musique par Art se fit par l'intermédiaire de la musique religieuse⁶⁵. Il n'aimait pas que l'on se focalise sur son handicap, et si on l'interrogeait à ce sujet, il inventait souvent une histoire. D'une façon ou d'une autre, l'argent fut trouvé pour une série d'opérations qui pouvaient lui permettre de voir un peu mieux. Vers l'âge de onze ans il était au moins capable de distinguer les choses proches et face à lui, ainsi que les couleurs.

Son extrême discrétion et sa personnalité secrète expliquent peut-être le mystère de son incroyable virtuosité pianistique, pour James Lester : « Art Tatum a toujours été très secret sur sa vie privée et son passé, il se trouve que même ceux qui le connaissaient bien ne surent jamais grand-chose à ce sujet, Tatum les décourageant d'aborder la question dans une discussion. [...] Néanmoins il est certain que la musique offrit à Art davantage que le plaisir de jouer, elle lui donna littéralement le goût de l'existence⁶⁶. » D'ailleurs Teddy Wilson, qui est très proche de lui ne sait pas grand-chose non plus à ce sujet : « Il est l'un de ces pianistes dont on ne peut pas retracer les origines. Évidemment Earl Hines a été influencé par Armstrong... Mais je n'ai jamais pu percevoir précisément l'influence subie par Tatum, comment et où a-t-il pu évoluer de cette manière à Toledo dans l'Ohio⁶⁷ ? ». Ce goût pour le mystère de l'origine de sa virtuosité est également souligné par James Lincoln Collier qui écrit : « Par l'influence qu'Art Tatum a exercée sur Hawkins, Parker et les autres musiciens de jazz, il a poussé les artistes à explorer d'une façon beaucoup plus complète et plus approfondie les harmonies. Son influence sur la musique a été incalculable. Malheureusement, on ne possède que très peu d'informations sur la vie de Tatum, surtout sur son enfance et sa prime jeunesse, et celles que nous possédons sont souvent contradictoires⁶⁸. »

Ce qui ressort du peu de déclarations dont nous disposons sur l'apprentissage musical d'Art c'est qu'à l'origine, il est doté d'une mémoire extraordinaire et

⁶⁴ [Traduction] Arline also reported this when the *New Yorker's* Whitney Balliett interviewed her: "[My father] played the piano and he loved the harp – the Jew's harp. My mother played piano, too, and a little violin, and sometimes they'd have a session together. *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ [Traduction] it seems pretty certain that Art's first exposure to music was to church music. *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶ [Traduction] Art Tatum never talked about his personal life or his past. One gets the impression that somehow Art actively discouraged any discussion of his past or his personal life. [...] Music gave Art more than musical pleasure; it literally held his life together. *Ibid.*, p. 31.

⁶⁷ [Traduction] Years later Wilson said, "He is the one musician whose origin you cannot trace. Obviously Earl Hines was influenced by Louis Armstrong... but I've never been able to trace the influence in Tatum – where and how he evolved that way of playing in Toledo, Ohio" *Ibid.*, p. 57.

⁶⁸ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 143.

qu'après avoir, peut-être, commencé le violon il se révèle être très rapidement un prodige du piano⁶⁹. D'après Lester, depuis son plus jeune âge, Tatum a été clairement un phénomène musical, sensible et réactif au monde des sons, ainsi qu'à la musique. Dès le début il a voulu jouer mieux que quiconque, il s'était fixé les objectifs les plus hauts et il était enclin à tout faire pour les réaliser, surpassant un handicap qui ne fut jamais véritablement gênant tant sa volonté paraissait d'acier. Il avait une extraordinaire mémoire et avait dû mémoriser des phrases musicales dès la petite enfance. À l'époque où Lester écrivait son ouvrage, il n'existait plus aucun témoin vivant pour le renseigner au sujet de l'émergence du talent musical de Tatum. Toujours d'après Lester et un ouvrage qu'il prend pour référence, Tatum aurait commencé le violon à treize ans avant de se mettre au piano l'année suivante... Cet âge relativement tardif semble être confirmé par Tatum lui-même au cours d'une des rares fois où il est apparu à la télévision en 1955 : « J'ai commencé à l'âge de douze ou treize ans. J'étais vraiment nul au violon d'ailleurs... J'ai étudié le violon pendant deux ans, puis le piano pendant quatre jours, au bout de ce laps de temps, j'étais devenu bien meilleur pianiste que violoniste⁷⁰... » Cependant et de manière contradictoire, sa sœur Arline affirme qu'il a commencé à montrer son intérêt pour le piano dès l'âge de trois ans et qu'à six ans il justifiait déjà d'un talent extraordinaire. Dans l'ouvrage *Genius in Retrospect*, Rex Stewart⁷¹ relate une anecdote selon laquelle Tatum, âgé alors de trois ans, aurait, après avoir assisté à un office religieux, été surpris par sa mère à rejouer au piano, dans le salon familial, l'hymne que l'assemblée avait auparavant chanté en chœur.

Il est très difficile de savoir s'il a commencé vers l'âge de douze ans ou plutôt à trois ans comme sa sœur semble l'affirmer. Néanmoins des déclarations d'enfants qui le connaissent paraissent attester les dires de sa sœur. Russell McCown, un ami d'enfance d'Art Tatum raconte qu'un soir ses parents étaient rentrés de la messe en parlant d'un enfant aveugle de cinq ans qui jouait du piano : « C'était Art. Il pouvait rejouer tout ce qu'il entendait. D'ailleurs il en fit son

⁶⁹ Citation 11 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

⁷⁰ [Traduction] One reference work [Miller] asserts that Tatum "began his musical activities on the violin at the age thirteen, but a year later switched to piano..." and that relatively late age seemed to be confirmed even by Tatum himself, in one of his rare public statements; late in his career Art appeared on the Steve Allen television show [1955], and the following exchange took place: "I started when I was about 12 or 13, I guess. I started on the violin first. I was very poor [on the violin], incidentally... I studied violin for about two years, and I studied piano for about four days, and I was a much better pianist in four days..." LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 33 et 34.

⁷¹ Célèbre cornettiste de jazz américain, né en 1907 et décédé en 1967.

métier⁷². » Un autre camarade, Steve Taylor le décrit à l'époque : « Il avait une oreille extraordinaire, il était capable de reproduire au piano des sons émis par des animaux, des bruits naturels tel que le tonnerre mais également le bruit des automobiles ou des avions⁷³. » Ainsi, ses capacités auditives sont-elles exceptionnelles, sa sœur Arline nous en donne un exemple : « Art pouvait être endormi dans sa chambre, si je faisais une fausse note pendant que je travaillais mon piano, il se réveillait en sursaut pour me le faire remarquer⁷⁴. »

Très vite Art ne se contente pas seulement de reproduire ce qu'il entend mais se lance dans un apprentissage musical dont l'aboutissement va être cette virtuosité ahurissante et insolente. Nombreux sont ceux qui se sont interrogés au sujet de cette phase de maturation dans la vie du pianiste. Quelles étapes ont jalonné l'apprentissage pianistique de Tatum, combien de temps y-a-t-il consacré afin de parvenir à un tel résultat ? Comment a-t-il acquis une technique telle que ses mains volaient littéralement au dessus du clavier et que tant de virtuoses concertistes se précipitaient pour l'écouter ? D'où lui sont venues les innovations techniques et harmoniques qui fleurissaient dans son jeu ? Quelle ambition le motivait ? Autant d'interrogations qui conduisent James Lester à écrire : « Le fait que la plupart des personnes de son entourage ait affirmé que cette réussite n'était que la manifestation de son propre génie ne reflète, sans doute, qu'une part de la vérité. Si son talent a fleuri sur le terreau mystérieux qui conduit aux grandes destinées, il n'en reste pas moins que la musique était le centre de son existence⁷⁵. »

En fait, le secret de ce geste pianistique virtuose hors du commun réside sans doute dans l'enseignement qu'un professeur de piano dénommé Overton G. Rainey lui a dispensé. Quelle place a donc tenu ce singulier professeur dans l'apprentissage pianistique de Tatum ? Dans l'ouvrage de Lester⁷⁶, il est évoqué le nom de Bill

⁷² [Traduction] “My earliest recollection of Art Tatum, my folks returned from a concert at the church one night, there were talking about this little five-year-old blind boy playing the piano. I found out his name was Art Tatum. He could play anything he heard – and then he'd play it his way.” *Ibid.*, p. 36.

⁷³ [Traduction] And another childhood friend, Steve Taylor, reported: “His hear was so acute, until if he would hear a bumblebee he could reproduce that sound on the piano. Even an airplane flying in the air – I heard him do that! If there was thunder and lightning outside, he could reproduce the thunder on the piano. He came to our church sometimes, played there, some hymns, then we'd have a little demonstration, how he could reproduce these sounds and all that sort of thing.” *Ibid.*, p. 36.

⁷⁴ [Traduction] Arline “Art could be sound asleep in his room, but if I a wrong note he was up and bellowing at me.” *Ibid.*, p. 37.

⁷⁵ [Traduction] Most people I asked about this could only say that it looked like his achievements were entirely his own, and that in fact may be the nub of the truth. To a large degree he simply flowered, and in his flowering he became *focused* in a way that most people can hardly understand. Almost all of his life experiences had music at their center. *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37 et 38.

Cummerow, un autre pianiste noir et aveugle qui avait pris des leçons avec Rainey cinq ou six ans après Art Tatum. Cummerow assure que Rainey ne savait absolument pas improviser et qu'il décourageait tout intérêt pour le jazz de la part de ses élèves. Il se souvient que Rainey était très impressionné par les dons exceptionnels d'Art et qu'il envisageait pour lui une carrière de concertiste « classique ». Il fut très déçu de le voir se tourner vers le jazz. Voyant Bill Cummerow taper du pied en jouant, il le rabrouait, estimant que c'était cette habitude malheureuse qui aurait conduit Art à se mettre à la musique de jazz. D'après Lester, Bernice Lawson, un professeur de piano qui fit la connaissance d'Art beaucoup plus tard à Los Angeles, l'entendit souvent dire que Rainey avait eu une influence majeure sur son jeu. Une autre source indique le dépit de Rainey quand il apprend l'orientation définitive qu'Art imprime à sa carrière : « Le jeune pianiste se destina au jazz malgré les tentatives de Rainey de le diriger vers une carrière classique⁷⁷. » Ainsi Rainey aurait-il voulu que son élève aveugle se destine à une carrière de concertiste. Il semblerait donc que le secret de la technique pianistique de Tatum soit à chercher entre le moment où Art rejouait la mélodie des hymnes religieux et sa sortie du Conservatoire de Toledo, soit entre l'âge de six à seize ans, période pendant laquelle Art Tatum construisit pas à pas tous les éléments de sa formidable technique. Vers la fin de cette période il avait une maîtrise du clavier qu'il aurait pu difficilement améliorer, une maîtrise que le concertiste américain, Steven Mayer, spécialiste de Liszt, considérait comme égale à celle des plus grands pianistes du XIX^{ème} siècle, comme l'écrit Lester : « Mayer établit des similitudes entre Josef Hoffmann⁷⁸ et Art Tatum⁷⁹. »

La jeunesse de Tatum est obscure et le fait de ne pas lui avoir connu d'autre professeur que Rainey peut paraître étrange ; cependant il y a un précédent dans l'histoire des virtuoses, Anton Rubinstein, semble n'avoir eu que deux professeurs : sa mère et une autre personne qui nous demeure inconnue. Il est important de constater que Steven Mayer, concertiste spécialiste de Franz Liszt, rappelons-le, établisse un rapprochement direct entre la virtuosité pianistique du XIX^e siècle et les

⁷⁷ [Traduction] Despite Rainey's attempts to steer Tatum toward a classical career, the young pianist was already dedicated to jazz. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 61.

⁷⁸ Grand virtuose et compositeur d'origine polonaise naturalisé américain, né en 1876 et décédé en 1957, considéré comme un enfant prodige, avait l'habitude vers l'âge de dix ans à la fin de ses concerts, de faire sensation en improvisant, à la manière des grands virtuoses du XIX^e siècle, sur des thèmes proposés par le public.

⁷⁹ [Traduction] By the end of the period he had a command of the keyboard that he could hardly have improved on, a command that one concert performer (Steven Mayer) has said was the equal of the greatest pianists of the nineteenth century. Mayer particularly compares Tatum to the concert artist Joseph Hofmann. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 38.

moyens techniques mis en œuvre par Tatum. Néanmoins cette part du volet de l'apprentissage pianistique d'Art Tatum est extrêmement obscure. Les différentes sources citent toutes Rainey comme seul professeur de Tatum, mais quid du professeur qu'il a eu au conservatoire de Toledo ? Nos sources ne nous permettent pas d'en savoir davantage, est-ce qu'entre autres, par exemple, Rainey était également professeur au conservatoire de Toledo ? Parmi les différentes sources citées, seul l'ouvrage de James Lester approfondit cette partie de la vie de Tatum mais il ne nous apporte aucun éclairage significatif à ce sujet : « Après un déménagement à Colombus en 1924, où il avait suivi des cours dans une institution pour aveugles, il revient en 1925 à Toledo où il entre au Conservatoire de Musique. Je n'ai trouvé aucun document attestant du temps qu'Art Tatum aurait passé dans cet établissement [certains disent deux ans]. Il semble à peu près certain qu'Art avait arrêté ses études au lycée dès 1927 et qu'à cette époque sa maîtrise du piano était telle qu'il pouvait en toute sérénité envisager une carrière de pianiste professionnel. [...] À travers le jazz il pouvait construire cette carrière, l'improvisation demeurant une voie lui apportant l'assurance d'une réussite quasi certaine⁸⁰. »

À l'occasion d'une émission de France Musique dont le sujet a été Art Tatum⁸¹, Louis Mazetier, pianiste français grand spécialiste du piano jazz *stride*, affirme que l'enseignement musical suivi par Tatum à Toledo l'a été en braille, Tatum étant considéré comme *Legally Blind* par les autorités. Ainsi le jeune Tatum doit-il utiliser une première fois ses doigts pour déchiffrer la partition et ensuite mémoriser ce qu'il a déchiffré afin de poser à nouveau ses doigts sur le clavier pour jouer. Louis Mazetier y voit l'origine de sa stupéfiante mémoire musicale. Une chose est certaine, c'est que l'obstination de Rainey à croire en Art Tatum permet à ce dernier de devenir un pianiste extraordinaire : « Très tôt, ses proches se rendirent compte de sa passion pour le piano, mais personne mis à part Rainey, ne pouvait imaginer qu'il deviendrait un pianiste virtuose de classe mondiale⁸². » Sa vie est

⁸⁰ [Traduction] In September of 1925, less than a year after starting in Columbus, the school records show that Art was no longer enrolled in the School for the Blind. He almost certainly returned to Toledo, and at some point (perhaps immediately) entered the Toledo School (or Conservatory) of Music, which no longer exists. I have found no records that would document how long he studied at the Conservatory (some say two years). It seems safe to guess that Art had stopped school by 1927 at the latest, whether he had finished high school or not. By this time he was already extraordinarily accomplished on the piano, and there seems to have been no question about the idea that he would at that point begin a career as a professional pianist. [...] Within jazz he could improvise a career, make a career out of fast-changing musical developments. *Ibid.*, p. 30.

⁸¹ Lien internet de l'émission : <http://www.francemusique.fr/emission/le-matin-des-musiciens-du-mardi/2012-2013/art-tatum-avec-louis-mazetier-03-19-2013-00-00>

⁸² [Traduction] His ability and his love of the piano were obvious to many people early in his life, although few other than Rainey could really assess that ability, or realize that this was a world-class musician. *Ibid.*, p. 40.

ensuite dédiée toute entière au piano et au jeu virtuose et il ne se passe pas un jour sans qu'Art ne mette les doigts sur le clavier, le jour de sa mort mis à part : « Art s'assit dans son lit et bavarda avec ses amis, les pianistes jouèrent pour lui, l'un après l'autre, sur son nouveau Steinway-B [modèle à queue]. Pour la première fois de sa vie il ne joua pas⁸³. »

Après cette très courte revue d'éléments biographiques au sujet d'Art Tatum, nous allons nous intéresser à sa technique absolument transcendante.

1.3.2- Éléments d'une technique hors du commun

En premier lieu, ce qui frappe les auditeurs d'Art Tatum, c'est sa prodigieuse technique. Elle les laisse quasiment sans voix, de l'auditeur *lambda* aux plus grands pianistes de jazz ou de concert. Nous avons précédemment parlé de ce qu'avait ressenti Oscar Peterson à la première écoute d'un disque d'Art Tatum : il avait littéralement entendu deux pianistes ! Cette réaction de Peterson est absolument significative⁸⁴ ! Tatum, quand il joue donne parfois l'impression d'être deux pianistes à la fois. Très tôt, Teddy Wilson, très lié à Tatum rappelons-le, décrit la fascination que sa technique exerce sur lui et les autres pianistes : « À cette époque, Art Tatum était notre maître à tous et nous étions ébahis quand il s'asseyait pour nous faire entendre le plus phénoménal des jeux de piano. Je pense qu'il est probablement le plus surprenant talent pianistique qu'il m'ait été donné d'entendre, tous styles confondus, classique, jazz, ou autres⁸⁵. » La description qu'il donne de son jeu est éclairante du point de vue technique : « C'était une expérience incroyable que de voir jouer Art Tatum en chair et en os : sa maîtrise parfaite du clavier alliée à la souplesse de ses mains. Il n'avait pas de grandes mains mais elles étaient capables d'accomplir les plus extraordinaires des déplacements avec une aisance surprenante, comme si elles avaient été en caoutchouc, tout simplement parce qu'il était extrêmement décontracté et relaxé quand il jouait. Il n'y avait personne de

⁸³ [Traduction] Art sat on the edge of his bed and they talked, and the pianists all played for Art, on his new Steinway-B grand piano. For the first time of his life, Art did not play. *Ibid.*, p. 217.

⁸⁴ Louis Mazetier attribue à Stéphane Grappelli (pianiste de formation) la même réaction à la première écoute d'Art Tatum : il pense qu'ils sont deux ! *Op. cité plus haut*

⁸⁵ [Traduction] Art Tatum was the master of all of us in those days and we were awestruck when he sat down to play this most phenomenal piano. I think that, even to this day, he is probably the most amazing keyboard talent I ever had the privilege of hearing, either classical, jazz or any other style of music. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 98.

comparable à lui à l'époque et il exerça une influence déterminante sur moi⁸⁶. » Puis il termine en ajoutant « Je pense que c'était dans l'exercice du piano solo qu'Art donnait le meilleur de lui-même⁸⁷. » Wilson résume ici très bien ce qui caractérise Art Tatum, le solo d'abord – sur lequel nous reviendrons – mais aussi cette technique jusqu'à présent tellement étrangère aux pianistes de jazz.

Les mots employés sont extrêmement porteurs de sens : maîtrise parfaite, souplesse des mains semblant être faites de matière caoutchoutée, et enfin, décontraction et relaxation. Gunther Schuller observe également la caractéristique de cette morphologie de la main chez Tatum : « Ces deux compétences étaient favorisées par une morphologie de la main qui lui permettait d'occuper de larges espaces du clavier et de faire sonner des accords totalement hors de portée de la plupart des autres pianistes. Dixièmes et octaves aux deux mains ne lui posaient aucun problème même avec une ou deux notes à l'intérieur. Tatum était également capable de triller avec le pouce et l'index alors que le petit doigt jouait simultanément à l'octave⁸⁸. » Cette prodigieuse maîtrise du geste pianistique est couplée à une capacité d'inventer des harmonies riches, inhabituelles et aventureuses. Schuller n'hésite d'ailleurs pas un instant à qualifier Tatum de génie⁸⁹ : « Le paradoxe est que Tatum fut très tôt marqué par le sceau du génie. On peut facilement s'en apercevoir dès les premiers enregistrements de 1932 et à en juger par les témoignages des amis musiciens de Tatum, Rex Stewart, Teddy Wilson, Duke Ellington et Benny Carter, on peut situer l'éclosion de ce génie encore plus tôt, dès le milieu des années vingt alors qu'il était encore adolescent⁹⁰. »

Art Tatum est donc l'un des premiers musiciens de l'histoire du jazz à être qualifié de génie par un musicologue reconnu. En cela, il s'inscrit dans la longue liste des génies de l'histoire de la musique, non, à notre sens, en tant que

⁸⁶ [Traduction] It was quite a thing to witness Art when he played in person: his perfect command of the keyboard; the flexibility of his hands. He did not have big hands, but they could go out to any distance he needed, almost as if they were made of rubber, he was so relaxed and fluid in his playing. There was nothing like him in those days and he was a very strong influence on me. *Ibid.*, p. 98 et 99.

⁸⁷ [Traduction] I think Art was at his best in the solo piano. *Ibid.*, p. 99.

⁸⁸ [Traduction] both of these talents much aided and abetted by extremely large hands that could roam over the entire keyboard with ease and span enormous chords not within the reach of most other pianists. Tenths, even twelfths in either the left or right hand, were easy for him, even when filled in with one or two other notes. Tatum could also do things like trilling with the thumb and forefinger while stretching an octave with his little finger. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 478.

⁸⁹ Citation 12 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

⁹⁰ [Traduction] The paradox is that Tatum was touched by genius, which manifested itself early on his career more or less full-blown. We can hear it on his first recordings in 1932 and judging by accounts of fellow musicians like Rex Stewart, Teddy Wilson, Duke Ellington, and Benny Carter, it was evident much earlier, in the mid-1920s when Tatum was still in his mid-teens. *Ibid.*, p. 478.

compositeur, mais en tant que pianiste virtuose improvisateur. En ce domaine, on ne peut évidemment ne lui trouver qu'un seul devancier : Franz Liszt (Chopin en ayant absolument les capacités mais refusant de se produire en concert). D'ailleurs Schuller, dans la comparaison qu'il fait entre Tatum et Wilson, démontre bien que Tatum a une technique qui dépasse de loin celle des meilleurs pianistes de jazz du moment, Teddy Wilson lui-même en l'occurrence.

Wilson ajoute que le caractère musical de Tatum se traduit par un niveau d'expression quasi-explosif. Il se manifeste par l'étendue de la palette de ses dynamiques et la variété de son toucher. Wilson, par contraste, est plus conservateur dans l'usage de ses dynamiques, restant presque toujours sur le terrain dynamique confortable des nuances *mp* ou *mf*. Son toucher, également, est moins diversifié que celui de Tatum. Pour Schuller : « Ce que Wilson fait est exquis, bien-sûr, mais il n'obtient pas – ou a choisi de ne pas obtenir – la palette d'attaque et de toucher dont Tatum a la maîtrise : du *legato* le plus suave aux attaques martelées des cuivres en passant par toute la palette qu'il y a entre⁹¹. » Ce que confirme d'ailleurs Martial Solal. Pour lui, ce qui fait l'intérêt du jazz, c'est justement la différence des personnalités : « Les gens qui avaient peu de technique étaient beaucoup plus nombreux autrefois. Leur but dans la vie n'était pas de jouer comme Tatum qui était pratiquement le seul, à l'époque, à avoir une vraie maîtrise. Leur but était de créer un univers. C'était le cas de John Lewis qui avait des moyens techniques relativement simples⁹². »

Revenons à Tatum, dynamiques et variété de touchers, *legato* contre attaques martelées. Voilà une différence essentielle entre Tatum et les pianistes qui l'ont précédé ou qui lui sont contemporains. George Shearing remarque que sa virtuosité ne peut masquer la beauté d'un son très personnel : « Le son qu'il pouvait tirer d'un piano était beau en lui-même – nonobstant sa virtuosité – il faudrait même ajouter que la plénitude de ce son était certainement l'élément remarquable de son geste pianistique⁹³. » D'ailleurs, Martial Solal constate que c'est dans la manière d'aborder le domaine de la dynamique et de l'intensité que résident de grandes divergences techniques entre le jazz et la musique savante principalement

⁹¹ [Traduction] It is exquisite, of course, but it does not have – or chooses not to have – the *range* of touch and attack that Tatum commanded: from the most dulcet and *legato* to the brassiest hammer-like attacks, and everything in between. *Ibid.*, p. 504.

⁹² PRÉVOST (Xavier), - *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 203.

⁹³ [Traduction] The sound that he made on the piano was good enough without them (*pianistic tricks*), and it was his whole sound that was one of the greatest things about him. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 151.

romantique. Solal explique qu'il lui arrivait souvent, lorsqu'il jouait dans un conservatoire ou un ensemble comportant plusieurs salles, petites ou grandes, comportant chacune un piano, qu'on ne lui accorde que le moins bon piano de la maison. Les *vrais* pianos étaient réservés pour la musique « classique » ! Il était généralement admis que les pianistes de jazz maltrahaient les instruments, au contraire des artistes « classiques » qui, eux, ne faisaient que les caresser. Solal explique : « La vérité est exactement à l'opposé. Les pianistes de jazz, se produisant le plus souvent avec amplification, jouent en général *mezzo forte*, alors que les classiques doivent exécuter quelquefois des œuvres qui exigent une bien plus grande vigueur. Depuis que je suis "reconnu", j'ai enfin droit aux meilleurs pianos. Mais après combien d'affronts⁹⁴ ! »

Quand on écoute Art Tatum, on se rend très vite compte de la présence de contrastes dynamiques inhabituels dans le jazz. Mais ce que dit Martial Solal est également intéressant car, même en Europe, dans une période assez récente, les pianistes de jazz ont des difficultés à jouer sur les instruments de qualité réservés aux pianistes concertistes « classiques » ; ce n'est donc pas, en définitive, une problématique seulement américaine et Noire mais une façon de traiter le jazz avec condescendance. Tatum doit, lui aussi très souvent, se contenter de pianos indignes alors qu'il est un adepte de Steinway – rappelons-nous, il en possède-un : « Quoique inconditionnel des Steinway, Tatum a dû passer la majeure partie de sa carrière à jouer sur de vieux pianos usés à l'origine douteuse. Cela ne le gênait pas outre mesure, il réussissait toujours à exécuter ses gammes – sa pratique favorite – à faire sonner le clavier le plus récalcitrant quitte à jouer dans les tonalités les plus éloignées quand certaines notes étaient trop fausses⁹⁵. » Le producteur Orrin Keepnews fait une remarque intéressante sur la manière de frapper le clavier qu'a Tatum et le peu de distance entre ses doigts et les touches : « Les pianistes qui l'avaient vu jouer, se rappellent ses doigts très bas, au plus près des touches. Keepnews les décrit "presque désarticulés", comme s'ils menaient une course à travers des traits pianistiques kaléidoscopiques⁹⁶. »

⁹⁴ SOLAL (Martial), en collaboration avec MÉDIONI (Franck), *Ma vie sur un tabouret*, Autobiographie, Actes Sud, 2008, p. 160.

⁹⁵ [Traduction] Though partial to Steinways, Tatum spent much of his career on moth-eaten models of dubious vintage. He would warm up with scales – his favourite practice routine – and find the clinkers on each keyboard, then avoid them by playing in whatever keys had the fewest bad notes. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 60.

⁹⁶ [Traduction] Those who were pianists remember his fingers, always low on the keys, looking, as Keepnews describes them, "almost double-jointed" as they raced through kaleidoscopic patterns. *Ibid.*, p. 60.

Robert L. Doerschuk nous rappelle également le très haut niveau technique théorique d'Art Tatum : il sait transposer sa musique improvisée dans toutes les tonalités. Ses mains sont donc extrêmement souples et ses doigts superbement flexibles mais les mouvements de ses mains sont à l'avenant comme Schuller le remarque. Pour lui, pratiquement toutes les performances de Tatum sont du point de vue de la technique pianistique une merveille de perfection ; à ce propos Lester écrit : « Son jeu doit être entendu pour être cru, et dans sa perfection technique se trouve quelque chose au-delà de la description verbale [...]. La clarté de chaque note, de chaque trait [*run* en anglais] de Tatum, les sauts à peine croyables vers les registres extrêmes du piano [on n'a jamais pu remarquer une fausse note à l'occasion de ces sauts] sa sonorité profonde dans les touches du clavier, le contrôle du son et du toucher dans les passages pyrotechniques largement au-dessus de la capacité de la majorité des pianistes [...] – tels sont les miracles des performances qui doivent être appréciés⁹⁷. » Ce qui, pour Schuller encore, contribue toujours à le différencier des plus brillants pianistes de jazz américains, particulièrement Wilson encore une fois, car si Tatum ne prend pas de risques au niveau de la forme de son improvisation, en revanche il en prend constamment dans tous les éléments constitutifs de l'improvisation : « Il repousse toujours ses limites techniques et harmoniques ne redoutant pas d'atteindre ses limites physiques les plus extrêmes. Wilson, par contre, fait montre d'un goût et d'un sens de la sobriété inaltérables dans son jeu⁹⁸. »

Une exubérance et une pyrotechnie de gestes virtuoses également constatées par Whitney Balliett, l'un des plus grands spécialistes d'Art Tatum, déjà évoqué plus haut et cité par James Lester. Pour Balliett, le style de Tatum est reconnaissable par le toucher, la vélocité, l'exactitude et l'imagination autant harmonique que rythmique. Il assure qu'aucun pianiste n'a atteint de notes avec autant de beauté. Chacune – peu importe le tempo – est légère, complète et résonante, comme des lettres sur une page bien imprimée. Ses accords, vastes, dans le registre bas du piano ne sont jamais brouillés, et ses notes hautes sont comme de l'argent poli... Sa

⁹⁷ [Traduction] His playing must be heard to be believed, and in its technical perfection it is something beyond verbal description, at least this author's verbal capacities. The note perfect clarity of Tatum's runs, the hardly believable leaps to the outer registers of the piano (he is not known ever to have missed one), his deep-in-the-keys full piano sonority, the tone and touch control in pyrotechnical passages clearly beyond the abilities of the vast majority of pianists to merely render the notes in some nominal way – these are miracles of performances which must be appreciated aurally. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 9.

⁹⁸ [Traduction] He has generally bent on breaking technical and harmonic boundaries, always pushing himself to the utmost physical limits. Wilson, on the other hand, stayed within the bounds his taste and sense of musical sobriety set. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 504.

vitesse et sa précision sont presque choquantes. Les impeccables traits de double-croches ruissellent le long du clavier, chaque note parfaitement accentuée, les accords et les figures à la main gauche sonnait parfois comme joués à deux mains. Puis Balliett écrit : « Une telle virtuosité pourrait être une fin en soi, et Tatum était ravi de se laisser aller ainsi, à des tempos très rapides, devenant de manière spectaculaire un artiste de haute classe, de la classe de l'Everest ! Son fondamental sens du rythme lui permit de jouer des interludes hors tempo ou de longs chorus qui doubleraient l'impact du tempo sous-entendu, et son sens harmonique – ses accords étranges et multiples, jamais égalés par ses successeurs, sa manière d'empiler deux, trois ou quatre niveaux de mélodie à la fois – était orchestral et presque symphonique⁹⁹ »

Puisqu'on parle de génie pour Tatum, tournons nous vers l'autre génie virtuose qu'est Liszt afin de percevoir la similitude des réactions des auditeurs quant à l'effet produit par une telle virtuosité : « Quand on dirait que Liszt fait les arpèges et les gammes chromatiques en octaves sur des mouvements fabuleux de vitesse, qu'il prend des dixièmes avec autant de facilité que d'autres prennent l'octave, qu'il fait la trille du 4^e et du 5^e doigt comme on le fait ordinairement du 2^e et du 3^e, que prouverait cela ? Une grande force de mécanisme et rien de plus. Ce qui est véritablement beau, surprenant, inconcevable, c'est de voir un homme dans une salle immense, parler à la foule au moyen d'un piano avec autant de force et d'autorité que l'orateur le plus éloquent, et produire sur les masses les effets dramatiques de Talma¹⁰⁰, Frédérick Lemaître¹⁰¹, Rachel et madame Dorval¹⁰² ; c'est-à-dire, impressionner jusqu'à l'enthousiasme. Voilà le génie et le génie, comme on sait, ne s'analyse pas¹⁰³. » Relevons que cette virtuosité est décrite comme éloquente et qu'elle parle à l'auditoire, selon l'auteur de l'article en question. Nous reviendrons

⁹⁹ [Traduction] [Balliett, *Ecstasy*, 113] Such virtuosity can be an end in itself, and Tatum was delighted to let it be in his up-tempo flag-wavers, when he spectacularly became a high-wire artist, a scaler of Everests. Tatum's bedrock sense of rhythm enabled him to play out-of tempo interludes or whole choruses that doubled the impact of the implied beat, and his harmonic sense – his strange, multiplied chords, still largely unmatched by his followers, his laying on of two and three and four melodic levels at once – was orchestral and even symphonic. Cité In. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 9.

¹⁰⁰ François-Joseph Talma, célèbre acteur français, sociétaire de la comédie française, né en 1763 et décédé en 1826.

¹⁰¹ Acteur français né en 1800 et décédé en 1876.

¹⁰² Marie Dorval, actrice française née en 1798 et décédée en 1849.

¹⁰³ *Le Sémaphore de Marseille*, n° 5065 (4 et 5 août 1844), in DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 105.

plus tard sur cet aspect de l'improvisation d'Art Tatum mais voici, toujours concernant Liszt, un autre extrait d'article décrivant le virtuose au piano :

Que dirions-nous de la manière dont M. Liszt [*sic*] se joue des plus inextricables difficultés ? De ces séries d'incompréhensibles accords de douzième, de doubles octaves, de dix-septièmes, qui sembleraient devoir exiger l'intervention de quatre mains, et que, avec une indicible précision, il fait résonner sans paraître les arpéger ? De ces quadruples trilles, si perlés, filés avec tant d'art ? De cette inconcevable rapidité et de la netteté non moins grande avec laquelle des milliers de notes jaillissent sous sa main, à la fois si puissante et si délicate ? Que dire de ces successions d'accords plaqués des deux mains, en triples ou quadruples croches, et avec une telle précision que l'oreille la plus exercée, tout en ne perdant rien des combinaisons variées de l'harmonie, ne saurait y découvrir une note douteuse ? De ces longs passages en octaves, par mouvement inverse, qui se déroulent avec une aisance si merveilleuse, et dont les notes sont coulées, sont liées comme si chaque main n'en frappait qu'une seule à la fois¹⁰⁴.

Si les gammes chromatiques décrites dans le premier extrait d'article cité plus haut ne sont pas courantes dans le langage de Tatum en revanche, les accords particulièrement étalés (même si l'harmonie de couleur et surtout fonctionnelle est différente bien-sûr), l'impression de quatre mains (deux pianistes donc), l'inconcevable rapidité, les milliers de notes, les successions d'accords attaqués aux deux mains sont autant d'éléments dont le caractère pourrait être plaqué directement sur le modèle de Tatum comme l'occupation totale du clavier par Liszt d'ailleurs : « La distribution des notes sur un vaste espace, soit *tout* le clavier de six et bientôt sept octaves, présente l'autre pan de la virtuosité lisztienne. On ne compte plus les exemples de déplacements périlleux en arpèges. [...] Écartelée, la ligne mélodique principale ou ses accompagnements migrent à grande vitesse dans toutes les régions¹⁰⁵. » Et l'on parle un peu plus loin de « l'omniprésence de la main du pianiste sur la totalité disponible du clavier¹⁰⁶. » Bien entendu l'habileté du jeu de main gauche de Tatum peut être comparable à celle de Liszt, ce qui pour un pianiste de jazz est totalement extraordinaire même à cette époque où le *stride* est encore très vivace.

En fait, Tatum a toujours craint d'être pris en défaut sur ce point et c'est pour cette raison qu'il y attache une très grande importance, ainsi Robert Doerschuk

¹⁰⁴ Extrait d'un article publié dans le *Journal de Saône-et-Loire* le samedi 30 mai 1845 In. *Ibid.*, p. 219-220.

¹⁰⁵ BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In. *Ibid.*, p. 394.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 394.

s'interroge-t-il et se demande-t-il pourquoi Tatum n'a-t-il pas suivi le chemin que les autres pianistes ont pris à son époque, à savoir, faire partie d'un groupe. Se remémorant ses débuts comme pianiste d'orchestre pour *Time Magazine*, Tatum avait révélé qu'une part de la réponse était attachée à la nature même de sa personnalité musicale et de son formidable jeu de main gauche remplaçant une contrebasse, une guitare voire un instrument monophonique supplémentaire. Il déclarait : « les autres musiciens me taquinaient, ils disaient que je n'avais pas de main gauche alors j'ai décidé de leur démontrer le contraire¹⁰⁷. » Et Doerschuk d'écrire : « Même après avoir perfectionné son *stride*, au point qu'Horowitz ait déclaré qu'il aurait donné n'importe quoi pour avoir la main gauche de Tatum, Art resta toujours très sensible à ce genre de critiques¹⁰⁸. » Remémorons-nous les remarques de Wilson et de Peterson : non seulement la main gauche de Tatum est aussi volubile et agile que sa main droite mais en plus Tatum donne à l'auditeur, comme Liszt, la sensation qu'il peut y avoir deux pianistes...

À la manière de Liszt en son temps, Tatum doit lutter contre la concurrence de l'orchestre. Pour Bruno Moysan, la première conquête du concert soliste est d'abord celle d'un langage de la fusion assimilatrice des idiomes. Moysan démontre que dans le concert du mois de juin 1836 que donne Liszt, le virtuose entre en concurrence avec l'orchestre et prétend, en jouant sa transcription de la *Marche au supplice*, parler seul à la place de tous et faire mieux que soixante musiciens : « Lors d'un concert symphonique donné par Liszt et que dirigeait Berlioz, on interpréta de ce dernier, la "Marche à l'échafaud" tirée de la *Symphonie fantastique*, morceau somptueusement orchestré, à la fin duquel Liszt se mit au clavier et joua son propre arrangement, pour piano seul du même mouvement, créant un effet surpassant même celui de l'orchestre au complet et déchaînant un indescriptible délire¹⁰⁹. » Moysan rappelle que cet exploit avait été dûment annoncé dans le programme, la réécriture y tenant un rôle essentiel. Pour Moysan, Liszt, par la puissance assimilatrice du piano romantique crée « un effet surpassant même celui de l'orchestre au complet ». Il ajoute qu'en faisant du piano le microcosme de l'imaginaire romantique par le moyen de la transcription et de la réminiscence, Liszt se pose en demiurge, et cela doublement puisque, « créant un effet surpassant même celui de l'orchestre au

¹⁰⁷ [Traduction] "The other boys used to razz me," he insisted. "They said I had no left hand, so I made up my mind to show them." DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 61.

¹⁰⁸ [Traduction] After he had perfect his stride, even after Horowitz had reportedly declared that he would have given anything for Tatum's left hand, Art was still sensitive to that kind of criticism. *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁹ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 245.

complet », il est créateur de sociabilité par « l’indescriptible délire » qu’il déchaîne. Nous verrons un peu plus loin que l’improvisation-paraphrase, que pratique Tatum, le rapproche sensiblement des paraphrases et autres réminiscences – fréquemment improvisées avant d’être couchées sur le papier – qui ont fait la renommée du Liszt virtuose soliste, créateur du concept de récital face à la concurrence de l’orchestre.

Quand Tatum commence dans la vie professionnelle, le pianiste solitaire de *stride* est en voie de disparition, la mode étant aux grandes formations de swing. Tatum est l’unique soliste à réussir (pas toujours d’ailleurs car, pour des raisons financières, il doit constituer un trio dans lequel les deux autres musiciens ne se sentiront pas à l’aise) à se faire un nom et à conquérir un public à cette époque. Pour ces raisons, son jeu doit être orchestral, et comme l’écrit Schuller : « faire sonner son piano comme un orchestre lui semblait un enjeu particulièrement stimulant, il n’avait aucun souci à se faire, sa technique le lui permettait. Il pouvait gérer simultanément mélodie, harmonie, lignes de basses, rythme, faisant sonner l’ensemble comme un tout cohérent davantage que comme une addition d’individualités¹¹⁰. » Robert L. Doerschuk évoque en ces termes ce qu’il considère être les caractéristiques du jeu de main gauche de Tatum : « Tatum ne négligeait jamais sa main gauche, il l’utilisait soit comme force de propulsion, soit comme un partenaire égal à sa main droite dans les étonnants traits virtuoses développant ses harmonies¹¹¹. »

Ce jeu orchestral apporte à son style une plénitude certaine, et donne même parfois à l’auditeur une sensation de saturation, surtout que les tempos sur lesquels il développe ses improvisations sont totalement inouïs (il joue sur des tempos souvent plus rapides que les jazzmen du be-bop). James Lincoln Collier explique que Tatum démontre une technique pianistique qui stupéfie les autres pianistes essentiellement parce qu’il est capable de produire des torrents de traits des deux mains, qui se courent après, qui se rejoignent, se croisent, ainsi que des séries complexes d’arpèges à des vitesses qu’aucun pianiste de jazz ne peut approcher, et de faire tout cela avec une élégance désinvolte sans aucune apparence d’effort et de fatigue. Au sujet des tempos, Collier écrit : « Sa vitesse, sa vélocité, en général, étaient

¹¹⁰ [Traduction] He was an “orchestral” pianist; that is to say, he delighted in emulating an entire orchestra on the piano and had the technique to carry it off. He could manage melody, a full range of harmony, bass lines, and rhythm, all simultaneously, emphasizing a full orchestra ensemble sound rather than any individual orchestral colors or timbres. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 482.

¹¹¹ [Traduction] Though he was never a “two-fisted” pounder, Tatum always valued his left hand, either as a source of propulsion or as an equal partner to his right hand in harmonic flights of fancy. p. 65, DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 65.

phénoménales. Parmi les quatre premiers solos qu'il enregistra, il y a une improvisation sur *Tiger Rag* qui se déroule à une vitesse métronomique d'à peu près 370 à la noire, une vitesse à laquelle il n'y avait que très peu de pianistes de jazz qui pussent jouer et il tient ce tempo pendant toute l'improvisation¹¹². » Et Collier de surenchérir : « À un concert, en 1949, il improvisa sur *I know that You Know*¹¹³ – un thème qui, toujours pris à un tempo très vif, constituait une espèce de test pour les très bons clarinettistes de la période *swing* – à un effarant tempo métronomique de 450 à la noire, ce qui signifie que par moments il jouait un millier de notes à la minute. Tout cela n'était qu'un exercice pour affirmer et démontrer sa virtuosité. Toutes les caractéristiques de son style sont bien là. Il jouait plus vite, tout simplement¹¹⁴. » La rapidité des tempos est également une des caractéristiques de la virtuosité de Liszt et n'est pas exempte de critiques à l'époque : « À quoi bon [...] exécuter, dans un mouvement plus que *prestissimo*, la charmante *Tarentelle* de Rossini ; ce qui lui ôte tout son caractère¹¹⁵ ? » De tels tempos entraînent de redoutables enjeux et de terribles prises de risques mais Art Tatum se joue de cela, au point que, comme l'explique James Lester, pendant un enregistrement, Norman Granz¹¹⁶ s'aperçoit avec horreur que la bande d'enregistrement ne suffira pas à enregistrer l'intégralité du morceau. L'improvisation est coupée. Tatum, amusé, reprend exactement à l'endroit où l'enregistrement s'est arrêté ! Et Lester de conclure : « Après avoir enregistré, Tatum n'écoutait jamais les bandes pour dire ce qu'il voulait conserver, éliminer ou recommencer tout simplement parce qu'il était pleinement conscient de ce qu'il avait joué et qu'il n'en voyait pas la nécessité¹¹⁷. »

Des enregistrements qu'il maîtrise à la perfection selon le producteur de disques Dick Katz¹¹⁸ qui estime, dans l'ouvrage de Lester¹¹⁹, que tous les

¹¹² COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 148.

¹¹³ Non enregistré dans les ART TATUM SOLO MASTERPIECES. La version de 1949 de ce thème peut être écoutée en utilisant ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=xSVYJ3VpnKE>.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹¹⁵ Journal *Le Breton* de Nantes In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 221.

¹¹⁶ Impresario et producteur de jazz américain né en 1918 et décédé en 2001.

¹¹⁷ [Traduction] In recounting this story, Granz failed to nominate the title but added that such was the pianist's complete mastery that the tape join did not arrest the swing of the solo concerned. It was also perhaps typical that such a perfectionist should decline to hear playbacks. He explained that this was because he was always aware when an error had occurred. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 206.

¹¹⁸ Dick Katz, pianiste de jazz, arrangeur et producteur américain de disques né en 1924 et décédé en 2009.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 145.

enregistrements de Tatum démontrent sa recherche de la perfection absolue – maîtrise absolue de tous les paramètres du son, que ce soit sur le plan de la justesse ou du contrôle des durées, intensités et timbres. Naturellement, une telle technique n'est pas innée, elle repose sur un travail constant et demande un entretien que Tatum est loin de négliger. En cela, il est très proche de ses homologues concertistes, ce que confirme James Lincoln Collier : « Chose incroyable, jusque dans les années 50 il continuait à travailler son piano, à s'appliquer pendant de longues heures d'affilée à faire des gammes et des exercices pour garder intacte sa magnifique technique. En un mot, pour Art Tatum, il n'y avait presque pas de différence entre la musique et la vie, c'était, pour lui, une seule et même chose¹²⁰. »

Pour lui, comme pour Liszt un siècle avant, se pose le problème du travail quotidien à l'occasion des nombreux déplacements qu'il est amené à faire. Si la légende veut que Liszt ait fait installer un piano à queue sur une voiture hippomobile – allégation qui ne repose sur aucun fait démontré – pour Art Tatum, qui ne prend jamais l'avion, il faut trouver des solutions. James Lester explique que le voyage de la côte Est à la côte Ouest durait trois jours pendant lesquels Tatum était mal à l'aise, lui qui ne pouvait être séparé d'un piano plus de quelques heures. À la différence de Paderewski, il ne pouvait se permettre de voyager avec son Bösendorfer (dans le cas d'Art Tatum, le piano aurait été davantage un Steinway). Encore une fois son talent pour se faire des amis vint à son secours. Comme Red Norvo¹²¹ l'expliqua à Lester, Tatum trouva une solution : « Il y avait un médecin qui habitait Kansas City, je ne me souviens plus de son nom, mais Art s'y rendait quand il était de passage. La maison de ce médecin disposait d'une grande pièce dans laquelle trônaient deux pianos à queue. Ainsi, soit à l'aller, soit au retour, Art pouvait faire une halte chez lui pour jouer¹²². »

Cette exubérance technique ne va pas, comme nous allons le voir, sans quelques condamnations de la part de certains. Tatum a quelques morceaux qui tiennent lieu de « chevaux de bataille » à l'occasion de concerts ou d'enregistrements et ceci pendant toute sa carrière. Deux standards, *Tiger Rag* et *Tea*

¹²⁰ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 146.

¹²¹ Red Norvo, vibraphoniste, xylophoniste et joueur de marimba américain, né en 1908 et décédé en 1999.

¹²² [Traduction] As Red Norvo explained to me, "There was a doctor that lived in Kansas City, a doctor, I don't remember his name now, but Art stayed with him when he was there, and he had a big family room like this one. He had two grand pianos in this room. On his way to or from New York he'd stop over a few days." LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 100 et 101.

*for Two*¹²³, reviennent couramment dans sa discographie notamment parce qu'ils seront toujours exécutés à des tempos effarants. D'ailleurs, ces premiers disques eurent l'effet d'une bombe sur le monde de la musique. *Tiger Rag* et *Tea for Two* étaient considérés comme des exercices de bravoure dans le monde du jazz – des airs aux mélodies simples, voire pauvres, qui convenaient davantage aux interprètes du *stride* qui mettaient surtout en valeur l'aspect rythmique par rapport aux paramètres mélodiques. Tatum se pencha principalement sur ce genre de matériau en début de carrière plutôt qu'à la fin, peut-être en partie parce qu'il avait quelque chose à prouver, mais également parce qu'il avait une grande attirance pour le *stride*, plus que tout autre style de jazz ; le *stride* qui privilégiait avant tout la main gauche.

Interpréter des morceaux dont l'objectif principal est l'étalage d'une virtuosité extraordinaire afin d'affirmer sa suprématie en ce domaine est déjà la préoccupation du Franz Liszt de la *Glanz-Period*¹²⁴ qui se concocte un « programme de choc ». Ainsi, Jacqueline Bellas¹²⁵, qui a bien étudié la tournée de Liszt dans le sud-ouest en 1844, nous certifie que le virtuose avait littéralement un programme de choc, rigoureusement composé d'avance et qui a déjà fait ses preuves en Europe. Bruno Moysan parle même de composition de combat : « Dans cette perspective, le *Divertissement sur la cavatine de Pacini "I tuoi frequenti palpiti"* apparaît comme étant une composition de combat. C'est d'ailleurs pour cette raison sans doute que Liszt le joue lors de son fameux duel contre Thalberg¹²⁶. » Pour Moysan, dans un « programme de choc », on trouve fréquemment les mêmes transcriptions et presque systématiquement le fameux *Galop Chromatique* toujours à la fin, un morceau davantage réputé pour la virtuosité qu'il exige que son intérêt musical : « Et le périlleux *Galop chromatique*, "Cette impossibilité musicale que pas un pianiste n'a osé aborder", termine en apothéose, sur des plages de bravoure, lancées comme un défi aux rivaux téméraires, ce concert donné à la gloire d'un seul homme¹²⁷. » Un galop chromatique dont l'interprétation ci-dessous décrite pourrait tout aussi bien

¹²³ Voir plus haut les références des enregistrements de ces deux thèmes.

¹²⁴ Littéralement période « d'éclat » pendant laquelle Liszt s'est fait connaître à travers l'Europe entière comme virtuose soliste, enchaînant les récitals et recueillant l'enthousiasme d'un large public allant de l'aristocratie aux classes les plus populaires.

¹²⁵ *Les Programmes des Concerts de Liszt entre 1844 et 1845*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 63.

¹²⁶ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 200.

¹²⁷ *Franz Liszt en Tournée Dans le Sud-Ouest en 1844*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 178.

s'appliquer au *Tiger Rag* de Tatum et ses « quatre mains » : « Le *Galop chromatique* commence. Nous renonçons à le suivre dans cette avalanche, cette trombe de notes qui se pressent, se poussent, se heurtent, avec une rapidité qui dérouté l'oreille et la pensée. Écoutez ce trille fantastique ; voyez ces mains voler sur l'instrument, monter, descendre, se croiser, grimper l'une sur l'autre, combien sont-elles ? Qui le sait ? En voilà une, en voilà deux. Est-ce la droite ? Est-ce la gauche ? Eh, pouvons-nous le dire¹²⁸ ? »

Nous reviendrons en détail, à un autre moment, sur les thèmes choisis par Tatum pour improviser, mais force est de reconnaître que Tatum n'œuvre que dans la perspective d'un programme qui tend avant tout à démontrer sa virtuosité pianistique insolente comme Liszt avant lui. En cela, il prête le flanc à des critiques qui peuvent être, en partie, justifiées. Trop de technique peut parfois devenir un handicap et déboucher sur une virtuosité gratuite et purement démonstrative comme le souligne Martial Solal : « On peut dire que des pianistes comme John Lewis ou Duke Ellington n'étaient pas des virtuoses du piano. Ce qui comptait, c'était leur histoire plus que leur exécution. Quand on est parvenu à une véritable maîtrise de l'instrument, on est tenté, comme Art Tatum, d'encombrer son discours pour le simple plaisir d'entendre un bel arpège, voire un glissando. Il est difficile de ne pas tomber dans ce piège. Même les plus grands auteurs classiques n'y ont pas échappé¹²⁹. » Pour Martial Solal, la technique est un outil indispensable mais qui peut très vite devenir dangereux. Si on ne maîtrise pas la technique ou si, au contraire, on se laisse bercer par elle, le pianiste peut être amené à jouir d'un bel arpège qui n'est en réalité qu'un arpège... Et Solal d'ajouter : « Depuis un certain nombre d'années, j'évite ce genre de jouissance physique dont la musique est un peu absente. On a beaucoup reproché à Art Tatum aussi ses fioritures, mais beaucoup de pianistes de ma génération ne pouvaient pas s'empêcher d'admirer ses arpèges, si bien faits et si pertinents. Car il faut accorder une importance à la place de l'arpège, à la façon dont il s'intègre dans une improvisation¹³⁰. » Solal expose le fait que la technique a pour avantage de laisser le virtuose jouer ce qu'il veut au moment où il le veut, sans brider son imagination. Puis il conclut : « Plus on a de technique, plus

¹²⁸ *Le Courrier de la Moselle*, n° 140 (samedi 22 novembre 1845), In. *Ibid.*, p. 280.

¹²⁹ SOLAL (Martial), en collaboration avec MÉDIONI (Franck), *Ma vie sur un tabouret*, Autobiographie, Actes Sud, 2008, p. 118.

¹³⁰ PRÉVOST (Xavier), - *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 199 et 200.

on peut faire de choses. Mais évidemment si on a une très grande technique, c'est là qu'il faut appuyer sur le frein, et c'est difficile¹³¹. »

Un reproche que, malgré son admiration pour Tatum, Gunther Schuller a déjà formulé. Pour Schuller, il se trouve que cette maîtrise totale et parfaite du clavier – et en dépit de ses quatre-vingt-cinq pour cent de cécité – se révèle être le talon d'Achille de Tatum. En effet, une grande partie de ce que l'on peut considérer comme étant d'une créativité discutable dans la production du pianiste trouve son origine dans cet abus de facilité technique. Au début de sa carrière il lui était très difficile d'appivoiser ses doigts agiles afin d'échapper à un discours dense et volubile. Pour Schuller : « L'art de Tatum était prodigue, si abondant que son problème n'était pas, à l'instar de beaucoup de pianistes, de savoir comment atteindre une maîtrise absolue de sa technique, mais au contraire, comment la dompter afin de la mettre au service de l'expression et de la créativité. Un défi – si l'on considère l'ensemble de sa carrière – qu'il ne parvint pas réellement à remporter, à la différence d'un Armstrong ou d'un Parker¹³². » Il faut également reconnaître que les adversaires de Liszt ne se privent pas non plus de faire ce genre de reproche au sujet d'une virtuosité qu'ils jugent par trop clinquante, artificielle et directement issue de sa facilité pour la technique.

Schuller va encore plus loin en reprochant à Tatum de sacrifier implacablement la mélodie sur l'autel de la virtuosité. En effet, selon lui, à cause de sa trop grande technique, Tatum n'était pas un grand mélodiste, à l'image d'un Lester Young, d'un Charlie Parker ou d'un Thelonious Monk. Pour Schuller, la spectaculaire main droite de Tatum, qui jamais ne laissait transparaître une fausse note, ne savait pas respirer et dessiner une mélodie ou un motif simple, du moins jusqu'aux dernières années. Cette main droite ne savait qu'exploser en cascades de traits, arpèges en tous genres, inflation d'arabesques. Schuller écrit : « La matière mélodique originale qui aurait pu émerger à la surface de cette pyrotechnie virtuose était le plus souvent les notes supérieures de l'harmonie et non pas une véritable ligne mélodique. Cette absence de don de mélodiste – combinée avec son goût et sa facilité de compresser un maximum d'idées musicales dans un minimum de mesures

¹³¹ *Ibid.*, p. 200.

¹³² [Traduction] His was a profuse art, so abundant that its problems were not, as with most players, how to attain greater technical control of his materials but, rather, how to channel his superior gifts into a more deeply expressive and creatively more original language – challenges which, if his career is seen in the long view, he really did not entirely meet, at least in the sense and the degree that an Armstrong or a Parker did. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 476 et 478.

[2 à 4 le plus souvent] – le conduisait à un surinvestissement de citations mélodiques en relation avec la musique savante et non au jazz¹³³. »

Voilà que Schuller estime que Tatum est, sur le plan de la mélodie, plus proche de la musique savante que du jazz ! En effet, s’il existe dans la musique savante des mélodies parfaitement dessinées et chantantes, à la période classique et pendant le premier romantisme, en revanche, à partir de la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, les mélodies deviennent particulièrement compliquées et éclatées, du fait de la complexification de l’harmonie. Les sévères critiques adressées à Tatum, Liszt, pianiste virtuose, avait dû les subir en son temps, comme le rappelle très justement le musicologue spécialiste du jazz James Lester : « Il est certainement intéressant de mettre en parallèle ces critiques avec les critiques caustiques supportées, en son temps, par Franz Liszt, créateur du concept moderne de concertiste virtuose, celui que Berlioz appelait “Dieu des pianistes” [préfigurant l’éloge de Fats Waller envers Art Tatum...]. Comme Art Tatum, Liszt, dont les capacités pianistiques étaient sans égales [*Chopin excepté peut-être*], fut accusé de duper le public avec ses “acrobaties de cirque” et ses “maniérismes artificiels”. Clara Wieck a employé les termes de “graines de dégénérescence” au sujet de son jeu et a ajouté également que le modèle qu’il portait allait entraîner la chute de la tradition du beau jeu de piano [Fisher, *Musical Prodigies*, 48-49]. La réputation de Liszt n’eut décidément pas à en souffrir, celle d’Art Tatum non plus d’ailleurs¹³⁴. »

Donc, comme Liszt avant lui, Tatum est critiqué pour une virtuosité, qui par certains aspects, peut sembler gratuite. Evidemment cela est la conséquence directe d’une maîtrise technique extraordinaire mais non ostentatoire. Car s’il existe bien une différence entre la virtuosité de Liszt et de Tatum c’est en effet sur ce point précis. Si le geste musical de Liszt peut, par certains aspects, être qualifié

¹³³ [Traduction] What little original truly melodic material might rise to the surface of his performances was more often than not merely the upper lines of the harmonies, rather than intrinsically melodic material. This lack of a personal melodic gift – combined with his restless facility, and unquenchable desire to compress musical ideas, to cram more into a 2- or 4- bar phrase than it could rightly hold – also led Tatum to indulge in an inordinate amount of melodic quotation, most of it classical at least non-jazz in origin. *Ibid.*, p. 480.

¹³⁴ [Traduction] It is certainly interesting to put these criticisms side-by-side with the scathing criticisms endured by Franz Liszt, the nineteenth-century composer/virtuoso who is often cited as the creator of modern concert playing, the man about whom Berlioz said, “There is a god of pianists...” [prefiguring Waller’s praise of Tatum]. Like Tatum a figure of towering capabilities, he was accused of giving the public “glib concoctions,” circus tricks,” and “artificial playing mannerisms.” The pianist Clara Wieck expressed the “seeds of degeneracy” notion when she said that Liszt “has the downfall of piano playing on his conscience” [quoted in Fisher, *Musical Prodigies*, 48 – 49]. Liszt’s reputation, we note, survived these blows, and Art Tatum’s may, too. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 130.

d'*hypergeste*¹³⁵ (puisque dans le cadre des concerts pendant la *Glanz-Period* il se produit comme un virtuose que l'on écoute mais que l'on « regarde » également dans les limites qu'impliquent le spectacle virtuose), il n'en est rien du geste de Tatum qui, malgré une pyrotechnie sonore exubérante, est d'une sobriété étonnante. Cette économie dans le geste, cette sobriété physique, sont en définitive une marque de maîtrise technique pour le pianiste de jazz Michel Petrucciani dont les propos sont rapportés dans l'ouvrage de Benjamin Halay¹³⁶. Ainsi pour ce dernier, Michel Petrucciani s'inscrit-il dans un débat original et intéressant. Même si les exceptions affluent telles que Keith Jarrett, Ray Charles, Joachim Kühn, Jacky Terrasson...

Certains pianistes comme Oscar Peterson, Bill Evans ou Herbie Hancock laissent une image de sérénité mais figée quant à l'approche purement physique de l'instrument. C'est très naturellement que Petrucciani établit une comparaison avec Franz Liszt : « Paradoxalement, on représente souvent Franz Liszt, tout comme Ludwig van Beethoven, avec des gestes exubérants et inconsidérés autour du piano¹³⁷. » Petrucciani se remémore alors la caricature de Franz Liszt en 1843 signée Henri Lehmann et affirme qu'elle parle d'elle-même : « “Galop chromatique exécuté par le Diable de l'harmonie.” Vladimir Jankélévitch le qualifie de “gaspilleur phénoménal d'énergie créatrice”. L'attitude physique tient une place essentielle chez l'interprète classique, lui-même prisonnier de ce préjugé. L'attitude du pianiste et du musicien doit en général partir d'un équilibre juste entre ce qu'on pourrait appeler l'ordre et le désordre pour certains, l'instinct et le contrôle pour les autres¹³⁸. » Et Petrucciani de conclure : « L'économie des mouvements fait aussi partie de la technique instrumentale¹³⁹. »

Sur le plan de l'économie de mouvements, Art Tatum paraît à l'opposé de Franz Liszt, et ce qui est surprenant pour un virtuose, malgré des ongles très longs (une véritable originalité parmi les virtuoses) comme le rappelle James Lester qui rapporte un dialogue entre Johnny Smith¹⁴⁰ et Tatum : « Art, il n'est pas question que tu apprennes la guitare. » Tatum : « Pourquoi pas ? » Smith : « Parce que tes ongles sont trop longs ! » Lester écrit que ses ongles étaient vraiment très longs ce qui posait des problèmes quand il enregistrait puisque l'on entendait leur cliquetis sur l'ivoire des touches. Mais il ne voulait pas les couper, il se justifiait ainsi :

¹³⁵ Voir à ce sujet le chapitre sur Thomas « Fats » Waller.

¹³⁶ HALAY (Benjamin), *Michel Petrucciani*, Éditions Didier Carpentier, 2011, 288 p.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 184.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁴⁰ Guitariste de jazz américain né en 1922 et décédé en 2013.

« Toute la force de mes doigts réside dans mes ongles. » et Smith d'expliquer : « Quand je lui ai dit qu'il était impossible d'apprendre la guitare avec de pareils ongles, il renonça à son projet¹⁴¹. » D'après James Lester¹⁴², Tatum s'inscrit dans une posture qui trouve son origine dans la tradition savante. En effet, pour lui, il semble évident que la technique de Tatum, malgré sa formation « classique », était très peu similaire à celle que l'on attend d'un tel pianiste. Un observateur décrit ses mains en 1935 : « Le dos de ses mains était gros et gras mais les doigts étaient longs et fins jusqu'à leur extrémité. Les mains de Tatum étaient presque horizontales et ses doigts paraissaient alterner autour d'une ligne également horizontale dessinée du poignet jusqu'au bout des doigts¹⁴³ ».

Pour Lester, ce témoignage amène un commentaire : une certaine école virtuose d'origine « classique », prône depuis plus d'un siècle et demi la position poignets hauts et doigts arrondis, même si nombre de grands virtuoses, à commencer par Chopin, ne la respectaient pas. John Eaton, le pianiste de Washington qui a fait cette remarque à James Lester, assure que les plus accomplis des pianistes ont découvert que l'articulation, la rapidité et la sonorité requièrent des doigts tendus et proches du clavier. Ainsi les poignets d'Horowitz étaient plus bas que le clavier et ses doigts tendus au plus près des touches. Tatum avait certainement appliqué, lui-aussi, ce que tant de grands virtuoses avaient découvert avant lui. Tatum, en ce qui concerne la position des mains et la posture, ne suit pas l'exemple de Liszt mais davantage ceux d'Horowitz et avant lui, de Chopin. Wilhelm von Lenz rapporte qu'un très grand virtuose contemporain, élève de Liszt mais Polonais, Carl Tausig, déjà évoqué dans cette thèse, avait adopté ce type de geste pianistique. von Lenz témoigne que ce qui caractérisait Tausig avant tout, c'est qu'il ne jouait jamais en vue de l'effet, mais toujours uniquement en fonction du morceau, objectivité que le grand public ne comprend pas selon lui. En effet Lenz écrit : « Le public veut, chaque fois qu'on avale des serpents, savoir à tout coup combien grand et dangereux ils étaient et mesure la chose à la mimique de l'exécutant. Le grand public pense que ce qui est maîtrisé facilement n'est pas difficile et que le fils ou la fille de la maison

¹⁴¹ [Traduction] Johnny Smith remembers: “. . . Art, there's no way that you can play the guitar.” And he says, “Why not?” I says, “Because your fingernails are too long.” His nails were very long, and as a matter of fact they had a lot of trouble recording him because his nails would click on the keys. But he wouldn't cut his nails, because he says, “The strength of my fingers is in the nails.” And when I told him that he'd have to cut off his nails, well, that kind of ended that project that he had in mind. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 214.

¹⁴² Citation 13 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

¹⁴³ [Traduction?] “The backs of his hands are fat and pudgy, but the fingers are long and taper to slender tips. Instead of the customary high wrists and curved fingers of the legitimate pianist, Tatum's hand is almost horizontal, and his fingers seem to actuate around a horizontal line drawn from wrist to fingertip” [Hoefer, “The Hot Box,” January 9, 1957]. *Ibid.*, p. 88.

pourrait en faire autant. Or c'est précisément un calme extérieur absolu et un maintien impassible qui mettaient chez Tausig un sceau à sa virtuosité¹⁴⁴. » Et d'une manière semblable, différents grands pianistes virtuoses romantiques sont certainement à l'origine de cette école : « Kalkbrenner¹⁴⁵, Adam¹⁴⁶ ou Moscheles prônaient la quasi-immobilité de la main et le calme du corps, censé être "naturels"¹⁴⁷. » Calme extérieur absolu, maintien impassible, nous invitons le lecteur à visionner les nombreux documents vidéo disponibles sur Art Tatum. C'est constamment l'impression qu'il donne quand on observe son jeu au piano. En ce sens, le geste pianistique de Tatum ne relève pas du concept d'*hypergeste* – cher à Yves Cytton – donnant autant à voir qu'à entendre, déjà évoqué dans le cas de « Fats » Waller, pianiste-comédien ni même de l'*hypergeste* virtuose de Franz Liszt.

Pour terminer le survol des moyens techniques utilisés par Art Tatum il faut désormais nous intéresser à la physionomie rythmique de son discours. Il est bien sûr curieux de considérer cet aspect technique de la part d'un pianiste de jazz dont la musique, nécessairement liée à un tempo régulier, est moins sujet à fluctuations que le tempo des œuvres savantes ; ne serait-ce qu'à cause d'une proximité plus ou moins obligée avec la danse, comme nous avons pu nous en rendre compte avec les pianistes de *stride*. D'ailleurs, objectivement, tout au long de sa carrière, à des degrés divers, Tatum est encore un pianiste de *stride*. Pourtant nous allons voir qu'en ce domaine une importante rupture s'opère avec les devanciers de Tatum, une rupture qui, dans le cas présent, le rapproche davantage de Chopin que de Liszt.

Nous reviendrons plus loin sur le répertoire enregistré par Tatum, mais auparavant il faut constater qu'en écoutant, à quelques exceptions près, les morceaux enregistrés en solo dans les années cinquante, l'auditeur adepte du piano jazz peut avoir quelques difficultés à percevoir le tempo. En premier lieu, à cause de la dispersion, voire l'atomisation, des éléments mélodiques et harmoniques sur tout le clavier. Pour James Lincoln Collier, Tatum a, en plus de toutes ses qualités, un swing véritable, et cependant, en dépit de ce swing omniprésent, des critiques ont prétendu que, trop souvent, il était trop absorbé par l'élaboration de ses traits fulgurants et de ses arpèges complexes pour vraiment swinguer. Collier explique que, vers la fin de sa carrière, le pianiste supprime parfois entièrement l'énoncé

¹⁴⁴ VON LENZ (Wilhelm), *Les Grands Virtuoses du piano*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, p 108.

¹⁴⁵ Frédéric Kalkbrenner est un pianiste virtuose né en Allemagne en 1785, naturalisé français et décédé en 1849.

¹⁴⁶ Jean-Louis Adam est un compositeur et pianiste virtuose français né en 1758 et décédé en 1848.

¹⁴⁷ BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 391.

régulier du rythme de base pendant un long moment. Puis il écrit : « Notons bien que ces interruptions, ces suspensions du rythme de base ne dérangeront que ceux des auditeurs qui ne peuvent pas, mentalement entendre, en eux-mêmes, le rythme de base et qui ne réussissaient pas à écouter les traits hachés, déchiquetés, brisés, les interruptions et suspensions de rythme de Tatum comme des rythmes entrecroisés et s'inscrivant logiquement dans le déroulement de l'improvisation¹⁴⁸. »

L'auditeur attentif et concentré peut donc sentir la présence et la régularité de la pulsation sous ce déluge d'arpèges et de traits virtuoses. James Lester estime quant à lui, que : « Tatum tourne le dos à une pulsation trop marquée, au profit d'arpèges, répartis entre les deux mains, montant et descendant le long du clavier ; mais constate que néanmoins, la pulsation transparaît à travers cet idiome pianistique avec une grande précision un peu à la manière de ce que ferait un trapéziste qui rattraperait sa partenaire dans les airs¹⁴⁹. » Cependant, pour James Lester, il n'est absolument pas question de *rubato*, puisque sous la masse sonore bousculée, hachée et dispersée, le swing est là, toujours présent. Lester explique que le rythme et l'accentuation imposés à une succession de notes étaient également d'autres éléments musicaux par lesquels Tatum s'imposait à tous (à l'exception peut-être d'Earl Hines). Pour Lester, le ragtime avait apporté la syncope au mouvement de marche issu du XIX^e siècle, le *stride* quant à lui avait su briser la monotonie rythmique par des breaks habilement organisés. Tatum après s'être imposé comme maître du *stride* sut lui donner une souplesse rythmique jusqu'à présent inouïe. Il a bouleversé son auditoire qui, au lieu d'un tempo stable et swinguant, se retrouve enseveli sous des cascades de traits et d'arpèges fulgurants s'opposant aux deux mains totalement indépendantes, en rythmes d'une complexité incroyable. Lester écrit : « La pulsation paraît s'être évanouie et il est extrêmement difficile de la suivre à tel point que l'on pourrait penser que Tatum joue *rubato*. Il n'en est rien, l'expérience du métronome révèle que le tempo est bien là, infaillible et tangible et que la magie Tatum a bien opéré¹⁵⁰. » Et Lester de citer Schuller

¹⁴⁸ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 149.

¹⁴⁹ [Traduction] He would turn his back on the clear rhythmic pulse for measures on end, using both hands to carry the arpeggios up and down the keyboard and then picking up the beat again with great precision, like a trapeze artist catching his partner out of the air. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 122.

¹⁵⁰ [Traduction] He teased the listener who was expecting a steady, swinging beat, buried it under an avalanche of runs or arpeggios, traded it back and forth between hands, pitted two rhythms against each other, and persuaded some listeners that he was unable to keep a beat. Measuring a Tatum performance against a metronome proves that to be completely false. Instead he was a total master of rhythmic complexities and, again, always knew where he was even if the listener did not. *Ibid.*, p. 133 et 134.

concernant le swing : « Le swing n'était pas la préoccupation première de Tatum. Comme l'harmonie le rythme est, chez lui, sujet à de continuelles variations¹⁵¹ ». Curieusement, si James Lester cite Gunther Schuller, il ne donne qu'une version tronquée de ce que constate Schuller à propos de l'aspect rythmique du discours de Tatum. Là encore, sans aucune ambiguïté, Schuller convoque la formation savante d'Art Tatum :

L'immersion de Tatum dans la musique savante, je le pense, a laissé des traces sur la manière dont il envisageait le rythme, plus spécifiquement d'ailleurs dans les premières années. La pulsation était tout à fait contrôlée et précise mais elle n'apparaissait pas au premier abord, elle disparaissait. L'auditeur n'avait pas envie de frapper dans les mains comme c'était le cas à l'écoute de Basie, par exemple. Le jeu de Tatum était centré d'abord sur la mélodie et l'harmonie, reléguant le rythme, le swing et la pulsation à un rôle secondaire. La formation classique de Tatum explique également pourquoi il était tellement attiré par les improvisations en dehors du tempo [tempo libre]. Bien entendu, il ne s'agit pas ici d'affirmer que Tatum ne savait pas swinguer. De nombreux exemples le prouvent – il suffit pour cela d'écouter *Mop Mop* et *Esquire Bounce* ou *I cover The Waterfront* [respectivement de 1943 et 1955]. Il s'agit simplement de suggérer que le swing n'était pas la préoccupation première de Tatum¹⁵².

Gunther Schuller parle d'improvisations libres : remarquons à ce propos le côté innovateur de Tatum, le premier à aborder un type d'improvisation qui ne sera mis en valeur qu'avec la génération de pianistes comme Keith Jarrett au tout début des années soixante-dix (les expériences du *free jazz* des années soixante mises à part). En revanche, si, à cette occasion, Schuller ne parle pas de *rubato*, il n'en est pas de même quand il cite des exemples précis : « [Au sujet du thème *Willow Weep for Me*¹⁵³] Après quatre mesures organisées de manière obsédante en guise d'introduction, les étirements et contractions subtils du tempo au cours des

¹⁵¹ [Traduction] He could swing with great effect, but as a soloist he seldom stayed in a clear swing mode for very long. "Swinging," Schuller commented, "was generally not Tatum's primary concern" (480). A simple swing approach was too confining for what he had to express. Rhythm instead was simply another element in his compositional approach to improvisation, and like harmony a subject for continual variation. *Ibid.*, p. 134.

¹⁵² [Traduction] Tatum's immersion in classical literature, I believe, also left its mark on his rhythmic language, especially in the early years. Tatum's time was certainly precise, controlled. But it was, in its early stages, also rather too subtle and surfacy to elicit the toe-tapping, finger-snapping beat that a Basie could generate, for example. His playing centered then much more on harmonic elements, allowing rhythm, swing, beat to play a secondary role. His classical training may also explain why Tatum had such a highly developed penchant for out-of-tempo (free-tempo) improvisations. [...] All of this is not to say that Tatum couldn't swing. There is plenty of evidence he could – listen to Tatum on *Mop Mop* and *Esquire Bounce* or *I cover The Waterfront* (from 1943 and 1955, respectively). It is to suggest, however, that swinging was generally not Tatum's primary concern. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 479 et 480.

¹⁵³ Page 9 du premier volume de l'album des ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

premières seize mesures sont autant d'indices nous démontrant son affection pour une approche libre dans la manière d'envisager le tempo [...]. On peut également remarquer son approche dans la manière de marquer le tempo à l'intérieur du plus subtil des *rubatos*. Bien que le tempo soit présent, on a l'impression que la barrière de la mesure a disparu¹⁵⁴. » Cette fois-ci, le mot *rubato* est expressément spécifié ! Le lecteur peut observer, à la page 494 de l'ouvrage de Gunther Schuller référencé ci-dessous, dans un schéma, la manière dont les parties *rubato* ont un rôle éminemment structurant dans la forme de l'improvisation chez Tatum. Schuller parle clairement de *rubato*, ce que dénie James Lester.

Et pourtant, quand Tatum étire certaines phrases et se joue du tempo, celui-ci pouvant, en certaines occasions, totalement disparaître, ne recrée-t-il pas une des caractéristiques du piano romantique ? Évidemment, un nom vient immédiatement à l'esprit, celui de Chopin et son *rubato* si personnel et si subtil comme l'écrit von Lenz « La caractéristique prégnante de l'exécution de Chopin était *son rubato*, dans lequel rythme et mesure conservaient leur droit dans les grandes lignes. "La main gauche, lui ai-je souvent entendu dire, c'est le maître de chapelle; elle ne peut céder ni fléchir ; faites de la droite ce que vous voulez et pouvez"¹⁵⁵. » Un *rubato* sous lequel rythme et mesure conservent leur droit. N'est-ce pas ce que fait Tatum dans la plupart de ses introductions ou très fréquemment pendant de longs moments improvisés ? En cela, par contre, il diffère de la conception du *rubato* de Liszt qui préfère suspendre le discours à des points stratégiques tentant par là-même de rapprocher la phrase musicale de la phrase déclamée, toujours d'après von Lenz cité par Jean-Jacques Eigeldinger : « Une fois de plus, Lenz se montre attentif aux diverses formes du *rubato* envisagé comme ponctuation agogique du discours musical. Le jeu de Tausig se situe naturellement dans la tradition lisztienne, que vient corroborer cette notice [12 mai 1882] de Carl Lachmund, autre élève du maître de Waimar : "Le *rubato* de Liszt est bien différent du *rubato* de Chopin – accélération et retard [*sic* !]. Il consiste plutôt en une suspension momentanée du temps grâce à un léger arrêt ici ou là sur une note significative, en sorte que, bien compris, il rend le phrasé avec toute la déclamation et la conviction voulues [*Living with Liszt*, pp. 52-53]¹⁵⁶." » Eigeldinger rappelle à cet égard les tentatives de Liszt

¹⁵⁴ [Traduction] After a haunting 4-bar opening vamp, Tatum's subtle stretching and contracting of the tempo in the first sixteen bars already heralds a more considered approach to his fondness for free-tempo variations [...]. But notice how tantalizingly he rocks the beat and tempo back and forth in the subtlest of rubatos. It is seemingly in tempo, and yet amazingly it is also free within the bar. *Ibid.*, p. 492 et 493.

¹⁵⁵ VON LENZ (Wilhelm), *Les Grands Virtuoses du piano*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, p. 85.

¹⁵⁶ *Ibid.*, Note de bas de page par J. J. Eigeldinger, p. 107.

dès 1842 (*Album d'un voyageur*) pour noter *son rubato* par des symboles de son invention.

L'auditeur peut très aisément se rendre compte que Tatum ne souscrit pas à cette vision du *rubato* théorisée par Liszt mais qu'il tend davantage à s'inscrire dans la lignée de Chopin. Cela porte à nous interroger sur l'origine des moyens techniques exceptionnels dont Art Tatum a la maîtrise : ces moyens viennent-ils du *stride* qu'il pratique abondamment dès le début de sa carrière ? Ou trouvent-ils leur origine dans la musique à la mode dans l'Amérique du début du siècle dernier ? Et enfin, quelle est la part de la musique savante, et du piano romantique, dans cette virtuosité exubérante ? C'est ce que nous allons tenter d'appréhender à présent.

1.3.3- Origines de la technique d'Art Tatum

Art Tatum, quand il débute, est un pianiste de jazz de son temps. Il doit gagner sa vie et donc jouer dans des endroits où l'on demande un type de musique pianistique particulier : le *stride*. Nous ne reviendrons pas, bien entendu, sur la proximité de ce type de jazz avec la musique savante, cela ayant fait l'objet d'un chapitre précédent cependant il est intéressant de se pencher sur ce que pense James Lincoln Collier¹⁵⁷ à ce sujet. Pour Collier, étant donné sa date de naissance, Tatum avait débuté comme pianiste de style *stride*. Tatum a dit lui-même un jour : « "Fats" Waller, mon vieux, c'est de là que je viens, n'est-ce pas rudement chouette que de venir de là ! » Le style *stride* de Tatum est évident dans ses premiers disques, notamment quatre solos enregistrés en 1933 pour la compagnie Brunswick. Approfondissant sa pensée, Collier explique que le choris d'ouverture de son *Tea for Two* (un des quatre solos cité au dessus), à l'exception d'un fugitif changement de ton à la vingtième mesure pourrait presque passer pour avoir été enregistré par « Fats » Waller. Mais le reste du solo ne pouvait être l'œuvre que de Tatum. Déjà, il utilise les arpèges et les longs traits de facture variée qui montent et qui descendent impétueusement à toute vitesse, tout le long du clavier, et qui devinrent la marque de son style inimitable. Il y a aussi, dans ces quatre solos, les lignes mélodiques heurtées, déchiquetées, pleines de contrastes comme l'écrit Collier : « ces phrases soudainement interrompues en plein vol par une figure mélodique et rythmique complètement différente et qui semble parvenir d'un tout autre développement du thème. » Ces figures mélodiques et rythmiques ne sont, toutefois, pas aussi

¹⁵⁷ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 147.

déchiquetées et hachées que celles que jouait Earl Hines. Selon Collier, là où Earl Hines interrompt une première figure mélodique et rythmique, par une figure toute différente, et puis, sans transition, part dans une troisième figure contrastant complètement avec les deux premières, Art Tatum, en général, donne à la nouvelle figure (qui vient d'interrompre la précédente) le temps nécessaire de se développer avec aisance. À partir de là, le jeu de Tatum ne cesse de changer. Il abandonne, peu à peu, le style *stride* et maîtrise de plus en plus ce style personnel qu'on lui connaît, qui a pu parfois, à l'époque, sembler excentrique et qui peut, en gros, se caractériser par les longs traits de virtuosité, les arpèges et ces fugitives incursions dans d'autres tons. Ce dernier procédé intéresse tout spécialement les boppers.

À mesure qu'il maîtrise son style, Tatum pratique de plus en plus ce procédé consistant à brusquement passer dans une tonalité se situant souvent à un demi-ton de la tonalité originale, avant de revenir à cette dernière, les changements de ton ne durant souvent qu'une mesure ou même moins qu'une mesure. À d'autres moments, le pianiste enchaîne toute une suite de modulations, ce qui dure un peu plus longtemps, mais Tatum ne reste, en général, pas plus de deux mesures hors du ton original, avant de retrouver la tonalité du début de son improvisation. Ces furtives incursions dans différents tons sont une des particularités les plus remarquables du style unique, inimitable de Tatum. Dans à peu près tous les genres musicaux, les modulations sont utilisées pour ménager des contrastes, en changeant momentanément le caractère propre de la musique. Mais les brèves modulations de Tatum se présentent comme de menues « impertinences » parfaitement concertées, elles n'interviennent que pour raviver la couleur générale, que pour surprendre, renforcer l'attention de l'auditeur, pour scintiller un instant dans le cours de l'improvisation et s'éteindre aussi soudainement qu'elles sont apparues. Évidemment, Tatum s'inscrit entièrement dans la lignée de ce qui caractérise le geste pianistique du *stride* ; on peut d'ailleurs affirmer qu'il en fait un élément essentiel de son style, mais en le transcendant par des procédés inouïs, particulièrement les innovations harmoniques et les procédés de modulations comme nous venons de le voir.

De ce fait, à la fin de sa vie, le *stride* d'Art Tatum n'a plus rien de commun avec ce qu'il était au départ. Pour Gunther Schuller, ses dernières prestations indiquent que le style de Tatum s'élève encore à la toute fin. Il écrit : « D'abord, il s'était dégagé de la tyrannie imposée par le *stride*. Il savait, quand le besoin s'en faisait ressentir, le faire disparaître, le modifier ou l'intégrer à son système d'improvisation. Il pouvait aussi le transcender occasionnellement en jouant un éblouissant "super *stride*". L'aboutissement en était l'obtention d'un jeu expressif, avec une grande liberté rythmique dans le cadre du tempo. Cela lui permettait

d'évoluer dans un espace ouvert et élargi dans un swing qui n'apparaissait pas au début de sa carrière¹⁵⁸. »

Ainsi, la « sublimation » du *stride* permet-elle à Art Tatum de réussir là où ses célèbres prédécesseurs, Johnson, Smith et Waller ont échoué car Tatum a, selon James Lester : « su synthétiser de nombreuses manières d'approcher le piano, en commençant avec le ragtime et le *stride* d'abord, puis en élargissant sa vision aux traditions musicales savantes du dix-neuvième siècle dans son intégralité – du début à la fin. Johnson, le “Lion”, Don Lambert et bien d'autres l'avaient tenté auparavant, mais leurs efforts, en ce sens, paraissent faibles, voire décousus au regard de ceux de Tatum. Aussi ambitieux qu'aient été leurs efforts, Tatum les transcendent d'une manière indubitable ; beaucoup affirment que son niveau technique égale celui des plus grands concertistes européens et qu'il atteint, comme eux, l'*excellence* pianistique¹⁵⁹. »

Des trois pianistes de *stride* cités, c'est sans aucun doute Waller – dont nous avons constaté la proximité avec la musique savante romantique, notamment l'opéra – dont Tatum se sent le plus proche – comme l'écrit Lester : « Waller et Tatum partageaient des similarités dans la manière d'aborder le piano [tous deux avaient une impeccable technique, un véritable penchant pour la musique sérieuse qui dut être abandonné à cause de leur carrière dans le jazz]¹⁶⁰. » Outre ses prédécesseurs du *stride* qui l'ont influencé, peut-être Earl Hines l'a-t-il encouragé sans véritablement déteindre sur son style car sur deux aspects de son style, toujours selon Lester, son incroyable vélocité, son étonnante capacité d'innovation harmonique – aussi bien que sur son rejet de la simplicité, dans son agitation créative Tatum était assez

¹⁵⁸ [Traduction] These late performances show that Tatum was growing musically to the very end. For one thing he was extricating himself more and more from the tyrannies of the stride style. He could abandon it altogether or modify it, break it up into new patterns, or on occasion still dazzle with his famous super-stride. This allowed him in turn to play with great rhythmic freedom within a set tempo and an expanded range of expression. It also enabled Tatum to evolve at times a broad open-spaced, behind-the-beat swing which he had been unable to capture in earlier years. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 500.

¹⁵⁹ [Traduction] He pulled together a variety of approaches to the piano, starting with ragtime and stride but expanding beyond those styles to include elements from both the early and late nineteenth-century classical traditions. Johnson, The Lion, Don Lambert and others tried to do this, too, but their efforts seem weak and piecemeal next to Tatum's. Great as they were, Tatum simply transcended them; he had achieved a level of technique equal, many think, to that of the great European pianists who defined the word *excellence* as it applied to piano playing. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 126.

¹⁶⁰ [Traduction] and [Waller and Tatum] shared similar attitudes toward the piano (both had impeccable technique and a leaning toward more serious music that was largely suppressed by their need to make a career in jazz). *Ibid.*, p. 78.

proche d'Earl Hines qui évitait également une trop grande proximité avec la forme du blues.

Un autre phénomène, tout à fait nouveau dans l'histoire de la musique, contribue certainement à l'élaboration du style si personnel d'Art Tatum : la musique à la mode de l'époque, que la radio diffuse d'une manière ininterrompue. Lester pense que même si l'on ne sait pratiquement rien sur la manière de travailler d'Art Tatum, on peut imaginer à quelle musique il était exposé, on peut dire qu'il tentait d'imiter et de maîtriser tout ce qu'il entendait, hymnes religieux, ragtimes et *piano novelty*, chansons à la mode entendues à la radio, mais aussi le traitement quasi symphonique apporté aux chansons par l'orchestre de Paul Whiteman¹⁶¹.

Lester cite Felicity Howlett¹⁶² qui confirme ses dires quand elle insiste sur le fait que : « Tatum, pendant sa jeunesse, essaye de reproduire tout ce qu'il entend. Très tôt il écoute Vladimir Horowitz, de cinq ans son aîné, auquel il voue une admiration sans borne, admiration qui sera bientôt partagée ; avec Rainey ainsi qu'au Conservatoire de Toledo où il avait dû aborder le répertoire de la musique savante¹⁶³. » Notons qu'Horowitz influence le jeune Tatum, (nous reviendrons sur l'admiration que manifeste Tatum envers la musique savante en général et romantique en particulier) mais auparavant, poursuivons avec le rôle joué par la radio ; cette source intarissable et variée qui permet également d'affiner les choix du pianiste noir en matière de musique légère et de s'intéresser à des compositeurs très en vogue en son temps aujourd'hui totalement oubliés et plus particulièrement Lee Sims.

Lester est convaincu que l'un des fils importants dans la toile des influences qu'avait tissée Tatum était Lee Sims, un pianiste blanc totalement étranger au jazz. Ainsi Lester cite le témoignage de James Maher¹⁶⁴ qui se souvient du vif intérêt qu'avait suscité le nom de Sims dans une conversation qu'il avait eu avec Tatum : « "J'ai toujours écouté Lee Sims". Il était tellement enthousiaste à ce propos qu'il m'en parla pendant de longues minutes ajoutant : "Quand je recommencerai le

¹⁶¹ Chef d'orchestre américain blanc, spécialisé dans une musique alliant variété, danse et jazz, très populaire, né en 1890 et décédé en 1967.

¹⁶² HOWLETT (Felicity) *An Introduction to Art Tatum's Performance Approaches : Composition, Improvisation, and Melodic Variation*. Ph. D. dissertation, Cornell University, 1983.

¹⁶³ [Traduction] He could have heard the young Vladimir Horowitz [only five years older than he] on record while he was still in his teens, and he was a very strong fan of Horowitz's from early on [it eventually became a mutual admiration]. Certainly while he was working with Rainey and again at the Toledo Conservatory he would have listened to performances of classical works, possibly as an aid to learning some of them himself. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 43.

¹⁶⁴ Musicologue américain, historien de la musique, spécialisé dans la musique populaire, né en 1917 et décédé en 2007.

prochain set, j'aurai une surprise pour vous. Je vous jouerai deux ou trois de ses compositions !". Il ne s'agissait pas de "chansons", mais de véritables compositions pour piano, des pièces instrumentales. Puis quand il reprit sa prestation et qu'il s'assit au piano, je vous l'assure – je n'étais pas installé très loin du piano – il se tourna dans ma direction puis commença. Il joua alors deux, peut-être trois pièces, et je peux vous assurer qu'elles étaient extraordinaires¹⁶⁵. » Comment se fait-il que Tatum s'intéresse à un compositeur blanc dont le style est très éloigné du jazz ? Tout simplement par la proximité que Lee Sims entretient avec la musique romantique européenne du XX^e siècle. C'est James Lester qui évoque spécifiquement Lee Sims. Il explique que Sims était un peu plus âgé de dix ans que Tatum. Il fit ses premiers enregistrements en 1927. La plupart de ces enregistrements étaient des chansons sentimentales mais, pour Lester, il semblait que Sims lorgnait également vers un genre plus sérieux. Ainsi établit-il une connexion avec le monde du concert en 1928, à l'occasion de l'enregistrement de l'une de ses compositions intitulée *Improvisation from Five Piano Rhapsodies* sur une face d'un soixante-dix huit tours alors que l'autre face propose *Contrasts from Five Piano Rhapsodies*¹⁶⁶. Sims était profondément imprégné par la tradition européenne du dix-neuvième siècle, et plus particulièrement les récentes innovations harmoniques des impressionnistes Debussy et Ravel. Il en vint à composer une série de pièces pour le piano que son éditeur intitula *Novelty Piano Solos*.

C'est certainement quelques-unes de ces pièces que Tatum avait dû jouer devant Maher. Lester estime qu'avec des titres comme *Meditation*¹⁶⁷, *Retrospection* et *Similitude*, ces morceaux avaient une saveur romantique qui avait dû inspirer Bix Beiderbecke pour la composition de *In a Mist*, une pièce pour piano. Il écrit : « Mais en fait, Sims quand il composait pour piano pensait orchestre et ses morceaux étaient davantage des réductions d'orchestre pour piano que des pièces dédiées à cet instrument, il en allait de même pour ses chansons populaires. Lee Sims interpréta

¹⁶⁵ [Traduction] One more important thread in the fabric that Tatum wove was Lee Sims, a white pianist entirely outside the realm of jazz. James Maher recalls once sparking real animation in a conversation with Tatum when he mentioned Sims: "[...] He said, "I always listened to Lee Sims," and he was so enthusiastic about it, he talked on about him for a few minutes, and he said, "When I go back to start the next set I've got a treat for you. I'm going to play two or three of Lee Sims' piano compositions." These are not "songs," these are piano compositions, instrumental pieces. So he went away and sat down, and I ordered – I wasn't too far away from the piano, and when he came back to play he turned over in my direction, and he just start playing. And he played two, maybe three pieces, and I want to tell you, they were absolutely extraordinary. *Ibid.*, p. 124.

¹⁶⁶ Un enregistrement de 1928 de ce morceau de Lee Sims peut être écouté à partir d'une plateforme internet selon la référence suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=EE0pVFF6gck>.

¹⁶⁷ Nous n'avons trouvé que l'enregistrement de *Meditations* de Lee Sims. Celui-ci est disponible sur la plateforme internet : <https://www.youtube.com/watch?v=Zc-yMZMjKu8>.

son poème symphonique *Blythewood* avec le *London Symphony Orchestra*, œuvre orchestrée par Ferde Grofé qui avait également été l'orchestrateur de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Tatum considérait Lee Sims davantage comme un "styliste" du piano qu'un simple pianiste, le traitement orchestral du clavier, la riche texture harmonique revendiqués par Sims, qui n'appartenait pas au monde du jazz, se retrouveront tout naturellement dans le jeu d'Art Tatum¹⁶⁸. » Donc, pour James Lester, le jeune Tatum aurait trouvé une sorte de « double » en Lee Sims. En privilégiant le romantisme et un piano comme succédané orchestral, la musique de Sims « lorgne » sur le passé et la grande tradition musicale savante, au même titre que la majorité de ce qui se fait en matière de musique en Amérique, que ce soit à la radio, au cinéma ou par l'intermédiaire des partitions pour piano jouées au sein de nombreux foyers.

Même le ragtime et le *stride* sont directement concernés par cette ascendance. D'ailleurs, comme nous l'avons souligné auparavant (déjà, à la fin du siècle précédent le piano était un instrument souvent présent dans les foyers américains), c'est la conception même du piano comme instrument et son rôle dans la société américaine qui en fait un vecteur particulier de la musique de jazz. Tatum est né dans un monde où le piano avait une grande importance. En effet, à cette époque on trouvait des pianos presque partout. Il y avait un piano pour quinze américains en 1920. Cet instrument avait deux fonctions, en premier lieu il servait à divertir et en second lieu il était un indicateur du niveau culturel de son propriétaire. Presque tout le monde s'était trouvé en présence de l'instrument et savait apprécier un bon pianiste. James Lester¹⁶⁹ écrit : « Il y avait un consensus général sur ce que signifiait "bien jouer" et en ce sens, l'auditeur se référait à une qualité de jeu directement issue d'une tradition pianistique vieille de plus d'un siècle dont le zénith résidait dans la virtuosité d'un Chopin ou d'un Liszt – pour ne citer que les plus

¹⁶⁸ [Traduction] Bix's pieces in this mode were clearly written for the piano, but Sims thought orchestrally and his pieces were more like piano reductions of larger scores; even his treatments of popular songs had this flavour. Eventually this yearning toward larger forms expressed itself in the writing of background music and two scores for movies, as well as a symphonic tone poem he called "Blythewood," which had the distinction of receiving a performance by the London Symphony Orchestra in an orchestration made by Ferde Grofé, who had earlier orchestrated Gershwin's "Rhapsody in Blue." With most of Sim's recordings already available before Tatum went to New York, and with his considerable exposure on the air, the Sims style [a discographer referred to him as a "piano stylist" rather than as a "pianist"] was readily available to Art, and we have Maher's and others' testimony that Art was enthusiastic about Lee Sims's playing. The appeal was almost certainly in the scope of his conception [orchestral and richly textured for the time] and in the coloration of his chord voicings, both features that characterized Tatum's playing. *Ibid.*, p. 124 et 125.

¹⁶⁹ Citation 14 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

connus¹⁷⁰. » Le piano, en tant qu'instrument, offre de nombreuses possibilités d'exploitation. Les compositeurs et pianistes européens l'avaient bien compris et avaient su relever le défi de l'instrument en lui créant un répertoire d'excellence. Plus loin Lester rappelle que l'enseignement du piano était basé sur l'expérience européenne de telle sorte que toute personne prenant des leçons ne pouvait échapper à cette influence. Même s'il rappelle que la plupart, cependant, apprenait uniquement à jouer des partitions simples afin de se distraire et distraire leur entourage, Lester écrit : « Les autres tentèrent de relever le défi virtuose que leur lançait l'Europe en visant l'excellence. En cela, Tatum ne fit pas simplement que suivre cette tradition, il la fit sienne. Il y puisa, plus que n'importe quelle personne qui aurait pris des cours et écouté attentivement cette musique, les ressources techniques indispensables : l'importance du jeu de pédale, la séduction des enchaînements harmoniques et le jeu en octaves¹⁷¹. »

À partir de ce socle de connaissances techniques, Tatum écouta toutes sortes de musiques, renforçant ainsi sa perception de la logique harmonique occidentale et sa compréhension des formes. Pour Lester, ainsi, selon les critères mêmes de la grande tradition pianistique du dix-neuvième siècle, il se forgea lui-même les outils lui permettant d'être comparé aux plus grands pianistes virtuoses de l'histoire de la musique. À la différence des pianistes concertistes, la maîtrise instrumentale de Tatum ne serait pas le fruit de nombreuses années de travail sous la direction de professeurs enseignant dans de prestigieuses grandes écoles. Il semblerait davantage que cette maîtrise soit le fruit d'une capacité d'adaptation optimale aux différentes opportunités pianistiques offertes à lui alliée à des dons exceptionnels dont l'indépendance des mains et la coordination ne sont que les caractéristiques les plus ostensibles. Passé la nécessaire période de prise de conscience de cela, et comme les grands artistes européens l'avaient fait avant lui, il lui fallait trouver la voie qui allait lui permettre d'exploiter ce potentiel artistique et technique. Le piano était

¹⁷⁰ [Traduction] There was even a general agreement as to what playing well meant: a whole tradition and set of standards for how a piano should properly be played was established and in place when Tatum arrived. This was a result of more than a century of study of its possibilities, culminating in the achievements of such virtuosos as Chopin and Liszt, to name only the widely known. *Ibid.*, p. 118 et 119.

¹⁷¹ [Traduction] The teaching of piano playing was based on the European tradition and anyone who took lessons was thereby exposed to the tradition. Most, of course, learned just enough to be able to play simple sheet music and entertain themselves and others at home. Others felt the excitement of the challenges and the opportunities of the keyboard, and whether they knew it or not set out to follow the paths of the European leaders, trying to achieve excellence on their terms. Tatum did more than simply follow, of course, but he was one of those who accepted the tradition. He took in more than most of us possibly could from his lessons and his listening, discovering what a difference touch can make, the importance of the pedals, the emotional appeals of different ways of voicing a chord, the heights to which technique can take you. *Ibid.*, p. 118 et 119.

l'instrument exactement adapté à ce potentiel, comme cela avait pu être le cas pour les grands pianistes de l'histoire de la musique qui l'avaient précédé. Les dons exceptionnels dont la nature l'avait pourvu lui permettaient d'accéder à une élite pianistique de classe mondiale. En se livrant à eux, il ne pouvait que réussir. Et Lester de conclure : « En fait, dès le début, Tatum a su allier dans son jeu la grande tradition virtuose du piano avec le jazz, conduisant ce dernier à un niveau technique et artistique jusque là insoupçonné¹⁷². »

En clair, Tatum est fait pour le piano et réciproquement. Bien entendu, il n'est pas question pour nous de dénier la contribution de l'Afrique au jazz ; elle constitue une partie essentielle de l'apport dans tout ce qui n'est pas pianistique. Tatum aime le blues et il sait parfois colorier son discours de ses accents. La technique qu'il a acquise a néanmoins son origine, comme on vient de le voir de manière indirecte, dans la musique savante européenne romantique.

Maintenant, intéressons-nous à la filiation directe avec la musique savante dont la technique de Tatum est redevable. Si Tatum n'a pas suivi les cours de prestigieux conservatoires, son professeur, Overton G. Rainey, l'a véritablement initié à tous les arcanes de la technique pianistique du XIX^e siècle romantique. Le piano prend son essor pendant la période romantique mais tous les grands pianistes et compositeurs de l'époque ont pour référence Jean Sébastien Bach – que le compositeur romantique Felix Mendelssohn a contribué à redécouvrir – et qu'ils travaillent quotidiennement, à commencer par Frédéric Chopin. Or, si la technique pianistique est imprégnée du grand répertoire pour piano, nul doute que Tatum connaît très bien la musique du cantor de Leipzig, d'après le témoignage de Duke Ellington rapporté par Robert L. Doerschuk¹⁷³. Ainsi, Ellington se rappelle-t-il qu'une nuit où il était de passage à Los Angeles avec quelques amis, ils se décidèrent à finir la soirée dans une boîte de jazz renommée. C'est alors qu'ils eurent la surprise d'y retrouver Art Tatum, particulièrement en forme, en train de jouer. Au bout d'un moment, l'une des amies d'Ellington lui lança un défi en ces termes : « Monsieur Tatum, demanda-t-elle, seriez-vous capable de nous jouer quelque chose de Bach ? ». « Je veux bien essayer¹⁷⁴ », répondit Tatum qui se lança

¹⁷² [Traduction] Tatum wove the virtuoso tradition and the jazz idiom together in his playing, from the early days of his development, and brought a previously unimagined level of playing into jazz. *Ibid.*, p. 118 et 119.

¹⁷³ Citation 15 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

¹⁷⁴ [Traduction] Something in Tatum's playing moved her to utter the next thing to challenge. "Well, Mr. Tatum, do you know any Bach?" "A little," Mr. Tatum answered, and he proceeded to execute a parade of Bachisms for the next hour. After getting her breath, the lovely lady said, "Thanks. I guess I'll keep my big mouth closed now!" DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 59.

immédiatement dans une démonstration d'interprétation de pièces de Bach qui dura toute l'heure qui suivit. Cette anecdote relatée par Ellington est édifiante à plus d'un titre. Tatum joue Bach pendant une heure, et il le joue par cœur. Ce témoignage démontre que Tatum a travaillé ce répertoire ou qu'il le travaille encore comme tant de pianistes avant lui. Il a trouvé ou trouve certainement au cœur de ces pièces baroques le savoir-faire qui le porte à élaborer des voix intérieures qui se contrepointent au sein de son univers pyrotechnique ostentatoire. En tout cas, même si tous les pianistes de jazz dont nous avons parlé puisent leur technique dans le répertoire savant pour piano du siècle précédent, Art Tatum, par la compréhension de ce répertoire et son extrême maîtrise de la technique qui en est issue, marque une rupture et fait entrer le pianiste de jazz dans un univers de virtuosité jusque là réservé à d'autres.

Ce qui conduit James Lester à penser que si personne ne savait quoi que ce soit au sujet de la manière de travailler de Tatum, comme nous l'avons vu auparavant, il est un fait que son jeu encourageait davantage l'auditeur averti à le comparer à des virtuoses de la musique savante plutôt qu'à des pianistes de jazz. Lester en tire la conclusion que Tatum est un pianiste de jazz qui franchit un pas supplémentaire dans la maîtrise et le emploi de la musique savante : « Dès le départ, son jeu a évoqué la grande tradition virtuose classique, ce qui n'était pas le cas de ses devanciers, Fats Waller, Earl Hines ou Teddy Wilson, même si ceux-ci avaient tous reçus à la base un apprentissage de tradition classique¹⁷⁵. »

Sur ce point, il y a une totale convergence de vue entre James Lester et Gunther Schuller pour qui la partie la plus considérable de la pâte artistique dont est constitué le geste pianistique de Tatum est enracinée dans la musique savante occidentale qu'il a étudiée pendant six à sept ans dans l'Ohio, d'abord dans sa ville natale de Toledo puis à Columbus. En réalité, au moins un de ses professeurs – Overton G. Rainey comme nous l'avons vu plus haut – avait découvert chez lui les capacités nécessaires pour faire une carrière de pianiste concertiste. Hélas, dans les années vingt et trente, il était impossible pour un Noir d'envisager un tel avenir. Schuller, qui ne cite pas ses sources poursuit : « Néanmoins, les études classiques suivies par Tatum – particulièrement les compositeurs des XVIII^e et XIX^e siècles, de

¹⁷⁵ [Traduction] From the beginning his playing evoked in listeners the whole classical tradition of the piano, in a way that Fats's or Teddy Wilson's or Earl Hines's did not, even though all of them were highly trained in the classical tradition. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 88.

Bach à Chopin et Liszt – laissèrent une empreinte indélébile sur sa technique et son style¹⁷⁶. »

Schuller poursuit et confirme que certains grands pianistes de renom admiraient les compétences pianistiques de Tatum ; figurent parmi eux, Léopold Godowsky et Sergei Rachmaninov. Pour Schuller, cela conduisit de nombreux fans enthousiastes du pianiste noir à propager une rumeur selon laquelle la virtuosité de Tatum serait supérieure à celle de tous les grands pianistes concertistes de son temps. Et Schuller d'écrire : « Ce dont ils ne se doutaient pas, était que la plus large part de la virtuosité de Tatum – dont ses fameux fulgurants traits en arpèges survolant l'ensemble du clavier – trouvait son origine dans la littérature pour piano du milieu et de la fin du XIX^e siècle de Chopin et Liszt à Ravel. Et en effet, c'est bien chez ces compositeurs et d'autres d'ailleurs comme Saint-Saëns, Litolff¹⁷⁷, Scharwenka¹⁷⁸, Moszkowski¹⁷⁹, et Albeniz que se trouve la clef de la virtuosité de Tatum¹⁸⁰. » Donc pour Schuller, opposer la virtuosité jazzistique de Tatum à celle des grands virtuoses du répertoire savant de son temps est une méprise puisque : « Il est absolument faux que Tatum a créé sa technique virtuose d'arpèges de manière impromptue et que de par ce fait il devenait, d'une façon ou d'une autre, techniquement supérieur à ses homologues virtuoses classiques. Au contraire, cette technique lui vient précisément de la littérature savante, l'élevant ainsi à un niveau jusque là inconnu des pianistes noirs [Earl Hines excepté peut-être...]. Il a alors transféré cette éblouissante technique au domaine du jazz, soit en l'adaptant, soit en la gardant telle quelle¹⁸¹. » Gunther Schuller est formel ! La technique d'Art Tatum vient de la compréhension et de la connaissance qu'il a des œuvres des compositeurs romantiques et postromantiques. Art Tatum n'a pas inventé cette technique, elle est le fruit de la lente maturation à l'œuvre dans les pièces pour piano de plus en plus

¹⁷⁶ [Traduction] Nonetheless, Tatum's study of classical literature, particularly that of the eighteenth- and nineteenth- century piano classics from Bach to Chopin and Liszt, left an indelible mark on his playing both technically and stylistically. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 479.

¹⁷⁷ Henry Litolff est un compositeur et pianiste virtuose français né en 1818 et décédé en 1891.

¹⁷⁸ Xaver Scharwenka est un compositeur et pianiste allemand né en 1850 et décédé en 1924.

¹⁷⁹ Moritz Moszkowski est un compositeur et pianiste allemand d'origine polonaise né en 1854 et décédé en 1925.

¹⁸⁰ [Traduction] They didn't know that the entire range of Tatum's virtuosic skills, including his lightning-fast arpeggios and runs, are set forth in the middle-to-late nineteenth-century piano literature from Chopin and Liszt to Ravel. Indeed they originated with those composers and other virtuoso pianist-composers like Saint-Saëns, Litolff, Scharwenka, Moszkowski, and Albeniz. *Ibid.*, p. 479.

¹⁸¹ [Traduction] On the contrary, he acquired these skills precisely from the classical literature, albeit at a level of perfection that no black or jazz pianist (except possibly Earl Hines) had ever achieved before. He then transferred this dazzling technical equipment to the field of jazz, originally applying much of it directly and quite unchanged. *Ibid.*, p. 479.

complexes et virtuoses qui jalonnent la période romantique de Beethoven jusqu'à Ravel et Rachmaninov.

Ainsi peut-on dire qu'Art Tatum est l'exact contraire de Thelonious Monk, un pianiste génial et essentiel dans l'histoire du jazz mais dont nous ne pourrions pas parler dans cette thèse, parce que sa technique et son style ne viennent pas – ou si peu – du répertoire pianistique savant ou romantique. D'ailleurs, ce sont divers témoignages de pianistes virtuoses incontournables du jazz qui nous conduisent à le penser, à commencer par George Shearing. Ce dernier jouait tous les soirs dans le bar exactement en face de l'endroit où Monk se produisait : « Monk et moi n'avons pas beaucoup parlé ensemble. J'ai toujours préféré ses compositions à son jeu de piano, d'ailleurs je ne l'ai jamais réellement considéré comme un pianiste en tant que tel, bien qu'il se soit constitué une technique pianistique qui lui permettait de jouer ses propres compositions mieux que tout autre¹⁸². » Pour Bill Evans, la richesse de la musique de Monk vient de sa méconnaissance de la musique savante de tradition occidentale, Robert L. Doerschuk le remarque également : « Dans la note de pochette du disque MONK enregistré pour Columbia en 1964, Evans décrit Monk comme un musicien non “corrompu” par la musique classique : “parce qu'il n'a pas été, peut-être heureusement, confronté à l'exposition de la tradition savante occidentale, mais uniquement au jazz et à la musique populaire américaine, ce qui le conduit à avoir une réflexion esthétique libre aboutissant à une musique unique et incroyablement pure¹⁸³. »

D'après Laurent de Wilde, Monk crée son univers de toutes pièces : « Voilà donc l'occasion pour Thelonious de montrer clairement *comment* il fait pour être sa propre section rythmique : il ne fait pas du *stride*, mais il pousse devant lui trois, voire quatre voix simultanées qui chacune exprime à tour de rôle une fraction de cet ensemble. C'est comme jouer aux échecs en trois dimensions ! Ça saute dans tous les sens ! Il faut être très en forme ! Maîtrise absolue ! Tempo, harmonie, mélodie,

¹⁸² [Traduction] Monk and I never really talked much. I always liked his writing much more than his piano playing, and I never really thought of him as a pianist, although within his own highly individual style he played his own compositions better than anyone else. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 95.

¹⁸³ [Traduction] In the liner notes he [Evans] wrote for the Thelonious Monk album *Monk*, which was recorded for Columbia in 1964, Evans described Monk as “uncorrupted” by classical music: “Because he lacks, perhaps fortunately, exposure to the Western classical music tradition or, for that matter, comprehensive exposure to any music other than jazz and American popular music, his reflections of formal superficialities and their replacement with fundamental structure has [*sic*] resulted in a unique and astoundingly pure music.” DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 154.

tout ensemble¹⁸⁴ ! » Quelle description fascinante de la pratique du piano solo de Monk par Laurent de Wilde ! Elle a l'intérêt de mettre au jour l'abîme qui existe entre Monk et Tatum.

Si le geste instrumental de ces deux pianistes pourrait être qualifié de génial, la maîtrise de l'un est cependant aux antipodes de celle de l'autre. Peut-être pourrait-on même opposer la notion de contrôle d'un univers musical original de l'un à la virtuosité et la maestria de l'autre. Puisqu'un peu plus loin de Wilde poursuit sur Monk en solo : « On a comme l'impression d'entendre un grand désordre, mais parfaitement ordonné : Thelonious, ou l'Art de la Chute. On croit qu'il tombe, mais toujours il se rattrape, créant ainsi un trajet d'une forme géométrique inclassable. Il est totalement imprévisible. Comme il n'a pas froid aux yeux, il frôle la catastrophe à chaque instant¹⁸⁵. » Laurent de Wilde semble restituer parfaitement avec les mots ce que l'auditeur ressent par l'ouïe. Mais quelle meilleure façon de démontrer par le négatif ce qu'est la technique de Tatum. Chez lui, aucun désordre, au contraire : le torrent virtuose est d'une maîtrise absolument réservée au service du génie. On écoute Tatum comme n'importe quel grand virtuose qui se joue des difficultés des improvisations les plus redoutables, on sait qu'il en sortira vainqueur. Monk, lui nous étonne, car sa technique est surprenante, elle est en quelque sorte *extraordinaire* !

Dans son ouvrage Laurent de Wilde aborde de front ce sujet en posant clairement la question : Monk avait-il « de la technique ? » Pour de Wilde, le simple énoncé de la question illustre un fait affligeant mais pourtant incontestable : à son avis, la musicologie est de toutes les sciences d'analyse artistique de loin la plus réactionnaire et obtuse. Il écrit : « Questionne-t-on la "technique" du Douanier Rousseau ? De Paul Klee ? De Pollock ? De Martha Graham ? De Céline ? De Thomas Bernhard ? Ce que l'on admet spontanément dans tous les autres arts comme l'expression d'une voix originale qui met à son service des moyens techniques nouveaux et appropriés est proprement soumis à la question dans le monde de la musique¹⁸⁶. » de Wilde estime qu'il est irritant de constater qu'à l'intérieur du monde du jazz la querelle se déplace et s'intériorise de façon similaire ; Monk en a fait trop longtemps les frais : « Il avait trente ans quand il enregistra son premier disque. Trente ans. En jazz, c'est comme en sport. À trente ans, en principe, c'est fini, [...]. Pas Monk. Pour lui c'est le début de sa carrière. Ses conceptions musicales étaient pourtant déjà clairement arrêtées, mais elles se

¹⁸⁴ DE WILDE (Laurent), *Monk*, Collection folio, Éditions Gallimard, 1996, p. 135.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

heurtèrent à un jugement généralement admis par une instinctive majorité de “connaisseurs” : il ne sait pas jouer du piano¹⁸⁷. »

Pourtant d’après l’expression même de de Wilde, du piano, Monk sait en jouer ! Beaucoup de ses traits caractéristiques sont de véritables casse-tête techniques qui ont dû demander des journées entières de travail. De Wilde démontre qu’à la maison, les autres musiciens pratiquaient leur instrument, mais que Monk, lui, pratiquait la musique, *sa* musique : « Le piano, d’accord, mais totalement asservi à *son* idée du jazz. Il n’est pas étonnant, dans ces conditions, qu’il ait trouvé à ses débuts aussi peu d’oreilles pour l’entendre : sans le rassurant univers des références, il est difficile de juger quoi que ce soit¹⁸⁸. »

Oui, Monk est l’originalité même, il ne s’inscrit pas dans la tradition de la musique savante occidentale, mais dans celle du blues et d’un jazz plus africain sur fond de *stride* qu’il détourne pour construire l’inouï car il ose la dissonance. C’est pour ces raisons qu’il fascine les compositeurs contemporains si friands d’univers personnels. Plus âgé que Monk, Tatum souhaite surprendre, mais il veut le faire sur un terrain plus consensuel : l’étalage d’une technique d’origine savante hors du commun ! Monk revendique la rupture, il n’a pas de référence explicite ou essaie de le faire croire, Tatum, par le geste virtuose, les étale et tient à ce que cela se sache car comme le rappelle James Lester : « Tatum était en effet un virtuose, à tous les niveaux et il ne peut y avoir aucune discussion possible au sujet de son éclatante technique. C’est l’élément de sa virtuosité qui est le plus facile à évaluer, puisque son jeu exige pratiquement d’être mesuré aux normes de la tradition Occidentale entière du piano de concert¹⁸⁹. »

Ce que confirme Mel Powell, un pianiste de jazz ami de Tatum. Mel Powell, qui enfant, avait suivi une formation classique intensive puis adolescent, avait obtenu des éloges comme pianiste et arrangeur de l’orchestre de Benny Goodman, a raconté à James Lester sa première expérience à l’écoute du jeu de Tatum : « celle-ci m’a encouragé à voir que cette pure virtuosité instrumentale, cultivée dans l’autre monde [sous entendu, la musique savante] avait non seulement une place dans le

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁸⁹ [Traduction] Tatum was indeed a virtuoso, on several levels, and there is absolutely no dispute about his technical brilliance. It is the element of his playing that is easiest to assess, since his playing practically demands to be measured against the standards of the whole Western tradition of the concert piano... LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 8.

jazz mais en était le summum¹⁹⁰. » Une partie des auditeurs de Tatum vient l'écouter car elle apprécie cette conjonction de genres musicaux. Lester rapporte qu'un baron danois de passage à New York dans les années trente fait part de son étonnement lorsqu'il a entendu Tatum, après avoir joué du jazz, enchaîner avec du Chopin d'une manière telle : « que même Alexander Brailowsky¹⁹¹ n'aurait pu le faire¹⁹². »

Et si Tatum, comme nous le verrons plus tard, n'a pas paraphrasé de thèmes d'opéras, à la différence des pianistes de *stride*, il ne s'intéresse pas seulement à la musique savante instrumentale, il fait preuve d'une intelligence aigüe, comme le confirme le pianiste concertiste Steven Mayer – évoqué un peu plus haut – racontant à James Lester : « qu'il avait parlé longuement d'opéra italien avec Tatum et qu'il l'avait trouvé particulièrement érudit sur le sujet¹⁹³. » Pour Teddy Wilson, cela ne fait aucun doute, Tatum aurait tout à fait pu se produire en tant que concertiste car selon lui, il faut considérer le talent de Tatum comme allant au delà de ce que représente le modèle du pianiste de jazz. Il était doté de capacités que l'on ne trouve que chez très peu de personnes. Bénéficiant d'une capacité phénoménale à jouer du piano, le jazz s'est révélé être le moyen pour lui d'en exprimer la quintessence. Puisque sa vie coïncidait avec la période d'éclosion de la musique populaire américaine, il la choisit comme moyen d'expression plutôt que la musique savante. Et Wilson d'affirmer : « J'imagine qu'il aurait pu être un très grand interprète de Chopin, Beethoven ou de n'importe quel autre grand compositeur européen. Il est certain qu'aucune de ces musiques ne lui aurait présenté de problèmes de technique pianistique, il avait une virtuosité et une maîtrise du clavier qui dépassaient celles de n'importe quel pianiste classique que j'ai pu entendre¹⁹⁴. »

Avant d'aborder dans le chapitre suivant l'improvisation paraphrase de Tatum il faut, de manière à faire un tour d'horizon complet des influences qu'il subit concernant sa technique, parler des reprises de thèmes d'origine savante sur lesquels

¹⁹⁰ [Traduction] "What it probably did was to encourage me to see that kind of sheer instrumental virtuosity that I'd been cultivating in the other world of music not only had a place [in jazz] but was the summit." *Ibid.*, p. 11 et 12.

¹⁹¹ Alexander Brailowsky, pianiste ukrainien né en 1896 et mort à New York en 1976, spécialiste de Chopin puisqu'il en a enregistré l'intégralité de l'œuvre pendant tout le début de sa carrière.

¹⁹² [Traduction] Then, with aplomb, he played Chopin as Brailowsky could never have done. Well, words are so inadequate. One must hear music. [Rosenkrantz, "Reflections"] *Ibid.*, p. 79.

¹⁹³ [Traduction] But the intelligence is still there, as it is in the story the concert pianist Steven Mayer has told me, about talking to a friend who said he had discussed Italian opera with Tatum and found him "very erudite." *Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁴ [Traduction] "I imagine he could have been a great player of Chopin, Beethoven or any of the classical European composers. It's certain that none of their music would have presented any technical problems to him, because he had greater dexterity and a greater command of the keyboard than any classical pianist I've ever heard." WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 99.

il improvise. En cela, il prolonge la tradition des pianistes de *stride* et de Jelly Roll Morton qui abordaient les thèmes de musique savante – avec une prédilection pour l’opéra – en les « jazzifiant ». Par contre, les thèmes que choisit Tatum sont strictement d’ascendance instrumentale, et, même s’il a une connaissance certaine de l’opéra italien, les airs qui en sont issus ne l’inspirent pas. Il faut ajouter que ces thèmes sont très peu nombreux si on en compare le nombre avec les reprises d’un « Fats » Waller ou d’un Donald Lambert.

En réalité, deux thèmes semblent avoir été enregistrés assez régulièrement par Tatum : *Élégie*¹⁹⁵ de Jules Massenet et *Humoresque*¹⁹⁶ d’Anton Dvořák. Bien sûr, il est possible d’entendre ça et là sur internet des enregistrements de Tatum jouant telle ou telle pièce de Chopin, mais cette pratique restant anecdotique il ne nous paraît pas indispensable de passer un temps précieux à effectuer des recherches dans le fond des enregistrements privés voire pirates. Concernant les deux thèmes ci-dessus, nous n’avons pas non plus fait une analyse, même sommaire, comme celles que nous avons proposées pour les morceaux de ce genre repris par les pianistes de *stride* car Tatum les traite d’une manière intangible. Il en utilise le minimum pour s’en servir de thème afin de développer une improvisation paraphrase : paradigme qu’il reproduit systématiquement pour les centaines de morceaux joués en direct ou enregistrés.

En revanche, nous avons trouvé intéressant de citer l’opinion de deux musicologues américains à ce propos. D’abord celle de James Lester qui, sans parler de « jazzification », nous rappelle que reprendre un thème savant pour improviser vient du *stride*. Lester évoque ainsi les enregistrements d’août 1938 de *Sweet Lorraine* (qu’André Previn, souvenons-nous, avait l’habitude d’interpréter note pour note quelques années plus tard) et la fameuse version de l’*Élégie* de Jules Massenet. Lester reconnaît que ces versions ne seront rendues disponibles qu’une dizaine d’année plus tard car elles étaient trop longues pour entrer dans les formats de disque de l’époque. On reprocha alors à Tatum d’avoir eu recours à un matériel émanant de la musique savante pour créer une musique qui « swingue ». Lester démontre qu’en agissant de la sorte, Tatum suit les traces de ses prédécesseurs : « [...] c’était un faux procès car il existait chez les pianistes de *stride* une véritable tradition : celle de reprendre des œuvres classiques afin de se les approprier, c’est en quelque sorte ainsi que James P. Johnson manifestait son amour de la grande musique. Mais dans ce cas, Tatum semble peut-être avoir également rendu

¹⁹⁵ Enregistrée sur la face 1 du volume 2 des ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

¹⁹⁶ Enregistrée sur la face 4 du volume 7 et la face 17 du volume 8 des ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

hommage à Donald Lambert, qui comme les autres pianistes de *stride*, utilisait abondamment les morceaux de musique savante pour terrasser ses adversaires dans les *cutting sessions*¹⁹⁷. » En réalité, à partir de Tatum, « jazzifier » de la musique savante ne deviendra qu'un épiphénomène dans la pratique du jazz même si, comme nous allons le voir, le lien tissé entre le jazz et la musique savante n'en sera pas moins étroit, surtout dans le domaine pianistique.

James Lester nous livre ensuite son analyse des deux pièces concernées¹⁹⁸ ; rappelons qu'*Élégie*¹⁹⁹ et *Humoresque*²⁰⁰ ont été réellement enregistrés en février 1940. Ce sont les premiers disques de Tatum que Lester avait écoutés et il n'a jamais oublié l'effet « libérateur » qu'*Humoresque* a produit sur lui, les versions enregistrées plus tard, notamment celles intégrées au coffret ART TATUM SOLO MASTERPIECES des années cinquante n'étant pas fondamentalement différentes. Lester explique qu'au départ, Tatum joue la mélodie originale d'une manière rythmiquement libre et sans tempo dans une atmosphère de salon. Quelques enchaînements harmoniques sont cependant un peu plus étoffés que ceux de Dvořák mais en définitive Tatum semble dire : « Voici un dessin, je vais mettre des couleurs à l'intérieur et en faire un tableau²⁰¹. » Alors intervient un passage transitoire, certainement pas de Dvořák, instaurant une délicieuse tension rythmique. S'enchaîne alors à ce passage : « un tempo léger et allant, comme si on déambulait, d'humeur légère, en chaussures de sport dans la rue, étranger au monde environnant²⁰². » Tatum découvre dans *Humoresque* une mélodie au caractère populaire, qui aurait très bien pu être composée dans les années 20 ou 30, ni meilleure, ni pire que la plupart des mélodies sur lesquelles il avait improvisé lors de ses enregistrements.

Pour Lester, avec ce type de matériau, Tatum instaure le même sentiment de complexité paradoxalement légère, facile, mais parfaitement contrôlée que l'on

¹⁹⁷ [Traduction] stride pianists from James p. Johnson on had considerable respect for classical or non-jazz works and loved to give them their own treatment. In fact, Billy Taylor has claimed that Tatum recorded "Élégie" as a sort of reply to the stride pianist Donald Lambert, who used to do a lot of classical pieces in stride style; if that's true, then Tatum was extending his "cutting session" tactics into the domain of recordings. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 107.

¹⁹⁸ Citation 16 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

¹⁹⁹ Cette version est consultable par l'auditeur sur une plateforme internet référencée de la manière suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=jc-Svb5mtM0>.

²⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IJryz2ADAUw>.

²⁰¹ [Traduction]Tatum is saying, "Here's a picture that was painted by connecting dots, but I can fix that." *Ibid.*, p. 142.

²⁰² [Traduction]Then instead of tearing it off he saunters away at a light and easy tempo, as if out to enjoy a walk down the street on a glorious day with a pair of Reeboks on his feet and not a care in the world. *Ibid.*, p. 142.

ressent en regardant Fred Astaire danser. Puis il écrit : « Je sais que Gunther Schuller goûte peu cette manière d’approcher la musique et les range dans le même tiroir que les “irritantes” citations extérieures aux jazz dont Tatum est friand. Pour moi, au contraire, cette démarche me plaît car elle engage un procédé qui n’a rien à voir avec l’acte de “jazzifier le classique”, elle nous permet d’apprécier la virtuosité pianistique et rythmique de Tatum d’une manière moins ostentatoire²⁰³. » Lester exprime sa certitude ensuite de ne pas être le seul à avoir cette opinion au sujet de cet enregistrement. Il rappelle que lorsque Itzhak Perlman, le célèbre violoniste, a entendu ce disque : « il est tombé “littéralement amoureux” d’Art Tatum, et a déclaré que c’est la découverte de cet enregistrement qui l’a amené à s’intéresser au jazz²⁰⁴. »

Ensuite Lester cite Marian McPartland (pianiste de jazz, compositrice et écrivain qui fait l’objet d’un chapitre dans cette thèse) qui aurait déclaré : « Ce fut à travers l’enregistrement de l’*Humoresque* de Dvořák que je découvris Tatum, j’étais alors en Angleterre et je fus totalement stupéfiée²⁰⁵. » Puis Lester explique que c’est un oncle du chanteur de jazz Mark Murphy qui lui fit découvrir le jazz à travers l’audition de l’enregistrement d’*Humoresque* par Tatum : « Cela a été déterminant pour mon avenir²⁰⁶ ! » Lester poursuit en rappelant que Tatum a certainement été influencé par un autre pianiste dans cette reprise de Dvořák : « Il faut savoir qu’en 1925, Zez Confrey, un compositeur de ragtime et de *piano novelties*, avait fait publier une version du morceau de Dvořák sous le titre d’*Humorestless* dans laquelle il contrepuntait le thème de Dvořák avec celui de *Swanee River*. Connaissant le type de musique écouté par le jeune Tatum, il est difficile d’imaginer qu’il ait pu ignorer cette version de Confrey et que cela ne va pas l’influencer ultérieurement²⁰⁷. » Outre

²⁰³ [Traduction] I know that Gunther Schuller has little use for this kind of thing and puts it in the same drawer with Tatum’s “irritating” quotations from outside jazz. But it still makes me feel good, for reasons that have nothing to do with “jazzing the classics,” but only with his phenomenal touch and rhythmic feeling, which is easier to appreciate on a light swinging number than on one of his flying tours de force. I know now that I was not alone. *Ibid.*, p. 142.

²⁰⁴ [Traduction] When Itzhak Perlman, the concert violinist, heard this recording he “absolutely fell in love with Art Tatum,” and on another occasion Perlman said this particular Tatum recording was what first seriously interested him in jazz. *Ibid.*, p. 142.

²⁰⁵ [Traduction] Marian McPartland said, “The first inkling I had of Art Tatum was his recording of Dvořák’s “Humoresque,” which I heard when I was still in England. I couldn’t believe it” [quoted in Balliett, *Musicians*, 206]. *Ibid.*, p. 142 et 143.

²⁰⁶ [Traduction] The jazz singer Mark Murphy got his first introduction to jazz when an uncle played Tatum’s recording of “Humoresque” for him, and he testified: “I’ve been hooked ever since” [Stokes, *The Jazz Scene*, 173]. *Ibid.*, p. 143.

²⁰⁷ [Traduction] Incidentally, in 1925 Zez Confrey, a composer of ragtime novelties, had published a treatment of Dvořák’s piece, calling it “Humorestless,” which included a section putting Dvořák in counterpoint with “Swanee River.” Knowing Tatum’s listening habits it would be hard to believe that he had not heard Confrey’s version and found it worth improving upon. *Ibid.*, p. 143.

que l'on apprend que Tatum s'inspire du ragtime de Zez Confrey et de sa version d'*Humoresque*, on peut remarquer le fait que Tatum commence, comme dans la majeure partie de ses morceaux, par une introduction sur tempo libre, donc *rubato*.

Enfin, malgré les propos de Lester, Gunther Schuller n'est finalement pas si sévère que cela avec les reprises de ces deux thèmes par Tatum (il serait mal venu qu'il critiquât Tatum puisque lui-même prônait un troisième courant réconciliant jazz et « classique »). Au contraire, Schuller affirme qu'en improvisant à partir d'un tel type de matériau, Tatum ne s'inscrit pas dans le courant de la « jazzification » de la musique savante mais conçoit de véritables créations jazzistiques. Pour Schuller, il semblerait que ce soit au cours de l'année 1939 que Tatum accorda une attention particulière à ses interprétations d'œuvres « classiques » légères, comme *Humoresque* de Dvořák ou *Élégie* de Massenet qu'il juxtaposa avec une nouvelle version particulièrement pyrotechnique de *Tiger Rag*. C'est à cette occasion que le chef d'orchestre-jazzman-musicologue critique l'habitude, selon lui, « irritante » de citer des œuvres savantes dans son discours improvisé. Schuller pense que « ces offrandes au classique léger », toutes définies par avance comme des réarrangements d'œuvres sentimentales au charme original n'apportaient rien d'autre qu'une nouvelle manifestation de citations irritantes et excessives.

Du même avis que Lester, Schuller pense qu'une hypothétique « jazzification » de la musique savante avait cependant attiré le public : « Et après-tout, que venait faire *Star and Stripes* avec l'*Élégie* de Massenet ? Ou des giges irlandaises dans le jazz ? Cependant il faut se rendre à l'évidence, les créations de Tatum, à partir de ces œuvres, sont d'authentiques morceaux de jazz. Mais un public crédule, encore une fois, s'est laissé piéger par une hypothétique manière de *jazzifier* le classique²⁰⁸. » Rappelons-nous ce qu'écrit Schuller un peu plus haut : la technique et la virtuosité de Tatum viennent de la musique savante. Cependant, la musique qu'il crée relève uniquement du seul et unique domaine du jazz. Il ne faut sans doute voir dans les rares reprises de thèmes issus de la musique savante que des prétextes à « faire du Tatum » comme n'importe quel morceau populaire ou chanson à la mode qui constituent, pour l'essentiel, le réservoir de thèmes à partir desquels Tatum élabore ses explosions virtuoses.

Tempérant ce que pensent Lester et certains spécialistes de Tatum, Gunther Schuller considère que ce n'est pas le jazz mais uniquement cette virtuosité

²⁰⁸ [Traduction] What, after all, has the *Star and Stripes* to do with Massenet's *Élégie*? Or what are Irish jigs doing in [supposedly] jazz performances? The point, of course, is that these particular Tatum creations were hardly jazz at all. But a gullible public, once again, fell for the irresistible notion of "jazzing the classics." SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, USA, 1989, p. 485.

directement issue de la musique savante que les grands musiciens et concertistes venus du monde de la musique savante apprécient chez le pianiste noir et aveugle : « Je soupçonne d'ailleurs tous ces artistes d'avoir admiré Tatum avec une certaine condescendance, ce regard condescendant qu'avaient les musiciens classiques envers les Noirs et les jazzmen, je ne m'aventurerai pas à mentionner les aveugles²⁰⁹. » Pour Schuller, les musiciens noirs n'ont gagné l'admiration des artistes blancs que dans la mesure où ils pouvaient être perçus comme des éléments d'émulation des normes et qualités attachées à la musique savante. Ainsi, est-il intéressant de constater que le geste pianistique de Tatum était clairement admiré par les musiciens « classiques », dans les années trente et quarante, pour sa perfection technique et sa proximité avec la musique savante. Dans cette mesure, ils se sentaient en terrain connu. Et Schuller de conclure : « Par contre, quels étaient les admirateurs concertistes des peu orthodoxes Thelonious Monk et Pete Johnson, pianistes authentiquement enracinés dans le jazz²¹⁰. » Il semblerait cependant que depuis quelques années l'intérêt porté par nombre de compositeurs de musique contemporaine pour Monk vienne contredire Schuller...

Les réflexions de Schuller vont absolument dans le sens de tout ce que nous avons voulu démontrer à travers l'origine savante de la technique vertigineuse de Tatum. Cette admiration pour lui par l'élite musicale blanche n'est peut-être tout simplement qu'un nouvel avatar de l'ethnocentrisme si répandu à l'époque. Bien entendu, nous ne pouvons véritablement l'affirmer. Une chose est certaine, c'est que cette trop grande proximité technique avec la virtuosité pianistique du XIX^e siècle va contribuer à brouiller l'image de pianiste de jazz d'Art Tatum et ne laisser de lui que l'impression d'une comète étincelante mais éphémère et solitaire, bien qu'il soit clair qu'après Tatum le piano jazz ait été transformé. Ses innovations harmoniques et rythmiques ont affecté le contexte du jeu bien au-delà de son instrument et le jazz entier ! Cependant, Lester, s'appuyant sur les recherches de Whitney Balliet (déjà cité) juge « qu'il est impossible à catégoriser quant à son style car il a suivi son propre chemin sans ignorer ce que faisaient les autres²¹¹. » Balliet a évoqué une vérité essentielle au sujet de la carrière de Tatum : « Personne ne sut jamais

²⁰⁹ [Traduction] I suspect, moreover, that those classical artists who admired Tatum did so in the generally patronizing way that classical musicians have traditionally viewed black and/or jazz artists, not to mention blind ones. Note de bas de page, *Ibid.* p. 479.

²¹⁰ [Traduction] But where were the classical admirers of Thelonious Monk's or Pete Johnson's more "unorthodox" and intrinsically jazz-rooted techniques? Note de bas de page, *Ibid.* p. 479.

²¹¹ [Traduction] He is, however, impossible to categorize as to style – he seemed to develop along a track of his own even though he was thoroughly aware of the action on all the adjacent tracks. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 11.

exactement qui il était ni appréhendait l'image qu'il donnait. On a dit qu'il a été le plus grand pianiste de jazz qui n'ait jamais vécu et on a également dit qu'il n'était pas un pianiste de jazz du tout. Il était admiré par les pianistes classiques... par les musiciens de jazz, et même des sourds. Certains se sont gaussés de son style orné... puis ont pleuré sur son jeu brillant... personne n'a encore décidé quelle sorte de pianiste il était²¹². »

En guise de conclusion Lester pense que même si la lumière la plus claire pouvait être jetée sur Tatum, nous le verrions toujours comme une personne déplacée, une sorte d'étranger, gardant vivante une « vieille tradition » (la virtuosité au piano) dans un « pays hors de ce monde » (le jazz). Même les journalistes spécialisés dans la musique de jazz ne sont pas certains de pouvoir l'assimiler à un pianiste de jazz puisque d'après Lester, Tatum avait put être identifié par un l'un d'entre eux comme le premier d'une lignée de grands musiciens à jouer au *Three Deuces*²¹³ de Chicago et caractérisé « comme un pianiste dont la maîtrise du clavier était parfaite, jouant Bach l'après midi et le blues en soirée²¹⁴. » Comme on peut le constater, apparemment, le journaliste était mal à l'aise, et ne savait pas vraiment comment classer le style de Tatum dans le champ jazzistique. D'ailleurs, s'il impressionne tous les pianistes qui lui sont contemporains, il ne s'en trouve pas un seul qui s'inspirera directement de lui, Tatum reste unique et génial.

Gunther Schuller est certain que Tatum ne prêtait pas attention aux styles environnants et bien qu'universellement admiré par les musiciens, plus particulièrement les pianistes, très peu étaient capables ou désiraient suivre son chemin. Cet isolement singulier, outre qu'il a rendu Tatum stylistiquement inclassable, l'a livré à la critique de ceux pour qui les éléments du jazz doivent entrer dans des cases facilement identifiables. D'une certaine façon, la polémique au sujet de Tatum vient du fait qu'il ait été une figure singulière en dehors du développement historique du jazz ou plus exactement qu'il était pendant toute sa vie au dessus de lui. Par contre, son influence sur le plan créatif – et sur le plan pianistique en général – fut très limitée. Les musiciens étaient tellement effrayés par un talent si prodigieux – Schuller rappelle que même le grand Earl Hines aurait tout

²¹² [Traduction] Whitney Balliett with his reliable deftness of language summed him up, and captured a central truth about Tatum's career: "No one ever knew exactly what he was or what to do with him. He was said to be the greatest jazz pianist who ever lived and he was said to be not a jazz pianist at all. He was admired by classical pianists... by jazz musicians, and by dazzled, tin-eared laymen. People poked fun at his ornate style... and then wept at his next brilliance... nobody has decided yet what kind of pianist he was." *Ibid.*, p. 11.

²¹³ Le *Three Deuces* fait historiquement partie des plus hauts lieux du jazz à Chicago en Amérique.

²¹⁴ [Traduction] characterized as a "pianist who seemed to know every note on the piano and to feel every chord, who played Bach all afternoon, and the blues at night." [It seems clear the reporter was uneasy about how to position Tatum in the jazz field.] *Ibid.*, p. 136.

fait pour éviter un duel avec Tatum – qu’il leur semblait impossible à imiter. Pour Schuller, beaucoup auraient préféré renoncer à la musique plutôt qu’affronter un tel défi – ou plus simplement parce qu’il ne le considérait pas comme un leader stylistique majeur. Dans la mesure où l’on peut parler d’une influence de Tatum, elle ne peut se concevoir qu’indirectement et épurée stylistiquement et techniquement. Enfin Schuller écrit : « Dans un certain sens, Tatum est inimitable – il peut être parodié et son style réduit à des archétypes comme chacun peut le constater à l’écoute de milliers de pianistes de bar²¹⁵. » Oui, la technique de Tatum est inimitable pour les jazzmen puisqu’elle vient de l’*autre monde*. Il est également deux spécificités de la musique de Tatum qui présentent des points communs avec celles de ses prédécesseurs européens du siècle romantique : l’improvisation paraphrase et la subtilité harmonique.

1.3.4- Improvisation paraphrase et subtilités harmoniques

Nous savons que Franz Liszt aspire à composer une musique du génie et que, très tôt, il renie le répertoire de pianiste virtuose de sa jeunesse. Charles Rosen trouve pourtant que les Études de jeunesse, basées sur des improvisations, ont été retravaillées pour aboutir à des versions plus tardives et il ajoute qu’à l’époque – comme pour le jazz plus tard, on s’inspire de morceaux choisis du répertoire : « Les brefs passages de gamme et les octaves arpégées sont en musique tonale des motifs si élémentaires que la reprise des études de jeunesse [*Études en douze exercices*] pourrait passer pour une forme de composition parmi d’autres. Plus vraisemblablement, l’original a dû servir de grille d’improvisation durant des années, jusqu’à donner l’édition extravagante de 1837 et enfin, la version plus posée mais plus efficace de 1851. Il existe un lien étroit entre l’habitude qu’a Liszt de paraphraser des œuvres antérieures – les siennes ou celles d’autrui – et la pratique, très répandue au XIX^e siècle – notamment chez Mendelssohn, Schubert, Clara Wieck et, très systématiquement, Brahms –, de s’inspirer de morceaux choisis du répertoire.

²¹⁵ [Traduction] In a sense Tatum’s art was inimitable – except by reduction of its very essence, a fact borne out by thousands of imitative cocktail pianists, playing a much simplified Tatum style. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 478.

Ce procédé avait toujours tenté les compositeurs, mais il se généralisa à partir de 1820²¹⁶. »

Notons au passage que Rosen envisage l'utilisation de grilles d'improvisation à partir d'œuvres précédentes par Liszt, ce qui donnerait à penser que les improvisateurs romantiques auraient utilisé également et antérieurement un procédé d'improvisation qui sera repris plus tard par les musiciens de jazz. Pourtant, les concerts et récitals donnés pendant cette période sont, le plus souvent, constitués de paraphrases à partir d'airs d'opéra populaires et parfois d'improvisations sur des thèmes proposés par le public. Ainsi, au XIX^e siècle, les thèmes dont la structure formelle est relativement simple sont les éléments constitutifs d'une virtuosité qui plaît au public : Il ne faut pas oublier non plus que le Liszt de la période parisienne, qui s'étend de 1832 à 1847, compose en un temps qui est celui de Rossini et des faiseurs de romances ; d'où ces cantilènes jugées parfois faciles. Pour Michelle Biget-Mainfroy : « Tous les thèmes empruntés *vivent pourtant pianistiquement* et sont traités dans l'esprit de la variation de bravoure²¹⁷. » Quant à Jacques Drillon, il exprime l'idée que la paraphrase a des vertus que le pianiste virtuose romantique ne peut ignorer car les principales qualités des paraphrases sont de montrer la virtuosité de l'interprète même si, à l'époque, Berlioz disait qu'elles disparaîtraient avec leur auteur (et interprète). En outre, la paraphrase permet de montrer la virtuosité de l'arrangeur. Pour Jacques Drillon : « Liszt à chaque instant découvre de nouvelles harmonies, [comme un chat, il retombe sur ses pieds, des pieds tonals, la plupart du temps, il faut le rappeler], et de nouvelles possibilités pianistiques. Il établit un rapport de complicité avec le public – tous les gens de spectacle savent qu'il n'est rien de plus nécessaire que de lui donner des points de repère, de loin en loin. Les auditeurs se sentent directement concernés lorsque la pièce jouée comporte des thèmes qu'ils ont entendus deux mois plus tôt à l'Opéra²¹⁸. »

Dans la suite de ce chapitre, Tatum nous démontrera que la pratique de l'improvisation paraphrase est effectivement le vecteur le plus adapté à la démonstration virtuose pianistique digitale, la réécriture harmonique et la captation de l'intérêt du public. Il ne faut pas d'ailleurs évaluer le matériau de base des improvisations de Tatum à l'aune des goûts du public du siècle actuel – un public

²¹⁶ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 630.

²¹⁷ BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 392.

²¹⁸ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcripteur suivi de Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 22 à 23.

averti qui vient écouter une musique savante sophistiquée et réinterprétée – mais plutôt selon les critères du siècle de Liszt puisque le matériau thématique utilisé est extrêmement éclectique comme le confie Jimmy Rowles²¹⁹ dans l’ouvrage de James Lester.

Rowles explique à Lester que Tatum jouait toutes sortes de choses, dont beaucoup de morceaux inattendus. Il connaissait tout, de *Mighty Lak's a Rose*²²⁰ (chanson de 1901, textes de Frank Lebby Stanton et musique de Ethelbert Nevin) à *Rose Marie* (tiré de l’opérette de 1924 du même nom dont la musique est de Rudolph Friml – d’origine tchèque et élève de Dvořák). Rowles rappelle également la manière dont Tatum exploitait ce matériau : « Il transformait ces thèmes d’une manière absolument époustouflante. C’était tout simplement incroyable, et j’adorais l’écouter. Les cheminements qu’empruntaient ses improvisations paraissaient tellement évidents pour moi. C’était vraiment trop et la vision de ses deux mains sur le clavier était hypnotisante. Hélas, tout allait trop vite pour que vous ayez quelque chose à en retirer, la souplesse des doigts, l’aisance des déplacements étaient comme un camouflage²²¹... »

D’après ce témoignage de Jimmy Rowles, Tatum joue en direct – à la différence des enregistrements – bien autre chose que les thèmes standards qu’il partage d’ailleurs avec les autres jazzmen. Ce que cet autre témoignage, cité par James Lester, vient confirmer : « Un proche se souvient du répertoire d’Art, à cette époque, au club Onyx : “il y avait des ragtimes, des *one-steps*, des passages de classique, des chansons standards aussi bien que des allusions en style *stride* à la manière de Waller ou James P. Johnson²²²”. »

Son répertoire est donc assez ouvert à l’occasion de ses concerts, puisqu’il y inclut des « passages de classique », ce qu’il ne fait que très rarement dans ses enregistrements (à quelques rares exceptions). Comment ne pas le rapprocher de Franz Liszt qui, ayant créé le récital (nous y reviendrons), tente à travers toute

²¹⁹ Pianiste de jazz américain très recherché comme accompagnateur, né en 1918 et décédé en 1996.

²²⁰ Thème enregistré en 1953 sur la page 1 du volume 7 du coffret des ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

²²¹ [Traduction] “He played all kinds of stuff, he’d play songs that you didn’t think that anybody knew. He knew everything from “Mighty Lak’s a Rose” to “Rose Marie,” and he’d turn them into crazy things and play them. He was just unbelievable. Oh, I loved it. Most of the stuff he played was clear over my head. There was too much going on – both hands were impossible to believe. You couldn’t pick out what he was doing because his fingers were so smooth and soft, and the way he did it – it was like camouflage.” LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 140.

²²² [Traduction] A first-hand account of hearing Art at the Onyx describes his repertoire at that point as “rags, one-steps, excerpts from the classics, and standard tunes, as well as frequent snatches of stride piano in the Waller-James p. Johnson manner” [Doerschuk] *Ibid.*, p. 77.

l'Europe, et dans tout type de lieu, de conquérir un public dont la culture et les goûts sont pour le moins fluctuants. Liszt construit un paradigme virtuose dont la complexité technique ne rebute pas l'auditoire car celui-ci éprouve une satisfaction permanente à retrouver entre les traits pianistiques fulgurants, des éléments thématiques récurrents de ses airs favoris. Mieux, l'aspect ludique de ce type de concert installe une vraie complicité entre le virtuose et le public : « Les Méridionaux ont une autre raison de les aimer : ces amateurs de *bel canto* retrouvent leurs airs favoris, à travers les arabesques les plus folles... et celles de Liszt font un "effet d'enfer"²²³ ».

Aussi Liszt fait-il l'objet de critiques : « Liszt ressasse ces pièces virtuoses qui deviennent de ce fait pure "musique de consommation", dont une grande partie du public se délecte, mais que plus d'un observateur commence à bien déplorer. Si Liszt croit avec ferveur que l'art est prophétique et que la musique est toujours de l'avenir, l'homme virtuose ne déploie au cours de ces tournées en 1845, en province, qu'un génial savoir-faire de l'instant²²⁴. » Sur ce point, Liszt est partagé. Il est redevable à ses auditeurs de le célébrer en tant que virtuose, ce qui au passage lui garantit renommée mais surtout aisance financière. Néanmoins, il éprouve une certaine gêne car il a le sentiment de se corrompre en s'adonnant aux élans d'une virtuosité matérielle sur des thèmes simples mais populaires très loin de son idéal artistique. Néanmoins, ce faisant quand il joue ses paraphrases et autres réminiscences sur des thèmes d'opéra, il crée un lien de sociabilité avec son public, ce dernier reconnaissant les airs familiers à travers la construction virtuose du pianiste.

Ce « savoir faire de l'instant » constitutif d'un lien de sociabilité, n'est-ce pas ce qu'entreprend Tatum lorsque, reprenant les thèmes standards du jazz presque tous issus de l'univers de la comédie musicale américaine il improvise, en les paraphrasant, des mélodies sifflées aussi bien par l'américain moyen que par l'amateur français ou occidental de jazz. Si Art Tatum possède beaucoup de points communs avec son illustre prédécesseur virtuose, en revanche à aucun moment il n'aspire – à la différence d'un James P. Johnson – à devenir compositeur de musique sérieuse. Art Tatum est heureux d'être pianiste virtuose et n'envisage qu'une seule chose : le rester. La musique savante ne lui offrant aucun débouché, c'est dans le jazz que son destin devra s'accomplir. Pour Robert Doerschuk, cela révèle une sorte de paradoxe : Tatum adore la musique et fait apparemment preuve

²²³ DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 178.

²²⁴ *Écouter le virtuose : l'auditeur et le critique en province en 1845*, *Ibid.*, p. 222 à 223.

d'une profonde joie de vivre cependant, c'est vraiment par hasard qu'il est un musicien de jazz. Et Doerschuk d'écrire : « Jusqu'à un certain point, il se *devait* d'aimer le jazz car il n'avait pas d'autre horizon. Tatum avait surtout des affinités avec la musique savante mais il n'y avait aucune place dans ce monde pour un homme noir et aveugle. De manière occasionnelle il exécutait des pièces d'origine savante, mais il procédait avec elles de la même manière qu'il faisait pour les chansons populaires, en les paraphrasant. Il utilisait le thème comme un *cantus firmus* à partir duquel il construisait ses improvisations²²⁵. »

Effectivement, comme nous l'avons vu plus haut, quand Tatum improvise sur des musiques savantes, il procède avec elles de la même manière qu'avec son matériau de base constitué d'airs à la mode : il s'en sert de *cantus firmus* pour les paraphraser. Par ce biais, il élabore intégralement son système d'improvisation. Dès lors, il est permis de supposer que les improvisations à partir d'*Élégie* et d'*Humoresque* sont davantage à envisager comme des hommages aux pianistes de *stride* qui l'ont précédé plutôt que des hommages à la musique savante elle-même (ce qui était le cas pour Donald Lambert ou d'autres pianistes de *stride*). Tatum connaît très bien les morceaux romantiques, surtout les thèmes de Chopin, mais il se refuse à les enregistrer, préférant leur donner le caractère de clins d'œil au cours de concerts. La manifestation de sa culture pianistique sérieuse est en réalité la trame même de son système d'improvisation à travers la paraphrase.

En jazz, toute mélodie, même la plus simple, peut constituer un matériau adéquat pour la paraphrase. Martial Solal se souvient du premier jazzman dont il ait fait la connaissance pendant sa jeunesse à Alger. Le pianiste s'appelait Lucky Starway : « Il jouait des choses aussi passionnantes que *Marinella*²²⁶, mais à sa façon. Il paraphrasait la mélodie, ajoutait des notes. Tout simplement, il *improvisait*²²⁷ ! » Ce fut une véritable découverte pour lui, d'ailleurs Solal évoque un choc ! Il doit se rendre à l'évidence : « Que des airs aussi stupides puissent devenir intéressants déclencha chez moi un étonnement incroyable. Ainsi, on avait le droit de transformer une chanson ! De la rendre différente ! De faire d'un air

²²⁵ [Traduction] To a certain extent, he *had* to love jazz, because that was his only outlet. Tatum did have an affinity for the classics, but there was no room in the concert world then for a nearly blind black man. Occasionally he performed classical pieces, though usually in the same style he used for popular tunes, treating the theme as a *cantus firmus* on which he based his improvisations. DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 59.

²²⁶ Célèbre chanson à la mode dans les années trente interprétée par Tino Rossi.

²²⁷ SOLAL (Martial), en collaboration avec MÉDIONI (Franck), *Ma vie sur un tabouret*, Autobiographie, Actes Sud, 2008, p. 26.

ridicule une vraie phrase musicale ! Un autre monde m'apparaissait. Un monde de liberté surtout²²⁸. »

Concernant les enregistrements de Tatum, ses thèmes de prédilection (forme A-A-B-A de 32 mesures le plus souvent) sont exactement ceux que les autres jazzmen emploient : « Quand il se produisait en public, il privilégiait les thèmes de 32 mesures des compositeurs tels Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin et Richard Rodgers²²⁹. » Gunther Schuller estime que cela pose un problème fondamental, déjà présent chez le Liszt virtuose qui improvise sur des airs populaires donnés par le public, ou qui compose – il y a de fortes probabilités pour que ces compositions soient des improvisations retranscrites après coup – des paraphrases d'airs d'opéra populaires.

Pour Schuller, on pourrait penser que Tatum se contentait principalement de ré-harmoniser des chansons populaires. Dans ce rôle, il était brillant car il savait bonifier les morceaux de compositeurs aussi renommés que Gershwin, Rodgers ou Berlin. Mais une telle pratique ne demande pas une créativité extraordinaire ni des talents mélodiques remarquables. Les mélodies, les airs, les thèmes étaient là, tels quels, dans l'attente d'une ornementation, d'une reconstruction et d'une dissection par Tatum. Schuller écrit : « Comme mentionné plus haut, pour un tel processus, le terme de “métier” semble davantage approprié que celui “d'art”. Et ce talent spécial mais limité de Tatum pose réellement la question de son originalité en tant qu'artiste. Pour commencer, Tatum n'a jamais eu à créer le matériau de base avec lequel il allait travailler, en l'occurrence, les chansons populaires américaines. Il s'approprie tout simplement ce qui existe et crée quelque chose à partir de cela²³⁰. »

Charles Rosen explique que le Liszt de la *Glanz Period* n'agit pas très différemment quand il se contentait fréquemment de remployer un matériau existant, ce qui pouvait donner plusieurs versions d'une même pièce correspondant à une nouvelle exécution ainsi : « La version de 1837 des *Études* de jeunesse doit être le fruit de centaines d'exécutions et de milliers d'heures d'improvisation. Pourquoi aurait-il dû écrire de nouvelles études ? Inventer un matériau n'était pas son

²²⁸ *Ibid.*, p. 26.

²²⁹ [Traduction] He favored 32-bar tunes by composers like Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, and Richard Rodgers for his public performances. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 65.

²³⁰ [Traduction] The melodies, the tunes, the themes were always already there, waiting for Tatum to ornament them, reconstruct them, dissect them, elaborate them. As mentioned, it seems to me that “craft” might be a more apt term for such a process than “art.” And this special but limited talent of Tatum's does raise the question of his originality as an artist. To begin with, Tatum never had to create the basic material with which he worked, namely, American popular songs. He simply appropriated that which already existed and elaborated upon it. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 480.

fort²³¹ ». On peut supposer que, chaque fois que Liszt mettait au point un nouveau mode de réalisation, il imaginait la matière adéquate qui le mettrait en valeur. Pour Rosen : « Liszt est peut-être le premier compositeur de musique instrumentale à avoir conçu l'essentiel de sa production aux seules fins de présentation en concert. C'est pourquoi il existe tant de versions d'une même pièce, chacune correspondant à une nouvelle exécution²³². »

En cela, Tatum n'est pas, comme tous les jazzmen de son époque, jeunes musiciens du be-bop compris, un novateur. Il ne crée pas la forme elle-même (les autres jazzmen de cette époque non plus, d'ailleurs), il reste dans un cadre strictement préétabli et s'il n'en exploite pas la grille harmonique, c'est à partir de la mélodie du thème qu'il développe ses improvisations. Par là, il suit une voie totalement divergente de ses contemporains improvisateurs qui exploitent la grille harmonique et non le thème. Ceci dit, peut-être n'improvise-t-il jamais de forme car, outre le fait qu'il veuille à tout prix conserver ce lien de sociabilité qui consiste en la reconnaissance des éléments d'un thème par le public, les formats d'enregistrements sur lesquels il travaille ne permettent pas d'exploiter des formes trop longues, en tout cas supérieures à trois minutes comme le rappelle Gunther Schuller : « Tatum souffrait de la durée d'enregistrement de trois minutes imposée par la technique des disques 78 tours des premières décennies du siècle [...]. L'arrivée du microsillon permit enfin à Tatum de se soustraire à ces problèmes de restriction de durée d'enregistrement, en tout cas assez suffisamment pour que son jeu s'approchât de ce qu'il avait l'habitude de faire au cours des concerts ou soirées privées où il était admis qu'il donnait le meilleur de lui-même²³³. »

Ce qu'affirme ici Schuller est en contradiction avec ce que fera effectivement Tatum dans ses séquences d'enregistrements libres, évoquées plus loin, car Tatum s'autolimitera à une durée de 3 minutes. Et Schuller de rappeler une fois de plus qu'une large part du geste pianistique de Tatum reposait sur la grande connaissance qu'il avait de la tradition européenne du concert de musique savante : des compositions existantes – dans son cas des chansons populaires : « qu'il pouvait recomposer et sur lesquelles il pouvait discourir, un vocabulaire harmonique

²³¹ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 631.

²³² *Ibid.*, p. 631.

²³³ [Traduction] Tatum suffered from the limitation imposed by the 10-inch three-minute-plus record of the early decades of jazz [...]. The long-playing record released Tatum from those particular restrictions, enough so that his playing on records then approximated much more his in-concert performing and his even freer after-hours private-party playing, which was universally considered his best playing. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 481.

directement issu de celui de la musique savante, formes et caractéristiques essentielles définies à l'avance, des formules pianistiques standardisées en lieu et place d'improvisations intuitives, tout ceci dans le but d'avoir une maîtrise parfaite de son geste pianistique et de la musique qu'il faisait²³⁴. » Pour James Lester, par contre, le fait de compresser son discours dans une contrainte de temps relève d'une véritable prouesse : « Art Tatum était donc capable de composer dans l'instant et ceci dans un temps qui devait être forcément restreint par le format d'enregistrement de son époque [disques 78 tours et plages d'enregistrement limitées à trois minutes environ]. La nécessité de compresser son discours naissait de cette contrainte²³⁵. »

Une interrogation subsiste quant au caractère véritablement improvisé de la musique de Tatum, comme nous l'avons précédemment constaté. En tout cas Gunther Schuller n'hésite pas un instant à établir une différence entre les improvisations de Tatum et celles de certains jazzmen : pour lui, si celles de ces derniers semblent véritablement spontanées et intuitives, celles de Tatum auraient été mûrement réfléchies en amont et longuement préparées. Elles seraient le fruit d'un travail intellectuel antérieur qui interdirait indécision et prises de risques. Une manière d'envisager l'improvisation qui viendrait des pratiques d'improvisation dans la musique savante et absolument pas du blues. En effet, pour Schuller, l'originalité du style de Tatum se voit réduite par la redondance de certaines harmonies et ornements et par le fait qu'il ne joue pas véritablement le jeu de l'improvisation. Schuller explique que : « Très souvent, Tatum préparait ses "improvisations" et à quelques variantes près les rejouaient telles quelles pendant de longues périodes. En général, il se débrouillait pour qu'elles paraissent improvisées dans l'instant et l'auditeur *lambda* n'y voyait que du feu. Néanmoins, comme je l'ai suggéré ailleurs, cette pratique était également le fait pour de nombreux jazzmen²³⁶. » Ceci dit, pour Schuller, Tatum œuvre encore dans l'esprit de la

²³⁴ [Traduction] In short, a large measure of Tatum's performing concepts relied on European concert traditions: existing compositions – popular songs in his case – which he could "re-compose" and elaborate; a European-based harmonic vocabulary; preset forms or outlines; and a array of standard pianistic devices, rather than intuitive improvisations –all these to allow him a retain full control over his performances. *Ibid.*, p. 481.

²³⁵ [Traduction] [...] His problem, working within the confines of the three-minute 78-rpm recording, was a little like that of the man trying to do an Olympic dive from a three-foot high board, and the resulting gyrations were not always admired. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 129.

²³⁶ [Traduction] Tatum, far more often than not, worked out his "improvisations" and, except for occasional minor variants, played them virtually the same way over long periods of time. Generally, he did make them sound as if they were improvised, and the average listener would probably not have been able to detect whether they actually were or not. But, as I have already suggested elsewhere, not only is this also true of numerous other major jazz artists. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 481.

musique savante car pour lui, tous les musiciens interprètes de « grande musique » essaient de donner un parfum de spontanéité et d'improvisation à la musique dont ils sont les serviteurs.

Voilà pourquoi, d'après François Billard, le très original pianiste de jazz Lennie Tristano n'apprécie pas du tout la manière d'improviser d'Art Tatum, lui préférant la spontanéité et l'originalité d'un Earl Hines. Tristano ne supporte pas qu'Earl Hines puisse être comparé à Art Tatum. Pour Tristano : « Selon moi, Art Tatum doit simplement être considéré comme un *cocktail piano player* ; je ne pense pas qu'on puisse le juger comme un vrai pianiste de jazz²³⁷. »

Selon Billard, il convient bien sûr de lire avec prudence cette provocation tristanienne et Billard de citer Lenny Popkin²³⁸ parlant de Tristano : « Tatum l'a influencé comme pianiste, comme musicien et pour son sens de l'humour. Il avait pourtant le sentiment qu'Art n'était pas un véritable improvisateur, en ce sens qu'il jouait la mélodie, qu'il la ré- harmonisait et brodait autour. C'était essentiellement un créateur d'arrangements. Il est certain que Hines l'a plus profondément influencé, comme improvisateur, précisément²³⁹... » Cette réaction de Tristano vis-à-vis de Tatum a plusieurs explications. D'une part, Tatum lui sert de repoussoir, parce qu'il conforte une vision un peu scolaire du piano, celle qui confond technique et virtuosité, la virtuosité étant considérée comme l'aboutissement de la technique. Or, pour Tristano, le mot technique a un sens tout différent, puisqu'il l'aide à désigner l'ensemble des moyens dont dispose un instrumentiste pour exprimer sa musique. D'autre part, et d'après Tristano : « Tatum n'est pas un véritable improvisateur : c'est un "metteur en scène", un arrangeur – le premier des pianistes arrangeurs sans doute – de même que Basie est le "meilleur accompagnateur" qu'il connaisse : excellent en grand orchestre, excellent en petite formation, excellent avec un soliste. C'est un musicien né, un musicien de classe²⁴⁰. » Pour Billard, curieusement Tatum a focalisé l'attention de gens qui n'aimaient pas le jazz ou plus exactement, qui aimaient le pianiste pour ce qu'il avait de moins spécifiquement jazz : sa virtuosité.

À l'inverse, Tristano fut rejeté par certains pour les raisons mêmes qui avaient fait apprécier Tatum : virtuosité et technique devenant, de la part d'un pianiste blanc, preuve de froideur et d'intellectualisme. Tristano aurait acquis très tôt une technique pianistique stupéfiante. Et François Billard de se souvenir, à ce sujet,

²³⁷ BILLARD (François), *Lennie Tristano*, collection « mood indigo », Éditions du Limon, 1988, p. 195 et 196.

²³⁸ Saxophoniste américain, élève et héritier de Lennie Tristano, né en 1941.

²³⁹ *Ibid.*, p. 195 et 196.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 195 et 196.

Sal Mosca²⁴¹ : « Lennie aurait dit qu'il était capable de jouer *Elegie*, qui est un des enregistrements les plus rapides de Tatum, et finir avant lui²⁴². » C'est une des raisons fondamentales pour lesquelles nous ne traiterons pas de Lennie Tristano dans cette thèse. Paradoxalement, nous avons là un pianiste qui doit tout son formidable bagage technique à l'étude du répertoire pour piano des grands compositeurs de musique savante, notamment romantique, mais qui met un point d'honneur à développer un langage improvisé novateur et personnel reniant toute influence de la musique savante occidentale : « On n'apprend pas beaucoup au conservatoire, ce n'est qu'une question de répertoire, on suit la même routine sans se donner la peine de penser par soi-même. Contrairement à ce que disent les critiques, je n'ai pas l'impression que mon éducation classique a eu une influence sur la manière dont je m'exprime en jazz. J'ai toujours joué dans l'idiome du jazz nonobstant mon éducation classique²⁴³. »

Quoiqu'il en soit, si Tristano affirme, comme beaucoup, que les grands compositeurs étaient avant tout des improvisateurs, curieusement il pense qu'ils jouaient avec swing : « Je suis convaincu que Bach, Mozart, Beethoven, Chopin et tous les autres grands compositeurs interprétaient leurs œuvres avec swing car ils étaient tous des grands improvisateurs et l'on a toujours tendance à swinguer lorsque l'on improvise. Bien des œuvres classiques que nous connaissons ont commencé par des improvisations²⁴⁴. »

Pour terminer cette parenthèse sur Tristano, il faut ajouter, qu'à la différence de Tatum il ne développe pas un pianisme dans la tradition du grand piano mais au contraire, cherche à donner au piano le timbre d'un instrument à vent. Pour François Billard, l'instrument lui-même n'était sans doute pas le souci premier de Tristano qui voulait éviter tout effet de « pianisme » et de surcroît de technique pour la technique. Pour étayer sa pensée, Billard cite Connie Crothers²⁴⁵, élève de Tristano qui se remémore la manière dont son professeur concevait son instrument : « La première chose qu'il m'a fallu retrouver, ce fut le son de Lester²⁴⁶ au piano et, croyez-moi, c'est une sacrée façon de concevoir le piano. Lennie disait que le piano est un instrument mort, du bois, du fer et autres matières ; alors que le saxophone est un instrument vivant, qui vibre avec le souffle, et il voulait que nous parvenions à

²⁴¹ Salvatore Joseph « Sal » Mosca est un pianiste de jazz américain, élève de Lennie Tristano, né en 1927 et décédé en 2007.

²⁴² *Ibid.*, p. 195 et 196.

²⁴³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁵ Connie Crothers est une pianiste de jazz américaine née en 1941.

²⁴⁶ Lester Young, l'un des plus célèbres saxophonistes de jazz américain.

une telle approche du piano. C'est la seule façon de transcender l'instrument²⁴⁷. » Cette manière d'envisager le piano comme un saxophone, est comme nous allons le voir, tout à fait commune avec celle de Bud Powell, pianiste emblématique du be-bop. Voilà donc qu'apparaît encore, en négatif, la spécificité du geste virtuose soliste d'Art Tatum par rapport aux pianistes qui lui sont quasiment contemporains.

Le pianisme de Tatum se construit entièrement dans la lignée de la tradition virtuose du siècle précédent et absolument pas dans une optique de recherche artistique musicale inhérente au jazz. Tatum a, en permanence, le regard tourné vers le romantisme et son lyrisme, ce qui lui doit quelques manifestations moqueuses de la génération be-bop comme le reconnaît Robert Doerschuk. Ce dernier explique que Tatum ne représente aucune école de piano jazz, son génie était trop grand pour devoir être enfermé dans une quelconque chapelle : « Il était plus que tout autre pianiste de jazz, de son époque, l'héritier de la tradition virtuose du dix-neuvième siècle. Il était également sentimental et son répertoire était moqué par la nouvelle génération du be-bop des années quarante et cinquante qui le qualifiait de "figue moisie"²⁴⁸. » Et Doerschuk de citer Balliett : « Les gens le taquinaient au sujet du style orné et du lyrisme qu'il employait dans les solos sur *Rhapsody in Blue*²⁴⁹ et *Star and Stripes Forever*²⁵⁰, entraînant ses auditeurs dans le sentimentalisme²⁵¹. »

Doerschuk rappelle que, salué par ses pairs tout au long de sa carrière, Tatum a cependant échoué à obtenir une consécration par la revue *Down Beat* et ceci bien qu'il comptât Horowitz et Gieseking²⁵² parmi ses admirateurs. Tatum a finalement mené une vie de jazzman dans des bistrots mal famés jusqu'à sa fin précoce. Les critiques pleuvent sur le modèle d'improvisation d'Art Tatum que beaucoup jugent désuet à son époque. Intéressons-nous à la paraphrase en tant que paradigme de l'improvisation d'Art Tatum au regard de ce que la paraphrase représente chez Liszt selon Jean-Yves Clément :

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 129

²⁴⁸ [Traduction] He was more the child of the nineteenth-century virtuoso tradition than any other jazz performer of his day. He was a sentimentalist too, and the young bebop generation of the forties and fifties laughed at his "moldy fig" DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 59.

²⁴⁹ Nous n'avons trouvé aucune trace d'enregistrements de ce thème par Tatum, peut-être ne l'a-t-il joué uniquement qu'en concert, à l'image des pièces de Bach ou des morceaux de Chopin qu'il jouait fréquemment en public mais n'enregistrait pas ?

²⁵⁰ Idem pour ce thème.

²⁵¹ [Traduction] But, as Balliett further observed, "People poked fun at his ornate style and his corny interpolations in his solos of *Rhapsody in Blue* and 'Star and Stripes Forever,' then wept at his next brilliance." *Ibid.* p. 60

²⁵² Walter Gieseking, pianiste et compositeur franco-allemand né à Lyon en 1895 et décédé en 1956.

Qu'est-ce que la paraphrase pour piano, sinon l'aboutissement du genre de l'improvisation, désormais structuré, mais conservant entier son esprit de liberté originel. Que constitue-t-elle si ce n'est le réceptacle du premier « esprit lisztien » par excellence, s'appropriant une œuvre pour la varier, verbe qui est peut-être le grand mot de la création de Liszt quand on considère les différents états de beaucoup de ses œuvres, quatre, cinq ou même six parfois. La varier, et la faire entendre alors autrement, comme encore enrichie, révélant, grâce à la mémoire génialement infidèle de Liszt, tout son potentiel virtuel. Sorte de renaissance de l'œuvre, comme dotée de plusieurs vies possibles. Toute la production de Liszt vit sous ce règne de la variation infinie, d'où toutes les couches et transcriptions de ses propres œuvres, on l'a dit. La Sonate en si mineur elle-même en constituera comme l'apogée et l'ultime expression de cette loi musicale qui me fait affirmer avec Liszt que la musique n'est toujours qu'une infinie variation d'elle-même. Trahir ici, c'est encore aimer davantage, paradoxe qui finalement ne nous éloigne pas du sujet essentiel de ces paraphrases, à savoir l'opéra. Initialement conçues comme des fanatisies [*sic.* fantaisies ?] s'inscrivant dans le champ mondain du concert, ses pièces deviennent au fil du temps de véritables partitions parfaitement construites, où s'épousent style brillant et profondeur. Elles assoient le triomphe de l'artiste roi romantique, capable en demiurge qu'il est de recréer totalement une matière à partir d'une autre²⁵³. »

N'est-il pas possible de substituer Tatum à Liszt ? Que fait Tatum quand il reprend pour la énième fois une chanson populaire devenue standard de jazz en variant la mélodie ? N'est-il pas le demiurge capable de recréer totalement une matière à partir d'une autre ? Et que dire de ce témoignage sur Liszt improvisateur, n'y pourrait-on pas reconnaître Tatum improvisant : « [...] L'artiste est entré en matière par un motif de *La Dame blanche* qu'on lui avait indiqué. [...] Le motif de *Robin* s'est trouvé sous ses doigts. [...] Il l'a paraphrasé avec une chaleur et un entraînement toujours croissant jusqu'au moment où il a terminé son sujet par une chute pleine de grâce et un *decrescendo*, selon la facture de cette Valse charmante dont les derniers sons, comme l'on sait, se font entendre dans le lointain. M. Liszt a montré dans cette scène improvisée la tête d'un harmoniste et l'âme d'un compositeur²⁵⁴. »

D'aucuns diront qu'il est difficile de comparer des thèmes du XIX^e avec des chansons américaines à la mode, mais rappelons-nous, les paraphrases de Liszt, improvisées fréquemment au départ, ont comme support, l'air d'opéra qui est par essence populaire, et dont la forme est toujours simple (A-B-A le plus souvent).

²⁵³ CLÉMENT (Jean-Yves), *Franz Liszt*, Éditions Actes Sud/Classica, 2011, p. 51.

²⁵⁴ *Journal de Dijon et de la Côte-d'Or*, 20 décembre 1826, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 397 et 398.

Aspect formel respecté à la fois par Liszt et Tatum car pour Bruno Moysan, la paraphrase relève de l'esthétique du fragment, c'est d'ailleurs en cela qu'elle diffère de la fantaisie : « Dans les paraphrases du sextuor de *Lucia*, du quatuor de *Rigoletto* ou du trio du second acte de *Lucrezia Borgia*, Liszt isole un fragment d'opéra clos sur lui-même, et le réécrit dans une attitude qui tient à la fois de la transcription, de l'embellissement virtuose et de ce qu'au XX^e siècle on appellera "l'insert" sans que, pour autant, soit remise en cause l'unité formelle du fragment emprunté²⁵⁵. » Bruno Moysan, sur la pratique de la paraphrase, assure que l'unité formelle du fragment emprunté n'est pas remise en cause. Or, Tatum improvise, comme les autres jazzmen qui lui sont contemporains, dans le strict respect de la forme de la chanson d'origine. Cette manière de procéder, qui consiste à investir une forme simple relevant de l'esthétique du fragment pour la paraphraser, est une pratique courante dans la musique pour piano de Franz Liszt mais aussi dans le jazz ! L'objectif final visant à ce qu'une relation s'installe entre le pianiste compositeur et son public.

Rappelons-le, il existe un aspect ludique et jubilatoire dans la paraphrase de thèmes connus de tous. Dans ce que Bruno Moysan nomme « monologue de piano », inauguré en province par Liszt, à travers une pratique virtuose, tout au long de la pièce, l'auditeur se plaît à reconnaître le retour d'éléments thématiques sous les volutes virtuoses : « Par sa démonstration d'acrobaties et de prouesses techniques, Liszt perpétue une forme d'art d'agrément qui n'a guère d'autre but que de permettre à l'auditeur de "re-connaître" une musique du passé [issue du spectacle lyrique auquel il assiste plus fréquemment], remaniée par le pianiste-compositeur sous une forme qui laisse se renouveler les sensations de plaisir et les différents sentiments éprouvés à l'écoute de l'œuvre originelle. "Simple bruit agréable qui doit entretenir la disposition des esprits à l'allégresse", disait Emmanuel Kant cité sans référence par Françoise Escal [...].²⁵⁶ » Ainsi, le but ultime du jeu (le plaisir de l'auditeur) est de reconnaître des éléments thématiques – d'un air suffisamment populaire pour être qualifié de standard – à travers le prisme virtuose.

En ce sens, on peut difficilement dire que l'improvisation modèle de jazz répond habituellement à cette exigence. Si le thème qui est exposé au départ est indéniablement populaire, d'une manière générale les éléments thématiques qui le constituent ne nourrissent cependant pas les improvisations qui en résultent. On peut dire que l'improvisateur rend seulement hommage au thème dont il investit la grille harmonique en l'exposant puis en le réexposant après improvisation. Seule la grille

²⁵⁵ MOYSAN (Bruno), *Franz Liszt et la Pratique de l'Arrangement*, *Ibid.*, p. 370.

²⁵⁶ *Écouter le virtuose : l'auditeur et le critique en province en 1845*, *Ibid.*, p. 122.

harmonique sous-jacente sert de support à un discours totalement déconnecté de la ligne mélodique du thème originel.

Quant à Art Tatum, par l'improvisation paraphrase qu'il pratique et qui consiste à se nourrir des éléments mélodiques d'un thème donné, il ne peut être considéré comme un pianiste de jazz contemporain d'Earl Hines ou de Teddy Wilson ou de leurs successeurs, mais comme le continuateur de l'improvisation paraphrase pratiquée par les premiers pianistes de jazz, de Jelly Roll Morton aux pianistes de *stride*, et en définitive comme l'un des derniers héritiers de Franz Liszt improvisateur, si étonnant que cela puisse paraître. Liszt dont certains considèrent qu'il est à l'origine de tout ce que compte le piano contemporain : « Si l'on songe en outre que la technique lisztienne est à la source de tous les modes d'exécution pianistique des XIX^e et XX^e siècles, comme l'a montré Bertrand Ott²⁵⁷, qu'il existe une filiation lisztienne chez Debussy – même impatience à l'endroit des *readymade* de la tonalité, même segmentation des œuvres par le jeu instrumental – on mesure combien la curiosité pour les spécificités d'un instrument féconde et le plein-romantisme, et le postromantisme et encore l'impressionnisme musical. Les gestes sont transcendés, outrepassés²⁵⁸. » Une affirmation de Michelle Biget-Mainfroy qui justifie notre choix d'envisager l'avènement du piano virtuose en une seule grande période englobant le romantisme et le postromantisme.

James Lester, bien que d'un avis sensiblement distinct de Gunther Schuller quand au modernisme de ce procédé d'improvisation (la paraphrase), en arrive à une conclusion sensiblement identique quand il envisage l'histoire du jazz. Pour lui, né du ragtime, le jazz se tourne vers la chanson populaire pour s'alimenter. Dès lors, les jazzmen cherchent à développer un style qui leur soit propre à partir d'un matériau totalement commun et indifférencié. La plupart se contentent d'utiliser les harmonies d'origine et de construire de nouvelles mélodies à partir de celles-ci. Par contre, Tatum opte pour quelque chose de radicalement différent. Et Lester de citer Mait Edey²⁵⁹ (*Tatum, Les Dernières Années*) qui décrit d'une manière synthétique et intelligente la manière dont Tatum s'y prenait en matière d'improvisation : « Sa vision de l'improvisation était inouïe [...]. En cela, elle place Tatum dans un courant

²⁵⁷ Pianiste et pédagogue français qui s'est particulièrement intéressé à la technique pianistique de Liszt dans un ouvrage intitulé *Liszt et la pédagogie du piano. Essai sur l'art du clavier selon Liszt*, Éditions CPEA, Collection « Art » - 2005.

²⁵⁸ BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In. *Ibid.*, p. 397.

²⁵⁹ Références non trouvées, un pianiste américain de jazz répondant à ce nom semble avoir effectué des enregistrements dans les années cinquante.

résolument moderne du jazz²⁶⁰. » Ainsi, pour Edey, Tatum n'est pas le dernier d'une lignée de pianistes de jazz – allant de Morton aux représentants du *stride* – employant la paraphrase comme moyen d'improvisation, mais un innovateur ayant mené ce type d'improvisation à la perfection. Edey précise : « À la différence des autres, son but n'était pas de construire de nouvelles lignes sur des progressions d'accords données – il ne perdait jamais de vue la mélodie originelle, mais de jouer ou suggérer la mélodie du morceau, chorus après chorus, bâtissant ainsi une structure complexe de contrechants, de fluidité dans les enchaînements d'accords, de substitutions d'harmonies voire même parfois de substitutions de passages harmoniques entiers sous la mélodie. [...] Au pire, la mélodie est ornementée par des cascades de traits, au mieux elle sert de simple réservoir, se fragmentant en motifs structurants sans cesse altérés et réinventés²⁶¹. » Remarquons que la manière dont est décrite l'improvisation d'Art Tatum par Edey nous conduit directement à la rapprocher de la conception du « thème varié » dans la musique savante européenne.

Par contre, là où Edey et Lester voient du modernisme, à l'inverse Schuller, en comparant Teddy Wilson à Art Tatum, déplore un principe d'improvisation dépassé, voire inadapté au jazz moderne parce que, selon lui, Tatum utilise amplement le matériel mélodique du thème qu'il exploite. Dans cette optique, il est certainement l'un des plus grands improvisateurs de paraphrases. Confirmant ce que nous avons appris auparavant, pour Schuller, Tatum reste, d'une manière générale, très proche de la mélodie originale du compositeur, tandis que Wilson tente en permanence d'en improviser une qui lui soit personnelle. Les improvisations paraphrases sont relativement rares chez Wilson, bien qu'il puisse évidemment le faire. Puis Schuller écrit : « Dans ce contexte, Wilson était davantage un véritable improvisateur de jazz que Tatum, et sa réticence harmonique était, en quelque sorte, un effet secondaire de son remarquable don de mélodiste. Il est clair que Tatum prenait moins de risques comme "improvisateur" en préparant ses improvisations et une fois préétablies, il en conservait les grandes lignes voire même les détails, pendant de très longues périodes de temps²⁶². » Les arguments exposés ci-dessus,

²⁶⁰ [Traduction] Mait Edey "Tatum: The Last Years" has provided the best short description I have seen of what Tatum was up to: It his totally different approach to improvisation ... which set Tatum apart from the stream of modern jazz. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 127.

²⁶¹ [Traduction] Unlike most players, his aim was not to construct new lines over a given [chord] progression, but to play or suggest the melody of the tune chorus after chorus, erecting a massive structure of countermelodies, fluid voicings, a substitute chords, and sometimes whole substitute progressions, beneath it ... At worst, the melody would be adorned with cascade of runs, at best it would serve as a mere framework, becoming fragmented into essential motifs which would constantly recur altered and revoiced. *Ibid.*, p. 127 et 128.

²⁶² [Traduction] In that respect Wilson was much more a true improvising jazz artist than Tatum, and his harmonic reticence was in fact a byproduct of his remarkable melodic gift. It is clear that

qu'ils soient favorables ou non à Tatum, nous incitent à rapprocher le paradigme de sa création de celui de Liszt, car à travers l'improvisation paraphrase ne sommes-nous pas conduits à reconnaître une forme de la variation sur thème donné, comme amorcé dans notre réflexion un peu plus haut ?

Pour Jacques Drillon, nul doute que la paraphrase est un véritable moyen de composition et que le « remplissage » entre les notes d'un thème conserve toute sa noblesse. Ainsi défend-il la paraphrase d'un thème chez Liszt, à qui l'on reproche de ne pas être une véritable composition : « Quant à certaines transformations, variations qu'il impose aux thèmes choisis, elles dépassent tant le travail des tâcherons qu'il désavoue, elles imposent avec tant d'éclat leur ingéniosité, qu'elles peuvent légitimement conférer à celui de Liszt le nom de composition. Bien sûr, s'il s'agit, le plus souvent, d'ornementations ou, pour parler comme ceux qui n'ont pas accoutumé d'entendre de musique ornée, de "remplissage". En l'occurrence, le terme n'est pas inexact : Liszt place, entre les notes du thème, de plus en plus d'accords, d'arpèges ou de gammes²⁶³. »

Concernant le remplissage en accords, arpèges ou gammes, comblant le vide entre les notes du thème, ne sommes-nous pas autorisé à penser qu'il s'agit en quelque sorte de ce qui constitue la principale critique faite au style pianistique de Tatum ? Un remplissage en ornementation du thème ayant un franc air de famille avec le procédé de la variation si l'on se réfère encore à Drillon évoquant Liszt : « Mais le "remplissage" est si bien senti, il met en valeur les notes chantantes avec tant de subtilité qu'il faut bien se mettre à parler de variation. D'autant qu'il ne se prive pas d'altérer les rythmes, de modifier les enchaînements harmoniques, d'explorer des régions autrement plus accidentées ! Et plus la coda s'approche, avec son exploitation maximale des possibilités du clavier, plus la liberté est grande, comme chez tous les grands variateurs²⁶⁴. » Et Jacques Drillon de conclure en ces termes : « Voilà pourquoi, avec "variation", le grand mot lisztien est lâché. Les paraphrases de Liszt sont des variations. Seulement, elles ne lui sont pas dictées par la musique uniquement, par le contenu musical du thème [...] mais par le clavier, en ce qu'il contient, comme cachées en lui-même, de broderies, de gammes²⁶⁵... »

Tatum took less risks as an "improviser," preparing his performances and, once set, retaining them over long periods of time in their broad outlines and even in many of their essential details. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 503.

²⁶³ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcripteur suivi de Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 26.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 26 et 27.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 26 et 27.

Comme le rappelle Drillon, chez Bach ou Beethoven, la musique dictait sa loi, le clavier imposait ses limites. Chez Liszt, c'est l'inverse. Citant Boucourechliev²⁶⁶, Drillon explique que les variations de Liszt ne sont ni *mécaniques* ni *chimiques*, mais décoratives, à tendance « claviéristique ». Ces réflexions concernant Liszt peuvent s'appliquer à Tatum. Pianiste du remplissage, celui-ci s'empare du thème sans jamais s'en éloigner et s'il le varie, c'est effectivement davantage par le procédé digital que cérébral, même si ses improvisations sont en général préparées à l'avance. Ainsi, est-ce l'instrument qui crée le virtuose et la musique qu'il produit... Outre Schuller, tous les auditeurs avertis perçoivent en permanence le thème dans les improvisations de Tatum comme l'écrit Martial Solal : « Il arrivait à Art Tatum de jouer six fois le thème, différemment, mais on sentait que la mélodie était toujours présente²⁶⁷ ». Ce qui permet de dire à Oscar Levant, témoin de la scène, qu'Art Tatum, comme Liszt, varie le thème : « Quelques temps après son arrivée en Californie, Gershwin découvrit que Tatum jouait dans un night-club local. Nous décidions, ensemble, de nous y rendre [...]. Pour la plus grande joie de George, Tatum joua littéralement l'équivalent de trente-deux variations de Beethoven à partir du thème *Liza*²⁶⁸ de George. Celui-ci en demanda davantage²⁶⁹. » Pourquoi Oscar Levant reconnaît-il le principe de variations sur le thème *Liza* de George Gershwin ? Tout simplement à cause de la présence d'éléments thématiques récurrents au cours de l'improvisation de Tatum. Pour que la virtuosité exubérante de Tatum soit esthétiquement comprise et acceptée, il lui faut un faire-valoir : le thème.

James Lester estime que c'est en cela que réside la force de Tatum : « La richesse de la texture musicale dans le jeu de Tatum, associée à des tempos époustouflants aurait pu paraître trop complexe, voire trop savante, à l'auditeur *lambda*, si le matériau de base – les chansons populaires – qui lui était familier, ne lui servait pas, en quelque sorte, de fil conducteur au milieu de cette forêt

²⁶⁶ André Boucourechliev est un compositeur, critique et musicographe d'origine bulgare, naturalisé français, né en 1925 et décédé en 1997.

²⁶⁷ PRÉVOST (Xavier), *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 223.

²⁶⁸ Cette version de *Liza* n'a pas été enregistrée, en revanche une version de ce thème peut être écoutée dans le coffret des ART TATUM SOLO MASTERPIECES (voir références plus haut).

²⁶⁹ [Traduction] Some time after he arrived in California Gershwin discovered that Tatum was playing at a local night club, and we went together to hear him [...]. To George's great joy, Tatum played virtually the equivalent of Beethoven's thirty-two variations on his tune "Liza." Then George asked for more. LEVANT (Oscar), *A Smattering Of Ignorance*, printed at the Country Life Press, Garden City, N. Y., USA, 1942, p. 195 et 196.

virtuose²⁷⁰. » Lester assure ensuite qu'à aucun moment l'auditeur ne se sent perdu, il perçoit en permanence, au-delà d'un environnement complexe, le thème sur lequel Art Tatum improvise. Le plus souvent s'il perd pied, très vite le jeu taquin de Tatum, nourri de citations le remet sur le bon chemin. Et comme Oscar Levant, Lester parle pour l'improvisation paraphrase de Tatum d'un procédé de variations en rappelant qu'un compositeur s'attelant à une forme musicale quelle qu'elle soit, a en permanence pour objectif de sélectionner, organiser, harmoniser ses idées puis les varier. Un jazzman qui partirait avec un matériel de base identique dans le cadre d'une improvisation, serait handicapé par l'absence matérielle de temps et soumis à des pressions inconnues par le compositeur. Et Lester conclut sa réflexion ainsi : « Les pianistes classiques sont souvent impressionnés par la capacité d'improvisation du musicien de jazz. Dans ce contexte, [...] Art Tatum restera dans l'histoire de la musique l'un des modèles pour sa capacité à inventer et organiser spontanément, de manière virtuose, une forme variée²⁷¹. » N'oublions cependant pas que la spontanéité de l'improvisation de Tatum a été mise en doute un peu plus haut par Gunther Schuller.

Il semble que James Lester ait oublié que les compositeurs pianistes romantiques ont été des maîtres de la composition dans l'instant : les nombreux exemples cités dans la présente thèse en apportent la preuve, et, s'il y a effectivement déconnexion entre composition et interprétation dans le domaine de la musique savante, cela ne concerne que le XX^e siècle et encore, avec certaines réserves. Concernant l'improvisation paraphrase, le grand musicologue Charles Rosen établit lui-même un parallèle, voire une filiation, entre Liszt et Tatum en considérant que la paraphrase d'une œuvre préexistante donne naissance à une œuvre nouvelle : « L'improvisation et la musique électroacoustique sont les seules formes de musique où la conception et la réalisation soient absolument identiques ; le son y coïncide rigoureusement avec le concept. Dans les improvisations de jazz et dans les *Études Paganini* de Liszt, pourtant, il y a un texte derrière le son, un air donné à l'avance ; mais lorsqu'on écoute les enregistrements d'Art Tatum en

²⁷⁰ [Traduction] The complexity of things going on when Tatum played, and the speed at which they went on, could have been more baffling than dazzling to listeners, but Tatum's material – basically, the American popular song – was so familiar that it provided listeners with a road map, and gave him a free hand to “tantalize the ear with new combinations and challenge the perceptions of his listeners.” LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 128.

²⁷¹ [Traduction] A jazz musician, who may start with a mind full of similar material to work with, has almost no time to carry out those operations and has to do it under an array of pressures unknown to the composer. Classically trained pianists are usually in awe of the “jazzers'” ability to improvise, and Art Tatum's was one of the most musical minds America has known. *Ibid.*, p. 129.

concert, il est à peu près indifférent que l’auteur du texte musical soit Cole Porter, Fats Waller ou Rube Bloom. Ce qui compte, c’est la “paraphrase”. En rapprochant la composition de la réalisation, Liszt a permis aux qualités sonores – résonance, texture, contrastes de registre – d’occuper un rang qu’elles n’avaient jamais encore tenu dans la création musicale²⁷². »

À présent, tournons-nous vers Gunther Schuller qui a analysé très précisément – de nombreux exemples sont donnés dans son ouvrage – l’improvisation paraphrase de Tatum, afin de comprendre son fonctionnement. Selon lui, bien que Tatum possédât l’oreille et la technique pour improviser des traits de la durée d’une grille entière, il préférait jouer par contrastes de deux mesures. Les deux premières mesures paraphrasaient la mélodie alors que, par alternance, les deux suivantes consistaient en traits virtuoses ou arpèges. La structure binaire de la plupart des chants de 32 mesures, évidemment, le conduisaient à de telles subdivisions dans les phrases. Ainsi Tatum adapte-t-il entièrement son type d’improvisation au matériau dont il s’empare, la chanson populaire : « En effet, la plupart des morceaux populaires, depuis les années vingt jusqu’au début des années quarante, présentaient une microstructure à l’activité mélodique alternant deux mesures très chargées suivies de deux mesures de repos ; quatre de ces deux mesures constituant une phrase standard de huit mesures. C’était ces deux mesures de repos qu’adorait investir Tatum avec ses spectaculaires traits virtuoses²⁷³. »

Donc Schuller explique, qu’à l’intérieur de carrures de quatre mesures, toutes les improvisations de Tatum sont structurées par l’énonciation de deux phrases de matériau thématique suivies immédiatement de deux mesures d’un commentaire au caractère virtuose. Schuller analyse ensuite le type de traits virtuoses auxquels Tatum soumet son auditeur, le modèle d’ornementation d’abord : « L’ornementation mélodique de Tatum, d’autre part, débordait volublement de pures arabesques et purs embellissements, souvent en forme d’arpèges, traits, motifs en tierces ou octaves – tout cela non mélodique, traits ou broderies²⁷⁴. » La manière d’arpéger fait

²⁷² ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 633.

²⁷³ [Traduction] Indeed, the majority of popular songs from the twenties through the early forties generally fall into a pattern of two bars of relatively active melodic movement followed by two bars of more stationary character, four of these 2-bars sets making the standard 8-bar phrase. It is those stationary two bars which Tatum loved to fill out with his spectacular runs. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 488.

²⁷⁴ [Traduction] Tatum’s ornamentation, on the other and, spilled quickly over into pure arabesque, pure embellishment, mostly in the form of arpeggios, runs, pattern in thirds or octaves – all essentially non-melodic, “passage work” and embroidery. *Ibid.*, p. 503.

l'objet d'une analyse plus précise : « Nonobstant quelques exceptions, les arpèges de Tatum descendent invariablement en flèche, sur l'intégralité du clavier, du tintement de l'octave la plus haute à la plus puissante des notes basses. [...] Tatum a également une habitude consistant à rompre un trait dans le registre médium aigu du clavier pour le terminer deux ou trois octaves au dessus atteignant ainsi miraculeusement une seule note dans les suraigus sans jamais se tromper²⁷⁵. »

Évidemment, l'analyse que fait Schuller des traits virtuoses habituellement si impressionnants constitutifs du style de Tatum démythifie sensiblement le génie du pianiste aveugle. Il est vrai que le type de phrases en arpèges fulgurants descendants est assez régulièrement érigé en système dans le pianisme de Tatum. Bien sûr, ce dernier fait l'objet de critiques pour les raisons mêmes qui le font l'admirer, comme le souligne, entre autres, les sources auxquelles James Lester se fie : « Certains critiques lui reprochent un style ampoulé et un excès "d'hyperbole"²⁷⁶ » Ou encore, un peu plus loin : « Malgré cela ou peut-être à cause de cela, la musique de Tatum fut l'objet de maintes critiques, on la trouvait trop "bavarde", son style était trop "encombré", voire "malsain" et "dévitalisé" [...] ²⁷⁷. » Aussi, ne résistons-nous pas, une nouvelle fois, à faire un rapprochement avec les critiques émises à l'encontre de Franz Liszt : « De plus, est-il vraiment évitable qu'au cours de ces fantaisies et transcriptions chaque soir rejouées, l'intention primitive de l'auteur disparaisse sous les acrobaties cumulées à plaisir par l'instrumentiste-adaptateur²⁷⁸ ? » Quelles similitudes dans la critique... Mais ce n'est pas en Amérique que l'on est le plus féroce envers Art Tatum, c'est en France ; comme nous allons le voir.

André Hodeir, à l'écoute de l'intégrale des enregistrements PABLO (THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES, 7PACD-4404-2) produits par Norman Granz dans les années cinquante affiche sa vindicte envers ce qu'il considère être

²⁷⁵ [Traduction] Some exceptions notwithstanding, Tatum's arpeggios invariably are descending, zooming downward like an arrow, usually encompassing the entire range of the piano from the highest tinkling octave to the lowest forceful bass notes. [...] Tatum also had a favourite but less-used upward run, which would break off somewhere in the upper middle register and then jump two or three octaves to some altissimo single note, which miraculously he never *missed*. [See above, Ex. 10b] *Ibid.*, p. 503.

²⁷⁶ [Traduction] There has been a minority of critics who find in him an unnecessary ornateness or even floridity, a shallowness, "an excess of hyperbole." LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 10.

²⁷⁷ [Traduction] For such critics Tatum is "garrulous," "congested," full of "a disarray of flourishes," constantly working with "a predictable bag of tricks." "... I admire Tatum enormously, but I remain persuaded that much of his influence has been fundamentally unhealthy and devitalizing." [James, *Essays in Jazz*, 135] *Ibid.*, p. 130.

²⁷⁸ Journal *Le Breton* de Nantes In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 221.

indigne du jazz. En quatre véritables marathons de séances d'enregistrement, entre décembre 1953 et janvier 1955, Tatum grave plus d'une centaine de solos de piano pour Norman Granz, initiateur et producteur de la fameuse et populaire émission *Jazz at the Philharmonic* consistant en une série de concerts enregistrés sur son propre label (Clef) qui sont réédités en onze microsillons. Granz estimait qu'il n'y avait pas suffisamment d'enregistrements de Tatum à l'époque et il remédia à cela d'une manière radicale et personnelle : il fallait élever un monument discographique à la gloire du génie de Tatum. Il s'ensuivit quelque chose qui n'avait eu aucun précédent dans l'histoire de l'industrie du disque : inviter Tatum dans un studio et l'enregistrer aussi longtemps qu'il en éprouverait le désir. Au mois de décembre 1953, pendant deux jours, Tatumregistra 70 morceaux en solo, puis au cours de deux sessions supplémentaires il arriva au chiffre de 124 morceaux dont 121 seront gravés sur quatorze disques en 33 tours (réédités depuis en compact disques). Pour l'époque c'était une entreprise révolutionnaire, jamais dans le jazz un musicien n'avait bénéficié d'une telle opportunité.

Concernant le sommaire, Lester écrit : « Les morceaux étaient largement piochés dans le répertoire de standards qu'affectionnait Art Tatum, un "pot-pourri" des plus célèbres chansons populaires américaines qu'il avait, en général, déjà enregistrées par le passé. Si Granz n'avait donné aucune limite de durée pour les plages d'enregistrement, il est curieux que Tatum se soit volontairement limité à des plages de trois à quatre minutes, durée correspondant à la contrainte imposée par les anciens procédés d'enregistrement en 78 tours²⁷⁹. »

Remarquons au passage que Tatum ne profite pas de l'occasion qui lui est donnée d'enregistrer des improvisations de longues durées... Ses habitudes précédentes d'enregistrement l'avaient-elles « formaté » ? Toutefois, les réactions à cette œuvre enregistrée aux dimensions extraordinaires sont mitigées. Les passions que suscitent ces enregistrements s'enflamment quand André Hodeir, critique et compositeur français de jazz, dans un long article publié dans *Down Beat*, estime que l'art de Tatum, en réalité, est un art d'« ornementation », que le pianiste se contente d'« orner » les thèmes qu'il interprète avec des arpèges et des embellissements, et que de tels procédés non seulement n'ont qu'une signification proprement musicale assez mince, mais que leur usage tend à dégrader la pulsation rythmique profonde inhérente à ce type de musique.

²⁷⁹ [Traduction] The tunes were largely standards from Tatum's repertoire, a potpourri of some of the best of American popular songs, most of which he had recorded before. [...] Granz set no time limits, and many of Tatum's performances in this setting run to this completely free situation he voluntarily limited himself to a three- to four-minutes treatment, the kind he had learned to provide under the constraints of the old 78-rpm recordings. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 205.

Pour Lester, il ne fait aucun doute qu'un cycle aussi inhabituel d'enregistrements fasse naturellement l'objet d'un certain nombre de critiques. Pour lui, le fait que ces enregistrements aient été consacrés à des solos a provoqué une série de controverses. Outre les réflexions précitées d'Hodeir, ce dernier juge également qu'avoir intitulé cette série d'enregistrements *The Genius of Art Tatum* est abusif ; puis il s'interroge : « peut-on parler de génie à propos d'Art Tatum ? »

Lester décrit alors la réaction de plusieurs défenseurs de Tatum : « Billy Taylor²⁸⁰ et Martin Williams²⁸¹ s'insurgent immédiatement contre l'interrogation d'Hodeir et volent au secours de Tatum. Quelques années plus tard, Gunther Schuller qualifia les remarques d'Hodeir au sujet de Tatum, "d'irritantes, peu raisonnables et fréquemment incohérentes." Il exprimait ensuite son opinion au sujet de "l'effort héroïque" de Tatum : "Le moindre son de ces enregistrements peut être considéré comme appartenant à la période de maturité de l'œuvre de Tatum, quant à ce qu'il y a de meilleur, cela confine à l'excellence et au génie perpétuel²⁸²." » D'autre part, Hodeir poursuivait en donnant son avis sur le projet de Granz : « doté de moyens techniques extraordinaires et d'une plus grande imagination que l'on ne pourrait trouver chez aucun autre pianiste, il a beau jeu de rendre merveilleux ce que j'aurais trouvé ennuyeux chez n'importe qui²⁸³. »

Quoi qu'il en soit, l'accueil que reçoit cette œuvre enregistrée monumentale est effectivement assez mitigé, le lecteur trouvera l'intégralité du passage de l'ouvrage que consacre James Lester à ces enregistrements en annexe des citations²⁸⁴. Lester y expose le fait que les réactions et les sentiments des auditeurs, quels qu'ils soient, sont partagés. Puis Lester cite Whitney Balliett qui écrit qu'il faut à peu près six heures pour écouter l'intégralité des enregistrements d'un musicien jouant absolument seul ce qui lui fait plaisir et lui passe par la tête dans l'instant. Balliett déplore que, bien que l'auditeur soit face à une démonstration de « perfection pianistique », l'accumulation d'une telle virtuosité sur un si long

²⁸⁰ Célèbre pianiste de jazz noir américain né en 1921 et décédé en 2010.

²⁸¹ Écrivain et critique de jazz américain né en 1924 et décédé en 1992.

²⁸² [Traduction] Billy Taylor then rushed in to defend Tatum, and Martin Williams argued that "Hardly anyone attempted to deal with M. Hodeir's real point," which was that the world could have expected more from Art Tatum (*Art*, 173). Years later Gunther Schuller called Hodeir's remarks "petulant, cavilling, unreasonable, and often incoherent." Schuller expressed his own opinion of Tatum's "heroic effort": "Even the least of these belong to Tatum's mature work, and the best of them may be numbered amongst his very finest life-long achievements." [quoted in Williams, *Art*, 176]. *Ibid.*, p. 207.

²⁸³ [Traduction] Hodeir, on the other hand, while praising much in Tatum, had given as his summary opinion of the Granz project: "Equipped with greater technical means and a better imagination than one finds in any other pianist, he has an easy time doing superbly what I would have preferred not to have seen him bother with at all" [quoted in Williams, *Art*, 176]. *Ibid.*, p. 207.

²⁸⁴ Citation 17 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

moment est proprement déconcertante mais surtout il écrit : « Malheureusement, le palais de cristal ainsi construit par Tatum n'est pas vraiment du jazz. Il est, de fait, bien difficile d'y trouver un véritable chorus improvisé selon le paradigme du jazz. On croirait davantage écouter un pianiste de jazz qui au fur et à mesure de son inspiration s'orienterait vers Chopin, Debussy, Frankie Froeba²⁸⁵ et la musique de cocktail. ²⁸⁶ » Lester se tourne alors vers John S. Wilson²⁸⁷ qui trouve que, pour apprécier la musique de Tatum, il faut pratiquer une écoute active et non passive. À son avis²⁸⁸ : « Ce sont les auditeurs passifs qui trouvent les traits de Tatum répétitifs et énervants. » Pour Michael Gibson²⁸⁹, le génie de Tatum ne fait aucun doute : « Art Tatum mérite le titre d'immortel génie, à la fois pour sa performance de pianiste improvisateur et son influence²⁹⁰. » Reprenant la voie des arguments négatifs, Lester cite un certain nombre de critiques déplorant que Tatum ait employé un matériau « impropre », la chanson populaire, pour dilapider son génie virtuose dans une pareille occasion d'enregistrements.

Il est compréhensible que l'amateur de jazz pur ne trouve pas son compte à l'écoute de cette série d'enregistrements car comme le dit, très justement, Whitney Balliett, Tatum est au-delà du jazz ! S'il cite Chopin et Debussy, Balliett ne parle pas de Liszt malgré la maîtrise technique et le type d'improvisation paraphrase utilisé par Tatum. Notons le reproche récurrent au sujet du matériau de base employé par Tatum, à savoir l'usage permanent de chansons populaires ! Mais la majorité des thèmes de jazz de l'époque n'est-elle pas constituée de ce type de matériau ? Alors, pourquoi blâmer Tatum quand il s'engage dans la voie empruntée par tous les autres jazzmen de l'époque ? En réalité, ici se pose le problème de la forme élargie et de la manière dont l'improvisateur doit l'investir. Improviser pendant trois à quatre minutes sur la grille harmonique d'une chanson tirée d'une comédie musicale ne relève pas du même défi que d'improviser de manière intégrale

²⁸⁵ Pianiste de jazz et chef d'orchestre américain 1907-1981.

²⁸⁶ [Traduction]. The same review, however, went on to assert: "Unfortunately, little of the astonishing crystal palace of sound that Tatum has created here is jazz. It is, in fact, difficult to find a single complete chorus of jazz improvisation in the whole series. One hears, rather, a weird cross between a jazz-oriented pianist and one who is, at various times, decked out in Chopin, Debussy, cocktail filagree, and Frankie Froeba." *Ibid.*, p. 207 à 209.

²⁸⁷ Critique de jazz américain renommé au journal *New York Times*

²⁸⁸ [Traduction] John S. Wilson: "Listening to Tatum must be undertaken as active role, not a passive one, otherwise the man is not really being heard. It is the passive listener, the listener who doesn't hear beyond the surface, who is apt to become annoyed with Tatum's repetitious use of runs." *Ibid.*, p. 207 à 209.

²⁸⁹ Critique musical de la revue *Down Beat*.

²⁹⁰ [Traduction] Michael Gibson, writing in *Down Beat* [...]: Art Tatum deserves the title of immortal genius, both for performance and for influence, but one feels that it is by his earlier recordings that he would like to be remembered most." *Ibid.*, p. 207 à 209.

une forme et les harmonies qui s’y rattachent sur une durée dépassant les vingt minutes. À l’époque, ni Art Tatum, ni aucun pianiste qui lui est contemporain ne semblent s’y être essayé – en tout cas nous n’en avons pas connaissance.

Pourtant il semble que, contrairement aux arguments fourbis par nombre de critiques négatives, le travail formel dans l’improvisation de Tatum soit plus complexe qu’il n’y paraît. L’improvisation paraphrase donnant naissance à des microformes à l’intérieur de la forme de la chanson prise comme thème. En tout cas, il s’agit là encore une fois de l’avis de James Lester : « Son exécution de tel ou tel air devait être fondée sur un modèle d’architecture profondément réfléchi qui mettait en œuvre des motifs d’apparence fragmentaire, perpétuellement variés au fil du temps, dans un souci permanent de cohérence formelle. Ainsi en est-il des longs traits virtuoses dont l’auditeur peu attentionné ne relèvera que l’apparence de l’ornementation. La plupart de ces traits sont comme des arches reliant différentes parties de la forme entre elles²⁹¹. » Pour lui, ce sont les traits virtuoses eux-mêmes – et déjà évoqués plus haut – qui, au-delà de leur apparence d’ornementation, investissent le discours improvisé comme des éléments structurants.

Pour affirmer cela, James Lester s’appuie sur les recherches de Felicity Howlett²⁹² qui a fait un travail d’analyse à partir des transcriptions de *Tiger Rag* de Tatum : « L’étude de la transcription nous aide à comprendre comment Tatum, en improvisant, agit en véritable compositeur. Il sait, de manière simultanée, faire évoluer une strate constituée d’éléments de détails parallèlement à un travail sur les phrases voire les parties formelles elles-mêmes. L’auditeur qui a écouté plusieurs fois l’enregistrement discernera progressivement la cohérence de la structure interne sous l’aspect ornemental de surface²⁹³. » Selon Felicity Howlett, le *Tiger Rag* de

²⁹¹ [Traduction] His performance of any tune was like a small piece of architecture, with structures and designs used over and over with variations, with large thought-out patterns giving coherence to details that might seem fragmentary. If the reader should think here of the similarity to the sentence diagramming Art liked to do in school, then we are thinking along similar lines. Those runs that are so prominent in his playing – that sometimes seem like “mere” decoration, and that may remind the reader of little Art who “loved to fill the blackboard with his work” – those runs always have a place in the architecture. Most often they are like arches, connecting different parts of a structure, providing vistas down long hallways. *Ibid.*, p. 131.

²⁹² Musicologue et enseignante, pianiste de jazz américaine ayant fait une thèse intitulée *An Introduction to Art Tatum’s Performance Approaches: Composition, Improvisation, and Melodic Variation*, Cornell University, 1983.

²⁹³ [Traduction] Commenting on one of Tatum’s earliest recordings, “Tiger Rag,” Felicity Howlett writes: “The study of a transcription of the performance helped this listener begin to understand how Tatum thought as a composer while working actively as an improviser. Working in layers of thought, he was able to retain large frameworks while manipulating small details and/or simultaneously reworking larger phrases or sections... Anyone who listens many times to the recording will gradually absorb the relationships of these internal structures which provide such coherence underneath the shimmer of surface sound. *Ibid.*, p. 131.

Tatum peut être apprécié sous divers aspects ce qui lui permet d'en tirer la conclusion que : « L'un des plus intéressants [des aspects de l'improvisation de Tatum] est le fait que ce qui peut apparaître comme frivole et superflu est en l'occurrence indispensable au déroulement de la structure formelle²⁹⁴. » En quelque sorte, non seulement Tatum s'inscrit dans un processus de variations du thème à travers un paradigme de paraphrase et non dans l'improvisation d'un langage de modes générés par la grille d'harmonies du thème proposé mais il utilise le procédé de la paraphrase de manière formelle et non décorative.

Il n'empêche que l'aspect harmonique, même s'il n'engendre pas le processus d'improvisation, a un rôle déterminant dans l'improvisation paraphrase que développe Art Tatum. D'ailleurs, toujours comparant Wilson à Tatum, Gunther Schuller explique que le premier était – en définitive – du point de vue harmonique, un conservateur et que l'innovation harmonique du second le conduisait à sacrifier la ligne mélodique : « L'énergie harmonique de Tatum est illimitée, alors que Wilson évolue dans un périmètre harmonique aux limites bien définies. De plus, la priorité donnée à l'exploration harmonique par Tatum, le conduit à sacrifier l'intérêt mélodique et assez fréquemment, le rythme. Pour Wilson c'est l'inverse, la mélodie et le rythme priment sur l'harmonie. [...] Tatum [...] était pratiquement incapable de se limiter à de simples dispositions en triades car il préférerait exploiter au maximum les développements chromatiques du langage diatonique²⁹⁵. »

Outre que Schuller nous rappelle que Tatum éprouve un certain désintérêt pour le rythme, à une époque où justement le jazz se danse encore, il constate que les harmonies développées par le pianiste aveugle vont bien au-delà de ce que l'on attend d'un pianiste de jazz. C'est assez paradoxal quand on sait, qu'à l'époque, le modèle d'improvisation dans le jazz repose sur des modes et formules d'arpèges directement issus de la grille d'accords du thème. Schuller remarque qu'Art Tatum exploite au maximum les développements chromatiques du langage diatonique.

²⁹⁴ [Traduction] The "Tiger Rag" performance may be enjoyed and appreciated on many levels. One of its most fascinating characteristics is that the more closely one looks at what may appear to be frivolous decoration or detail, the more obvious is its significance in terms of the total structure and continuity of the performance. *Ibid.*, p. 131.

²⁹⁵ [Traduction] Wilson was – to the end – harmonically a staunch conservative. Tatum's harmonic energy is unbounded, whereas Wilson's stays very clearly within well-defined limits. Moreover Tatum's emphasis on harmonic exploration leads him to sacrifice melodic interest, and often rhythmic as well; whereas, of course, Wilson's emphasis on melody and rhythm compels him to sacrifice harmonic invention. [...] Tatum [...] was almost incapable of limiting himself to mere triadic formations, for he preferred to play as much as possible on the outer chromatic extensions of the diatonic language. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 502.

Évidemment, comment ne pas établir un rapprochement avec les développements harmoniques prisés par les compositeurs romantiques et postromantiques ? Ces développements harmoniques, conduisant à des accords de plus en plus complexes et qui, par le biais d'un chromatisme exacerbé, amènera la musique savante à l'épuisement du système tonal. En fait, Tatum ne se contente pas des harmonies du thème proposé puisqu'il n'improvise pas simplement sur une suite d'accords comme les instrumentistes à vent – et d'ailleurs les autres pianistes – le font habituellement à l'époque. Pour James Lincoln Collier : « Il imaginait, tout en improvisant une nouvelle structure harmonique du thème. Sa surprenante habileté à improviser des suites complètes d'accords standard, sans que le déroulement mélodique et rythmique du thème soit le moins du monde altéré, plongeait les autres musiciens dans l'étonnement. Dès 1933, quand il enregistra ses premiers disques, il avait une conception de l'harmonie plus profonde et plus subtile que celle de n'importe quel musicien de l'époque, dans le domaine de la musique de jazz²⁹⁶. »

Tatum substitue son propre système d'accords à celui du thème emprunté comme le remarque Collier : « Par moments, Art Tatum se lançait dans une suite d'accords qui différaient radicalement de la structure harmonique originale du thème sur lequel il improvisait. Mais la suite d'accords qu'il imaginait obéissait à une logique interne absolue et revenait, d'une façon non moins logique, à la structure primitive du thème au moment voulu²⁹⁷. » Indubitablement, la maîtrise absolue de l'harmonie est un autre moyen d'Art Tatum pour affirmer sa virtuosité et dominer tous les autres pianistes qui lui sont contemporains, d'ailleurs pour Felicity Howlett : « L'imagination, la flexibilité et la facilité avec laquelle Tatum créait de nouvelles approches à l'intérieur d'un système déjà bien établi, faisaient de ses structures harmoniques les qualités magiques principales et l'arme imparable lui permettant de battre à plate couture tous les jazzmen qui s'opposaient à lui à l'occasion des *cutting contest*²⁹⁸. »

Encore une fois, il faut se tourner vers la musique savante européenne et plus particulièrement romantique pour comprendre d'où vient ce savoir-faire

²⁹⁶ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 148.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 148.

²⁹⁸ [Traduction] To quote Howlett again: "The imagination, flexibility and ease with which Tatum created new approaches within established, accepted harmonic structures is one of his magical qualities, and one of the slickest methods by which he could retire his competition in a "cutting contest." Many of these choices are barely audible: there is often a variety of musical activity taking place simultaneously much which may attract attention away from the subtle but continual process of variation in the approach to the progressions of the bass lines. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 133.

harmonique, même si Gunther Schuller ne pense pas que ce soit un élément d'originalité car selon lui Tatum ne crée pas de nouvelles formes d'expression, ni dans les domaines du rythme et de la mélodie, ni même dans celui de l'harmonie – malgré les apparences. Et, élément qui a son importance pour le sujet de cette thèse, Schuller d'écrire : « Toutes les étranges harmonies et les procédés de substitution qu'il utilise faisaient partie intégrante du vocabulaire de la musique savante de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Un vocabulaire harmonique cher à Ravel et Debussy mais également, de manière moins évidente, à des compositeurs américains mineurs mais extrêmement populaires des années vingt et trente [...]. Ce qui peut être dit est que [...] chez Tatum, l'harmonie n'est pas un élément accessoire, dans le domaine du jazz il l'a fait énormément progresser, elle devient l'une des caractéristiques les plus saillantes et cohérentes de son style²⁹⁹. » Notons au passage la reconnaissance que, non seulement Tatum, mais toute la musique légère et savante américaine doit à la musique savante européenne. Cela ne fait que confirmer ce que nous avons pu découvrir à ce propos dans le début de cette thèse.

Poursuivant sa réflexion à propos du système d'improvisation de Tatum, James Lester juge par ailleurs que la créativité du pianiste noir ne réside pas seulement dans le style et la conception formelle qui lui étaient propres mais surtout dans la vitesse incroyable à laquelle il pouvait varier un matériau de base et le faire sien. Pour Lester, l'improvisation de Tatum, à l'image des plus grands musiciens, est de la composition instantanée. Ses traits, ses progressions harmoniques, les intervalles qui lui sont favoris sont immédiatement identifiables, même dans des thèmes archiconnus que l'on qualifie de standards. Mais, au-delà de cela, le fondement de son improvisation, l'élément central autour duquel ses talents s'organisent est l'harmonie.

Et Lester de renchérir : « Il adorait trouver de nouvelles manières de moduler ou de passer très vite d'une tonalité à l'autre tout en sachant très bien à chaque instant où il en était – ce que Gunther Schuller appelle des harmonies aventureuses - ses choix étant en permanence guidés par une logique formelle. Liszt, Rachmaninov, Debussy, Fats Waller, Earl Hines, Lee Sims, tous ont apporté de l'eau au moulin du

²⁹⁹ [Traduction] Second, Tatum cannot be said to be original in the sense of creating new forms of expression, certainly not in the realm of melody or rhythm, and not even in that of harmony – his best suit – since all those spicy harmonies and substitute changes he featured so effectively were already an integral part of the late nineteenth-early twentieth-century classical vocabulary, most especially that of Ravel and Debussy, but also, less obviously, that of such minor but extremely popular composers of the 1920s and 1930s [...]. What *can* be said is that [...], Tatum brought such “advanced” harmonies into *jazz* and made them one of the two most salient and consistent features of his style – not just an occasional touch of harmonic spice. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 481.

processus harmonique de Tatum³⁰⁰. » Cette influence est assurée dans les années cinquante par certains journalistes critiques de jazz qui remarquent qu'à propos de l'improvisation (enregistrement Heindorf 1955) sur *Too Marvelous for Words*³⁰¹ : « Tatum peut convaincre ses auditeurs qu'il connaissait absolument tout ce que le système harmonique européen pouvait apporter au jazz... C'est d'autant plus vrai que *Too Marvelous for Words* est l'exécution la plus merveilleuse d'un thème de jazz que le monde ait eu la chance de conserver d'Art Tatum³⁰². »

Bien entendu Art Tatum, à la différence de Liszt qui, avec Wagner, allaient fragiliser, par leur biais, l'existence même de la tonalité, n'utilise que très rarement les accords de septième diminuée. Pourtant, harmoniquement le rôle de Liszt ne s'est pas limité à cela. Souvenons-nous qu'il a lui-même contribué à explorer les limites du système tonal, notamment dans ses dernières œuvres pour piano. Beaucoup lui reconnaissent un rôle éminent sur le plan de l'innovation harmonique : « Mais c'est aussi au piano que le même Liszt essaie des accords rares, ou fait dire à des accords conventionnels ce à quoi ils n'étaient pas destinés. L'accident harmonique, l'événement tonal sont intimement associés à un type romantique d'écriture du piano qui force l'attention sur les valeurs *sonorielles* et *instantanées*, qui découpent la forme en *fragments*³⁰³. » En conséquence, il est possible de relever une flagrante similitude entre ce qu'ont dit Gunther Schuller et James Lester un peu plus haut et ce que vient d'écrire Michelle Biget-Mainfroy à propos du rôle structurel de l'harmonie chez Liszt. Pour Tatum comme pour Liszt, l'harmonie peut jouer un rôle formel.

³⁰⁰ [Traduction] He had such an easy grasp of the logic of harmony that as soon as a given harmony was suggested to his mind he immediately understood the available alternatives, took into account where his hands happened to be at the moment, where he had just been and where he wanted to go, and put this all together into something his listeners might have trouble following – or believing. Liszt, Rachmaninoff, Debussy, Fats Waller, Earl Hines, Lee Sims, all became grist for the mill of his harmony processor and increased the alternatives at his fingertips. He loved to find new paths for modulation, or to move quickly in and out of other keys than the one he was playing in. But he always knew exactly where he was, and all his split-second choices were under the strict control of a firm logic. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 132 à 133.

³⁰¹ L'enregistrement de ce thème est disponible page 10 du volume 1 du coffret ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

³⁰² [Traduction] He presented no solo concerts between 1952 and 1955... A jazz critic... wrote about one of the performances from this session [Heindorf 1955]: “Too Marvelous for Words’ may convince you that Tatum knew everything there is to know or could be discovered in jazz about European harmonic system... It is very likely that ‘Too Marvelous’ is the greatest single Tatum performance we are fortunate to have” [Jazz Masters, 38]. *Ibid.*, p. 216.

³⁰³ BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 397.

Si à plusieurs reprises Gunther Schuller et bien d'autres ont exposé qu'Art Tatum est resté solitaire et qu'il n'a pas fait école, il faut cependant ajouter que son influence sur la génération be-bop est loin d'être négligeable, notamment en ce qui touche la volubilité virtuose et la subtilité harmonique. Pourtant il est de notoriété publique que Tatum n'appréciait que très médiocrement ces jeunes concurrents qui plaisaient à propos de son romantisme. En réalité tout ceci est un peu caricatural, à commencer par Charlie Parker qui n'a rien laissé échappé des substitutions harmoniques de Tatum quand il faisait la vaisselle dans la boîte de jazz où jouait Tatum à Kansas City. James Lester écrit : « Tatum a eu une indéniable influence sur deux grands noms : le saxophoniste Charlie Parker et Bud Powell. Tatum et Parker s'étaient rencontrés à Kansas City à la fin des années trente³⁰⁴. » Et Parker paraît lui vouer une grande admiration d'après ce que prétend Teddy Wilson : « Parker aurait dit à propos de lui : “Tatum, il est comme Beethoven !³⁰⁵”. »

Pour Oscar Peterson, il n'y a pas de doute, Art Tatum a anticipé le be-bop : « Art Tatum apporta une maîtrise transcendante du domaine orchestral du piano, qui jamais ne sera égalée, avec en outre une imagination harmonique et rythmique qui anticipait le bop tout en le surpassant, d'une certaine manière³⁰⁶. » Avec le be-bop, les tempos accélèrent, pulsation et mélodie disparaissent sous un déluge de notes, les harmonies sont abondamment substituées. Autant d'éléments que l'on retrouve auparavant dans la manière d'improviser d'Art Tatum. Pourquoi s'abaisserait-il à être un suiveur alors qu'il est l'initiateur, encore d'après Lester : « Art Tatum ne fait aucun effort pour suivre le mouvement bop, malgré certaines similitudes de virtuosité dans la fulgurance des longs traits à la main droite que l'on peut retrouver chez Bud Powell ou un système harmonique qu'il employait avant les musiciens bops³⁰⁷. »

Oscar Peterson avance une opinion selon laquelle il est certain qu'Art Tatum marque davantage le jazz que Charlie Parker : « Comme l'a un jour révélé Benny

³⁰⁴ [Traduction] But he had an undeniably direct influence on two of be-bop's heroes: Charlie Parker and the leading be-bop pianist Bud Powell. [...] Sometime in the late 1930s, according to Red Norvo, Tatum met Charlie Parker on one of his stays in Kansas City. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 169.

³⁰⁵ [Traduction] At some point, reflecting on Tatum, he is reported to have said. “Tatum – he's like Beethoven” [Teddy Wilson, liner notes]. *Ibid.*, p. 170.

³⁰⁶ PALMER (Richard), *Oscar Peterson*, collection « jazz », Garancière, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1986, p. 87.

³⁰⁷ [Traduction] While some of Tatum's playing, as the 1940s progressed, shows a certain similarity with the features of be-bop – the longer lines and the advanced harmonic ideas, not to mention the virtuosity and the speed which had always characterized his playing – Tatum made no effort to follow where the “boppers” were going. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 168.

Green, Oscar est l'un des rares musiciens de sa génération à considérer Tatum comme supérieur à Parker en influence et en talent, quelle que soit l'admiration qu'il voue à l'altiste³⁰⁸. » Même Gunther Schuller, que cite James Lester, semble penser que l'harmonie d'Art Tatum a marqué des esprits peu portés sur l'orthodoxie : « Au sujet des improvisations de Tatum, Gunther Schuller souligne à quel point, sur le plan harmonique, elles étaient en avance sur leur temps. Pour lui, Tatum utilisait la bitonalité et des substitutions harmoniques obliques que Thelonious Monk et Eric Dolphy ne développeront que bien des années plus tard³⁰⁹. »

En définitive, la maîtrise harmonique d'Art Tatum est totalement au service de son improvisation paraphrase. Elle se place en renfort de sa technique de virtuosité ornementale pour structurer la forme de l'improvisation à l'intérieur de la grille harmonique (souvent identique d'un thème à l'autre) de thèmes populaires qu'il peut exploiter dans les tonalités les plus diverses. Bien sûr, comme nous l'avons vu, certains reprochent à Tatum la pauvreté de son matériau de base. Il ne nous semble pas que l'écueil se situe à ce niveau mais davantage dans le ressassement de l'usage de thèmes qui ont des grilles harmoniques standards conduisant le pianiste aveugle à se paraphraser lui-même dans ses improvisations, donnant ainsi à l'auditeur cette impression de « déjà entendu ». Il est vrai que le plus souvent, Tatum joue seul et qu'il lutte contre les grandes formations swing des années trente et quarante. Ce statut de soliste, même s'il subit quelques entorses dues à l'évolution des goûts du public, le conduit à développer une image de virtuose solitaire. Il se révèle devoir être, comme Liszt en son temps, un modèle de démiurge du piano orchestral seul face à l'orchestre.

1.3.5- Le soliste virtuose

Dans ce défi, Art Tatum fait l'objet, comme Liszt avant lui, de nombreuses critiques, la fin justifiant les moyens. James Lester rappelle que le culte du virtuose a toujours exposé les musiciens à la même critique : le manque d'âme. Lui-même établit un parallèle entre Liszt et Tatum : « Nombre d'interprètes depuis Franz Liszt [voire même avant] ont souffert de cette critique : de l'ornementation mais nulle

³⁰⁸ PALMER (Richard), *Oscar Peterson*, collection « jazz », Garancière, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1986, p. 82.

³⁰⁹ [Traduction] “harmonically quite advanced, often related bitonally to the underlying changes [that is, it was as if he were playing in two keys at the same time], thus using the kind of oblique substitutions that musicians like [Thelonious] Monk and Eric Dolphy were to develop into a whole new language years later” [Schuller] LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 159.

substance ; de l'effet mais point de contenu ! Dans le cas des musiciens de jazz, la récrimination concerne l'affichage trop voyant d'un athlétisme musical, en lieu et place d'une réelle idée musicale et d'une improvisation véritable³¹⁰. » Continuant, Lester expose que la critique de jazz est une chose obscure, subjective, dont néanmoins le critère primordial qu'elle apprécie reste l'originalité ; quand l'habileté semble avoir remplacé l'imagination, si des dispositifs musicaux préconçus prennent la place de la créativité, la réputation du musicien en souffre. Lester tire la conclusion qu'à cause de sa virtuosité, il n'a jamais été facile pour un critique de juger la musique d'Art Tatum.

Pour surmonter cet obstacle, Franz Liszt considère qu'au-delà de tout, le pianiste virtuose doit faire preuve de génie, rappelons ici sa célèbre citation : « Il nous est arrivé de dire autrefois : *Aussi bien que noblesse, génie oblige*. Aujourd'hui, nous voudrions dire : *Plus que noblesse, génie oblige*³¹¹. » Liszt explique que la noblesse qui vient des hommes est, comme toute chose venue d'eux, naturellement imparfaite et poursuit : « Le génie vient de Dieu et, comme toute chose venant de Dieu, il serait naturellement parfait si l'homme ne *l'imperfectionnait*. C'est lui qui le défigure, le dénature, le dégrade, au gré de ses passions, de ses illusions, de ses vindications ! Le *génie* a sa mission ; son nom le dit déjà en l'assimilant à ces êtres célestes qui sont les *messagers* de la bonne providence³¹². » Apparemment c'est une qualité qu'il prête à Chopin, davantage qu'à lui, mais ce faisant il nous éclaire sur ce qu'il considère être la vraie virtuosité. D'après Cécile Reynaud, l'idée de la virtuosité comme force créatrice et non seulement d'exécution parcourt la pensée de Liszt et se précise après son abandon de la carrière de pianiste virtuose au bénéfice de la seule composition. Pour elle, il est ainsi étonnant que pour définir la virtuosité, Liszt l'incarne dans le personnage du pianiste et par n'importe lequel : Chopin qui est, rappelons-le, très éloigné de la dimension publique que suppose toute virtuosité. Cécile Reynaud écrit : « C'est sans doute à ce jugement, qui fait de lui le paragon de la virtuosité, que Liszt répond dans sa lettre à Lenz : il renvoie à Chopin plutôt qu'à lui-même pour décrire l'essence de la virtuosité et attribue à son ami ce qui lui était prêté à lui-même. Il reste qu'on trouve dans ce jugement sur Chopin la

³¹⁰ [Traduction] No Soul. Performers back to Franz Liszt and beyond have suffered this criticism: decoration, not substance; effect, not content. In the case of jazz musicians the complaint is that showy displays of musical athleticism take the place of musical thought and usurp the place of more significant improvisation. *Ibid.*, p. 10.

³¹¹ LISZT (Franz), *F. Chopin par F. Liszt*, Quatrième Édition Leipzig Breitkopf et Haertel, Imprimeurs-Éditeurs, 1890, p. 51.

³¹² *Ibid.*, p. 51.

description de ce que devrait être l'idéal de la virtuosité pour Liszt, une virtuosité qui crée en même temps qu'elle reproduit une œuvre³¹³. »

Effectivement Chopin joue dans les salons devant un public restreint qui « communie » avec lui dans cette recherche de la poésie si chère aux romantiques. Ce qui importe est que la virtuosité ne vise pas seulement à reproduire une œuvre mais à la créer ! Ainsi le pianiste seul, dans le défi qu'il lance à l'orchestre, dans la virtuosité qu'il déploie, invente musicalement. Cécile Reynaud nous invite à penser que la virtuosité est constitutive de l'invention musicale dans le cadre de l'improvisation rhapsodique. Ce faisant, elle écrit : « La virtuosité n'est donc plus seulement l'outil préexistant dans la capacité du pianiste et qui lui permet de surmonter avec plus ou moins d'habileté les difficultés : elle est elle-même une invention musicale, au même titre que l'harmonie ou la mélodie. Transposer l'orchestre au piano et prétendre rivaliser avec lui au moyen du clavier et des deux mains, c'est forcément aller au devant d'inventions jusque-là inédites dans la technique du piano ; la virtuosité devient donc invention³¹⁴. »

Appliqué à Art Tatum, cette démonstration met à jour à la fois sa virtuosité comme principe compositionnel, le défi titanesque qu'il relève en tant que pianiste soliste face à la puissance des orchestres et la similitude d'état d'esprit avec son prédécesseur romantique quant aux moyens pour y parvenir : créer un piano orchestral et total. Ce qu'il réussit pleinement selon Jimmy Knepper³¹⁵ : « Tatum, Parker, et quelques autres ont sorti le jazz du divertissement de scène, à présent il est impératif d'être un virtuose³¹⁶. »

Il est impérieux de se souvenir que dans le jazz et à cette époque, Tatum est le seul pianiste à revendiquer d'être en concurrence non avec les autres pianistes mais avec l'orchestre et au-delà de tout, avec lui-même dans ce qu'il veut être un piano total. À ce propos, voici ce qu'écrit James Lester : « Tatum n'était pas intéressé par ces duels, très tôt il sut qu'au piano il n'avait à craindre personne. Le défi pour lui était ailleurs, il résidait dans les limites qu'il devait repousser dans les domaines de la technique pianistique et de la structure musicale à partir de thèmes et

³¹³ REYNAUD (Cécile), *Virtuose et Virtuosité dans les Écrits de Liszt*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 361.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 360.

³¹⁵ Tromboniste américain

³¹⁶ [Traduction] Tatum, Parker, and a few others got jazz out of the simple stage and now it's imperative to be a virtuoso. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 8.

chansons d'origine populaire³¹⁷. » D'après James Lester, le véritable objectif d'Art Tatum est d'entrer, en tant que virtuose solitaire, en concurrence avec les orchestres régnant sans partage sur le jazz de l'époque : « Il se consacre entièrement à la maîtrise du jeu de piano en soliste et de fait, reste en dehors du jazz de son temps, principalement le swing pratiqué par les grandes formations jusqu'à l'avènement du be-bop³¹⁸. »

Sa virtuosité est indissociable de sa volonté de jouer en solo, elle est pleinement au service de son désir de transcender le piano orchestral puisque, comme le redit James Lester, à la fin des années vingt et au début des années trente, ce n'étaient pas les pianistes solistes qui étaient à la mode mais les orchestres de danse. Rejoindre l'un d'entre eux était la seule voie possible pour accéder à une renommée nationale. Tous les chefs d'orchestre qui avaient entendu Tatum à Toledo s'étaient rendu compte qu'il n'était pas un musicien d'orchestre, et encore moins un pianiste de grand orchestre de danse. D'ailleurs Tatum n'était pas intéressé par cela. Lester précise ainsi sa pensée : « Je crois que son ambition résidait dans la foi en une réussite dont le piano serait le seul et unique vecteur. Il semble que le mot réussite ne soit pas véritablement approprié à ce qu'il désirait, son ambition ne visait pas la notoriété et le succès, mais plus simplement elle se limitait à pouvoir faire ce dont il avait le plus envie : jouer autant qu'il pouvait, apprendre le plus possible des autres et faire de la musique l'essence de son existence. Et c'était cette capacité de relever le défi du piano solo, bien plus que sa célébrité qui le motivait au début de sa carrière³¹⁹. »

Pour George Shearing, Tatum est le virtuose soliste absolu, l'écouter jouer au sein d'une formation est tout simplement une ineptie. Shearing se souvient qu'il avait rencontré Art Tatum pour la première fois à l'occasion de ses débuts dans les boîtes de la 52^{ème} Rue à New York alors qu'il venait d'arriver en Amérique et écrit :

³¹⁷ [Traduction] It was the piano and the structure of music and his own limitations that challenged him, and his best energy went into pushing his technical facility to impossible heights and into finding amazing new ways to re-structure popular songs. The fact that by doing this he made himself into the target that everyone else had to shoot for seems to become a bore for him. He knew early on that he played the piano better than anyone else, and while challenging him might be extremely meaningful and adventurous for the challenger, for Tatum the outcome was never in doubt. *Ibid.*, p. 113.

³¹⁸ [Traduction] He devoted himself, however, to the mastery of solo piano playing, and so remained outside of the mainstream of jazz, which lay with swing and the big band, at least until the bebop movement came along. *Ibid.*, p. 115.

³¹⁹ [Traduction] I believe his whole ambition was to succeed by himself, to get ahead with nothing but a piano as his tool. It may even be that "getting ahead" is a completely inaccurate term for what he wanted, that his ambition was not at all for fame and success, but only to play as well as he possibly could, to learn as much as he could from others, and to make at life out of music. It was the music, the substance of the playing itself, rather than being famous, that he concentrated on and lived for, at least early in his career. *Ibid.*, p. 68.

« Il avait toujours eu une énorme influence sur moi, je ne l'avais écouté que par le biais de ses enregistrements mais je le considérais comme le modèle du pianiste soliste absolu. Cette impression se confirma quand je l'entendis pour la première fois jouer en direct. Déjà auparavant, je n'aimais pas l'entendre avec d'autres musiciens. Ce qu'il faisait était tellement complet qu'ajouter une guitare, une contrebasse ou un autre instrument était comme ajouter une troisième voix à une Invention à deux voix de Jean Sébastien Bach³²⁰. »

On peut dire sans hésitation, mise à part une relative parenthèse que nous évoquerons, qu'il y parvient pleinement et que c'est en tant que pianiste soliste qu'il gagne la postérité, voici ce qu'écrit Lester à ce propos : « Tatum réussit pourtant l'exploit de gagner sa vie en jouant en solo, il est le premier à le faire au *Club Onyx* à New York en 1933³²¹. » Cette réussite ne concerne pas seulement les concerts mais également les enregistrements discographiques qui deviennent un égal vecteur de promotion dans un siècle d'évolution technologique qu'ignoraient un Liszt ou un Chopin. Art Tatum enregistre son premier disque solo en 1933 pour le label Brunswick³²². Ce premier disque est suivi de bien d'autres, ce qui est absolument étonnant dans le contexte de l'époque peu porté à l'essor des pianistes solistes, mais reste insuffisant pour qu'il en vive. Lester considère qu'il était pratiquement l'un des seuls pianistes de jazz – à son époque – à enregistrer des disques en solo. Ces disques ne s'adressaient d'ailleurs qu'à un public averti, friand de sa virtuosité. Même « Fats » Waller la plupart du temps était obligé d'enregistrer avec un petit groupe au cours des années 30 s'il voulait rencontrer le succès. D'ailleurs Lester reste persuadé que « Fats » était probablement plus apprécié pour le chant que pour son magnifique jeu de piano. Par contre, les grandes formations de swing avaient le vent en poupe et leurs chanteurs vedette allaient bientôt trouver une célébrité sans équivalent. Quant à Tatum, malgré sa popularité, il doit diversifier la manière de se promouvoir : « L'industrie du disque est en plein essor mais ne permet pas à Tatum de gagner convenablement sa vie, il lui faut jouer dans des night-clubs, ce qu'il ne déteste pas, au contraire. Son nom est extrêmement populaire auprès des clients de

³²⁰ [Traduction] That impression strengthened when I heard him in the flesh, and I never really liked hearing anyone else play with Tatum. He was so consummate as a soloist that to add guitar and bass or other instruments would be a bit like adding a third voice to a Bach two-part invention. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, 2004, p. 151.

³²¹ [Traduction] One of Helbeck's first performers at the Onyx was Art Tatum, and the Onyx Club was Tatum's first solo professional appearance in New York. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 77.

³²² [Traduction] Art Tatum made his first solo record in 1933, for the Brunswick label., *Ibid* p. 80.

jazz-clubs et quand il joue à Toledo, sa ville natale, il empoche 2000 dollars par semaine³²³. »

Malgré cela, et fermée la parenthèse de son expérience de jeu en trio, au moment de sa mort, la renommée de Tatum pianiste soliste s'établit pour la postérité puisqu'au cours de sa dernière année d'existence, Tatum achève l'énorme session d'enregistrements pour Pablo et élabore, comme nous le rappelle Robert Doerschuk : « le projet, avec Granz, d'une série de récitals, avec le seul nom de Tatum à l'affiche, au cours desquels il se produirait dans les plus grandes salles de concert habituellement réservées à la musique classique. Il avait déjà acheté la cravate et le costume à queue de pie blancs qu'il revêtirait sur scène. Mais il était trop tard³²⁴. »

Il faut comprendre qu'Art Tatum est véritablement réfractaire au jeu en formation. Son désir de maîtrise de la totalité de l'espace sonore interdit tout partage avec d'autres musiciens. Mais il y a également d'autres raisons pour lesquelles Tatum avait décidé de jouer seul. Comme il l'indiquait au *Times* : « Un orchestre me gêne, il faut sans cesse que je me préoccupe de lui³²⁵. » La plupart des critiques sont unanimes, Tatum voulait avoir la maîtrise absolue de tous les aspects de sa musique, que ce soient le rythme, l'harmonie et la mélodie naturellement. Quand il devait partager la scène avec des vents, une rythmique ou des chanteurs, son espace était réduit. D'ailleurs quand il le fait, ce n'est pas lui qui est gêné mais les autres qui ne savent quelle place occuper.

Richard Palmer, qui a consacré un ouvrage à Oscar Peterson en rappelant le rôle intelligent qu'il tenait dans une formation, évoque Tatum. Pour lui, c'était avant tout un virtuose soliste donnant l'impression, en maintes occasions, que le fait de jouer avec d'autres le gêne et limite en quelque sorte son talent. Peterson explique, dans l'ouvrage de Palmer, comment Tatum, jouant *Tea For Two* lors d'une « soirée-piano » à la mode d'autrefois, vint à bout de quatre bassistes en moins de trois chœurs. Ces bassistes célèbres ne pouvaient suivre Tatum une fois qu'il s'était lancé

³²³ [Traduction] Recordings had become very big business, but Tatum had to rely on night-club bookings for his living. It was apparently not a bad living – by the 1940s his name was very well known to the supporters of jazz clubs, and when he appeared in his home town, Toledo, in 1942 his going rate has been reported as at least \$2000 a week. *Ibid.*, p. 143.

³²⁴ [Traduction] In his last year, Tatum finished his massive Clef/Pablo group sessions and began making plans with Granz for a recital tour that would feature the pianist, billed simply as “Tatum,” performing in dignified settings offered by the best classical concert halls. He even bought the white tie and tails he planned to wear onstage. But time was running out. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 68.

³²⁵ [Traduction] But there were other reasons why Tatum decided to focus on solo performance. As he told *Time*, “A band hampers me. I have to watch out for them.” *Ibid.*, p. 61.

dans ses progressions chromatiques et ses changements de tonalité foudroyants. Puis Palmer évoque la rencontre discographique de Tatum avec Ben Webster, saxophoniste au talent incontesté, et le cite littéralement : « Bon, en fait, je n'aurais pas dû me trouver dans cet album. [...] Personne n'aurait dû enregistrer avec Art, parce qu'il faisait tout lui-même. Il pouvait tout dire mieux que tous ceux qui n'ont jamais joué avec lui, et portait tant en lui qu'il n'aurait jamais pu faire un bon accompagnateur³²⁶. »

Si Art Tatum passe la plus grande partie de sa carrière à se produire en soliste, il convient d'évoquer très brièvement son expérience du trio, non pour ce qu'elle a de spécifique (ce serait hors de notre sujet) mais au contraire pour montrer le peu d'émulation qu'elle lui apporte. En 1943, pour des raisons financières, il fonde un Trio avec Tiny Grimes à la guitare et Slam Stewart à la contrebasse. Cette création d'un Trio surprend tout le monde et même si Tatum essaye de confiner son style à une manière plus simple de jouer, il lui est toujours aussi difficile de laisser une place aux autres musiciens, notamment en ce qui concerne les solos. On peut dire que la philosophie de ce Trio réside dans la simplicité des arrangements, des harmonies relativement simples au regard de celles que Tatum utilise en solo, et une totale spontanéité car ses membres ne répètent jamais ! La formule plaît au public et le succès est au rendez-vous : en 1944, Tatum ne fait que des enregistrements en Trio, aucun en solo. Selon James Lester, il semblerait probable que, pour cette expérience en Trio, Art Tatum *le Pianiste Virtuose Absolu*, n'ait en définitive, aucune ambition artistique réelle et n'ait porté qu'un intérêt très limité à cette formule. Pour bien des raisons, Tatum « surfe » sur la vague de popularité que ce Trio accidentel produit. Paradoxalement, il n'a pas vraiment conscience des possibilités commerciales et artistiques réelles qui auraient pu s'offrir à lui si le Trio avait travaillé, répété et joué à son meilleur niveau. Il aurait pu alors accomplir ce que, plus tard, Oscar Peterson, Ray Brown et Herb Ellis vont réussir si brillamment. D'ailleurs, même inabouti, le Trio de Tatum est un modèle pour bien des trios à venir, notamment ceux de Lennie Tristano et surtout celui de Peterson, dans lequel Gunther Schuller entend des idées musicales directement empruntées à la formation d'Art Tatum.

Cette courte parenthèse refermée, il nous faut poursuivre en évoquant ce que cette façon d'entreprendre une carrière de pianiste virtuose soliste de jazz entraîne comme bouleversements dans la manière d'écouter le jazz : le public n'envisage pas du tout, à l'époque, cette musique comme une musique à écouter silencieusement

³²⁶ PALMER (Richard), *Oscar Peterson*, collection « jazz », Garancière, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1986, p. 81 à 82.

dans le cadre d'un concert, mais davantage comme le support indispensable à l'expression du corps par la danse ou, pire, comme musique de fond. En cela, comme Liszt avant lui, Art Tatum va apporter une certaine révolution.

1.3.6- Le récital réinventé

Aussi incroyable qu'il puisse paraître, à son époque, le jeune Liszt se plaint de l'attitude de certaines personnes dans le public, notamment quand il joue dans des salons rassemblant des personnes de la « bonne société » : « Ce dégoût pour la musique lui vient probablement de cette prise de conscience d'être un amuseur public, alors qu'il veut déjà être considéré comme un artiste³²⁷. » Cette citation tirée de l'ouvrage de Malou Haine et Nicolas Dufetel trouve un prolongement dans le récit du comte Guillaume Isidore de Montbel, futur ministre de Charles X, relatant ses souvenirs d'un incident survenu lors d'une soirée privée chez le marquis de Castelbajac : « Deux politiciens parlent sans arrêt pendant que Liszt improvise sur des thèmes donnés par des dames de l'assistance. Invité à se taire, l'un deux répond qu'il n'est point intéressé par les enfants prodiges... et de poursuivre à haute voix sa conversation³²⁸. »

Les deux musicologues rapportent ensuite une scène semblable tirée des souvenirs de la comtesse Harriet Gower, future duchesse de Sutherland, en visite à Paris à l'automne 1827 : « Invités dans les salons de l'ambassadeur d'Autriche, le comte Antoine Apponyi et son épouse Thérèse ne cessent de chuchoter et de bailler durant l'interprétation du jeune homme³²⁹. » Souhaitant échapper à ce genre de désagréments qui l'exaspère au plus haut point, il se réfugie dans l'espoir de pouvoir jouer devant un public qu'il formerait à sa musique : « [...] Quand j'aurai terminé mon tour de pianiste, je ne jouerai plus que pour mon public à moi ; je le formerai, je l'élèverai³³⁰. »

Une centaine d'années plus tard, Art Tatum doit faire face à des difficultés autrement plus grandes pour se faire entendre. Il faut reconnaître que pour les pianistes de jazz, jouer en fond musical ou pour faire danser la clientèle des bars est

³²⁷ *Le Petit « Litz » en Tournée avec son Père*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 76.

³²⁸ *Ibid.*, p. 76.

³²⁹ *Ibid.*, p. 76.

³³⁰ *Mémoires, Souvenirs et Journaux de la comtesse d'Agoult*, vol. II, p. 380, In. *Ibid.*, p. 201.

un lot quotidien. D'ailleurs, George Shearing lors de son premier voyage en Amérique en 1946 est choqué par le fait que Tatum ne reçoive pas, de la part du public du *Downbeat*, davantage d'attention qu'un vulgaire pianiste de bar comme il le rappelle dans son autobiographie³³¹. Il est absolument impensable d'envisager de se produire dans les conditions du concert « classique », l'Europe exceptée. Cependant pour Tatum, le fait d'être mal écouté est inenvisageable. Il manifeste son mécontentement au public indélicat.

À ce sujet, il existerait un nombre impressionnant d'histoires au cours desquelles, Tatum habituellement si aimable, fait montre de son irritabilité, envers les personnes qui se permettent de bavarder pendant qu'il joue. L'une de ces anecdotes le voit s'adresser à une table particulièrement pleine et proche de lui : « Vous avez joué les trois derniers morceaux, maintenant que diriez-vous si je jouais les trois suivants³³² ? » Il supporte d'autant plus mal le bruit que très rapidement quand il se met au piano, de nombreux musiciens subjugués viennent l'écouter attentivement afin de percer le secret de sa virtuosité. Robert Doerschuk écrit à propos de cela : « À l'occasion de telles soirées, le club était empli de musiciens écoutant religieusement Tatum tisser la toile de son art. Il y avait également de simples auditeurs, non musiciens, susceptibles de dégrader, par leurs bavardages, le silence propre à une ambiance de concert. Tatum était très sensible à cela, et exigeait le silence de la part de son auditoire : si quelqu'un faisait trop de bruit à son goût, il s'arrêtait simplement de jouer au beau milieu d'une phrase et restait là les bras ballants le long du corps, attendant que l'importun ait compris le message³³³. »

Lors d'une soirée particulièrement irrespectueuse envers sa musique, l'auteur Barry Ulanov³³⁴, cité par Doerschuk, se souvient avoir vu le pianiste très irrité stopper et annoncer : « Faut-il l'intervention d'un commando armé pour que je

³³¹ [Traduction] Sometimes it could be the same when you went on 52nd street, to somewhere like the Downbeat, and there was Art Tatum, with nobody paying any attention. He might as well have been a barroom piano player. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 86.

³³² [Traduction] "You played the last three numbers, how about if I play the next three?" LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 102.

³³³ [Traduction] On nights like these, the club was packed with musicians, who maintained a proper silence as Tatum wove his musical webs. But non-musicians were often in attendance too, filling the air with the kind of chatter one doesn't hear in a concert setting. Tatum was sensitive to audience noise, and he did demand respect: When someone was making too much noise for his taste, he would simply stop playing in mid-phrase and sit quietly, his arms hanging motionless at his sides, until the offending party got the message. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, p. 58 à 59.

³³⁴ Écrivain américain né en 1918 et décédé en 2000.

puisse m'entendre³³⁵ ? » Entreprendre de se faire entendre, mais surtout se faire écouter, avec respect et attention, par un public qui vient tout exprès pour cela est un projet qui, s'il a été relativement aisé à réaliser pour Liszt, l'est beaucoup moins quand on est Noir et que l'on joue du jazz en Amérique. Cela exige de l'artiste qu'il mette en œuvre des moyens extraordinaires.

C'est en retournant vers Liszt que nous comprenons l'état d'esprit qui précède la mise en œuvre de ce que devient le récital de soliste pendant le romantisme : « Pour que l'artiste soit véritablement à sa propre hauteur, pour qu'il s'élève au-dessus de lui-même, pour qu'il transporte son auditoire en étant hors de lui, enlevé et illuminé par le feu divin, *l'estro poetico*, il lui faut sentir qu'il ébranle, qu'il émeut ceux qui l'écoutent, que ses sentiments trouvent en eux l'accord des mêmes instincts, qu'il les entraîne enfin à sa suite dans sa migration vers l'infini, comme le chef des troupes ailées, lorsqu'il donne le signal du départ, est suivi par tous les siens vers de plus beaux rivages³³⁶. » Il est important de comprendre que seul Liszt est capable d'obtenir un tel bouleversement à un moment où les concerts sont toujours la résultante d'un panachage d'œuvres diverses par différentes formations allant du duo au grand orchestre symphonique. Liszt veut imposer le récital de piano en soliste en s'inscrivant dans l'état d'esprit romantique de l'artiste solitaire démiurge.

Chopin, s'il est un pianiste et compositeur aussi grand que Liszt, est parfaitement incapable d'envisager une seule seconde de faire régulièrement des concerts en soliste à l'image de Liszt comme il le dit lui-même : « Je ne suis point propre à donner des concerts; la foule m'intimide, je me sens asphyxié par ses haleines précipitées, paralysé par ses regards curieux, muet devant ses visages étrangers; mais toi [Chopin parle de Liszt], tu y es destiné, car quand tu ne gagnes pas ton public, tu as de quoi l'assommer³³⁷. »

La remarque de Chopin : « Quand tu ne gagnes pas ton public, tu as de quoi l'assommer » est intéressante à plus d'un titre. On sait que Chopin aime, même s'il est capable de dynamiques puissantes quand il est au piano, les nuances en demi-teinte et un piano intimiste au contraire du Liszt de la *Glanz Period*. Mais surtout, Chopin sait que Liszt assomme le public par l'étalage de sa virtuosité et par son *hypergeste*. Non pas que Chopin soit moins virtuose que Liszt, loin de là, mais il

³³⁵ [Traduction] On one particularly raucous night, writer Barry Ulanov saw an irritated Tatum stop a tune and announce, "Do I have to perform a major operation in here to get quiet?" *Ibid.*, p. 59.

³³⁶ LISZT (Franz), *F. Chopin par F. Liszt*, Quatrième Édition Leipzig Breitkopf et Haertel, Imprimeurs-Éditeurs, 1890, p. 41.

³³⁷ *Ibid.*, p. 38.

s'agit là davantage de deux caractères différents : Chopin a toujours refusé l'image romantique de la virtuosité ostentatoire. Mais au-delà de tout, si Liszt aime la confrontation avec le public, Chopin que le concert terrorise, fuit les grandes assemblées. Liszt ne songe, au contraire, qu'à trouver les moyens de les séduire : « Une fois arraché à son inspiration solitaire, l'artiste ne peut la retrouver que dans l'intérêt de son auditoire, plus qu'attentif, vivant et animé, pour ce qu'il a de meilleur en lui ; pour ce qu'il sent de plus noble, pour ce qu'il pressent de plus élevé, pour ce qu'il veut de plus dévoué, pour ce qu'il rêve de plus sublime, pour ce qu'il dit de plus divin³³⁸. » Liszt sait également offrir à ses auditeurs, à travers ses paraphrases, la possibilité de re-connaître les thèmes qu'ils affectionnent comme nous l'avons vu antérieurement.

Liszt utilise le mot « divin » à bon escient car en demiurge il se forge un public qui ne viendra écouter que lui et ne restera subjugué que par « sa » performance virtuose à l'occasion de concerts dédiés et non de simples soirées privées. Pour ce faire, il invente un nouveau type de concert, à la différence de Chopin, il tourne le dos aux salons et à la bonne société et veut que son art soit accessible au plus grand nombre : il crée, à Rome en 1839, le récital de soliste également appelé *soliloque musical* dans les salons du *Palazzo Poli* du prince Dimitri Galitzine, ambassadeur russe à Rome.

La formule est appliquée en public à Paris dans les salons Érard, le 20 avril 1840, et non à Londres, le 9 juin 1840, comme on l'affirme trop souvent. Certes, c'est la presse anglaise qui est à l'origine de la terminologie moderne en qualifiant ce nouveau type de concert de *recitals* et *recitations*, ce qui donnera en français le mot récital. Liszt s'empresse de renouveler l'expérience à Paris puis dans toute l'Europe : « [...] figurez-vous que de guerre lasse, ne pouvant parvenir à composer un programme qui eût le sens commun, j'ai osé donner une série de Concerts à moi tout seul, tranchant du Louis XIV et disant cavalièrement au public "le Concert c'est moi"³³⁹. » Ces *soliloques musicaux* sont le point de départ de la longue lignée des récitals qui jalonnent désormais le paysage musical de la musique savante.

Comment imaginer à présent qu'il y a encore peu, un public ne se déplaçait pas pour écouter un seul musicien ! Comme le rappelle Bruno Moysan, la mythologie de l'artiste ou le personnage de soliste sont antérieurs à Liszt, il suffit de penser au culte de la personnalité dont ont bénéficié Paganini, Rossini, ou encore les

³³⁸ *Ibid.*, p. 41.

³³⁹ *Autour de M^{me} d'Agoult et de Liszt (Alfred de Vigny, Émile Ollivier, Princesse de Belgiojoso)*, lettres publiées avec introduction et notes par Daniel Ollivier, Paris : Bernard Grasset, 1941, KNEPPER (Claude), *Franz Liszt, « Artiste-Roi » ou « Roi des Artistes » ?*, p. 380. In. *Ibid.*, p. 152 et 153.

chanteurs d'opéra. Pourtant, la structure de sociabilité musicale et mondaine mettant face à face, durant la totalité d'un concert, un soliste et un public sans aucune autre intervention extérieure est bien une invention de Liszt.

Et Moysan d'écrire : « Le soliloque musical lisztien est, comme le personnage du chef d'orchestre, une des interventions majeures des années 1830. Par son rapport Un-Tous, il s'inscrit en rupture avec les habitudes musicales de la société de cour. L'artiste n'est plus l'un des protagonistes de la sociabilité ségrégative et éclairée de la cour ou de la ville, mais devient l'un des symboles les plus constructifs de l'individualisme conquérant et dominateur de la modernité. Le virtuose, dans le concert lisztien, parle seul, à tous, et se constitue en personnage charismatique qui, par son discours, a l'ambition de créer une société dans un langage : "Vienne, oh ! vienne l'heure de la délivrance où le poète et le musicien ne diront plus 'le public' mais 'le PEUPLE ET DIEU'" écrit Liszt dans son essai *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*³⁴⁰ » Bien entendu, imposer un concept innovant musical ne va pas sans quelques difficultés très rapidement surmontées : « car on y entend le *seul* Liszt, ne jouant *que* du Liszt. Mais on accepte vite du génie – surtout en province – ce qui, chez d'autres paraîtrait impudence³⁴¹. »

En règle générale, Liszt aime se produire en récital de soliste à l'occasion du premier concert qu'il donne dans une ville incluse dans sa tournée en ne jouant que des œuvres dont il est l'auteur (ou le coauteur). Pour l'époque, c'est une formule totalement révolutionnaire qui, parfois, provoque des protestations de la part de la critique. Ce faisant, on peut dire que Liszt est l'initiateur du phénomène qui conduit à considérer l'artiste comme « Artiste Roi » voire la « Star » du siècle suivant : « Il aura quelque peine à imposer cette formule, mais elle deviendra bientôt une véritable machine de guerre, transformant le concert en ce que l'on nomme aujourd'hui un *one man show*³⁴². »

Cependant, il ne faut pas croire qu'à l'occasion de ces tournées Liszt joue dans de superbes salles de concert. Il lui arrive fréquemment de se produire dans des endroits pour le moins vétustes et peu reluisants d'après les témoignages du moment : « Aux transports de la foule enthousiaste, aux applaudissements frénétiques qui éclatent par intervalle, on oubliait l'inconfort et la vétusté du local ; par la puissance d'un homme, une véritable transfiguration s'était opérée ; le

³⁴⁰ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p 21.

³⁴¹ Franz Liszt en Tournée dans le Sud Ouest en 1844, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 177.

³⁴² Franz Liszt, « Artiste-Roi » ou « Roi des Artistes » ?, In. *Ibid.*, p. 380.

dieu de la musique révélait sa présence et l'étable était devenue un temple³⁴³ ! » Mais la pérennisation du récital est assurée puisque d'autres pianistes que Liszt, à l'image de Tausig, se lancent dans l'épreuve du récital : « Entre janvier et mars 1867, Tausig avait donné quatre récitals à Berlin, entièrement consacrés à Chopin. Avec Bülow – autre grand élève de Liszt vers la même époque – Tausig a puissamment contribué à faire entrer le récital dans les mœurs musicales, formule inaugurée par Liszt à Rome en 1839³⁴⁴. »

Le pianiste soliste romantique ne bénéficie donc pas toujours des remarquables conditions de concert dont profiteront ses successeurs ! N'est-il pas possible de faire un parallèle avec les pianistes de jazz solistes : de Jelly Roll Morton au jeune Art Tatum, il est très rare que ces pianistes américains profitent d'excellentes conditions pour exercer leur talent. Il n'en sera pas de même par la suite car, après les années cinquante, les pianistes de jazz solistes pourront partager fréquemment de grandes salles de concert avec des artistes issus du milieu de la musique savante comme nous le verrons.

Après avoir rappelé le rôle joué par Liszt dans l'invention du récital de soliste ainsi que le contexte de cette invention, revenons au pianiste qui nous préoccupe : Art Tatum. Si Tatum connaît le répertoire de Liszt, il ignore probablement le rôle qu'il a joué pour imposer le récital de piano en solo à un public élargi. Pourtant, son obstination à jouer en solo, dans les conditions du concert, le rapproche de son précurseur romantique. Pour un pianiste de jazz au début des années trente, tout est à créer !

D'abord, rappelons-nous, Tatum ne se présente pas comme un pianiste de jazz. Par exemple, l'opinion de Lester à ce sujet est que Tatum donnait, en permanence, l'impression de jouer dans une illusoire salle de concert et tant que le jazz et la musique savante seront jugés comme inconciliables il sera probablement inévitable que les critiques s'interrogent sur ce qu'est ou n'est pas un pianiste de jazz. Lester écrit : « Concernant Tatum, ses amis musiciens, du rustique Jay McShann au sophistiqué André Previn, aucun ne se pose de question quant au genre de musique dans lequel il brille, seuls les critiques cherchent encore³⁴⁵. » Tatum sait qu'il ne veut pas être entendu mais écouté car il estime que la musique qu'il joue

³⁴³ *Le Précurseur de l'Ouest*, 29 et 30 décembre 1845, In. *Ibid.*, p. 320.

³⁴⁴ Note de bas de page de J. J. Eigeldinger, In. VON LENZ (Wilhelm), *Les Grands Virtuoses du piano*, traduit et présenté par EIGELDINGER (Jean-Jacques), Paris, Flammarion, 1995, p. 106.

³⁴⁵ [Traduction] His fellow musicians, from the down-and-dirty Jay McShann to the sophisticated André Previn, had no such confusion, but many critics found the question a hard one to decide. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 89.

demande une capacité d'analyse de la part du public afin d'être appréciée. James Lester croit que la clef du génie de Tatum se trouve dans ce qu'il appelle le « procédé de densification ». En effet Tatum réussit à produire en un seul chorus un matériau tellement fourni qu'il aurait certainement servi à un très long solo pour un autre pianiste. En cela, Tatum exige plus de l'auditeur qu'aucun autre pianiste de jazz avant lui. Lester estime que cette exigence se rapproche de celle d'un concertiste « classique » envers son public et même les admirateurs les plus ardents de Tatum ou d'autres musiciens pouvaient avoir des difficultés avec cet état de fait. Ainsi le guitariste Les Paul a rapporté cette anecdote : « Une fois, Tatum jouait dans un club. Au bout de trente minutes je me suis levé et je suis parti. Mon entourage, étonné, s'enquiert des raisons de mon départ, aussi ai-je répondu : "Il joue juste trop, il est vraiment temps pour moi de sortir de là, de rentrer et de digérer ce que j'ai entendu"³⁴⁶. »

L'objectif de Tatum n'était pas de divertir un auditoire, mais comment utiliser en un temps restreint l'énorme potentiel musical dont il disposait. Voici une réflexion de Burt Korall³⁴⁷ (*Tatum... Like the Wind*) citée dans l'ouvrage de Lester : « Pareil à un homme trop corpulent dans une chambre trop étroite pour lui, Tatum fait littéralement exploser le cadre des thèmes sur lesquels il improvise, il leur impose l'histoire entière du piano jazz et sa formation classique – un vaste univers de sons et d'idées facilement transposable à sa musique³⁴⁸. » Comment dans ces conditions, Tatum pourrait-il supporter que ses improvisations soient musicalement rattachées avec le jazz dansant des années trente (même s'il aime et respecte les autres jazzmen) ? Tatum est le précurseur d'un jazz qui se veut musique savante dans ce qu'il souhaite être un cadre de concert.

L'opinion³⁴⁹ de James Lester à ce sujet est que Tatum, tout immergé dans le monde du jazz qu'il soit, joue une musique destinée au concert. Une musique qui

³⁴⁶ [Traduction] I suspect many listeners have an experience something like the one Les Paul described to me: "We're sitting there listening, and all of a sudden I got up and walked out. And so Vern [a friend who idolized Tatum] came out and said, "What's the matter, Les? Are You sick?" I says, "No, no, no." And he says, "What's the matter?" And I says, "I had enough." And he says, "Enough what?" And I says, "I just can't handle any more." I said, "It's just too much for my head." I said, "He just plays so much it's just time for me to get outta there, and take it home and digest it." *Ibid.*, p. 128 à 129.

³⁴⁷ Reconnu pour ses articles sur le rôle de la batterie dans le be-bop.

³⁴⁸ [Traduction] Burt Korall put it this way ["Tatum... like the Wind"]: "Like a big man in a suit too small for him, Tatum literally burst out of songs, bringing to them the entire history of jazz piano, his classical training – a vast universe of sounds and ideas he could so easily translate into music. His basic area of endeavour was jazz. But the voice and pulse of his people could only be considered a foundation of his restless, thrusting, eclectic style, which went beyond idioms and the piano itself." *Ibid.*, p. 129

³⁴⁹ Citation 18 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

s'adresse à des auditeurs avertis et non pas aux danseurs ou pire, qui servirait de tapisserie musicale pendant des conversations. Il est sur un chemin en partie étranger au jazz de son époque et semble un astre éloigné qui envoie des signaux. Son geste instrumental et son pianisme participent d'un art raffiné et s'adressent à l'intellect de ses auditeurs, ils ne sont pas là pour meubler l'espace sonore de lieux de détente enfumés – bien que Tatum ne les détestât pas et qu'il aimât y passer une bonne partie de son temps. Tatum sait allier l'imagination et la puissance dans son jeu. Il a su prolonger certaines influences du jazz en développant des potentiels sous-jacents, poussant les formes et les lois harmoniques jusqu'à leurs plus extrêmes limites. Et Lester de conclure : « Il ne pouvait pas faire autrement, il fallait qu'il s'écarte du chemin ordinaire qu'offrait une carrière de pianiste de jazz. Il était un précurseur dans cette détermination à viser la complexité et la perfection. À une époque où le jazz n'était qu'une musique de danse voire de divertissement, Art Tatum en fait une musique sérieuse, bien avant l'avènement du bop et son désir de reconnaissance artistique attaché au peuple noir³⁵⁰. » Cette prise de conscience de vouloir faire une musique sérieuse devant un public averti en des lieux dédiés au concert s'est faite de manière progressive. Si très vite Tatum, le Noir Américain, sait que le jazz est un carcan trop étroit pour l'expression de son geste virtuose, c'est l'Europe qui lui fait comprendre la place qu'il doit acquérir dans l'histoire de la virtuosité pianistique.

L'Europe est riche de cette tradition romantique encore récente et des avancées dans le statut de virtuose soliste imposées par Liszt, la première étant le respect du silence par le public même quand il va écouter du jazz. James Lester rappelle à ce propos qu'en 1938, en Europe, il existe un véritable public pour le jazz et plus particulièrement pour les musiciens noirs. Ceux-ci y sont beaucoup plus appréciés en tant qu'artistes véritables qu'en Amérique et alimentent un courant constant qui les pousse vers les scènes européennes. En 1938, la tendance est telle que la revue *Down Beat* consacre une série d'articles au sujet de ces jazzmen américains qui se produisent et travaillent en Europe. « Fats » Waller, qui avait joué pour la première fois en Europe en 1935, fit une autre tournée en 1938. Tatum qui n'était pas habituellement impliqué dans le développement du jazz et ses nouvelles tendances se retrouva rattrapé par le mouvement. Lester fait remarquer : « En mars 1938, lui et Ruby [sa compagne] quittèrent New York à bord du *Queen Mary*. Art, qui avait vingt-neuf ans, avait répondu positivement à une série d'engagements, pour une durée de trois mois en Angleterre – au *Ciro's*, au *Paradise Club*, et

³⁵⁰ [Traduction] He could not do otherwise, and he had to do it within the confines of a career in jazz. He was an early but a towering manifestation of that drive toward complexity and the exploration of new possibilities that has always been inherent in Western music, and that jazz was not about to escape. *Ibid.*, p. 134.

d'autres lieux. Il fut immédiatement surpris par le silence impressionnant qui régnait quand il jouait, lui qui détestait le bruit de fond des conversations en Amérique³⁵¹ ». Cette confrontation avec le public européen lui permet de comprendre qu'il peut désormais envisager, comme Liszt avant lui, de former son public aux exigences de sa musique.

Tatum revient d'Europe avec la pleine conscience qu'il existe en tant que créateur unique, que son Moi ne relève plus seulement de sa condition d'individu *lambda* mais de la profonde certitude qu'il peut, seul au piano, par son génie, parler à son public comme le « Moi » lisztien l'avait fait auparavant tel qu'évoqué par Bruno Moysan : « Le Moi peut désormais parler tous les langages, et pour cette raison, il ne peut plus donner de *concert dans les conditions ordinaires, entouré d'artistes dignes de lui*, car qui est digne de lui ? Le virtuose, surhomme et démiurge de l'époque romantique, est né, et avec lui le triangle relationnel, véritablement fondateur, du musicien, seul avec son instrument, face à son public. Liszt invente une des incarnations les plus radicales de l'individualisme moderne, une des plus emblématiques aussi avec celle du chef d'orchestre. Qu'il soit pianiste ou chef d'orchestre, seule compte la relation de l'individu, délivrant son message, à la collectivité humaine par la médiation d'une mécanique instrumentale animée par l'idéal, le sentiment et l'utopie³⁵². »

Moysan poursuit en expliquant que l'invention de cette relation n'est pas banale et ne peut être dissociée de la figure charismatique du poète-musicien, virtuose éloquent. Elle ne peut être détachée non plus de la pratique d'une musique qu'il définit comme étant « au second degré » réemployant un matériau fait de lieux communs à la mode, sous la forme de transcriptions ou de fantaisies, en raison des médiations multiples qu'entraîne la réécriture d'un champ de référence préexistant à l'énonciation du discours. Le pianiste de jazz, et plus spécifiquement Tatum pour ce qui nous intéresse, emploie un matériau fait de lieux communs à la mode à partir duquel il développe une improvisation paraphrase qui se révèle être une musique que l'on peut considérer comme étant au « second degré », d'après les critères définis par Bruno Moysan. Par tempérament naturel, Tatum est un solitaire. Il est d'un caractère assez proche de Liszt, sociable avec ses pairs mais jaloux de son indépendance, de ses prérogatives musicales et de sa liberté de soliste. Reste

³⁵¹ [Traduction] He and Ruby left New York on the *Queen Mary* in March of 1938. Art, now twenty-nine, was headed for a three-month series of engagements in England – Cairo's the Paradise Club, and a number of other venues, where he was impressed by British audiences who listened to him quietly and without the background chatter he detested in American audiences. *Ibid.*, p. 102.

³⁵² MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 210.

qu'étant Noir, né en Amérique, les conditions de la conquête d'un public qui lui soit entièrement dévolu ne lui sont révélées que par sa fréquentation du public européen, habitué aux conditions du récital. Relevons, encore une fois, que le matériau qui permet à Liszt de devenir ce virtuose individualiste démiurge est tiré d'œuvres préexistantes à la mode et constatons que Tatum ne procède pas autrement quand il improvise à partir de thèmes de comédies musicales de son temps.

De retour en Amérique, il s'opère un grand changement : les conversations qui avaient gêné Tatum jusqu'à présent et qu'il supportait de moins en moins n'ont plus leur place dans la relation qu'il veut désormais développer avec ses auditeurs. Désormais, plus que convaincu de sa condition de virtuose, surhomme et démiurge de son époque, il exige un silence identique à celui qui règne dans les salles de concert, même si ce sont des clubs de jazz. À ce propos, nous pensons indispensable de citer l'intégralité d'un passage du livre de James Lester consacré à ce point :

À son retour d'Europe, il joue en solo au Three Duces où son récent succès en Europe lui apporte une aura nouvelle. Ainsi vont les chemins de la gloire... Les européens avaient été impressionnés par des jazzmen américains jusque là ignorés par la population blanche de l'Amérique. C'est finalement cet engouement des européens pour le jazz noir-américain qui bouleversa la donne et suscita l'intérêt des Blancs pour la musique de leurs concitoyens noirs. C'était ce qui se passait, comme le notait le journaliste de Chicago, Sharon Pease : « Quand il approchait du piano, un silence de plomb s'abattait sur la salle bondée. Pas un murmure, pas une toux. Et quand le premier accord tombait, un frisson parcourait l'échine du public [Spellman]. » Désormais le génie de Tatum n'impressionnait plus seulement les musiciens et les connaisseurs mais aussi le public blanc des endroits où il se produisait. Un public aisé intéressant la presse que l'on trouvait aussi bien en ville dans des endroits modestes que dans les boîtes de nuit huppées³⁵³.

Curieusement, Tatum fait une différence entre son public noir et son public blanc. Avec les Noirs, il accepte de se produire dans des conditions admises par les autres pianistes noirs de jazz alors qu'avec les Blancs, il impose les modalités du

³⁵³ [Traduction] On his return he could once more be found playing solo at the Three Deuces, where it seems the news of a successful European tour created a new ambience for Tatum. Fame is strange in what it feeds on. Europeans were impressed by the American successes of jazzmen, while many white Americans were not impressed until they noticed the Europeans applauding. It was now the case, according to the Chicago writer Sharon Pease, that "When he approached the piano, a hush fell over the capacity-jammed place. Not a murmur, not a cough. When he cut loose, there wasn't one in the place who didn't experience that goose pimply feeling down the spine" (Spellman). Now Tatum began getting some attention not just from musicians but from the night-club-going white public too. This included the affluent and newsworthy, who were often to be found not only in night clubs ["downtown"] but previously all-black after-hours clubs ["uptown"]. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 103.

récital européen. S'il le fait, c'est parce qu'il comprend que sa musique, qui est plus intellectuelle que dansante (même si elle est basée sur les mêmes thèmes standards que celle des autres jazzmen), se prête aux mêmes exigences d'écoute que la musique savante européenne et surtout que ses auditeurs ne viennent plus seulement « s'encanailler » dans les boîtes de jazz, comme à l'époque du Chicago de la prohibition, mais écouter religieusement un maître de la virtuosité. À ce propos, Lester se souvient que pendant cinq ans, de son retour d'Europe jusqu'à 1943, mises à part quelques brèves apparitions dans le reste du pays, Tatum joue principalement à New York. Au *Cafe Society*, Barney Josephson le propriétaire qui est un fan endurci de Tatum a instauré un règlement qui stipule que l'on ne sert ni nourriture ni boisson pendant que Tatum joue. Il s'agit là d'une volonté commune à Josephson et à Tatum. Pourtant, Barney Josephson affirme n'avoir jamais entendu parler que Tatum ait exigé cela des clients des boîtes de nuit à clientèle noire. Cependant, avec un auditoire blanc, ses prestations commencent à prendre la forme de concerts.

Par exemple, un soir qu'Art joue au *Latin Club* de Toledo, son agent insiste auprès du propriétaire pour que l'on n'utilisât pas la caisse enregistreuse. À cette époque où la technique moderne en est à ses balbutiements, ces machines sont mécaniques et extrêmement bruyantes. En fait, les arrangements de Tatum – comme il est facile de s'apercevoir à l'écoute de ses enregistrements – sont constamment conçus comme des pièces de concert, dans leur forme globale d'abord, mais aussi dans l'utilisation d'harmonies impressionnistes sophistiquées et leur bravoure technique. Lester atteste : « Beaucoup de ses auditeurs les plus cultivés apportaient avec eux les us et coutumes ayant cours dans les salles de concert. Ils retrouvaient dans son jeu les qualités propres à celles d'un grand concertiste et Tatum mettait un point d'honneur à leur démontrer qu'il était effectivement le maître qu'ils étaient venus écouter et appréciaient. Fort de cela, il ne pouvait qu'être désappointé par les patrons qui tenaient avant tout à vendre de l'alcool sur une musique de fond³⁵⁴. »

Il est important de mentionner que Tatum n'aimait pas qu'on dise de lui qu'il était un jazzman. Tom Tilghman, propriétaire du *Hollywood Bar* à Harlem, où Tatum passait beaucoup de temps, même quand il n'y jouait pas, raconte : « Vous n'obteniez pas ses faveurs en l'appelant pianiste de jazz. Il n'aimait pas être qualifié

³⁵⁴ [Traduction] In fact, the Tatum arrangements – and this is something one can easily hear in the recordings – had always had the character of concert pieces, in their overall structure, in their use of sophisticated impressionist harmonies, and their bravura technique. Many of his better-educated listeners could easily bring the standards of the concert hall to bear when listening to Tatum. They readily recognized the concert-like qualities in his playing and were a willing audience for them, and Tatum arguably wanted to show these audiences that he was a master of the qualities they appreciated. Given that, he could only be frustrated by patrons who came only for the alcohol and some background music, and so we get the stories about his irritation with noisy club patrons. *Ibid.*, p. 105 à 106.

ainsi, il disait qu'il était pianiste, musicien [Keepnews, Art Tatum]³⁵⁵. » C'est donc avec un auditoire blanc, comme nous venons de le constater, que Tatum instaure les conditions du concert. C'est un auditoire à l'oreille affûtée, bénéficiant d'une grande culture musicale, capable de comprendre les subtilités harmoniques et l'importance micro-formelle des traits virtuoses de Tatum, qui n'aime pas que l'on dise qu'il joue du jazz. Cela peut se comprendre car tout au long de sa carrière il se met volontairement à l'écart de l'évolution stylistique du jazz. Il ne cherche pas à faire évoluer le jazz mais à développer une musique virtuose qui lui soit propre !

Cependant, Tatum est généreux, notamment avec ses amis pianistes de couleur avec qui il aime partager de longues soirées dédiées à l'improvisation. Entre le fait de souhaiter être concertiste devant un public blanc et les moments de pure décontraction passés dans les boîtes de jazz enfumées, Art Tatum trouve son équilibre puisque, toujours d'après Lester, à une époque où le jazz en général et le soliste de jazz en particulier n'étaient pas du tout associés à la salle de concert, il est intéressant de constater que Tatum et son public blanc, dans une parfaite communion d'esprit et d'esthétique, cherchent à créer un nouveau type de concert. Au même moment, les bars de nuit favorisés des Noirs fournissaient également à Tatum l'opportunité de pouvoir se laisser aller à jouer le maître parmi sa communauté. Pour Lester : « Ces endroits étaient des ateliers où tout le monde apprenait de tout le monde mais avant tout de Tatum. D'une certaine façon, Art trouvait ainsi un équilibre en relevant, d'une part, le défi de la virtuosité et du risque en donnant des concerts et d'autre part en se livrant aux jeux de l'improvisation dans des lieux où flottaient les vapeurs d'alcool et la fumée. Il gagnait ainsi sur les deux tableaux³⁵⁶ ! »

De son retour d'Europe jusqu'au début des années quarante, Tatum instaure les conditions du concert dans les endroits où il joue. Certes le public est silencieux et attentif : pendant qu'il joue on ne sert plus de boissons ni de nourriture et la caisse enregistreuse est arrêtée. Pourtant on note l'absence d'un élément important pour que les conditions du concert soient totalement réunies : un lieu spécialement dédié au concert ! C'est bientôt chose faite quand, en 1945, s'offre à lui l'opportunité qu'il

³⁵⁵ [Traduction] Tom Tilghman, owner of the Hollywood Bar in Harlem, where Tatum spent a great deal of time even when he wasn't playing, said once, "You could always get his goat by calling him a *jazz* piano player. He didn't like to be called that; said he was a *piano* player, a *musician*" [Keepnews, "Art Tatum"]. *Ibid.*, p. 106.

³⁵⁶ [Traduction] In a way Art was having his cake and eating it, too – "having it" in the form of maintaining and displaying his extraordinary level of pianistic performance in a concert-like-show-case, and "eating it" in the sense of giving away his performances night after night in a vibrant, boozy atmosphere, in endless variations on whatever tune he might be challenged on. How many people could put a Lippizaner horse through its paces in the morning, and ride bareback in a rodeo in the afternoon? *Ibid.*, p. 106 à 107.

attendait. Bien entendu, il n'est pas le premier pianiste de jazz à qui la possibilité a été offerte. Souvenons-nous, en 1942, bien avant que le concert de piano en solo dans le jazz soit d'usage, « Fats » Waller s'était produit au *Carnegie Hall* dans cet exercice. En cela, il devançait son ami Art Tatum (bien que le concert ait reçu un accueil discutable, souvenons-nous). Mais en 1945, Tatum donna sa propre vision du concert de piano jazz en soliste et dès lors imposa ce type de manifestation au monde musical.

Pour la plupart de ces concerts, Tatum n'était encore qu'une étoile dans une constellation entière mais en 1946 et 47, il fait une série de concerts en solo organisés par Bill Randle³⁵⁷. Voici le témoignage de Randle : « Comme artiste en solo et comme vrai artiste, c'était les premiers concerts qu'il n'ait jamais faits. Les autres concerts étaient des concerts de jazz où il jouait en alternance avec des orchestres. Là, au contraire, il jouait en solo. Il était soliste comme l'étaient Horowitz et Rubinstein³⁵⁸. » Il est dès lors facile de comprendre la raison pour laquelle Horowitz cherchait tant à écouter Tatum : le pianiste de jazz inscrivait sa musique et *son geste pianistique* directement dans les pas des grands virtuoses interprètes de musique savante.

Mais écoutons encore Bill Randle qui, en contradiction avec ce qu'affirme Leister, prétend avoir été la seule personne qui l'ait incité à se produire de cette manière : « Avec ses groupes, les producteurs voulaient qu'il s'inscrive dans la tradition du jazz. Il n'aimait pas les obligations attachées au concert en solo. C'était beaucoup de travail. Il lui fallait être raisonnablement discipliné, être à l'heure, jouer pendant une heure ou 40 minutes puis faire un entracte et rejouer après. Vous savez, dans les clubs il pouvait jouer pendant quatre heures de suite, et parfois jouer seulement cinq minutes. Il n'en faisait qu'à sa tête³⁵⁹. » Comme Liszt à son époque, Tatum passe de l'hétérogénéité du concert éclectique au récital en solo et doit faire preuve d'éloquence afin que son geste pianistique emporte l'adhésion d'un public qu'il faut rendre captif d'une rhétorique virtuose soliste. Il s'inscrit ainsi directement

³⁵⁷ Disc-jockey américain né en 1923 et décédé en 2004, très connu à Cleveland [qui a exercé depuis d'autres carrières, notamment celle de professeur des universités puisqu'il a obtenu par la suite le grade de Docteur en Humanités de l'Université Bowling Green State.

³⁵⁸ [Traduction] "As a solo artist, and as a true artist, they were the only concerts he ever did. The rest of them were jazz concerts, where he'd play with guys and stuff. These were just solo piano. He was a piano [pause] player, a concert artist, just like Horowitz and Rubinstein. *Ibid.*, p. 181.

³⁵⁹ [Traduction] I was the only person who ever put him on in that format. For the rest of them he had a trio or he'd play and then they'd have a jazz group. They were jazz oriented, put on by jazz promoters and that sort of thing. He didn't like to play as a concert artist. That was a lot of work. He had to be fairly disciplined, you know, he had to be on time, and he had to play an hour and then have an intermission, or 40 minutes and intermission, and then play again. You know, sometimes in a club setting he'd play four hours in a row, and sometimes he'd play five minutes. He was a very loose cat." *Ibid.*, p. 181 à 182.

dans la filiation de Liszt puisque comme le rappelle Bruno Moysan : « En concentrant l'hétérogénéité du concert éclectique sur une seule source d'énonciation, le piano, Liszt fait basculer définitivement la rhétorique ambiguë du concert éclectique vers l'*eloquentia*. Il opère à son profit une confusion des espaces et des pratiques sociales en réduisant, d'une part, l'espace sonore du grand concert romantique [orchestre, chanteurs solistes, etc.] à celui du piano solo et en transférant, d'autre part, le référentiel sonore lié à l'espace public [concert, opéra] sur celui de l'espace privé [l'unique piano solo du salon élégant]³⁶⁰. »

Si l'on remplace le grand orchestre romantique par la grande formation orchestrale swing des années trente et quarante, la comparaison est tout à fait opérationnelle. En tout cas, même si le plus difficile pour Tatum est de se plier aux exigences d'un schéma temporel inexorable, il ne cède cependant pas aux sirènes de la mode du jazz de son temps, il joue ce que l'on attend de lui en tant que pianiste soliste : du Art Tatum.

Il semblerait, selon James Lester, qu'aucun des concerts du circuit JATP n'ait été rendu public (dans l'éventualité où des enregistrements ont été faits) ; par contre, il existe des enregistrements du concert d'avril 1949 au *Shrine Auditorium* de Los Angeles, organisé par le producteur et disque-jockey Gene Norman. D'après son témoignage, à aucun moment Tatum n'adapte son répertoire aux goûts d'un public acquis à la cause du tout nouveau be-bop. Pour ce concert, il choisit des thèmes qui n'ont rien d'original dans son répertoire (ce qu'il avait l'habitude de faire ailleurs), à savoir *Humoresque*, *Someone to Watch Over Me*³⁶¹, *Yesterdays*³⁶², *Willow Weep for Me*³⁶³, un pot-pourri de Gershwin et *The Kerry Dance*³⁶⁴. Le choix de ces morceaux ne pose aucun problème au public, Tatum est en pleine forme, le concert remporte un franc succès et les enregistrements sont achetés à des fins d'exploitation par Columbia Records. Whitney Balliett subjugué par la prestation de Tatum écrit ceci : « ... [...] et *A Man I Love*³⁶⁵, dont les arpèges des huit dernières mesures sont un défi impossible à relever pour nul autre qu'Art Tatum³⁶⁶. »

³⁶⁰ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuouse Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 252.

³⁶¹ Thème enregistré page 14 du volume 8 des ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

³⁶² Thème enregistré page 1 du volume 3 des ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

³⁶³ Thème enregistré page 9 du volume 1 des ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

³⁶⁴ Enregistrement disponible sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=Q1ewfL3I4f8>.

³⁶⁵ Thème enregistré page 6 du volume 4 des ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

³⁶⁶ [Traduction] Whitney Balliett praised these live performances to the sky: "... [...] and a "Man I Love" with an arpeggio, lasting some eight bars, that no other pianist would dare because it is impossible." LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 184.

Ainsi, malgré sa volonté de se forger une personnalité musicale en dehors du jazz, Art Tatum partage pendant toute la durée de sa carrière un répertoire (à base de standards) totalement commun avec les autres jazzmen. Il compose d'ailleurs très peu de thèmes³⁶⁷ (*Sapphire*³⁶⁸, *Jade*, *Amethyst*, *Turquoise*, entre autres) et quand il le fait, ceux-ci suivent à peu près le même schéma formel et harmonique qu'une chanson standard. Cependant, à la fin des années quarante, alors que la musique de Tatum est à son zénith, il est paradoxalement boudé par le public. James Lester remarque : « L'ironie de cette situation est que la réception pour le moins morose des concerts qu'il donnait alors est d'autant moins compréhensible que ce sont justement les transcriptions des morceaux joués à cette occasion qui sont interprétés de nos jours [1991 à l'époque de la rédaction de l'ouvrage] par de jeunes concertistes au style polyvalent [Steven Mayer et John Kimura Parker par exemple]. Ces pianistes incluent des classiques de Tatum comme *Runnin Wild*, *Hallelujah*, ou *Gang of Nothin* dans des programmes où figurent Liszt, Beethoven, Schubert et Max Reger³⁶⁹. » Effectivement, la musique d'Art Tatum, notamment dans son dernier style, fait l'objet d'une intense fascination de la part des pianistes de musique savante et comme nous le voyons, quelques uns d'entre eux n'hésitent pas à l'intégrer à des programmes de récitals où figurent nombre d'œuvres de compositeurs romantiques dont Franz Liszt.

Pour conclure avec ce pianiste soliste virtuose majeur de l'histoire du jazz qu'est Art Tatum, il nous paraît nécessaire de rappeler qu'il est véritablement le premier pianiste à avoir une technique dont la perfection trouve sa source dans le répertoire savant pour piano, notamment le répertoire romantique. Ses structures virtuoses périlleuses bénéficient d'une mise en place irréprochable par rapport à un tempo imperturbable. Un tempo avec lequel il joue abondamment, notamment lors des introductions, en s'inscrivant dans la conception du *rubato* chère à Chopin. Sa technique pianistique se perçoit également dans le son lui-même, Art Tatum est le premier pianiste de jazz à utiliser le piano dans toutes ses possibilités dynamiques : il sait jouer avec les contrastes et les nuances. Sa manière d'improviser, à partir des éléments thématiques de la chanson choisie, a davantage de points communs avec

³⁶⁷ Curieusement Art Tatum n'en enregistre aucun lors de ses célèbres sessions d'enregistrement des années cinquante pour Norman Granz ART TATUM SOLO MASTERPIECES.

³⁶⁸ À titre d'exemple, nous donnons ici les références d'un site internet où est enregistrée cette composition d'Art Tatum : https://www.youtube.com/watch?v=__pIcgVSZQI.

³⁶⁹ [Traduction] It is also ironic that while Tatum received relatively little exposure through solo concerts, his arrangements are now [1991] starting to show up in serious concerts played by young, highly versatile pianists [for example, Steven Mayer and John Kimura Parker] who include Tatum classics such as "Runnin' Wild," "Hallelujah," or "Gang of Nothin" along with such standard classical fare as Liszt, Beethoven, Schubert, and Max Reger. *Ibid.*, p. 185.

les paraphrases – fréquemment improvisées au départ – de Franz Liszt que les improvisations à partir de la grille harmonique des autres jazzmen. En revanche, il rompt avec ses prédécesseurs du *stride* dans le sens où il renonce à s'approprier des thèmes issus de l'opéra voire *jazzifier* de la musique savante instrumentale (le nombre de ses reprises de thèmes savants est très limité). On peut dire que son originalité harmonique, qui marque ensuite le be-bop, est également le fruit de sa connaissance de la musique européenne des XIX^e et XX^e siècles. Tatum n'est pas compositeur au sens où on l'entend généralement : il n'a en effet pratiquement rien composé sous son nom à la différence d'un Thomas « Fats » Waller. Néanmoins, sa vision de l'arrangement de standards est, en elle-même, sa contribution à la composition puisqu'il rejoue ces arrangements de standards pratiquement toujours à l'identique et que cela procède d'une démarche plus réfléchie en amont qu'intuitive au moment de l'improvisation. Là où Art Tatum est étonnant, c'est dans le rôle qu'il joue dans la conception même du piano en soliste. À un moment où seules les grandes formations dédiées à la danse trouvent grâce aux yeux du public, Tatum fait face, seul au piano, dans un geste pianistique total identique à celui de ses homologues de la musique savante.

De même, alors que la formule du concert n'existe pas dans la musique de jazz, après un voyage en Europe, Tatum décide de l'inventer en façonnant son propre public et le personnel des endroits où il se produit, puis joue finalement dans des endroits dédiés au concert. Comment ne pas faire le parallèle avec Franz Liszt qui bien plus tôt a inventé le récital de soliste et l'ultime moyen pour y parvenir : le piano orchestral ! Art Tatum est le premier pianiste de l'histoire du jazz à revendiquer, à l'image de Liszt le romantique, un Moi de virtuose, surhomme et démiurge. En réalité, la connaissance qu'a Art Tatum de la musique savante pour piano lui offre la possibilité de renouveler techniquement de fond en comble le langage pianistique issu du *stride* et d'inventer des procédés harmoniques inouïs qui ouvrent au jazz des horizons dans lesquels vont s'engouffrer les pianistes solistes des générations suivantes.

Si à la différence des chapitres consacrés à Morton et aux pianistes de *stride* nous n'avons pas évoqué certains enregistrements en particulier, c'est que les éléments constitutifs du geste pianistique d'Art Tatum décrits plus haut se retrouvent en quasi-permanence dans les disques en solo réalisés par lui. Il suffit simplement d'écouter l'un des huit disques de la série ART TATUM : THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES³⁷⁰ pour pouvoir s'en assurer. Il est à noter que la revue *Jazz*

³⁷⁰ ART TATUM : THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES, (7PACD-4404-2), Volume One (0-25218-04322-9), Volume Two (0-25218-0433-2), Volume Three (0-25218-0434-2), Volume Four

Magazine dans son numéro 626, consacré aux *88 CD Essentiels du Piano Solo*, a choisi le disque ART TATUM, THE COMPLETE CAPITOL RECORDING, 1949, Capitol, en relevant plus spécifiquement la qualité de la prise de son. (et un remarquable piano), rendant ce programme plus accessible que les anciennes faces de Tatum. Ces enregistrements sont, en l'occurrence, de très rares témoignages des propriétés souvent oubliées du jeu de Tatum : la profondeur du son et la qualité des timbres.

La stature d'Art Tatum est telle, dans l'histoire du jazz, qu'elle éclipse à peu près tous les autres grands noms du piano jazz qui lui sont contemporains. Ne nous y trompons pas, dans son ouvrage intitulé *88 – The Giants of Jazz Piano*, l'un des seuls pianistes, avec Bill Evans et Keith Jarrett qui fait l'objet d'un chapitre à lui-seul est Art Tatum. Le titre choisi par Robert L. Doerschuk est tout à fait significatif et reprend la formule de « Fats » Waller : « *God is in the House* ». Les maîtres du swing, « Count » Basie et « Duke » Ellington ont certes marqué leur époque, mais c'est davantage en tant que chefs d'orchestre que pianistes. On peut affirmer qu'à l'image d'Hines ou de Wilson, leurs carrières n'étaient pas véritablement dédiées au piano solo, même si, pour ces derniers, au temps de la danse et des grandes formations, cela relevait davantage d'une obligation que d'un choix. De la même manière, nous aurions pu évoquer Nat « King » Cole si la magnifique prestance pianistique ne s'était vue assez largement étouffée par la popularité du chanteur. Restent les femmes. Mary Lou Williams, extraordinaire pianiste mais trop ancrée dans de profondes racines jazzistiques, nous aurait conduit dans le cadre de cette thèse à certaines redondances. Ce qui n'aurait pas été le cas de Dorothy Donegan qui utilise abondamment les aspects du piano romantique européen, soit avec humour, soit pour alimenter techniquement son geste pianistique. Hélas, s'il existe quelques documents audiovisuels, nous n'avons pas pu trouver de sources biographiques et musicologiques assez consistantes pour alimenter cette thèse. Il n'en reste pas moins que Dorothy Donegan avait toute sa place ici et qu'à l'avenir, si de nouvelles sources sont révélées, le travail commencé dans ces pages pourrait se voir prolongé avec intérêt. Il nous faut désormais nous intéresser à l'après Tatum car la consécration de ce dernier en tant que soliste absolu ne marque évidemment pas le terme de l'ère du piano solo mais davantage le départ de ce qui s'annonce être une époque de conquête, de liberté et de découvertes pianistiques.

(0-25218-0435-2), Volume Five (0-25218-0436-2), Volume Six (0-25218-0437-4), Volume Seven (0-25218-0438-3), Volume Eight (0-25218-0439-2), Pablo Records, Tenth & Parker, Berkeley, CA 94710, P & C 1992, Fantasy, Inc. All rights reserved, Printed in U.S.A, déjà cité p. 5 et 88.

Partie II-
Du modèle virtuose romantique
à l'esprit romantique

II. Chapitre 1- Piano solo et individualités

Pendant et après l'ère Tatum, le nombre de pianistes de qualité va croissant. Comme il a été démontré dans la partie précédente, l'influence de Tatum sur le jazz n'est pas directement significative dans le sens où le virtuose est un solitaire qui ne fait pas école. Nous avons précédemment évoqué deux talentueux maîtres du clavier, Lennie Tristano et Thelonious Monk qui ne semblent pas devoir répondre de manière probante aux interrogations relevant du sujet de cette thèse. Le premier, bien qu'ayant puisé sa technique dans la grande tradition du piano, refuse de faire référence à celle-ci dans son langage, et le second crée un univers personnel inouï et visionnaire. Cela dit, Monk est rattaché au courant esthétique majeur du jazz be-bop dont l'autre représentant capital dans le domaine pianistique est Bud Powell. Avant d'explorer certaines facettes du geste pianistique des personnalités recensées dans cette partie et souvent considérées comme à la marge des courants musicaux principaux, nous nous proposons de nous interroger sur le phénomène be-bop et sur la virtuosité de Bud Powell.

En premier lieu, le be-bop, même s'il est peut-être encore dansé à ses débuts, émancipe le jazz du corps en le coupant définitivement de ses racines, à savoir la danse. En effet, l'accélération ahurissante des tempos prive la grande majorité des danseurs de la piste. Il est couramment admis que ce phénomène est dû à une volonté d'intellectualisation de la part des jeunes musiciens comme Charlie Parker, allant de pair avec le reniement de tout ce qui se faisait avant et notamment l'image du Noir dans le monde du spectacle. Ainsi James Lincoln Collier rappelle-t-il que le plus souvent, le jazzman des années 20 et des années 30 pense qu'il se doit d'être un amuseur et un fantaisiste. Collier évoque Armstrong, sa mimique et son déploiement de mouchoirs, les costumes de satin blanc de Cab Calloway, l'orchestre de Duke Ellington en faux cols blancs et cravates blanches, vestons à revers de satin, un large galon de satin le long de la jambe du pantalon ou Billie Holiday et ses longs gants blancs montant jusqu'aux coudes, un gardénia dans les cheveux. Puis, par contraste, il écrit : « La mode adoptée par les boppers et leurs admirateurs était à l'opposé de celle des artistes dont nous venons de parler. Le bopper s'habillait comme un agent de change britannique. Il s'efforçait de parler comme un professeur d'université – quand il n'utilisait pas son jargon un peu ésotérique, son argot très particulier le “jive” ou le “hip talk” – et il s'abstenait soigneusement de tout ce qui aurait pu, chez

lui, trahir une émotion quelconque¹. » Avec les boppers, on le constate, le sourire épanoui et les bras largement ouverts de Louis Armstrong ne sont plus de mise. Ils s'inclinent froidement devant leur public à la fin de leur prestation et partent rapidement de la scène, en se dirigeant avec désinvolture vers les coulisses. Ils ne reviennent pratiquement jamais, même en cas d'ovations prolongées.

Au moins sur ce plan là, Tatum et les jazzmen be-bop poursuivent-ils le même objectif : conquérir un auditoire attentif et respectueux, être reconnus comme les égaux des musiciens blancs de musique sérieuse et accessoirement faire accomplir au jazz un trajet identique à celui de la musique savante européenne en son temps. En réalité, le be-bop est annonciateur du bouleversement sociologique et racial des années d'après-guerre. Collier cite à ce propos A. B. Spellman² qui déclare dans son excellente étude de l'ère bop, *Black Music (La Musique des Américains de couleur* et dont le titre original est *Four Lives in the Bebop Business*) : « C'était pendant cette période que le concept, la notion de "hip" se forma et se développa... Ils [les boppers] créèrent un langage, une mode vestimentaire, une musique, une attitude mentale, un moral, qui n'appartenaient qu'à eux, qu'ils étaient les seuls à utiliser et à comprendre et qui les rendaient uniques et respectables aux yeux des autres humains. L'époque du be-bop fut la seule période pendant laquelle la personnalité d'un homme de couleur américain put s'exprimer pleinement, totalement, librement aux Etats-Unis³. »

Tranchant avec cette opinion, Teddy Wilson avance un argument beaucoup plus terre à terre, lui qui a à souffrir du ralentissement de l'activité des dancings : « Je voudrais dire que l'imposition, par le gouvernement américain, d'une taxe sur la danse [...] joua un rôle dans l'avènement du be-bop. Une taxe de vingt pour cent sur les activités de distraction fut appliquée, et cela orienta le monde du jazz dans une autre direction. La danse s'en trouva écartée, aussi les musiciens durent-ils trouver une musique suffisamment intéressante afin que le public préfère dépenser son argent en écoutant et rester assis plutôt que de danser⁴. »

¹ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 122.

² Alfred B. Spellman est un poète, critique musical et historien du jazz, américain, né en 1935.

³ *Ibid.*, p. 123.

⁴ [Traduction] I would say that the imposition by the US government of a tax on dancing [due to the strain on the war economy resulting from lend lease] played a part in the rise of bebop. A 20 per cent entertainment tax was introduced, and that hit the jazz world in a special way. It knocked out dancing, so musicians had to play music that was interesting enough for people to spend their money just to sit and listen to, and not dance. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 84.

Pour nombre de musicologues, dont James Lincoln Collier, depuis Armstrong et les débuts du jazz, l'improvisation est une prise de parole. Ces spécialistes du jazz avancent des arguments selon lesquels, les musiciens de jazz « racontent leur histoire ». Collier fait explicitement référence à Jo Jones, l'un des grands batteurs de jazz qui peut véritablement entendre des mots et même des phrases entières dans un solo enregistré par Lester Young⁵. Puis Collier rappelle que cela n'est pas propre au jazz et que les critiques et spécialistes de musique « classique » ont souvent parlé d'un discours, d'une conversation, d'un entretien en analysant la mélodie ; il admet que tout cela est difficile à préciser et à exprimer. Pour lui, dans la très bonne musique l'auditeur éprouve très nettement le sentiment que le compositeur ou que le musicien qui improvise lui parle, lui tient un discours, lui raconte une histoire, ou encore, veut le convaincre de quelque chose qu'il pourrait, peut-être difficilement, traduire par des mots. Cet effet particulier de la mélodie est, sans aucun doute, produit, du moins en partie, par la ressemblance qui existe entre la musique et la parole. Collier précise sa pensée et écrit : « Une histoire racontée ou lue, une conférence, un discours se veulent cohérents. Elles ou ils vont de ceci à cela, d'une façon plus ou moins logique, et si elles ou ils veulent nous émouvoir, elles ou ils contiendront certains éléments, certains dessins dramatiques, pathétiques – c'est-à-dire qu'une certaine proposition, un certain avis seront formulés ; il y aura une gradation et des moments d'intensité, des considérations, des détours ou des apartés, des moments de tension et de détente et tout se terminera par une conclusion ou une sorte d'engagement. La très bonne musique ne procède pas autrement et ce sont peut-être ces similitudes de forme qui produisent sur l'auditeur un effet analogue à celui de la parole, du discours, du récit. Cet élément de récit, de discours, de conversation, d'entretien, est presque toujours présent dans la musique de Louis Armstrong⁶. »

Pour les musiciens de be-bop, la prise de parole est essentielle mais elle emploie un langage jusque là inusité et d'une volubilité ahurissante. En cela, la voix n'est pas le modèle comme elle l'a été pour la musique savante. Non, ici c'est la technique que confère l'instrument et plus précisément le saxophone qui en est l'archétype ; souffle et mélodie disparaissent au profit d'un déluge de notes au flot continu visant à une performance surhumaine. Dans ces conditions, le geste pianistique réoriente la référence de son paradigme non plus sur le modèle vocal, mais dans un idéal d'essence purement instrumentale à l'image de la virtuosité si

⁵ L'un des plus célèbres saxophonistes de jazz américain, né en 1909 et décédé en 1959.

⁶ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 173.

personnelle de Bud Powell que Teddy Wilson analyse ainsi : « Dans cette période du be-bop, [...] Bud jouait des lignes mélodiques, à la main droite, imitant celles que Charlie Parker produisait sur son saxophone⁷. »

Ce pianiste aura eu, comme son alter ego au saxophone Charlie Parker, une vie bien courte. Bien qu'ayant déjà brièvement évoqué le face à face Powell-Tatum dans la partie précédente nous pensons utile de nous y intéresser à nouveau à travers ce que représente le mouvement be-bop. C'est au regard de Tatum qu'il semble, dans cette thèse, judicieux de considérer le talent de Powell (1924-1966). Pour ce faire, il nous a paru nécessaire de faire un rapide résumé de la biographie du pianiste⁸.

Powell est né en 1924, quinze années après Art Tatum. Son grand-père avait appris le flamenco à la guitare durant la guerre américano-espagnole à Cuba et son père était un pianiste de *stride*. C'est ce dernier qui le fit débiter au piano. Son frère aîné jouait du violon et de la trompette alors que son cadet, Richie, entamait une carrière de pianiste de jazz qui s'annonçait prometteuse s'il n'avait pas trouvé la mort prématurément dans un accident de voiture dans lequel devait périr également le fameux trompettiste Clifford Brown avec lequel il jouait. Son père racontait : « Je vous l'assure, quand Bud avait sept ans, les musiciens nous l'enlevaient littéralement pour qu'il aille jouer avec eux ! Personne n'avait entendu de musicien aussi jeune que Bud jouer aussi bien. C'était un garçon joufflu comme un chérubin, et à 10 ans il était capable de rejouer n'importe quel morceau entendu de "Fats" Waller ou Art Tatum. » (Il se peut que le père de Bud exagérât légèrement...) Il a suivi des études de piano « classique » pendant neuf ans mais seul le jazz l'intéressait. Après sa sortie du collège en 1939, à l'âge de quinze ans, il commence à jouer dans des petits clubs de Coney Island après quoi, comme bien d'autres il se produit dans les bars de Harlem. Il devient l'ami de Monk qui le prend sous son aile, l'introduit au *Minton* et le protège de ceux qui n'aiment pas les nouveaux venus sur la scène. Jusqu'à ses dix-huit ans il est sous l'influence de Monk et a déjà joué avec les géants du bop comme Parker et Charlie Christian. Il participe à d'importants enregistrements dans des groupes dont les leaders ont pour nom Charlie Parker et Miles Davis, ses solos prenant de jour en jour une physionomie personnelle. Powell a de prodigieuses facilités techniques. Ce qu'il a retenu de Monk est sa capacité à

⁷ [Traduction] Bud Powell could be said to be of that period too, [...]. Bud played a single-line right hand imitation of Charlie Parker's alto sax style. Every time I was able to hear him, I never heard what I considered Bud Powell's own style. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 113 à 114.

⁸ LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994.

organiser ses idées et son discours pianistique alors qu'il puise chez Tatum sa maîtrise du clavier et sa personnalité. James Lester pense que, de Tatum il conserve l'habitude de fréquenter des harmonies et des rythmes sophistiqués – notamment quand il improvise sur des ballades – son ambition est identique : réussir en solo comme pianiste. Du be-bop des années 40 dans lequel il baigne, il garde les longues lignes mélodiques et improvise davantage horizontalement que verticalement et privilégie la ligne à la masse, la géométrie à la couleur. Poursuivant les commentaires sur Tatum et le be-bop, Max Harris⁹, que cite Lester, écrit dans une revue traitant de ses enregistrements : « Ils [les boppers] prenaient de tels tempos que seuls les plus grands musiciens étaient à l'aise. Et c'est sur ce tempo que Powell faisait jaillir un flux éblouissant d'idées, dépensant alors un tel degré de concentration et d'énergie physique que seuls les pianistes pouvaient en apprécier l'exorbitante valeur¹⁰. »

À partir de cette courte biographie, deux éléments retiennent l'attention : d'une part Powell a suivi une formation « classique » au piano pendant neuf ans, ce qui explique sa fabuleuse technique et d'autre part, Tatum est le modèle qu'il va falloir abattre pour exister. Cela sera facilité par l'attitude de Tatum, peu encline à considérer la génération be-bop comme digne d'un réel intérêt. D'ailleurs, James Lester n'avance pas de raison précise pour expliquer ce désamour : « Il est impossible d'affirmer pour quelles raisons Tatum ne prêtait que peu d'intérêt aux boppeurs, était-ce plutôt dû à la musique elle-même ou au style de vie des nouveaux venus ? L'alcool et surtout la drogue tenaient une place importante dans leur existence [Parker et Powell avaient de sévères problèmes d'addiction], ils abordaient la musique avec rage et introspection là où la génération précédente y trouvait jubilation extravertie et exubérance. Ils préféraient la créativité au swing¹¹. »

⁹ Musicien de jazz britannique, devenu compositeur de musiques de film, né en 1918 et décédé en 2004.

¹⁰ [Traduction] “These are taken at the sort of headlong tempos in which only great executants are at ease, and, while the dazzling flow of ideas Powell throws off in these circumstances has often received comment, one cannot help wondering if non-pianists realize how demanding such improvising is in terms of physical energy and mental concentration, quite apart from the exorbitant rate at which musical ideas must be produced”. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 173.

¹¹ [Traduction] Tatum, it seems, kept his distance from the be-boppers. It's impossible to say whether this had more to do with their music or their life styles – drugs other than alcohol seemed to figure much more prominently in their lives than it had in his generation (both Parker and Powell had severe addiction problems), and often they approached jazz more with anger than joy, and more with introspection than outgoing exuberance. They aimed more to “be creative” and different than to “swing.” *Ibid.*, p. 174.

L'admiration laisse rapidement place à l'hostilité puis à l'affrontement. Dans l'ouvrage de Lester, Billy Taylor¹² rapporte que Bud Powell buvait trop et qu'il adorait Art Tatum. Il avait énormément d'estime pour lui. Powell et Taylor avaient l'habitude d'évoquer la frustration qu'ils éprouvaient à l'écoute de Tatum. Cependant, Powell, malgré cette adoration, préférait Charlie Parker à Art Tatum. Il voulait que son jeu de piano ressemble davantage à celui de Parker qu'à celui de Tatum, et il y réussissait. C'est à cette époque que l'alcool poussa Bud Powell à lancer un défi à Tatum. Voici ce que rapporte Taylor à ce sujet : « Celui-ci [Tatum] venait juste de terminer un set dans lequel il avait été particulièrement brillant. Bud lui dit : "Je vais te montrer comment produire un déluge de notes à un tempo d'enfer. Je suis à ta disposition quand tu le désires..." Art s'esclaffa et répondit : "Viens ici demain matin et tout ce que tu feras à la main droite je le jouerai à la main gauche¹³ !" ». » Taylor ajoute ensuite que Bud ne se présenta pas pour le duel, bien que Doerschuk relate ceci : « Le jour suivant, Powell fit plusieurs heures d'exercices afin de se préparer pour le duel¹⁴... »

Un peu plus loin, une autre version du duel est évoquée par Raymond Horricks¹⁵. Pour lui, l'affrontement entre les deux pianistes, a eu lieu en 1950 au *Birdland*¹⁶. Horricks soutient qu'un peu avant, Tatum aurait jeté cette phrase au visage de Powell : « tu n'es qu'un pianiste jouant avec la main droite¹⁷ ». Pour lui, la plupart des pianistes de la génération précédant l'aire du be-bop n'avaient que mépris pour le jeu de main gauche minimal de leurs cadets – et pas seulement les pianistes. Ainsi Louis Armstrong se plaignait-il des jeunes musiciens sous influence du be-bop au sein de son groupe : « J'ai souvent envie de ne leur donner que la moitié de leur salaire¹⁸ ! ».

¹² Célèbre pianiste américain de jazz, né en 1921 et décédé en 2010.

¹³ [Traduction] Art had just played a brilliant set. And Bud said, "Man, I'm going to really show you about tempo and about playing fast. Anytime you're ready." Art laughed, and he said, "look, you come in here tomorrow, and anything you do with your right hand I'll do with my left." *Ibid.*, p. 174.

¹⁴ [Traduction] Doerschuk reports that "The next day, Powell actually did spend hours limbering up in preparation for the encounter..." *Ibid.*, p. 174.

¹⁵ Raymond Horricks est un musicologue britannique spécialiste du jazz, né en 1933 et décédé en 2005.

¹⁶ Club de jazz de New York.

¹⁷ [Traduction] Tatum had said, directly to Powell's face, that he was "just a right-handed piano player." [Hilbert, "Memories..." 6] *Ibid.*, p. 174 à 175.

¹⁸ [Traduction] Louis Armstrong once complained about younger players who brought the bop influence into his group: "Sometimes I feel like paying them half a salary!" [Hilbert, "Memories..." 6] *Ibid.*, p. 175.

Voici qu'émerge l'objet de la controverse : le rôle de la main gauche ! Pour Art Tatum, la main gauche est l'égale de la droite, une conception qu'il partage avec la grande tradition pianistique savante. Il ne peut admettre qu'une main se contente d'être le simple faire-valoir de l'autre. À propos des pianistes de be-bop, le reproche est récurrent dans la bouche de bien des pianistes prestigieux. Par exemple, Oscar Peterson se souvient de Lester Young s'adressant à Bobby Scott¹⁹, après l'avoir vu s'exprimer dans un solo dans le style de Bud Powell dans lequel le rôle de la main gauche est très limité et les notes de la main droite peu enfoncées : « Dis-moi, Madame Bobby Sox, ces gens de droite [sa main droite] essaient de faire quelque chose, mais quid de ces gens de gauche [sa main gauche] ? Ils me paraissent être aux abonnés absents ?²⁰ »

Outre la citation de la critique de Young envers les pianistes de be-bop, Peterson ne se gêne pas pour dire tout le mal qu'il pense de Bud Powell dans ses mémoires. Peterson n'a jamais considéré que Powell pouvait constituer une menace pianistique envers lui. Pour lui, Powell savait swinguer, mais à ses yeux, il ne faisait pas partie de cette élite à laquelle appartenaient Tatum, Wilson et Hank Jones²¹. Bud était un pianiste de groupe, improvisant d'une manière linéaire comme les saxophonistes de be-bop, capable d'élaborer des phrases à l'articulation étonnante mais au goût de Peterson, l'exploitation qu'il faisait de l'instrument était trop limitée. Il n'avait pas le toucher ample et chaleureux d'Hank Jones, surtout dans les ballades et trop souvent ses idées manquaient d'aboutissement par confort et satisfaction. Et Peterson d'écrire : « Malgré la puissance de son jeu linéaire, il ne pouvait masquer un problème technique : bien que d'autres musiciens et moi nous pouvions imaginer où ces lignes intuitives pouvaient conduire, un public inculte se laissait abuser par un jeu de suppositions, confondant des grognements d'énergie et de tension avec la maîtrise de véritables idées formelles. Malheureusement, l'école Powell a engendré de nombreux jeunes adeptes qui ont considéré que l'adoption de cette approche inégale et inachevée du piano pouvait être une fin en soi. Il a fallu beaucoup de temps ensuite pour que des pianistes comme Hank Jones, Bill Evans, Herbie Hancock ou moi-même réussissions à faire comprendre à ces élèves que

¹⁹ Bobby Scott de son vrai nom Robert William Scott est un pianiste de jazz américain, né en 1937 et décédé en 1990.

²⁰ [Traduction] "Say Lady Bobby Sox, those right people [his right hand] are really trying to say something, but how about those left people [his left hand]? Aren't they kind of doing a Silent Night?" PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, 370 Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 105.

²¹ Célèbre pianiste de jazz américain, né en 1918 et décédé en 2010.

l'approche linéaire du piano n'était pas la seule voie possible. Bud avait symbolisé une époque mais en aucun cas une véritable maîtrise pianistique²². »

L'improvisation linéaire n'est pas seule en cause pour Peterson, il prétend également que le geste pianistique de Powell peut être pris en défaut sur le plan technique, notamment le phrasé, l'articulation et l'absence d'un toucher ample et chaleureux dans les ballades – espace formel, moins assujetti à la tyrannie d'un tempo régulier, parfait pour déployer un véritable geste pianistique soliste où les deux mains peuvent s'exprimer dans une véritable parité. Il dit aussi que Powell est un pianiste de groupe, ce qui explique son incapacité à avoir un jeu de main gauche égal à celui de la main droite. C'est en l'occurrence également l'opinion d'un pianiste pour qui Powell n'a jamais été ce qu'on a quelquefois prétendu, un « virtuose » du piano. Il s'agit de Martial Solal qui écrit littéralement : « On a souvent dit que tel ou tel concertiste classique allait l'écouter avec admiration. À mon avis, c'est impossible. On peut dire ça d'Art Tatum, et de deux ou trois autres, mais pas de Bud Powell. C'était un merveilleux pianiste de jazz, du point de vue de l'intensité de son jeu, de son invention, de sa richesse harmonique, mais pas de sa maîtrise instrumentale. De même, on ne pourrait pas dire cela d'Ellington, ça n'aurait aucun sens. Ce ne sont pas de grands techniciens du piano. D'ailleurs, ce n'était pas leur but. Les musiciens de cette époque n'aspiraient qu'à l'expression, et pas à la réalisation technique²³. »

Évidemment, au regard des opinions de Tatum, Peterson et Solal, on pourrait être conduit à penser que la renommée acquise par Powell dans l'histoire du jazz est surfaite. Or, les choses ne sont pas aussi simples qu'elles le paraissent. La polémique repose sur la prétendue faiblesse du jeu de main gauche de Powell. James Lester, l'admirateur de Tatum, a quand même l'honnêteté d'ajouter que Powell fut très affecté par le jugement d'Art Tatum qu'il admirait et il fut encore davantage déterminé à lui prouver qu'il avait tort. Il trouva l'occasion de forcer Tatum à l'écouter devant un petit comité. « En guise de premier morceau il joua *Sometimes I'm Happy*, improvisant uniquement à la main gauche sur un tempo fulgurant.

²² [Traduction] Despite his strength of linear invention, in fact, he had a technique problem: although other musicians and I could intuit where those unfinished lines were going, an unschooled audience was left to play a guessing game, having to make do with grunts of tension in place of delivered ideas. Unfortunately, the Powell school spawned many young followers who thought it hip to adopt this uneven and unfinished approach. It took a long time for players like Hank Jones, Bill Evans, Herbie Hancock, and me to get pupils to realize that the linear approach is not enough on its own. Bud may have symbolized an era, but not true piano mastery. *Ibid.*, p. 195 à 196.

²³ PRÉVOST (Xavier), *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 48 à 49.

Tatum ne savait plus à quel saint se vouer. Après cela, il chuchota à un ami : “Ne le répète pas au gamin, mais... je me suis trompé sur lui. Il a une sacrée main gauche !” Et l’ami le répéta à Bud. À partir de là, Bud sut qu’il était un grand pianiste²⁴. » Toujours selon Lester, l’autre réponse au défi de Tatum en 1950 réside peut-être dans la version enregistrée de *Tea for Two* par Powell (en trio...), ce dernier s’attaquant à un thème qui était la chasse gardée du pianiste aveugle depuis les années trente.

En réalité, il nous semble que Powell a dans sa main gauche le potentiel technique nécessaire au jeu en piano solo mais cette virtuosité n’est pas son objectif. Le be-bop se veut un courant du jazz de rupture ! Dans ces conditions, à quoi bon reproduire le modèle de main gauche de Tatum amplement déjà copié mais si mal imité ? Le be-bop est une musique du partage, le jeu en soliste n’est absolument pas la préoccupation de Powell. Peut-être le serait-il devenu s’il avait vécu plus longtemps ? Bud Powell est l’un des géants du jazz car il a, à l’image de Parker, inventé son style, cette découverte d’un graal dont tous les improvisateurs rêvent ! Et James Lester le reconnaît lui-même car, pour lui, si l’art de Tatum est le point culminant du piano jazz à son époque, Bud Powell est la figure de proue des générations de pianistes de jazz des années 40 et 50. Il était, comme l’a dit Gary Giddins²⁵, « le plus brillant des pianistes de jazz des années quarante et le plus essentiel et s’il fallait réduire l’histoire du piano jazz à ses représentants primordiaux, alors Powell serait le chaînon manquant entre Art Tatum... et Cecil Taylor²⁶... dont les assauts au clavier seraient le pendant des improvisations électriques de Powell²⁷. »

Martial Solal pense que ce que vise avant tout Powell est l’expression. Effectivement, le be-bop se veut d’abord une forme d’expression artistique novatrice mais ce n’est pas par défaut de moyens techniques que Powell n’exploite pas de manière optimale sa main gauche, mais tout simplement par visée esthétique : le

²⁴ [Traduction] “For the first number he played “Sometimes I’m Happy” – improvising at a lightning tempo entirely with his left hand. Tatum didn’t know which way to turn. After the set he whispered to a friend, ‘Don’t tell the kid I said it, but... I was wrong. He’s got one helluva left hand.’ The friend did tell Bud, though. And in this instance the pianist knew his own ability.” LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 175.

²⁵ Journaliste et critique de jazz américain, né en 1948.

²⁶ Célèbre pianiste de jazz américain, né en 1929.

²⁷ [Traduction] He was, Gary Giddins has said, “the most brilliant pianist of the modern jazz movement in the forties, and the most influential,” and “if one were to reduce the history of jazz piano to those quintessential figures whose innovations shaped the course of the music, then Powell would stand foursquare between Art Tatum... and Cecil Taylor... whose galvanized keyboard assaults are kin to Powell’s electrifying improvisations” [liner notes]. *Ibid.*, p. 171 à 172.

piano ne doit plus sonner comme un instrument à cordes, polyphonique, orchestral, omniprésent et omnipotent, mais comme un instrument monophonique sonnante comme un *vent* confrontant son jeu linéaire à celui des autres solistes du groupe. Le modèle d'improvisation est en rupture totale avec celui de Tatum, la paraphrase du thème disparaît au profit d'un discours autonome développé à partir des harmonies et totalement étranger aux éléments thématiques.

À partir du be-bop, cet aspect doit être totalement pris en compte dans le cadre de cette thèse, construire des lignes mélodiques linéaires à la main droite sur des accords plaqués de manière rythmique à la main gauche, devient l'un des paradigmes majeurs du pianiste de jazz. L'important est désormais de s'intéresser aux pianistes qui, bien qu'exploitant en groupe ce type de geste très connoté, sont capables quand ils jouent seuls, d'improviser avec les moyens techniques qu'aurait utilisé un instrumentiste de la grande tradition pianistique savante dans la filiation d'un Liszt, Chopin ou Rachmaninov et qui en font une visée artistique.

Et ne nous y trompons pas, les pianistes de be-bop ont les moyens techniques de le faire. Ainsi Teddy Wilson pense-t-il, à propos d'Al Haig qu'à cette époque, il était à la fois un excellent soliste et un bon pianiste de section rythmique. Il travaillait avec Charly Parker et la plupart des fameux jazzmen des années quarante. Et Wilson de rendre compte d'un témoignage : « Je me souviens qu'à une occasion, alors qu'il jouait dans un restaurant, je l'entendais interpréter de manière impeccable la *Fantaisie Impromptu* de Chopin. Cela vous donne une idée du niveau technique pianistique que ces études lui avaient permis de mettre en valeur. L'un des thèmes de l'*Impromptu* que j'évoque ici a été repris dans *I'm Forever Blowing Bubbles*, mais l'interprétation du morceau original exige, afin d'être joué correctement, des compétences de concertiste, Al les avait²⁸. »

Et, comme nous allons le voir, Al Haig n'est pas le seul à avoir de telles capacités, il est donc difficile à partir de là de choisir quels pianistes donner en exemple dans la période allant du be-bop à nos jours ; il faut se rendre à l'évidence : le bagage technique pianistique – issu de la musique savante – fait, à quelques exceptions près, partie du *background* du pianiste de jazz. C'est à la lumière de ce truisme que l'on peut éventuellement comprendre cette obsession des pianistes de jazz de la première période à légitimer leur geste instrumental en faisant sans cesse

²⁸ [Traduction] I remember on one occasion, when he was playing in a restaurant, I heard him just toss off a flawless rendering of the Chopin Fantasy Impromptu. That will give you some idea of the pianistic ability he had achieved by study. One of the melodies in the Impromptu I am talking about is well known as *I'm Forever Blowing Bubbles*, but the original piano music calls for concert pianist stature to play it correctly, as Al did. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 112.

référence à la musique savante, soit en improvisant à partir de thèmes d'origine savante, soit en les *jazzifiant*, soit en prenant des cours à l'âge adulte afin de combler des lacunes techniques et faire référence à la grande tradition pianistique du siècle précédent, ou contemporaine (Rubinstein, Horowitz, Rachmaninov). Ces observations nous ont conduit à sélectionner un nombre restreint de pianistes, souvent très connus mais considérés comme en marge des courants principaux du jazz et présentant la particularité d'amener un angle d'éclairage singulier pour le sujet de cette thèse. Ils ont pour nom Erroll Garner, Oscar Peterson, Marian McPartland et George Shearing.

Ces pianistes sont souvent mésestimés par leurs pairs, notamment Lennie Tristano qui se contente d'émettre des jugements fréquemment lapidaires en ce qui concerne ses contemporains, les pianistes de la génération be-bop. Ainsi, à Oscar Peterson – « à la technique surprenante » – il préfère, « sur le plan strictement pianistique », Phineas Newborn. Pour lui, George Shearing est un des plus grands artistes commerciaux de son temps ; quant à Dave Brubeck, il n'en pense « rien ». Tristano écrit : « Erroll Garner est un pianiste commercial, un excellent pianiste commercial. Il appartient à la tradition de “Fats” Waller, dont il garde l'humour et le goût du grotesque. “Fats” explorait le clavier plus qu'Erroll, mais il était moins mélodique que lui. De toute manière, j'ai toujours eu une grande admiration pour Garner. Il joue avec beaucoup de feeling²⁹. » Quant à Monk : « Sa musique ne me touche pas du tout ! Je ne le considère pas comme un musicien de jazz. S'il eût été blanc, il n'aurait pu réussir comme musicien. Les musiciens noirs jouissent d'un préjugé favorable, ce qui explique, à mon avis, le succès de Monk³⁰. »

Remarquons que Tristano a également la dent dure envers Monk. À l'image de certains critiques, James Lincoln Collier estime, à travers un jugement sans appel, que Shearing, Peterson, et Garner constituent une sorte de « petite école » de piano-jazz moderne. Tous trois avaient fait montre de styles bien définis avant même que Monk ou « Bud » Powell eussent enregistré. Ils avaient commencé comme pianistes de tradition swing, influencés par Earl Hines, Teddy Wilson et, bien entendu, Art Tatum, avant le mouvement bop. Tous trois furent marqués par le be-bop mais aucun d'eux ne fut vraiment un bopper, et une sorte de ce que Collier nomme un *swing feeling* demeura toujours un des éléments cruciaux de leur style. Tous trois furent des rythmiciens.

²⁹ BILLARD (François), *Lennie Tristano*, collection « mood indigo », Éditions du Limon, 1988, p. 130.

³⁰ *Ibid.*, p. 130.

Tous trois s'attachèrent à jouer surtout des standards très populaires et non pas des thèmes originaux ou des thèmes bop, plus difficiles. Tous trois ont eu tendance à bien exposer la mélodie des thèmes quand ils jouaient en public. Cette synthèse de rythme simple très précisément énoncé, d'une qualité très entraînante, et de standards connus et reconnaissables dès les premières notes, joués dans un idiome provenant en droite ligne de la tradition swing, fit que leur musique était bien plus accessible au grand public, que celle de Tatum, de Monk, de Bud Powell et des boppers. Collier écrit : « Ils connaissent ou ont connu un énorme succès populaire et furent les artistes et les promoteurs d'un style pianistique léger et flatteur qui se retrouve dans toute la musique populaire moderne. Aux Etats-Unis et dans le monde entier, des pianistes, dans des milliers de grandes soirées ou au cours de cocktails organisés en telle et telle circonstance, ou encore dans les clubs, des cabarets, des boîtes de nuit ou dans des shows de radio ou de télévision, jouent une musique inspirée ou imitée des enregistrements de ces trois hommes³¹. »

II.1.1-Les accents romantiques d'Erroll Garner, le pianiste qui n'avait jamais appris à lire la musique

*N'est ni virtuose ni vertueux quiconque n'a pas
la faculté d'engendrer un type idéal, qui, fruit
des transports de son amour pour la beauté
suprême, impose le respect et l'admiration en
sa faveur³² (...)*

Pour Teddy Wilson, Erroll Garner est un vieil ami et l'un des plus grands talents qui ait existé. Wilson écrit : « Quel dommage qu'il soit mort si jeune ! Je ne lui ai jamais demandé s'il était vrai qu'il ne savait pas lire la musique. Si ça l'était, il serait alors, à mes yeux, l'un des plus grands musiciens de l'histoire du jazz, ne serait-ce que pour avoir trouvé une voie aussi personnelle dans le piano jazz³³. » Aux yeux de Wilson, ses harmonies étaient visionnaires, ses conceptions du jazz et du rythme, exquises. Il avait tout pour lui. Il était aussi à l'aise au sein d'une section rythmique qu'en piano solo. Il n'avait pas de point faible. Il était gaucher mais sa

³¹ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 163.

³² LISZT (Franz), In. PENESCO (Anne), (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 188.

³³ [Traduction] What a shame he died so young! I never asked him whether it was true that he didn't read music. If he didn't that makes him, in my eyes, one of the greatest talents there was: to have developed the way he did on the jazz piano. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 114.

main droite était aussi agile qu'il le désirait à tel point que personne n'aurait pu imaginer qu'il n'était pas droitier en le voyant jouer. Plus loin il écrit : « Je suppose qu'en vérité il était ambidextre. Ce que nous devons tous réaliser est que ses harmonies, son sens du rythme et ses idées mélodiques étaient d'une grande richesse. Ce sont ces critères d'évaluation musicaux qui ont traversé les siècles : cette faculté pour un grand musicien de développer de manière égale ces trois éléments : harmonie, rythme et mélodie, sans aucune faiblesse de la part d'un des trois. Garner, indubitablement, se qualifiait par cette faculté³⁴. »

Ainsi, Teddy Wilson reconnaît-il à Garner, à la différence des avis assez négatifs précités, un talent extraordinaire et un style unique dans l'histoire du jazz. Concernant ces recherches, quelques éléments retiennent davantage l'attention que d'autres : Garner semble ambidextre, il est à l'aise dans le piano solo, il cherche en permanence un équilibre entre harmonie, rythme et mélodie mais curieusement il ne sait pas lire la musique. Après nous être quelque peu intéressés à sa biographie, afin de comprendre comment une telle personnalité a pu émerger de son époque, nous nous interrogerons sur les éléments techniques et stylistiques constitutifs de son geste pianistique puis nous terminerons par une observation de ce même geste pianistique dans SOLITAIRE, l'un de ses disques en solo.

II.1.1.1- Éléments biographiques

Erroll Garner est né à Pittsburgh en 1921 et il est décédé à Los Angeles en 1977. Il est le cadet d'une famille qui n'est pas spécialement musicienne mais il fait preuve d'un don et il est capable de reproduire au piano ce qu'il entend. Sa sœur Martha, comme lui et tous les enfants de la famille, prend des cours de piano et se souvient des débuts de son frère. D'après elle, Erroll Garner avait l'oreille et était né avec un don qui faisait qu'il pouvait rejouer tout ce qu'il entendait. Martha se souvient que, lorsque leur professeur de piano venait à la maison pour leur apprendre un nouveau morceau, elle ne leur en donnait qu'une partie seulement à apprendre. Ainsi, quand elle arrivait la semaine suivante les enfants Garner ne connaissaient que la partie à apprendre. Ce n'est qu'à la fin de ce processus d'apprentissage qu'Erroll et sa sœur pouvaient découvrir enfin le morceau entier. Erroll qui avait été tranquillement assis derrière son professeur (une certaine

³⁴ [Traduction] I suppose the true answer is that he was ambidextrous. His harmonies, his rhythm and his melodic ideas were all highly-developed and this is something we all try to achieve. This is the criterion that has been set over the centuries: that all the faculties of a great musician are equally developed and that there is no weak point in the harmonic, rhythmic or melodic parts. Garner certainly qualified by those standards. *Ibid.*, p. 114.

Madame Bowman) pendant qu'elle jouait, se mettait au piano et restituait exactement le morceau. Martha : « Il a fait ça toute sa vie. Et c'était du classique en plus ! Je n'ai jamais joué du jazz car je n'étais pas du tout douée pour cela, à la différence d'Erroll ou Linton... Si vous me donnez une partition, là je sais où je vais, lui pouvait prendre du classique et se produire en ville avec. Il pouvait le faire aussi bien avec du Bach qu'avec du Brahms, il avait l'oreille absolue. Erroll avait appris, comme nous, avec Madame Bowman³⁵. »

Ce témoignage nous apprend qu'Erroll ne commence pas par restituer du jazz d'oreille mais qu'il reproduit des morceaux du répertoire savant, entre autres, Bach et Brahms. Martha ajoute qu'il subit très tôt également l'influence du ragtime : « L'une des toutes premières influences musicales qu'Erroll avait subie fut celle du fils de notre voisin Mr. William Duckett. Il jouait des vieux ragtimes. [...] Il déposait son cigare, s'asseyait et nous interprétait cette musique³⁶. »

Ce qui peut paraître assez étonnant est la précocité du jeune Erroll et sa manière d'aborder le clavier du piano avec une indépendance naturelle des deux mains. Pourtant les Garner n'ont jamais pensé à Erroll en termes de génie. Ils étaient une famille qui savait que leur fils jouait et tout le voisinage le savait également. Les Garner avaient un piano droit avec un tabouret dont la hauteur était réglable. Martha se remémore : « Maman devait remonter le tabouret à la hauteur maximum pour qu'Erroll puisse atteindre le clavier, il était si petit... Ses pieds ne touchaient pas le sol. Quand il commença à mettre des chaussures, il n'arrivait toujours pas à atteindre le sol aussi passait-il son temps à frapper du pied contre le panneau du piano qui se trouva rapidement usé³⁷. » Puis « Quelqu'un me demanda : "Quand a-t-il commencé, vers quatre ou cinq ans ?" Je répondais : "Non, Erroll a commencé à jouer à deux ans³⁸." » C'était un fait : « Il n'a jamais commencé à jouer comme un enfant... da, da dum... avec un seul doigt. Pas du tout, il mit directement les deux

³⁵ [Traduction] He's done that all his life. And that was classical stuff! I don't play jazz because I don't have the gift to play it like Erroll or Linton... you give it to me to read and I know where I'm going, but he could take that classical stuff and go to town with it. He could do as well with Bach and Brahms because he had that kind of ear... he had true pitch. Erroll started taking lessons, like we did, from Miss Madge Bowman. DORAN (James M.), *Erroll Garner, The Most Happy Piano*, Institute of Jazz Studies, Rutgers University, USA, 1985, p. 3.

³⁶ [Traduction] Erroll's earliest musical influence had to be our neighbor's son, Mr. William Duckett. He was one of the old ragtime jazz players. [...] He'd push that cigar aside and boy, he'd sit down and give us some old ragtime music. *Ibid.*, p. 12.

³⁷ [Traduction] Mother had to wind the stool up as high as she could so he could reach the keyboard 'cause he was that small... His feet couldn't touch the floor. When he began to wear shoes, his feet still weren't long enough to reach the floor, so he kept time by kicking the panel of the upright, which he completely wore out. *Ibid.*, p. 4.

³⁸ [Traduction] Somebody said to me, "When did he start, about four or five?" I said, "Oh no, Erroll started playing when he was two years old." *Ibid.*, p. 4.

mains sur le clavier et commença à jouer. Il en a toujours été comme cela et à aucun moment nous nous sommes demandé ce qu'il y avait d'extraordinaire ou de phénoménal là-dedans. Nous l'avons accepté sans sourciller³⁹. »

Cette indépendance naturelle des deux mains relève de l'extraordinaire pour son frère aîné Linton, également pianiste professionnel. Linton confirme également ce que Martha nous a appris : en l'occurrence qu'Erroll était un pianiste qui avait une totale indépendance des deux mains. Pour Linton, c'était comme si sa pensée était divisée en deux selon l'hémisphère droit ou gauche de son cerveau. Les batteurs sont coutumiers du fait, ayant à jouer simultanément quatre à cinq rythmes différents. Puis se confiant : « Je pense que pour les pianistes, c'est beaucoup moins habituel. C'était incroyable ! Beaucoup de grands pianistes ont une indépendance des mains extraordinaire mais l'indépendance des mains d'Erroll dépassait l'entendement⁴⁰. »

Peu de pianistes présentent cette particularité d'être ambidextre, ils sont soit droitiers, soit gauchers. Durant le siècle précédent, un virtuose retient pourtant l'attention de Wilhelm von Lenz à ce sujet, il s'agit de Carl Tausig : « J'admirais les brefs trilles de la main gauche, trillés indépendamment, comme par un *second* exécutant, [...] » puis « La main gauche de Tausig était une *seconde* main droite. Tausig ne donnait jamais l'apparence de remarquer seulement les difficultés⁴¹ ! »

Cependant pour Nat Pierce, futur arrangeur de Garner, Erroll est gaucher : « Erroll était gaucher. Il pouvait jouer avec cette seule main et sur l'ensemble du clavier s'il le désirait⁴². » Pierce ajoute qu'Erroll n'avait pas l'oreille absolue mais une oreille relative : « Erroll n'avait pas l'oreille absolue mais ce que l'on appelle l'oreille relative⁴³. » Le fait marquant qui conditionne son existence est qu'immédiatement on le considère comme un génie : « Très tôt dans son existence, Erroll fut reconnu comme un génie. Ce génie a naturellement pris le contrôle de sa

³⁹ [Traduction] He never started to play the piano like a child... da da dum... not with one finger. He didn't! He put both hands on the piano and began to play. And this is what we've known all our life, so we never thought there was anything outstanding or phenomenal about it. We just took it in stride. *Ibid.*, p. 4.

⁴⁰ [Traduction] I think it's unusual for a pianist to do it. It was unbelievable! There are many fine pianists who have great independence in their playing, but he was unusual in that respect. *Ibid.*, p. 14.

⁴¹ VON LENZ (Wilhelm), *Les Grands Virtuoses du piano*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, p. 108.

⁴² [Traduction] Erroll was left-handed. He could play the whole piano with his left hand if he wanted to. DORAN (James M.), *Erroll Garner, The Most Happy Piano*, Institute of Jazz Studies, Rutgers University, USA, 1985, p. 99.

⁴³ [Traduction] Erroll did not have perfect pitch. There is another pitch called relative pitch. *Ibid.*, p. 101.

jeune existence en l'asservissant à son piano. [...] Toute son enfance fut conditionnée par cela car tout le monde souhaitait l'écouter jouer du piano⁴⁴. »

Ce que réfutent certains enseignants qui, après un test de Q.I. d'Erroll, constatent qu'il n'a pas réussi dans son travail scolaire à cause de son quotient intellectuel. Monsieur McVicker, l'un de ses professeurs, estime que le niveau de Q.I. d'Erroll ne pouvait ni déterminer ni démontrer son talent musical. Pour lui, comment un Q.I. peut-il être un indicateur représentatif concernant un cerveau capable de mémoriser des milliers de morceaux, des milieux de rythmes et de les restituer à la perfection ? Il déclare ceci : « Cela me dérange qu'il puisse être catégorisé parmi les imbéciles et non parmi les génies à cause de son Q.I. ; ce que j'essaye de démontrer dans cet article est que s'il ne s'est pas fait un grand nom dans le domaine universitaire, il était musicalement une star. Il était une star dans son domaine, il ne l'était pas en mathématiques, mais quelle importance cela peut bien avoir⁴⁵ ? »

Effectivement, Erroll préfère de loin le piano à l'école selon James Doran qui a écrit un ouvrage sur lui : « Erroll n'avait aucun problème pour apprendre. Le problème était qu'il passait son temps à jouer du piano et n'était pas en classe⁴⁶. » D'ailleurs, son autre sœur, Berniece, dit que pour Erroll, comme pour les autres jeunes enfants, l'amusement était primordial : « Quand le moment était arrivé de prendre sa leçon de musique, il s'enfuyait. Il courait dans les rues avec ses copains car il ne voulait pas consacrer un instant à sa leçon. Quand nous l'avions rattrapé et assis, il ne se débattait plus et se concentrait⁴⁷. »

À l'école, d'après divers témoignages réunis par James Doran, Erroll passait son temps au piano en s'inspirant du jeu de deux de ses professeurs aux styles très différents. L'une s'appelle Madame Lind. Elle laissait souvent sa place à Erroll car nombreux étaient ceux qui se réjouissaient de l'écouter jouer pendant les récréations. L'autre dame qui jouait de temps à autre s'appelait Madame McSweeney, elle était professeur d'éducation physique. Elle jouait très bien mais dans un style différent.

⁴⁴ [Traduction] It was recognized very early in Erroll's life that he was a genius, and that genius that he had in him naturally took over his young life because he was constantly playing the piano. (...) His whole young life was spent demonstrating this ability to people. Everybody wanted to hear him play. *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵ [Traduction] What I tried to convey in that article was that while he didn't make a big name for himself academically, he was a star musically. He was a star in his field, and while his star didn't twinkle very high in math, he could have cared less. *Ibid.*, p. 31 à 32.

⁴⁶ [Traduction] Erroll didn't have any problems learning. It was just that he was always playing the piano and wasn't in the classes long enough to learn anything. *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷ [Traduction] When it came time for Erroll's music lesson, he would always run. He'd run out into the streets with his friends because he didn't want to take his lesson. When we caught up with him and sat him down, he knew it. *Ibid.*, p. 21.

Les élèves adoraient sa musique surtout quand elle jouait celle de John Philip Sousa⁴⁸. Madame Lind jouait davantage de « classique », elle avait un toucher très léger. Madame McSweeney, aussi frêle qu'elle était, avait un toucher plus appuyé qui « donnait envie de bouger » à la différence de la musique de Madame Lind. La concernant, on avait simplement envie de s'arrêter et de l'écouter. Erroll imitait Madame McSweeney et quand des visiteurs venaient à l'école, Erroll était dispensé de classe et jouait pour eux.

Ainsi, au vu des différents témoignages, on comprend davantage la dichotomie engendrée par l'univers musical dans lequel baigne le jeune Erroll : ragtimes et pièces « classiques », marches de Sousa rythmées et à nouveau œuvres savantes. Il est évident que dans ces conditions d'études où son goût pour le piano n'est pas contrecarré par la communauté éducative, Erroll passe la moitié de son temps au collège à pratiquer ce qui l'intéresse puisqu'en définitive, le principal de son collège, Monsieur Clark Kistler, demande à Monsieur McVicker, le professeur de musique de le prendre sous sa coupe : « “Monsieur McVicker, accepteriez de prendre Erroll Garner avec vous la moitié du temps scolaire ? Seule la musique l'intéresse et il adore ce que vous faites.” Aussi répondis-je : “Bien sûr, il ne me dérangera pas.” Il voulait seulement être dans une ambiance musicale. Il fallait presque un lasso pour qu'il tienne en place sur le tabouret du piano⁴⁹. »

Parvenus à ce stade de la biographie de Garner, il est temps de lever le voile sur la question qui contribue à la légende du pianiste Erroll Garner : sait-il lire la musique ? Nat Pierce, manager et arrangeur avec lequel il travaille des années plus tard, explique qu'il était courant qu'il lui apprenne des thèmes, comme *The Look of Love* ou quelques chansons des Beatles. Martha Glaser⁵⁰ l'envoyait chercher les partitions afin qu'ils les travaillent ensemble dans les locaux des studios Nola de la 57^{ème} rue à New York. Et Nat Pierce d'expliquer : « Il y avait une salle réservée pour les récitals dans laquelle il y avait deux pianos. J'y jouais alors les partitions à Erroll qui écoutait sans sembler prêter attention, en fumant ou en regardant par la fenêtre. Puis, d'un seul coup, il se mettait à l'autre piano et créait une véritable symphonie à partir de la petite chansonnette idiote que je jouais⁵¹. » Il faut se rendre à l'évidence,

⁴⁸ Né en 1854 et décédé en 1932, John Philip Sousa est un compositeur et militaire américain également chef d'orchestre. Il est célèbre pour ses marches militaires.

⁴⁹ [Traduction] Finally the principal, Clark Kistler, said, “Mr. McVicker, how would you like to have Erroll Garner for half a day at a time? He’s not doing anything else, but he loves your subject.” So I said, “Sure, it won’t bother me.” He just wanted to be in music. You almost had to lasso him to get him off the piano stool. *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ Martha Glaser née en 1921 et décédée en 2014, était une américaine, manager d'Erroll Garner.

⁵¹ [Traduction] There was a room where they used to do recitals. There were two pianos there, and I would play the tune as it was on the sheet music. Erroll would be walking around looking out the

Garner a la quarantaine bien passée et Pierce nous avoue que dans le cadre de l'enregistrement d'un futur disque, le pianiste apprend puis s'approprie les thèmes uniquement par imprégnation auditive !

Pour comprendre cela, il faut remonter à nouveau à l'enfance d'Erroll. Sa sœur Berniece relate qu'à ses débuts (il a moins de cinq ans) Mme Bowman, n'essaye même pas de le mettre face à une partition – alors qu'il travaille de la musique savante. Elle prend son temps et lui interprète le morceau. Et Berniece d'ajouter : « Dès qu'elle avait fini, Erroll se levait, allait directement au piano et le rejouait. Textuellement comme elle ! Il ne savait lire aucune note du morceau mais il le rejouait. Me concernant, je jouais d'oreille mais pas comme mon frère ! Non, je n'en étais pas capable ! En fait, aucun d'entre nous n'avait le don d'Erroll⁵². »

On peut penser que poursuivant sa scolarité au collège, Monsieur McVicker, l'enseignant de musique qui lui fait cours à mi-temps pendant la semaine lui apprend à lire la musique. C'est ce qu'il compte faire quand il désire enseigner la pratique d'un instrument à vent en plus du piano afin qu'Erroll puisse participer à l'orchestre de l'école. Pour se faire, il lui donne l'instrument, des partitions et commence à lui apprendre à les lire. Mais quand une autre enseignante entendit parler de cela, elle devint furieuse contre McVicker : « N'essayez pas d'apprendre à lire la musique à cet enfant. Il a reçu un don de Dieu que vous allez ruiner en lui apprenant à déchiffrer une partition⁵³. » En quelque sorte, le génie joue contre Erroll, son prétendu « don de Dieu » le prive de tout espoir de lire une partition ; d'ailleurs McVicker en tire toutes les conséquences quand Erroll lui fait part de sa volonté d'apprendre quand même à lire la musique : « “Erroll ne fais pas ça. Tu as un don de Dieu et si tu t'attaches à apprendre à lire les notes, tu vas contrecarrer la volonté divine.” Naturellement nous étions très proches et cela est resté entre nous⁵⁴. »

Ce statut d'enfant prodige qui joue d'oreille lui fait suivre une voie toute tracée, il intègre un groupe de jeunes enfants musiciens les *Kan-D-Kids* au sein duquel il est soliste. En cela, on conçoit que très tôt Garner doit donner une image

window, smoking a cigarette or something. Before I knew it, he's at the other piano; he would have a symphony composed from this little silly ditty I was playing. *Ibid.*, p. 98.

⁵² [Traduction] Miss Bowman would go over it with him, play it for him, and then he'd go right behind her and play it. Just like her! Nothing to it! He wouldn't be reading the notes, but he knew it. Speaking of myself, I played by ear but not like my brother! Oh, never could I, no way! As a matter of fact, none of us had the touch that Erroll had. *Ibid.*, p. 21.

⁵³ [Traduction] When Mrs. Alexander heard about this, she really dressed Mr. McVicker down. “Don't ever try to teach this boy to read music. He has a gift from God, and by teaching him to read music, you're going to ruin him.” *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ [Traduction] I said, “Erroll, don't do that. You have God's gift, and if you had to be tied down by reading the notes, that would completely foil what He has given you. Just keep the natural way and develop what you have.” I was a confidant of his; he and I were very close. *Ibid.*, p. 32.

d'enfant virtuose soliste, à l'image du jeune Liszt précédemment cité, mais sans savoir déchiffrer. À ce propos, Mee Matthevs, manager des *K-D-K* (pour *Kan-D-Kids*) rappelle que sa femme accompagnait le groupe. Elle apprenait à Erroll quelques petits riffs au piano et comment harmoniser les thèmes joués car il ne savait absolument pas déchiffrer. Et Matthevs de dire : « Il savait jouer tous les airs à la mode. En répétition, j'apportais un enregistreur et le laissais écouter le morceau. Ensuite mon épouse se mettait au piano et lui montrait comment l'interpréter. Ce petit garçon rejouait ça instantanément⁵⁵. » Évidemment, dans ces conditions, un pianiste qui ne lit pas la musique n'a pas accès aux méthodes et aux ouvrages d'exercices techniques permettant l'apprentissage de la virtuosité. Et qu'en est-il du style ?

II.1.1.2- Éléments techniques et stylistiques

Reconnaissons-le : le geste pianistique d'Erroll Garner est celui d'un autodidacte. Mais comment pourrait-il en être autrement puisqu'il n'a eu aucune véritable formation technique ? C'est encore une fois Nat Pierce, cité dans l'ouvrage de James Doran, qui nous éclaire à ce propos. Selon Pierce, techniquement, Garner avait développé son propre savoir-faire, une technique qui reposait sur l'usage d'un seul doigt. Or, jouer comme cela (un seul doigt), donc différemment de la manière habituelle dont on apprend le piano – avec plusieurs doigts – ne permet pas d'avoir un phrasé *legato*. Mais Pierce insiste : « Et pourtant, Erroll avait développé une technique avec un seul doigt, incorrecte, mais qui sonnait comme si elle était correcte. Ce n'était pas une technique, c'était une aventure d'autodidacte⁵⁶. »

C'est peut-être en cela que Garner est génial : inventer une technique qui lui permet de devenir l'un des pianistes les plus populaires de l'histoire du jazz. Dans les années soixante-dix, la concurrence se fait rude, les jeunes pianistes à la technique transcendante subjuguent un public exigeant, mais Garner fait front, il donne une physionomie particulière à sa virtuosité insolite, comme le souligne son dernier contrebassiste Brian Torff : « Bien-sûr il y avait d'autres pianistes avec davantage de technique que lui, mais Erroll était un musicien heureux qui en

⁵⁵ [Traduction] He could play all the popular songs that were out at that time. I would get a recorder and play the recording at rehearsal with him and let him listen to it. Then my wife would get on the piano and show him how to play it. That little kid would pick up on it right away. *Ibid.*, p. 24 à 25.

⁵⁶ [Traduction] it's really hard to make that come out smooth, but he developed it to a point where he sounded like he was doing it the correct way, but he never was. There was no technique. It was just a home-grown adventure. *Ibid.*, p. 98 à 99.

obtenant des sourires de son piano rendait son public lui-même souriant. Et c'était aussi simple que cela⁵⁷. »

Ainsi Garner prend la parole par l'intermédiaire du piano, il parle à son auditoire, lui raconte des histoires drôles, parfois tristes, et sa technique est adaptée à ce type de communication. Curieusement, à l'image des musiciens qui ont suivi des études extrêmement poussées, il joue indifféremment dans toutes les tonalités, même les plus inusitées, ce qui ne pose aucun problème quand il joue en soliste mais ne va pas de soi quand il est accompagné, notamment par Brian Torff, à son plus grand désespoir : « C'est en observant sa main gauche que je pouvais déterminer en quelle tonalité on était, car même s'il m'avait dit que *Misty* était en *mi* bémol majeur, il pouvait la jouer en *si* majeur ou *sol* bémol majeur. Erroll n'avait aucune tonalité dans laquelle il se serait senti plus à l'aise. Il jouait tout simplement du piano⁵⁸. »

Dans son autobiographie, Oscar Peterson rend grâce au geste pianistique de Garner, l'intuition, la division du temps musical et l'enchaînement des octaves sont les points forts de son style. Pour lui, en tant que pianiste, Erroll Garner était exceptionnel. Peterson estime que nombre de pianistes ont essayé de l'imiter mais personne n'y est parvenu. Il avait un véritable don, totalement personnel et intuitif. Il affirme en ces termes : « Je pourrais ajouter que la clef de ce don résidait dans le sens qu'il avait de la division du temps musical. Cette maîtrise était largement au dessus de celle de tous les autres musiciens, tous instruments confondus. De plus, son contrôle de l'enchaînement des octaves ou d'accords en octaves n'est égalé que par quelques pianistes classiques. Il était capable de les enchaîner d'une manière extrêmement intense et rapide alors que sa main gauche réalisait un véritable faux-bourdon harmonique, si je peux le nommer ainsi. De la même manière, son interprétation des ballades, luxuriante et inimitable, était l'autre raison de son succès⁵⁹. »

⁵⁷ [Traduction] There are other pianists with more technique but Erroll was a happy musician who could get a smile out of the piano, and that made his audience smile. It was just as simple as that. *Ibid.*, p. 116.

⁵⁸ [Traduction] I could usually tell by his left hand what key he was in, but I do remember once he called out to me, "Misty in E flat," but he would actually be playing in B natural or G flat. Erroll had no key preferences that I could see. He just simply played the piano. *Ibid.*, p. 115.

⁵⁹ [Traduction] I would say that the key to his genius was his sense of timing, which was above that of virtually any musician, regardless of instrument. In addition, his technical command of octaves and octaves clusters was matched by only a few classical players. He could run off some frighteningly intense figures using that harmonic configuration, cooking like mad while still maintaining the left-hand harmonic drone, as I termed it. [...] His lush approach to ballad playing was similarly inimitable, another reason for his huge success. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, 370 Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 199 à 200.

L'enchaînement d'octaves ou d'accords en octaves n'est pas si fréquent que cela dans le jazz et si Garner en a une maîtrise aussi grande, peut-être est-ce dû à la fréquentation d'œuvres savantes romantiques (cette pratique est courante dans les œuvres pianistiques du XIX^e siècle) qu'il a apprises par reproduction auditive pendant sa jeunesse.

La dernière remarque de Peterson concerne l'interprétation des ballades par Garner. Pour Peterson, c'est à cette occasion que l'on peut dire que Garner est véritablement inspiré par la grande tradition pianistique du siècle précédent. Il met en œuvre un volant de procédés qui ne sont pas le propre du jazz mais celui du piano symphonique romantique car, comme le dit Billy Eckstine⁶⁰, son style est original et protéiforme. Le style de Garner ne ressemble à aucun autre. Billy Eckstine l'assure à James Doran : « Erroll pouvait jouer dans le style de Waller, Hines ou Tatum. Tatum l'adorait ! Art Tatum adorait Erroll ! Mais écoutez Erroll jouer dans le style de n'importe quel pianiste. Il suivait son oreille et tout ce qu'il entendait, il pouvait le faire⁶¹. » Néanmoins, même s'il est capable de jouer à la manière de n'importe quel pianiste qui l'a précédé, il développe, d'après John Collins son guitariste, un geste pianistique unique, ne se fiant qu'à son propre style, véritable vecteur de communication avec son public : « Erroll était un styliste ; il était capable de vous faire rire ou pleurer. Il était ailleurs ! Il avait son propre style, un style qui se jouait de vos états d'âme, un style perpétuellement différent que j'admirais. Il ne s'était pas tourné vers le be-bop ou tout autre mouvement, il suivait sa propre voie stylistique⁶². »

Il faut dévoiler une conséquence de son autodidactisme : en temps qu'improvisateur, Garner ne sait pas jouer deux fois de suite exactement la même chose, en voici la preuve par le témoignage du batteur Jimmie Smith : « Je me souviendrai toujours de cette répétition avec un orchestre symphonique. Tout était écrit mais comme vous le savez, Erroll ne jouait jamais deux fois la même chose de

⁶⁰ Chanteur, trompettiste, tromboniste à pistons et chef d'orchestre américain né en 1914 et décédé en 1993.

⁶¹ [Traduction] All along, Erroll was original. He never sounded like anybody. And in those times, the great pianists like Art Tatum, Earl "Fatha" Hines, with whom I played, and Fats Waller... Erroll could play like any of them. Tatum, oh, oh, he loved him! Art Tatum loved Erroll! But see Erroll could play like anybody. He depended on his ears, so whatever that sound was, he could do it. DORAN (James M.), *Erroll Garner, The Most Happy Piano*, Institute of Jazz Studies, Rutgers University, USA, 1985, p. 39.

⁶² [Traduction] Erroll was a stylist; he could make you laugh or he could make you cry. He was something else! He had his own style; he could put you in many moods. He was entirely different which I admired. He didn't go toward be-bop or any one style; he was the way he felt. *Ibid.*, p. 57.

la même façon⁶³. » Une caractéristique qu'il partage avec un illustre aîné : Frédéric Chopin, comme nous le verrons plus loin dans cette thèse.

Cependant, la clef de sa popularité vient probablement du fait de son attachement à la mélodie dans ses improvisations. Il ne reconstruit pas une trame à partir de la grille harmonique, mais reste près de la mélodie du thème en tant qu'élément de la vocalité, dans un esprit assez proche de celui de la conception du discours de Chopin. Toutefois, il ne s'agit pas d'improvisations en complexes paraphrases – dans lesquelles les éléments du thème sont déstructurés – à la Tatum, il aime tout simplement la mélodie ; ce qui fait que pendant toute sa carrière, selon Robert Doerschuk, Erroll Garner a probablement été le plus populaire des pianistes de jazz au monde (nous verrons qu'en réalité ce sera Keith Jarrett).

Pour Doerschuk, son jeu, un mélange prudent de romantisme et de blues, toujours fidèle à la mélodie se déguste avec aisance. Quiconque aurait décidé de simplement jouer avec joie et humour pour le grand public aurait été considéré comme un pianiste au style superficiel. Garner l'a fait et cela lui a réussi. Il n'a cependant pas échappé à la critique, mais pour sa défense, comme il l'avait dit à Nat Hentoff et Nat Shapiro dans *Hear Me Talkin' to Ya* : « J'aime jouer certains airs pour leur mélodie, alors pourquoi devrais-je déguiser cette mélodie⁶⁴ ? » Cette physionomie singulière de son geste pianistique, où l'improvisation ne s'éloigne jamais de la mélodie, où l'aspect paraphrastique ne demande pas d'effort à l'auditeur, ne peut se suffire à elle-même que dans la mesure où elle est énoncée dans un environnement purement émotionnel. On peut ici parler de romantisme dans le sens où Garner joue sur la corde sensible du pathos avec l'auditeur.

Doerschuk émet l'idée qu'en dépit de ce qui pourrait apparaître comme des aspects commerciaux dans son geste pianistique, Garner était en réalité, sous de nombreux aspects, un innovateur. Ainsi en est-il de son empressement à occuper les registres extrêmes du clavier dans le grondement de trémolos et l'alternance de contrastes sonores tant sur le plan du timbre que de l'intensité. Doerschuk écrit : « Cette poursuite d'effets dramatiques qui rendent son jeu si personnel, mais quelque peu démodé, n'ayant qu'un objectif : le pathos et le spectaculaire. Ce pianisme aux nuances si personnelles, et auquel on a reproché des accents

⁶³ [Traduction] I always remember when we would have a rehearsal with the symphony. Everything was written down, but as you know, Erroll never played the same thing the same way twice. *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴ [Traduction] Not that he lacked critics: One can sense his defensiveness as he told Nat Hentoff and Nat Shapiro, in *Hear Me Talkin' to Ya*, "I like to play certain tunes because of their melody. Why should I disguise that melody?" DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 69.

commerciaux, n'a engendré aucune école et n'a pas suscité d'imitations parmi la jeune génération. Après les années cinquante, le genre improvisation mélodique est rapidement tombé en désuétude. Évidemment, avec le temps, les dérives de son style apparaissent plus évidentes, en particulier l'emploi systématique de la pédale et la répétition obsédante d'accords dans le registre supérieur⁶⁵. »

Ne trouve-t-on pas, dans ce souci d'utiliser l'ensemble du clavier et tous les registres, une préoccupation commune avec le pianisme de Liszt ? Ne partage-t-il pas avec ce dernier, l'usage abondant de trémolos et des contrastes sonores ? Autant d'artifices qui lui sont reprochés mais qui l'avaient été à Liszt. Certains aspects de son geste pianistique peuvent être mis en parallèle avec celui du virtuose hongrois, plus précisément le pianisme orchestral comme le remarque George Shearing : « Depuis le début, Erroll a eu une vision tout à fait personnelle et inhabituelle du piano. À bien des égards, il avait la technique la moins pianistique de tous les pianistes de jazz car il traitait son instrument non comme un piano, mais, comme un orchestre et en cela, il était unique. [...] Bien que ses doigts descendissent en cascades de notes de haut en bas et de bas en haut du clavier, c'est surtout les accords énormes et massifs qu'il employait à la manière des arrangeurs de big bands qui caractérisaient son style⁶⁶. »

Shearing confirme ici ce qui a fait l'objet de notre attention un peu plus haut, il considère la technique de Garner comme très peu pianistique : il ne peut en être autrement, Garner est en grande partie autodidacte ! Cette utilisation d'un geste pianistique orchestral est réservée à des moments bien précis dans les improvisations de Garner comme le souligne Brian Torff : « Il jouait de longues introductions de style symphonique souvent très éloignées du morceau que nous allions jouer⁶⁷. » Il est à noter que ces introductions sont interprétées en solo, ce qui permet à Garner de

⁶⁵ [Traduction] His willingness to play the extremes of the keyboard, and to break every now and then into rumbling tremolos, fit in with an effective, if somewhat unfashionable, pursuit of dramatic effect through contrasts in volume and timbre. [...] His playing, so idiosyncratic yet so commercial, spawned no school of imitators; even more than in the fifties, song players had gone out of fashion. His limitations are perhaps more evident in retrospect than his strengths, with muddy pedalling, occasional clinkers, and those obsessive splashy chords in the upper register marring so much of his work. *Ibid.*, p. 69 à 71.

⁶⁶ [Traduction] From the outset, Erroll had a very personalized and highly unusual approach. In many ways, he was the most un-pianistic of all jazz pianists because he treated the instrument as if it were an orchestra, which made him one of a kind. [...] Rather than his fingers just cascading up and down the keys, he'd play these big, massive chords, which he used as what big band arrangers call a "shout," just like a huge ensemble of brass and saxophones. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 140.

⁶⁷ [Traduction] He would play these long symphonic introductions, often having little to do with the piece he was about to play. DORAN (James M.), *Erroll Garner, The Most Happy Piano*, Institute of Jazz Studies, Rutgers University, USA, 1985, p. 115.

prendre des libertés avec le tempo et de jouer de manière *rubato*, une constante chez les pianistes de jazz solistes inspirés par le pianisme de leurs aînés romantiques.

Citons James Doran : « Il utilise énormément le *rubato* dans ses introductions. Beaucoup disent qu'il joue en arrière du temps avec sa main droite et que c'est pour cette raison qu'ils n'aiment pas son style. Mais non ! Il utilisait une battue aussi large que possible. Certains pianistes aiment jouer *staccato* et bien lui aimait jouer *legato*. Son style n'a jamais véritablement évolué par contre ses compétences techniques se sont accrues au fil du temps⁶⁸. » Il serait redondant de rappeler ici la citation – se référer à la partie consacrée à Art Tatum – extraite de l'ouvrage⁶⁹ de Wilhelm von Lenz au sujet du *rubato* de Chopin : dans ce domaine, force est de constater que Garner s'inscrit dans le droit fil de ses illustres prédécesseurs, Art Tatum et au-delà : Chopin.

Il n'est pas négligeable à présent d'évoquer l'instrument que Garner affectionne, il aime jouer sur les pianos à queue américains Baldwin, d'ailleurs, d'après Doran : « Erroll aimait les pianos Baldwin, aussi se rendit-il chez le fabricant à Cincinnati. En ces temps, la fabrication de pianos s'apparentait davantage à de l'artisanat qu'à de l'industrie. Les employés étaient réellement fiers du travail qu'ils accomplissaient et je suppose qu'il fut offert un piano à Erroll en remerciement pour sa fidélité à la marque⁷⁰. » Garner est fidèle à cette marque en toutes occasions et fait stipuler dans ses contrats qu'il ne joue que sur ces pianos-là et qu'ils doivent être accordés, comme nous le rapporte son manager, Jack Bradley : « Il était stipulé dans le contrat que, quelque soit l'endroit où aurait lieu le concert, il devrait y avoir un piano à queue Baldwin grand modèle et la présence d'un accordeur⁷¹. » Donc les temps changent, nous ne sommes plus dans l'entre-deux guerres où les pianistes de *stride* ou même le jeune Art Tatum doivent se contenter de pianos droits souvent désaccordés.

⁶⁸ [Traduction] He did a lot of rubato on his introductions. Everybody says he played behind the beat with his right hand, and many people complained that that's why they didn't like him. Not so! He just made the beat just as wide as it's supposed to be. Some piano players would play staccato, and he would play legato. His style never really changed; he got technically more proficient as the years went on. *Ibid.*, p. 101.

⁶⁹ VON LENZ (Wilhelm), Les Grands Virtuoses du piano, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, p. 85.

⁷⁰ [Traduction] Erroll liked the Baldwin piano, so he went to the Baldwin factory in Cincinnati. In the earlier days of piano making, these fellows were true craftsmen. They were real proud of what they were making, and I believe they offered him a piano because he endorsed Baldwin. DORAN (James M.), *Erroll Garner, The Most Happy Piano*, Institute of Jazz Studies, Rutgers University, USA, 1985,, p. 101.

⁷¹ [Traduction] It was in the contract that no matter where we appeared, there would have to be a nine-foot Baldwin grand piano there. Another stipulation was that there'd have to be a piano tuner. *Ibid.*, p. 105.

En guise de conclusion à sur la technique et le style d'Erroll Garner, nous souhaitons évoquer un document vidéo, libre d'accès sur internet⁷², dans lequel on peut voir et écouter Dorothy Donegan parodier Garner dans sa composition la plus célèbre : *Misty*. À travers cette caricature extrêmement bien ciblée, Donegan, outre qu'elle manifeste à Garner ici une marque de reconnaissance stylistique, reprend tous les effets qui constituent le geste instrumental Garnérien : *rubato*, emphase et pathos à travers l'utilisation d'accords et d'arpèges distribués sur l'ensemble du clavier, nombreux trémolos et enchainements d'octaves dans une improvisation-paraphrase au plus près du thème qui n'est autre qu'une ballade. Une panoplie d'effets directement inspirés par la tradition pianistique romantique et autant d'éléments que nous nous proposons de retrouver dans l'un des disques les plus représentatifs du style de Garner en soliste : SOLITAIRE.

II.1.1.3- SOLITAIRE, un condensé des moyens techniques et stylistiques du geste pianistique d'Erroll Garner

Il n'est pas dans la visée de cette thèse d'établir un recensement précis de l'ensemble des disques enregistrés en soliste par Erroll Garner, ni de tous les autres pianistes auxquels nous nous intéressons. Ce travail additionnel aurait été intéressant et surtout utile, mais il n'aurait dû en aucun cas souffrir d'approximation. Dans ces conditions, ce type de recherches, étant donné le nombre élevé de pianistes que nous évoquons, aurait demandé trop de temps. Par la suite, d'autres chercheurs pourront profitablement envisager de les mener à bien en prolongement de ces travaux.

Concernant Erroll Garner, et bien qu'il se soit essayé au procédé de la « jazzification » en donnant sa version de la Valse op. 64 n° 2 de Chopin à la manière de Rachmaninov, nous nous contenterons⁷³ de suivre le conseil de la revue *Jazz-Magazine* n°626 de juin 2011, dont l'article *Les 88 CD Essentiels du Piano Solo* recommande pour Garner l'audition du disque SOLITAIRE enregistré originellement sur disque Vinyle 33 tours à New York en 1955⁷⁴. Dans le commentaire qu'en fait Jonathan Glusman pour *Jazz-Magazine*, il faut retenir :

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=Y1h6aRshkBE>

⁷³ En réalité, nous n'avons pas pu nous procurer la version CD de cet enregistrement, nous n'avons pu l'écouter que par le biais d'une plateforme internet dont voici le lien : <https://www.youtube.com/watch?v=bm0eFjJ8iXk>.

⁷⁴ Mercury Records, MG-20063, Erroll Garner piano, Recorded March 14, 1955 in New York. Tracks 1-7 original LP issue: Solitaire Mercury MG 20063, Tracks 8-11 original LP issue: Erroll! EmArcy MG 36069, Original recording produced by Bob Shad.

« Certes, toutes ces ballades romantiques pourraient d’abord sembler un peu kitsch, mais en assumant pleinement l’esthétique “musique d’ambiance”, le pianiste fait paradoxalement ressortir certains de ses traits les plus typiques : sa totale indépendance des mains, son exploitation dramatique du registre grave, son goût pour les citations [de son propre thème *Misty* à Liszt], sans oublier sa prédilection pour les mélodies jouées en octaves. Après une version *bluesy* à souhait d’*Over The Rainbow*, le pianiste revient à des tempos plus enlevés dans quatre pièces initialement parues sous le titre *Erroll*. »

Seules les sept premières plages – ayant d’ailleurs fait l’objet d’un enregistrement spécifique – sont des ballades mais, mis à part le thème de la plage 6, il faut reconnaître à ce disque, malgré deux sessions distinctes d’enregistrement, une grande unité stylistique. Relevons immédiatement les termes de Glusman, musique d’ambiance, indépendance des mains, dramatisme du registre grave et mélodies jouées en octave. La note de pochette originale rédigée à l’époque par Ralph J. Gleason, Éditeur pour *The Rhythm Section, San Francisco Chronicle*, rappelle d’abord que Jelly Roll Morton, pianiste de la Nouvelle Orléans à l’origine du jazz, avait expliqué, en son temps comment le pianiste soliste de jazz devait occuper tous les registres du clavier, exactement comme le fait un orchestre. Comme nous avons pu le constater, Morton déplorait d’ailleurs les lacunes de bien des pianistes en ce domaine. Pour Gleason : « Il est douteux que Morton ait pu écouter Erroll, et s’il l’a fait, le vieil homme a dû convenir du fait qu’Erroll représente le type même de “l’homme-orchestre” quand il joue sur ce 33 tours de Mercury⁷⁵. » Ce n’est pas un hasard si Gleason remonte à Jelly Roll Morton pour justifier le type de piano orchestral produit par Garner. Souvenons-nous, Morton fait en permanence référence à la musique savante du siècle précédent pour légitimer son geste pianistique soliste. Gleason, en musicologue américain, voit une filiation entre Garner et Morton, mais ignore ou feint d’ignorer la filiation revendiquée entre Morton et la musique savante en général, l’opéra et la virtuosité romantiques en particulier. Gleason poursuit en louant la qualité d’enregistrement en haute-fidélité de cette expérience où le pianiste relève un défi héroïque : l’éternelle lutte du héros pianiste solitaire face à la multitude de l’orchestre. Garner, tel un homme-orchestre, se retrouve en solo à relever le défi de jouer une musique à laquelle seuls les orchestres à cordes ou les petites formations symphoniques s’étaient essayés auparavant. Puis il confie : « Erroll m’avait dit un jour que son pianiste préféré était... lui-même ! Cela se voit et se sent quand on le regarde et qu’on l’écoute jouer

⁷⁵ [Traduction] It’s doubtful if Morton ever heard Erroll, but if he had, it’s just obvious he would have met with the old man’s approval because Garner is the literal interpretation of “one man band” when he plays solo piano as he does in the Mercury long playing record.

et cela n'a rien de prétentieux non plus. L'auditeur partage avec lui ses propres sensations. Je n'ai jamais entendu de pianiste dont son amour pour le piano transparaît autant à travers la projection qu'il en donne au public. Chaque disque de Garner est une expérience délicieuse, mais celui-ci est exceptionnel⁷⁶. » La note de pochette se termine dans un concert de louanges pour le disque et considère que Garner est l'un des très rares pianistes de jazz du moment à être capable de relever le défi du piano solo.

Rappelons que nous sommes en pleine ère be-bop et que le piano en soliste n'est pas une préoccupation majeure des pianistes déjà évoqués, notamment Monk et Powell. En 1993, le disque est réédité dans une version compacte⁷⁷ et presque quarante ans après son enregistrement, Neil Tesser (*Chicago Jazz Music Examiner*) est invité à composer les notes de pochette du disque⁷⁸. Outre que pour Tesser, Garner livre dans ce disque le meilleur de lui-même et exprime la parenté de son style avec celui de son prédécesseur Zez Confrey, il évoque le style « océanique » du pianiste et les techniques qui le nourrissent. Des techniques que démontre également maintes et maintes fois un Garner plein d'entrain même dans les morceaux les plus animés. Tesser rappelle que le si original SOLITAIRE est avant tout un album de ballades. Il évoque le « piano bar » à travers : « l'emploi d'arabesques fleuries, d'arpèges artificieux et une panoplie sirupeuse d'un romantisme qui affleure parfois dans son style – autant d'éléments caractérisant un autre idiome de clavier populaire et omniprésent bien connu des musiciens [en l'absence d'un meilleur terme] : “le piano bar”. Mélange de technique classique allégée et de musique populaire à la mode, le piano bar consiste en une musique de fond émanant des salons et bars des hôtels du monde occidental. Aussi la comparaison pourrait heurter les puristes du jazz [sans mentionner les admirateurs de Garner !]⁷⁹. »

Mais que l'on se rassure, Garner utilise plutôt son génie à transcender ce style pour en faire un jazz de la plus haute lignée. Les thèmes lents en solo de cet

⁷⁶ [Traduction] Erroll once told me he was his own favorite pianist. This is evident if you have ever seen him play and it is not immodest, either. We share this feeling completely. I have never heard a pianist whose love for with a piano could be so easily projected to an audience. Any Garner album is a delightful experience. This one is unique.

⁷⁷ 1993, Polygram Records, Inc. Manufactured and Marketed by Verve Records, Printed in USA, 314 518 279-2.

⁷⁸ Citation 19 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

⁷⁹ [Traduction] Instead, Garner unloosed the flowery filigrees, artful arpeggios, and hothouse romanticism that he usually kept bubbling just under the surface – elements that characterize another popular, almost ubiquitous keyboard idiom known amongst musicians (for lack of a better term) as “cocktail piano”. A mixture of light-classical technique and pop-culture fashion, cocktail piano emanate as background music from lounges and hotel bars throughout the Western world. So the comparison might at first rankle jazz purists [not to mention Garner admirers!]. [Neil Tesser September 1993]

album révèlent Garner dans ce qu'il a de plus intimement théâtral, comme s'il jouait pour les clients de son bar préféré. Dans cet album, Garner s'est hissé sur un piédestal dont les socles sont d'une part, la puissance de la pure improvisation de jazz et d'autre part, la magie théâtrale du cabaret. Tesser constate : « Dans *Then You've Never Been Blue*, ne ratez pas le dernier chœur au caractère humoristique avec une main gauche inspirée par la très connue *Rhapsodie Hongroise* de Liszt qui marche au pas à la manière d'une basse bouffe dans un final d'opéra⁸⁰. »

Tesser remarque naturellement la filiation entre Tatum et Garner : « Bien sûr, il existe des précurseurs dans ce style "théâtral" de piano, notamment le monumental virtuose Art Tatum qui démontrait sa maîtrise du piano solo par des cascades fantasmagoriques de notes, d'impossibles et complexes structures et des traits stupéfiants. Garner avait probablement acquis des éléments du style de Tatum à l'époque où il était venu à New York mais peut-être auparavant quand, adolescent à Pittsburgh, il avait écouté à la radio et sur les disques des pianistes plus âgés⁸¹. » Comme Tatum, Garner emploie cette compétence à créer un geste pianistique orchestral sans toutefois tomber dans les pièges d'un style qui pourrait être jugé comme extravagant. Tout simplement, peu de pianistes, dans n'importe quel contexte, sont capables de jouer deux mélodies de manière ambidextre, maintenir des rythmes parfaits à la main gauche, comme Garner le fait, tout en créant une explosion d'énergie dans les chœurs improvisés. Pourtant, l'auditeur occasionnel ou peu attentif, pourrait confondre l'apport de Garner à la ballade avec une musique sophistiquée de piano-bar pour une simple raison : les caractéristiques propres au style de Garner sont tellement flagrantes, la forme de ses arrangements est si incontestablement parfaite, que tous les pianistes aux compétences moindres ont su s'en emparer afin de briller un peu. Mais si ce style a quelques affinités avec le pseudo-romantisme d'une musique actuelle « facile à écouter », il faut considérer cela comme un compliment envers Garner, car cela démontre à quel point son style suscite l'intérêt et l'envie de l'imiter. Emprunter ne signifie pas s'approprier. Tesser termine en évoquant *Over The Rainbow* : « *Rainbow* représente la maîtrise d'un état,

⁸⁰ [Traduction] On *Then You've Never Been Blue*, don't miss the almost comical last chorus, with his left-hand line inspired by the most famous of Liszt's *Hungarian Rhapsodies*: It marches through the music like the basso buffo in an operatic finale. [Neil Tesser September 1993]

⁸¹ [Traduction] There were certainly precedents for such a theatrical piano style, including the monumental virtuoso Art Tatum, who showered his solo-piano arrangements with phantasmagorical cascades, impossibly intricate textures, and stupefying segues. Garner had most likely gained some familiarity with Tatum's style by the time he moved to New York; as a teenager in Pittsburgh, he almost certainly heard the elder pianist's live radio broadcast and records. [Neil Tesser September 1993]

d'une intuition et mieux – la rêverie délicieuse d'un homme dont les mains jouent avec le temps⁸². »

Neil Tesser écrit ces commentaires en 1993 alors que tant de styles musicaux ont traversé le jazz depuis 1955, que d'immenses talents de pianistes solistes ont vu le jour et ont révolutionné le genre, des pianistes qui ont suivi des cursus musicaux approfondis à la fois dans la musique de tradition virtuose savante et le jazz et que le « piano-bar » est présent dans tous les grands hôtels de la planète. Retenons certains termes éclairants : Tesser évoque un piano « océanique » dont les racines se trouveraient dans le piano novelty de Zez Confrey, lui-même très inspiré de la musique savante légère du siècle précédent. Rappelons-nous, Tatum s'est abreuvé à la même source... Pour justifier l'expression « piano-bar », Tesser parle d'arabesques fleuries, d'arpèges artificieux et de toute la panoplie sirupeuse du romantisme inhérente au « piano-bar ». Nous pourrions lui présenter une objection, elle est de taille : Tesser reconnaît lui-même que le « piano-bar » est une musique de fond. Les explosions dynamiques émanant du Steinway (pour une fois Garner ne joue pas sur Baldwin) dompté par Garner nous prouvent le contraire. Si le geste pianistique de Garner est théâtral, c'est parce qu'il se veut alimenté, consciemment ou non, par celui de son grand devancier virtuose soliste Liszt, dont il ne s'inspire pas seulement de la *Rhapsodie Hongroise*. On peut d'ailleurs ajouter que si le pianisme (nous ne parlons pas de la posture) de Tatum l'est aussi, c'est pour la même raison. Tesser avance un truisme : il ne peut y avoir de piano orchestral sans une forme de théâtralité.

Quant au pseudo-romantisme, il n'est que le constat de la permanence du paradigme du modèle de virtuosité savante romantique dans l'inconscient de n'importe quel pianiste soliste, même chez un pianiste noir américain autodidacte. Il ne s'agit ici en aucune sorte de porter un jugement de valeur sur le style de Garner, ni de déterminer si son apport au jazz est plus ou moins essentiel dans l'histoire du jazz que celui de Monk ou de tout autre pianiste. Bornons-nous à constater que Garner, quand il joue seul, veut montrer que son geste instrumental est digne de supporter la comparaison avec la grande tradition soliste savante. Dans les années cinquante, les américains ont dans l'oreille et dans les yeux le modèle pianistique virtuose postromantique de Serge Rachmaninov. Comment ne pas établir un rapprochement entre les formidables intensités, les torrents d'arpèges des concertos du pianiste russe et ce besoin qu'a Garner d'occuper l'espace sonore.

⁸² "Rainbow" represents the maestro at his rambling, garrulous, intuitive best – a delightful daydream from a man with time on [and in] his hands. [Neil Tesser September 1993]

Y parvient-il ? Au moins nous fait-il prendre conscience qu'il en a relevé le défi. En effet, pratiquement tous les thèmes sur lesquels il improvise dans SOLITAIRE bénéficient d'un traitement assez libre du tempo, *rubato* fréquemment (excepté *That Old Feeling*). Néanmoins, Garner se trouve pris en défaut dans l'utilisation de la pédale qui semble trop présente et approximative, il paraît l'utiliser comme liant de sa pâte virtuose (flot d'arpèges de toutes sortes, de gammes, de trémolos, de basses assénées et profondes, de traits en octaves, tout ceci réparti sur l'ensemble du clavier et alimenté par une certaine facilité difficilement conciliable avec l'idée que l'on peut se faire de la véritable virtuosité) et non comme élément stylistique sublimant le discours des deux mains. S'il ne faut citer qu'une plage du disque, c'est bien évidemment *Over The Rainbow* qui retient l'attention, de par la durée (10.35 minutes) et parce que cette interprétation improvisée est le parfait révélateur du geste pianistique garnérien. Quant au pianiste qui va nous occuper à présent, nombre de critiques lui ont été faites, mais elles ne concernent jamais les défauts dans son jeu de pédale.

II.1.2- Oscar Peterson : quelques aspects d'un héritage

*Comment fait-il ? Vois-tu sa main ? Sa main
est-elle partagée en deux, pour atteindre en
même temps aux deux extrémités de cette
gamme violente ? Ses doigts sont-ils plus longs
que les miens, ses tendons plus nerveux, son
âme plus grande ?⁸³*

Dans son ouvrage, 88 *The Giants of Jazz Piano*, Robert L. Doerschuk classe Oscar Peterson, comme Erroll Garner d'ailleurs, parmi les pianistes profondément ancrés dans le courant « généraliste⁸⁴ » de l'histoire du jazz. Dans ce courant, on retrouve également les noms d'Ahmad Jamal et Phineas Newborn, des pianistes d'un grand intérêt mais qui nous paraissent présenter, sauf erreur de notre part, un peu moins de matière à exploiter dans le cadre de cette thèse. Concernant Peterson, Robert L. Doerschuk écrit ceci : « Aucun artiste du monde du jazz n'a été autant honoré qu'Oscar Peterson, plusieurs fois lauréats des *Grammy*, Compagnon de l'Ordre du Canada, Officier des Arts et Lettres en France, Chancelier de l'université

⁸³ JANIN (Jules), *Contes fantastiques et contes littéraires*, Paris, Michel Levy frères, 1863, « Hoffmann et Paganini », p. 165, In. PENESCO (Anne) (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 169.

⁸⁴ *Deep in the Mainstream*

de York, bénéficiaire du Prix Impérial du Japon et lauréat du Prix Glenn Gould [50000 dollars]⁸⁵. »

Il existe un paradoxe Peterson : il est le pianiste noir de jazz le plus honoré et reconnu de son temps mais il n'a pas véritablement bonne presse auprès de certains jazzmen qui le qualifient d'exhibitionniste, des critiques déjà entendues à l'encontre d'Art Tatum. Après une approche biographique ciblée sur les études musicales suivies par Peterson et sa filiation indirecte avec Liszt, nous porterons notre attention sur son supposé héritage venant d'Art Tatum, sur les éléments constituant son style et son geste pianistique, puis sur la place du solo dans sa carrière. Nous terminerons en nous intéressant au disque en solo TRACKS.

II.1.2.1- Éléments biographiques, formation musicale et philosophie personnelle

Oscar Peterson est né en 1925, de parents de couleur fraîchement naturalisés canadiens, et décédé en 2007. Son père est originaire des Iles Vierges et sa mère vient des Indes Occidentales Britanniques. Son père joue un peu du clavier et décide d'initier sa famille à la musique. Il avait dans l'idée de fonder une famille de musiciens sans demander leur avis à ses enfants. Peterson écrit : « Cela eut pour résultat immédiat de nous transformer en étudiants en musique⁸⁶. » Heureusement, Oscar possède de véritables aptitudes pour la musique : « De la même manière, je découvris que j'avais une très bonne mémoire et une excellente oreille. [Il s'avéra que j'avais ce que les gens appellent l'oreille absolue, que je pouvais reconnaître sans regarder le clavier quelles notes avaient été jouées et dans quel ordre]⁸⁷. » Le piano n'est pas le seul instrument qu'il pratique : « Il faut mentionner que nous

⁸⁵ [Traduction] No jazz artist has been honored more than Oscar Peterson, a multiple Grammy winner, Companion of the Order of Canada, Officer of French Arts and Letters, chancellor of York University, recipient of Japan's Praemium Imperiale, and a winner of the Glenn Gould Prize and its attendant \$ 50,000. DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 75.

⁸⁶ [Traduction] As an immediate result all the members of the Peterson clan became his musical students. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, 370 Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 1.

⁸⁷ [Traduction] By the same token I discovered that I had a very good memory and a pretty good ear. [It turned out later that I had what some people call absolute or perfect pitch, meaning that without looking at the keyboard I was able to tell exactly which notes had been played and in which order.] *Ibid.*, p. 7.

apprenions tous plus d'un instrument à la fois : moi-même, j'étudiais la trompette et le piano⁸⁸. »

Il se trouve assez rapidement qu'Oscar a besoin d'un enseignement plus approfondi nécessitant l'expérience d'un véritable professeur. Sa première professeure était une dame qu'il trouvait charmante et jolie mais qu'il ne prit pas beaucoup au sérieux. Elle semblait trop facilement impressionnée par ce qu'il savait déjà et beaucoup de leçons commençaient par une démonstration, qu'il devait lui faire, de choses qu'il connaissait et travaillait seul. Il écrit : « Elle me demandait d'une manière hésitante de lui jouer les gammes et quelques exercices qu'elle m'avait demandés d'apprendre, s'empressant d'y mettre un terme en ajoutant : "Mais je suis certaine que tu dois déjà connaître cela." Elle me demandait ensuite de continuer en lui jouant mes propres morceaux. Très souvent elle m'arrêtait en disant : "Attends, attends, montre-moi cela d'abord"⁸⁹ ! »

Cette première expérience n'étant pas très concluante, on trouve un nouveau professeur à Oscar et c'est un homme : Louis Hooper senior. À l'époque, Hooper était un personnage éminent de la communauté musicale de Montréal, connu non seulement pour être un professeur de piano mais également pour sa pratique active du jazz. C'était précisément cela qui motivait Peterson à l'occasion de ses premières leçons. Dans ses mémoires, Peterson évoque le jour « tant espéré » où, enfin, il va prendre son premier cours. Il décrit son professeur comme un bel homme, assez grand, au sourire affable et aux cheveux légèrement grisonnants, d'une tenue vestimentaire qui, sans être luxueuse, était impeccable pour l'occasion. Après avoir dit chaleureusement « bonjour » à Oscar, Hooper s'était assis sur la chaise près du piano et avait invité l'enfant à poser ses doigts sur le clavier en ces termes : « Voyons donc ce que nous pouvons tirer de ce merveilleux instrument⁹⁰ ! » Oscar se retrouva à enchaîner, selon ses propres termes, un déluge de gammes et d'arpèges majeurs et mineurs à une vitesse ahurissante. Puis arriva le moment de la leçon où professeur et élève abordèrent de véritables morceaux. Oscar expliqua que c'était à ce moment là qu'il sut exactement ce qu'était l'interprétation au piano : « Hooper m'écouta attentivement puis me demanda poliment de lui laisser ma place sur le tabouret. Il rejoua les morceaux que je venais de lui jouer [du moins est-ce ce que

⁸⁸ [Traduction] I should mention that all of us were tutored on more than one instrument at a time: I studied trumpet and piano, [...] *Ibid.*, p. 9.

⁸⁹ [Traduction] I already knew, and many of our lessons would start by my showing her what I was privately working on. She would half-heartedly ask for the scales and some exercises she had left for me to learn, only to curtail the lesson with "Oh well, I'm sure you've been through all these items," and ask me to go back to my own pieces. Often she would stop me, saying, "Wait, wait! Show me that once more." *Ibid.*, p. 12.

⁹⁰ [Traduction] "Let see what we can learn about this marvellous instrument." *Ibid.*, p. 12.

j’ai pensé sur le moment...] tout en les commentant avec aisance à son attention : “Tu sais Oscar, j’ai toujours pensé que Chopin regardait un personnage charmant quand il a composé ce morceau, toute cette musique est tellement luxuriante et verdoyante” ou “Franz Liszt devait sentir sa propre force dans ce passage car quand nous le jouons, cette force semble se transmettre à nous-mêmes⁹¹.” » Ces commentaires du maître, touchèrent profondément, de son propre aveu, Peterson et le conduisirent à porter un regard parfaitement neuf sur ce qu’il jouait. Ce regard semble avoir été durable puisqu’il écrit : « J’ai ensuite utilisé cette manière de faire à divers moments de ma vie avec des étudiants qui semblaient avoir perdu cette dimension dans leur musique et cela a toujours donné de magnifiques résultats. Merci à vous Lou, où que vous vous trouviez⁹² ! » Peterson explique qu’ensuite, les leçons se passaient le mieux du monde puisqu’il fournissait les efforts que Hooper lui demandait en travaillant sérieusement puis maître et élève se séparaient satisfaits l’un comme l’autre.

Le témoignage d’Oscar mérite quelques commentaires. Tout jeune d’abord, il aime le jazz. Ensuite, le cours qui est dispensé à Oscar est le type de cours que les étudiants des conservatoires reçoivent habituellement, des exercices techniques (gammes et arpèges dans toutes les tonalités) suivis d’un travail sur un ou plusieurs morceaux du répertoire. Ce qui aiguise notre attention est que les noms des deux compositeurs cités soient Chopin et Liszt : les deux plus grands représentants de la tradition pianistique romantique. Peterson voue une véritable reconnaissance à Louis Hooper, notamment en ce qui concerne la découverte de la sensibilité dont un pianiste doit faire preuve pendant l’interprétation des ballades. Hélas, c’est l’amour de ces deux êtres pour le jazz qui parait les séparer⁹³ puisque quelques temps plus tard quand Oscar demande à Hooper de lui jouer du jazz, celui-ci accepte à la condition qu’en retour Oscar fasse de même. Hooper gratifie Oscar d’une des « plus belles ballades » qu’il n’ait entendues cependant que son élève lui joue un morceau dans lequel il se sent parfaitement à l’aise. Hélas, à la suite de cela, sans plus d’explications et de manière irréversible, Hooper décide d’arrêter de donner des

⁹¹ [Traduction] Hooper listened attentively to my performances, then politely asked me to allow him to sit to the piano. He replayed the pieces that I have just played (or so I thought!) and while effortlessly doing so offered comments such as, “You know, Oscar, I have always felt that Chopin was looking at a lovely landscape at the time he composed this piece because everything about it is so lush and green-like” or “Franz Liszt must have been feeling his own strength at this point because as we play it we can almost feel the transmission of power from his music to us.” *Ibid.*, p. 12 à 13.

⁹² [Traduction] These comments affected me deeply, causing me to take an entirely new look at what I had been playing. I have used this approach at various times with students whom I felt had lost that dimension in their playing, and it has proved gratifyingly successful. Thank you, Lou, wherever you are! *Ibid.*, p. 13.

⁹³ Citation 20 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

cours à Peterson. Ce dernier confie son désarroi dans ses mémoires : « Cela fut un véritable choc pour moi. J'en étais venu à avoir une véritable adoration pour cet homme doux, maître du piano. Il avait apporté dans ma vie musicale une véritable compréhension dans la manière d'interpréter un programme de morceaux choisis ; il m'avait également fait prendre conscience de la subtilité des multiples délicatesses sonores que l'on pouvait tirer de l'instrument. Encore aujourd'hui, lorsque le public est ému par mon interprétation d'une ballade, mes pensées se portent vers cet homme aimable et subtil, pour ce professeur Louis Hooper qui est sorti de ma vie à la manière du titre de la chanson d'Ellington : *All too soon*⁹⁴. »

C'est encore une ballade interprétée par Hooper qui ravit Peterson. Entre les lignes, nous apprenons aussi qu'Oscar maîtrise l'interprétation d'un programme de musique savante et qu'il sait vers quel objectif esthétique il doit tendre : au-delà de la simple production du son, il faut savoir tirer de l'instrument une palette de multiples subtilités et délicatesses sonores. Reste qu'Oscar n'a plus de professeur, et c'est sa sœur aînée, Daisy, qui, à son insu, l'inscrit à l'examen d'entrée du conservatoire de Montréal, un examen qu'il ne prépare pas. Ainsi, ce n'est que la nuit précédant les tests d'admission qu'il se décide à jeter un œil sur les morceaux imposés. Mais une fois installé au piano et qu'il ouvre la partition Oscar reste littéralement pétrifié pendant ce qu'il lui semble être une éternité. Il explique qu'il est horrifié par ce qu'il découvre, à savoir une nuée impressionnante de notes toutes serrées les unes contre les autres, occupant l'ensemble de l'espace de la page dans un ordre aléatoire, sans parler de ce que cela pouvait entraîner comme travail de mémorisation. Il estime être incapable de jouer cela, tournant alors les pages espérant y trouver un passage plus facile à jouer, hélas, le reste est pire ! Oscar se souvient : « La personne qui avait composé ce "truc" semblait devenir de plus en plus folle au fil des pages. La coda m'ayant convaincu que j'avais affaire à un dangereux maniaque, je refermais le volume, fermement décidé que cela en était trop pour moi. J'allais trouver Daisy en lui annonçant que je renonçais. Mais elle me répliqua avec son air habituel et résolu : "Vas-y, fais de ton mieux et tu verras bien, tu n'as rien à perdre." Je reconnaissais bien là, ma sœur Daisy⁹⁵. »

⁹⁴ [Traduction] This came has a shock to me. I had come to love this gentle, congenial statesman of the piano. He had brought into my life a newfound understanding of how best to interpret a musical selection; he had also made me much more aware of the delicacy and beauty of the instrument. Even today, when people are moved at my performance of a ballad, my thoughts go back to that debonair and subtle gentleman, for Professor Louis Hooper went out of my life, as the Ellington song has it, *All Too Soon*. *Ibid.*, p. 13 à 14.

⁹⁵ [Traduction] Whoever composed this stuff was getting madder as they went along, and by the last page it was clear to me that the composer was a raving maniac. I closed the book and decided right there and then that it was all over for me. I went to Daisy and told her that there was no way,

De ce que nous relate Peterson, il est possible de déduire le niveau de l'examen d'entrée au conservatoire. Ce n'est certes pas un niveau de débutant, étant donné qu'il pratique le répertoire pianistique savant depuis un certain temps et que la partition lui semble injouable (de la veille au lendemain quand même !), mais peut-être peut-on estimer que c'est un examen d'entrée équivalent à nos troisièmes cycles de conservatoires actuels. En tout état de cause, Peterson est reçu, non grâce à son interprétation du morceau imposé mais pour sa connaissance du jazz et son oreille absolue, qu'il semble découvrir par la même occasion⁹⁶ comme il le relate dans ses mémoires. En effet, incapable de jouer quoi que ce soit du morceau imposé, le jury l'interroge sur les raisons de ce manque de travail. Oscar répond qu'il n'a pas eu le temps de travailler car il était occupé par un autre genre de musique : le jazz. Le jury l'invite à faire valoir son talent dans ce domaine, ce qu'il fait volontiers. À la suite de cela, il est convié à effectuer un contrôle d'évaluation de son oreille qui conclut qu'il a l'oreille absolue. Oscar attend le verdict : « Je quittais l'estrade, persuadé que j'avais échoué au test mais avec un vague sentiment de satisfaction car je leur avais prouvé que j'avais de l'oreille ! Et quel fut le résultat de ce petit examen d'accès au sacro-saint de la musique classique ? J'étais reçu mais pas ma sœur Daisy⁹⁷ ! »

Au-delà du comique de la situation, on peut en déduire qu'Oscar Peterson devait faire montre de réelles compétences pianistiques pour avoir été admis dans ces conditions. Il faut dire qu'à ce moment de son existence, Peterson, bien qu'il pratiquât des morceaux du répertoire savant, est passionné de jazz. Au départ, son modèle est Teddy Wilson, non seulement pour le swing mais également pour la qualité du phraser et du toucher, nous sommes loin ici du jeu typiquement américain du blues ou du boogie-woogie. Peterson se souvient que, comme tous les jeunes en proie aux questionnements personnels musicaux, il accueille la découverte du pianiste Teddy Wilson comme la lumière du phare dans la tempête. Pour lui, la créativité polie de cet homme était incroyable. Son approche du piano était l'incarnation même de ce que le Professeur Lou Hooper avait voulu instiller en lui. Peterson explique que Teddy Wilson avait un talent si énorme que même lorsqu'il improvisait sur des thèmes qui lui étaient inconnus, il avait l'impression qu'ils n'avaient plus de secrets et qu'ils lui devenaient transparents. Quand Wilson jouait, il pouvait sentir son amour pour l'instrument à travers chacune des phrases et

but with her usual undoubtable resolve, she said, "Look, just go up there anyway and do your best. They cannot fault you for that." That's my Daisy! *Ibid.*, p. 20 à 21.

⁹⁶ Citation 21 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

⁹⁷ [Traduction] I left the stage knowing that I had failed the test, but feeling gratified that at least they knew I had great ears! The result of that little examination to get into the classical world? I passed and yet they failed Daisy! *Ibid.*, p. 22.

chacun des traits qu'il faisait, ce toucher impeccable duquel découlait un sublime son cristallin. Il pouvait swinguer avec tant d'intensité que la pulsation en devenait accablante. Il ajoute : « Pourtant, en d'autres occasions, il approchait un thème avec tant de délicatesse que chaque note semblait être une unique goutte de pluie. C'était ça ! C'était exactement le modèle et la direction que je voulais emprunter afin de créer ma propre place dans le monde du jazz⁹⁸. »

Remarquons le lien qu'établit Peterson entre le jeu de Teddy Wilson et l'approche qu'a du piano Louis Hooper qui, rappelons-le, a cessé de lui donner des cours à partir du moment où Peterson lui a demandé d'aborder le jazz. Cette observation nous conforte dans l'opinion que Teddy Wilson, dont nous avons brièvement parlé dans la première partie de ce travail, puise la pureté de son geste pianistique dans la connaissance de la musique savante pour piano. Curieusement, dans son autobiographie, Peterson ne parle pas du tout des professeurs qu'il a au conservatoire ni des cours qu'il y suit. A-t-il eu quelques désappointements ? Alors qu'il commence à jouer en tant que jeune professionnel dans des orchestres de jazz et variété (tout en étant à l'école, est-ce le conservatoire ?), il fait la rencontre d'un professeur qui va marquer durablement son geste pianistique, Paul de Marky (1897-1982), compositeur et pianiste d'origine hongroise, qui avait étudié le piano à Budapest avec Stephan Thomán, un élève de Liszt.

C'est avec la pleine volonté de combler certaines lacunes que Peterson s'adresse à Paul de Marky. Ce dernier est connu au Canada, dont il a pris la nationalité, comme concertiste et pédagogue dans la lignée de Liszt. La démarche de Peterson est implicite : il veut alimenter son geste pianistique de pianiste de jazz avec une technique directement issue de la grande tradition pianistique romantique. Encore une fois, c'est par Chopin que débute la première leçon⁹⁹. Paul de Marky l'écoute attentivement, assis dans un fauteuil, il paraît apprécier la partie lyrique de la pièce mais ne peut ensuite s'empêcher d'interrompre son élève à l'approche du final, employant ces mots : « Non, non, ce n'est pas ainsi qu'il faut jouer Chopin¹⁰⁰ ! » puis le délogeant avec précipitation, il le remplace au clavier et termine lui-même le final rhapsodique du morceau. Peterson ressent une intense émotion à l'écoute de Marky au piano mais il est plus encore captivé par ses conseils : « Dans ce passage, il faut que ton jeu soit brillant » dit-il, puis, « Dans la musique de Chopin il y a des moments d'explosion d'énergie et il faut que tu les

⁹⁸ [Traduction] Yet on other occasions he would touch a song with such delicacy that each note became like a single raindrop. This was it! This was exactly the form and direction that I needed in order to continue on my own in the jazz world. *Ibid.*, p. 23 à 24.

⁹⁹ Citation 22 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

¹⁰⁰ [Traduction] "No, no! That's not the way you play Chopin," *Ibid.*, p. 46.

restitues à ton auditoire. Tu as merveilleusement su faire ressortir le lyrisme de la partie centrale de la pièce [opinant de la tête], et bien de la même manière et par contraste, tu dois jouer ce final avec une virtuosité et une maîtrise sans pareil¹⁰¹. » Et Peterson d'avouer : « Nous n'étions qu'au milieu de la leçon et j'étais tellement passionné parce qu'il me disait que j'avais l'impression que cela faisait des heures que nous étions ensemble¹⁰². » Qui pourrait croire un seul instant qu'Oscar Peterson se fait critiquer pour son absence d'engagement virtuose mais complimenter pour la sensibilité qu'il exprime dans un passage lent ! C'est exactement le contraire des critiques que l'on entend habituellement sur lui, trop d'énergie, trop de technique, trop de puissance ! On est en droit de se demander si Peterson n'a pas pris directement au pied de la lettre les conseils de son professeur car à l'avenir l'explosion d'énergie propre aux passages virtuoses chez Chopin, se retrouvera en permanence dans le jeu de Peterson.

À propos de Chopin, Peterson rapporte une anecdote amusante dans ses mémoires¹⁰³. Il s'était toujours demandé comment les pianistes réussissaient à jouer la *Valse Minute* de Chopin dans les limites du temps imparti par son titre. Aussi, essayait-il de l'interpréter en n'excédant pas soixante secondes. Un jour, Paul de Marky commença à jouer la *Valse Minute* et, pressant les touches du clavier, il expliqua à Peterson que presque tous ses étudiants avaient cherché à ne pas dépasser la minute pour l'interprétation de cette valse, certains même usant d'un chronomètre afin d'y parvenir. Lui, la jouait à l'occasion pendant la cuisson des œufs de son petit déjeuner ! Au-delà de l'anecdote, cette histoire peut encore une fois nous permettre de constater la permanence du répertoire romantique dans la formation d'Oscar Peterson.

Avec Paul de Marky, Peterson se trouve confronté à un niveau d'exigence aigüe. Il ne peut être question de relâchement dans le travail à aucun instant, l'attitude du maître étant impitoyable. Peterson en fait un jour l'amer constat. Malgré l'immense amour et le grand respect qu'il voue à son professeur, il explique dans ses mémoires avoir essayé une fois – et une seule – de l'abuser. Ainsi, un jour arriva-t-il chez lui sans avoir travaillé mais bien déterminé à le « rouler dans la farine » en détournant son attention de l'objectif fixé par divers artifices avant de

¹⁰¹ [Traduction] "In this case you must be brilliant," he said, "for Chopin had many moments of great brilliance and you must make your listeners aware of that. Just as you play the very lyrical part of the piece with beautiful lyricism (his head nodding) so must you play the brilliant part of Chopin with a crystal-like performance." *Ibid.*, p. 46 à 47.

¹⁰² [Traduction] Somehow, I was not even aware that we were in the middle of a lesson, for we had slid into it through such an emotional entrance; it was as if I had been there discussing music with him for hours past. *Ibid.*, p. 47.

¹⁰³ Citation 23 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

finallement déchiffrer au dernier moment le morceau qu'il lui avait donné à travailler. Mais Paul de Marky avait déjoué ses intentions. Il le pria de commencer par ce qu'ils faisaient en général à la fin de la leçon, c'est-à-dire lui jouer le morceau qu'il avait à apprendre. Le plan qu'Oscar avait échafaudé était qu'au moment où son professeur lui demanderait le morceau en question, Oscar ferait diversion en lui demandant de lui expliquer une multitude de points de détails techniques annexes. Peterson essaya effectivement de le faire, tentant de lui jouer des gammes et des exercices qu'il faisait en début de leçon. Mais rien n'y fit, de Marky insistait pour qu'Oscar joue et ce dernier tenta alors de mettre en place un « bricolage » à l'image de celui qu'il avait expérimenté avec le jury du conservatoire. La différence fut que cette fois-ci, après avoir constaté plus ou moins la profanation voire la mutilation des six premières mesures de l'œuvre que Peterson aurait dû savoir, Paul de Marky se précipita vers son bureau et lui rédigea un reçu qu'il lui tendit. Peterson se souvient : « «Maintenant donne moi mon argent, je n'ai pas de temps à perdre !» Embarrassé, je lui tendis maladroitement les quinze dollars si durement gagnés par mon père. Avant d'avoir réalisé ce qu'il se passait, je me retrouvais dehors. Cela me créait un véritable problème, je n'étais pas resté beaucoup plus de cinq minutes chez mon professeur alors que la durée habituelle d'une leçon avoisinait l'heure ; je me retrouvais avec pas mal de temps à tuer¹⁰⁴. » N'osant pas rentrer à la maison, parce que son père aurait voulu savoir ce qui s'était passé (et ce qu'était devenu son argent), l'unique alternative d'Oscar était d'errer dans Montréal pendant l'heure et quart qui suivait, en espérant ne pas tomber nez à nez avec son père, susceptible de se trouver n'importe où. Et Oscar d'écrire : « Après cette expérience, je puis vous garantir que je ne me présentai plus jamais sans avoir travaillé devant Monsieur de Marky¹⁰⁵. »

Il n'est pas possible d'évoquer les cours de Peterson avec Paul de Marky sans prendre en compte la figure tutélaire de Liszt puisqu'il était l'élève de l'élève du grand pianiste-virtuose et compositeur hongrois. Peterson a adoré Paul de Marky car il lui avait apporté la compréhension, le respect et l'amour nécessaires pour pouvoir dompter ce monstrueux instrument qu'est le piano. Ce qui n'est pas le moins important est qu'il lui avait communiqué un peu de sa capacité à contrôler les sonorités, un don qu'il avait en commun avec quelques autres. Peterson raconte : « Paul de Marky avait la même vision de la musique que Jorge Bolet. Il insistait en

¹⁰⁴ [Traduction] "Give me my money, I don't have time to waste." I embarrassedly handed him my Dad's hard-earned \$ 15 and then he ushered me out of his home. This created a real problem for me in more than way: I had only been in his studio for about five minutes and, with my lesson usually lasting one hour or thereabouts, I had quite a bit of time to kill. *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁵ [Traduction] After that experience I never again turned up unprepared for a lesson with Mr de Marky. *Ibid.*, p. 48.

permanence pour que je m’inspire du jeu de Franz Liszt dont il était un héritier direct. Autant Paul que Jorge avaient cette capacité de transmettre des émotions, de la joie la plus éclatante à la plus extrême des tristesses, tout simplement par leur manière de frapper les touches¹⁰⁶. » Paul de Marky s’efforce d’insuffler à Peterson ce que lui a légué Franz Liszt à travers l’enseignement de son élève direct, Thomán. Si Peterson cite Jorge Bolet¹⁰⁷ par la même occasion, c’est parce qu’il le connaît très bien et partage avec lui une communauté de pensée inspirée de l’héritage lisztien. En revanche, il est très difficile d’apprécier le niveau d’influence de Liszt dans le jeu d’Oscar Peterson. C’est Paul de Marky qui, bien des années après avoir cessé de prodiguer ses cours à Peterson, peut nous apporter un élément de réponse¹⁰⁸. Alors que Peterson doit jouer à Montréal à l’occasion des jeux olympiques de 1976, après une bonne quinzaine d’années d’absence, le médecin de Paul de Marky l’informe que son professeur, maître et ami sera présent en tant qu’auditeur. Peterson en ressent une terrible angoisse, au point que les autres membres de son trio se moquent de lui, de son trac et de son appréhension. C’est l’estomac noué qu’il monte sur scène, lui qui d’ordinaire n’éprouve aucune anxiété avant de jouer. À la fin du concert, Peterson descend pour saluer son vieux maître, l’embrassant et le pressant contre lui : « La première chose qu’il m’a dite était : “Liszt... Liszt ! Tu en es l’actuelle réincarnation”. J’étais profondément touché que mon professeur et ami soit venu m’écouter et qu’il ait été fasciné par mon jeu. Je le fus encore un peu plus tard quand, à l’occasion d’une interview pour la télévision, il parla de moi comme d’un “authentique génie”¹⁰⁹. » Hélas, nous ne pouvons plus interroger Paul de Marky¹¹⁰ afin de savoir pourquoi et dans quelle mesure il a trouvé que Peterson était la réincarnation de Liszt. Pour Peterson, le vieil homme reste, même après sa disparition, très présent dans son cœur.

¹⁰⁶ [Traduction] He was the early version in my life of Jorge Bolet. He always insisted on relating my playing to that of Franz Liszt, of whom he was a descendant. Both Paul and Jorge had the capacity of portraying every possible emotion, from utter joy to abysmal sadness, simply in the manner in which they touched the keys. *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁷ Jorge Bolet (1914-1990), pianiste cubain ayant fait une carrière de virtuose en Amérique, grand spécialiste du contrôle du son et de l’œuvre pour piano de la période romantique, plus spécifiquement Liszt dont il essaye de promouvoir l’œuvre pendant toute sa carrière.

¹⁰⁸ Citation 24 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

¹⁰⁹ [Traduction] I embraced him and held him tightly to me as I called his name. The first thing he said to me was “Liszt... Liszt! You are indeed a modern reincarnation.” I was truly moved that my teacher and friend had come to hear me and was enthralled with what I had done musically. I was once again moved very deeply when he spoke about me on a television interview sometime later, saying that as soon as he heard me play, he felt I was blessed “with true genius.” *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁰ Paul de Marky est décédé le 16 mai 1982, neuf jours avant le jour anniversaire de ses quatre-vingt cinq ans.

En mai 1993, le prix Glenn Gould, première d'une série de récompenses inhabituelles et inespérées, lui est décerné. À la connaissance du lauréat, ce prix n'était primitivement destiné qu'à honorer des membres de la communauté musicale « classique », et Peterson était loin d'imaginer que son attribution puisse le concerner. Le prix en lui-même était en soi un suprême honneur, mais les conditions de son attribution le furent encore davantage quand il sut qu'il lui avait été décerné à l'unanimité du jury dont les membres étaient issus de sept pays différents. Bien qu'il ait eu connaissance que de nombreux musiciens du monde de la musique « classique » appréciaient son jeu, en tant que pianiste de jazz, il ne s'attendait pas à une telle marque de reconnaissance venant de la musique savante. Dans son autobiographie Peterson se confie : « Ce qui a été certain, c'est qu'à l'instant où l'on m'a appelé pour m'annoncer la nouvelle, ma première pensée alla à mon professeur bien-aimé Paul de Marky qui n'avait pas vécu suffisamment longtemps pour avoir la joie de me voir triompher dans un domaine musical qui était intégralement le sien. Dès cet instant, je lui dédiais instantanément et secrètement cette récompense. N'était-ce pas à lui que je devais cet aspect si profond de mon geste pianistique¹¹¹ ? »

Peterson explique clairement en quoi l'attribution du prix Glenn Gould est la reconnaissance de la permanence de l'apport esthétique de la musique savante et, à travers elle, de la grande tradition pianistique romantique et postromantique. Cela l'amène un peu plus loin à s'interroger sur sa condition de Noir, une constante chez les pianistes de jazz de couleur, et la relation que cela entraîne avec le milieu musical ambiant. Peterson estime que beaucoup d'Américains ne peuvent admettre l'idée selon laquelle les Noirs peuvent produire quoi que ce soit ayant une valeur esthétique ou culturelle. Pire, une telle réflexion n'est pas seulement l'apanage de quelques fanatiques ou crétins racistes et Peterson donne en exemple les propos de l'historien anglais Arnold Toynbee qui écrivait en 1930 : « Quand nous avons établi un classement de l'humanité par la couleur de peau, nous avons pu constater que la seule couleur... qui n'a apporté aucune contribution créative aux 21 civilisations recensées est la race noire¹¹². » Et pourtant, Peterson est persuadé que Toynbee se serait certainement lui-même qualifié d'esprit ouvert et libéral, il était un homme

¹¹¹ [Traduction] Almost as soon as I was told of the award, I thought of my beloved teacher Paul de Marky, and what a shame it was that he had not lived to see me achieve this unique recognition in his own field of music. Ever since that moment I have privately dedicated the award to him, for his influence on the way I came to approach playing the piano was as decisive as profound. *Ibid.*, p. 314.

¹¹² [Traduction] The English historian Arnold Toynbee wrote in the 1930s: "When we classify mankind by colour, the only one of the primary... which has not made a single creative contribution to any of our 21 civilisations is the black race. [*A Study of History*] *Ibid.*, p. 330.

cultivé et érudit. Ces déclarations de Toynbee ne sont pas seulement une insulte choquante, mais prouvent, peut-être, à quel point la grande majorité du public est, selon Peterson, ignorante devant le jazz. La propagation d'une musique aussi truculente déconcerte les plus guindés des libéraux mais elle rappelle au plus grand nombre que l'Amérique a été, de sinistre mémoire, une nation esclavagiste. En tout cas, dès le début, le jazz fut marginalisé et sa soudaine popularité pendant l'aire du swing n'y change rien. Peterson termine par ces mots : « Suscitant embarras ou hostilité, le jazz n'était pas encore au bout de ses malheurs. S'il semblait qu'il ne puisse pas être correctement honoré, tout du moins fut-il radicalement exploité¹¹³. »

On sent Oscar Peterson très affecté par ce sujet ; lui-même ressent qu'au fond, s'il n'a pas fait de carrière dans la musique savante c'est, non parce qu'il n'en a pas les capacités techniques et pianistiques, mais à cause de sa couleur de peau – certainement comme Art Tatum avant lui – puisqu'il rappelle que, concernant le domaine de la musique « classique », aucun Noir n'a véritablement percé : « À compétences égales, on pourrait imaginer trouver une vingtaine de musiciens noirs dans un orchestre symphonique et au moins quelques chefs d'orchestre afro-américains. Pas du tout : mis à part Dean Dixon¹¹⁴, les musiciens noirs d'orchestres symphoniques au talent incontesté se sont trouvés face à une société américaine incapable de les intégrer dans des orchestres symphoniques mixtes afin qu'ils trouvent une juste reconnaissance¹¹⁵. »

Peterson regrette qu'il en soit ainsi également au Canada : « J'ai le regret de dire que le tableau n'est guère différent dans mon propre pays. Durant ma jeunesse et aussi loin que je me souviens, il n'y avait aucun Noir dans les orchestres symphoniques. Dans les années quarante, j'étais l'un des seuls musiciens de couleur à avoir accès à des studios d'enregistrement et plus tard j'étais le seul Noir, ou presque, à faire des apparitions à la télévision canadienne¹¹⁶. » En conséquence de

¹¹³ [Traduction] Either way, jazz was culturally marginalized from an early stage, and its brief explosion into mass popularity during the Swing era did nothing to alter that. Such an embarrassed, or openly hostile, response led to further woes. Jazz could not, it seemed, be properly honoured; it could, however, be fully exploited. *Ibid.*, p. 330 à 331.

¹¹⁴ Chef d'orchestre américain de couleur ayant fait la seconde partie de sa carrière en Europe du fait de préjugés raciaux dans son pays d'origine. Il était né en 1915 et décédé en 1976.

¹¹⁵ [Traduction] And the classical picture was no better: yet another snow-capped winter scene. On the basis of skill and ability, one might expect to find 20 black players in a symphony orchestra, and at least a smattering of African-American conductors. Not a bit of it: from Dean Dixon onwards, black symphonic musicians of unquestioned talent have found American classical society apparently unable to cope with the concept of a mixed orchestra and thus unwilling to accept them. *Ibid.*, p. 333.

¹¹⁶ [Traduction] I regret to say that the picture in my homeland is not much different. So far I'm aware, there were no blacks in Canadian symphony orchestras when I was young; by the 1940s I

quoi, pour les Noirs, le jazz est un trésor artistique qu'il faut pouvoir revendiquer en permanence à la face du monde. Peterson explique que le monde de la musique commerciale produit, du point de vue du jazz bien entendu, ce qu'il y a de plus lamentable. Là encore, c'est le règne de l'ignorance. Du fait que les Noirs n'ont pas produit un ratio significatif de virtuoses « classiques » et que par voie de conséquence le monde commercial ne peut rien anticiper à ce propos, on les cantonne aux domaines du divertissement et de la musique populaire. Pour lui : « Les décideurs du commerce musical ont été incapables de comprendre que les Noirs avaient créé leur propre musique savante : le jazz. Ou peut-être l'ont-ils réalisé mais n'est-il tout simplement pas de leur goût¹¹⁷. »

Et c'est un Oscar Peterson amer qui reconnaît sans ambages qu'il aborde le geste pianistique dans le même état d'esprit qu'un concertiste « classique », c'est-à-dire avec une visée perfectionniste maximum. Quand il s'interroge sur l'avenir du jazz, il se demande quelles motivations le poussent personnellement encore à jouer. Il y a une réponse toute simple à la seconde question : Peterson adore jouer et sa vie entière est consacrée au piano. Lorsqu'il avait commencé l'apprentissage de la musique « classique », il s'y était immergé avec tout son cœur, mais lorsque la passion du jazz a pointé à l'horizon, Peterson affirme qu'elle fut encore plus grande car elle lui offrait une liberté qui lui permettait de transcender sa puissance créative. Il écrit : « Si ma soif d'apprendre et de travailler l'instrument fut infinie, c'est parce que j'étais déterminé à aborder le piano avec les mêmes moyens techniques et musicaux que n'importe quel virtuose concertiste classique¹¹⁸. »

Il reconnaît aussi en guise de conclusion que cette quête de perfection s'est généralisée à tous les musiciens de jazz actuels puisqu'il pense que, créer en temps réel, de manière émancipée, une composition musicale impromptue devant un large public est une entreprise hasardeuse qui fait appel non seulement à des talents musicaux mais à l'intégralité des facultés cognitives. Cela exige que l'improvisateur rassemble tous ses sens, ses émotions, sa force physique et ses capacités intellectuelles et qu'il les dédie entièrement à sa prestation musicale dans un total dévouement dont il faudra faire preuve à chacun de ses concerts. Si c'est effrayant,

was one of only a handful of blacks to do any form of studio work, and later I was certainly one of the very few blacks to appear on Canadian television. *Ibid.*, p. 333.

¹¹⁷ [Traduction] Because blacks have not produced the raft of classical virtuosi that the commercial world anticipated, it has assumed that blacks are capable only of "light entertainment" or pop work: yet another section of our society that has failed utterly to realize that blacks have produced their own classical music – jazz. Or perhaps they *have* realized this, and found it not to their liking. *Ibid.*, p. 335.

¹¹⁸ [Traduction] My study-time increased rather than otherwise, for I was determined to be as dedicated and comprehensive in my endeavours as any classical virtuoso. *Ibid.*, p. 338.

c'est également passionnant et une fois que l'on y a goûté, on ne peut plus s'en passer. Il termine : « Cela sera plus fort que vous : si vous êtes intérieurement persuadé que vous serez à la hauteur du défi, alors vous réussirez. C'est cela qui m'a motivé et il en sera toujours ainsi¹¹⁹. » Dans cette phrase qui conclut son autobiographie, Oscar Peterson poursuit la même quête d'idéal que les premiers grands virtuoses solistes de l'ère romantique à l'époque de l'invention du récital (n'est-ce pas l'objectif visé par Chopin et Liszt quand ils improvisent ?) et d'Art Tatum. Pour bien des raisons, le nom d'Oscar Peterson est souvent associé à celui du virtuose aveugle qui a fait l'objet de toute la deuxième partie de cette thèse.

II.1.2.2- Oscar Peterson-Art Tatum, filiation ou communauté d'esprit ?

Il est d'usage chez les musicologues et les critiques de jazz, d'associer le nom de Peterson à celui de Tatum. Teddy Wilson lui-même, qui a connu les deux pianistes, en convient : « Aujourd'hui, Oscar Peterson pourrait être considéré comme l'héritier d'Art Tatum dans la dextérité et la maîtrise du clavier¹²⁰. » Héritier de Tatum ? Nous ne reviendrons pas sur l'anecdote du jeune Peterson dégoûté à l'écoute de Tatum et renonçant à jouer du piano pendant un bout de temps – nous l'avons évoquée dans la partie précédente. Quoi qu'il en soit, il semblerait bien que Tatum lui-même l'ait reconnu comme tel dès leur première rencontre comme le relate Robert L. Doerschuk : « À l'occasion d'un concert à Washington, D.C., Peterson fit la rencontre de son héros, Art Tatum, qui lui fit rapidement comprendre qu'il le considérait comme son véritable héritier. Puis quand le jeune pianiste, trahi par ses nerfs, fut invité à jouer devant lui, Tatum lui donna ce conseil : "Bats-toi, même si tu dois me détester pour y arriver¹²¹ !" »

¹¹⁹ [Traduction] Nor do you want to: for you come to believe that if you get it *all* right, you will be capable of virtually anything. That is what drives me, and I know it will always do so. *Ibid.*, p. 373.

¹²⁰ [Traduction] Today Oscar Peterson can be considered the pianist who has inherited the mantle of Art Tatum, for sheer keyboard dexterity and overall command of the instrument. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, p. 115.

¹²¹ [Traduction] At one engagement in Washington, D.C., Peterson met his hero, Art Tatum, who would soon make it clear that he regarded the Canadian as his heir apparent. Indeed, when the young pianist betrayed a rare set of nerves at having to play before his mentor, Tatum gave him blunt advice: "Get over it. Even if it means having to hate me." DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 77.

Oscar Peterson partage avec Paul de Marky une admiration sans faille pour Art Tatum quand il rapporte que la plus grande marque d'ouverture d'esprit manifestée par Paul de Marky lui fut donnée quand il lui avoua, à sa grande surprise et à son immense joie, être un fan absolu d'Art Tatum. Il lui fit écouter plusieurs disques d'Art Tatum pris dans sa discothèque personnelle, puis illustra divers points précis qu'il voulait approfondir en rejouant textuellement les extraits, ce que Peterson trouvait remarquable. Et Peterson de conclure : « Dès lors, je considérais Paul de Marky non seulement comme le principal pianiste classique du Canada mais également comme la personnalité qui m'impressionnait pour sa capacité d'ouverture et sa connaissance approfondie du jazz¹²². » Ce que relate Peterson confirme cette fascination qu'exerce Tatum sur les pianistes de tradition savante. Si Paul de Marky rejoue des passages des improvisations de Tatum, c'est parce qu'elles éveillent sa curiosité et parce qu'il s'y trouve non pas en terrain étranger, mais dans une proximité de geste pianistique dont l'originalité seule l'interroge.

Il se trouve que, si cette filiation entre Tatum et Peterson paraît indéniable sur le plan des moyens techniques purs, leur mise en œuvre et le projet artistique qui en résultent sont totalement différents. Ainsi, Richard Palmer, dans l'ouvrage qu'il consacre à Peterson, explique-t-il n'avoir encore jamais trouvé d'analyse de l'œuvre de Peterson dans une encyclopédie de jazz ou dans une étude ambitieuse qui ne lui colle pas catégoriquement l'étiquette de disciple de Tatum. Si bien que, quand un musicien comme Peterson parle avec autant de respect, d'affection et d'admiration d'un pianiste comme Tatum, comme il l'a toujours fait, on est tenté de prendre de telles remarques pour argent comptant, et de conclure que le propre style de Peterson est le reflet direct de la magie de Tatum.

Pour étayer ses dires, Palmer compare l'« hommage » déclaré d'Oscar à Art dans l'enregistrement de 1962 de *Ill Wind*, (Verve V-8480), à la version Tatum du même air dans la collection SOLO MASTERPIECES (Pablo 2625 703). Dans les notes destinées à la pochette de son disque, Oscar fait le commentaire suivant : « C'est un témoignage musical de la façon dont [Art] abordait ce genre de chose. Dans le temps, nous en discussions en long et en large. » Pourtant, Palmer démontre que même dans le premier chorus, exécuté à contre-tempo, il n'y a qu'un trait qui soit du Tatum authentique, aux mesures 22-24 de l'annonce du thème, juste avant le pont (Peterson poursuit en expliquant à Previn que le trait en question était le seul de

¹²² [Traduction] I found this feat remarkable; I considered Paul de Marky the foremost classical pianist in Canada, and to witness his sympathetic and expert facility in jazz made a great impression on me. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, 370 Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 47.

Tatum qu'il pouvait jouer consciemment). Pour Palmer, il se peut que le reste de ce passage en solo soit tatumesque dans un sens très large – l'usage d'arpèges fulgurants, les groupes de notes harmonisées avec densité, l'étonnante pirouette à travers tout le clavier du piano. Cependant, mais à un niveau plus détaillé et profond, Peterson se démarque distinctement des méthodes du dédicataire. Puis Palmer désigne deux autres différences encore plus notables. Premièrement, le morceau swingue d'une manière terre à terre – ce que Tatum n'a jamais fait ; et deuxièmement, l'interprétation d'Oscar se concentre bien plus sur la mélodie que Tatum n'avait coutume de le faire.

Pour Palmer, on pourrait dire que la version de Peterson est bien plus facile à écouter. L'interprétation de Tatum est, naturellement, renversante. Palmer explique qu'elle débute par un prélude qui a fort peu à voir avec la mélodie ou l'harmonie de la chanson, mais qui annonce le thème de manière enchanteresse. Puis au moment où Tatum aborde le pont, il se trouve déjà dans des variations rythmiques d'un genre différent et subtil, tantôt ralentissant, tantôt accélérant le tempo ; et une fois qu'il traite le développement, il exige la plus stricte attention en reconstruisant à volonté harmonie et structure. Malgré une aussi totale transformation, la forme sous-jacente de l'air reste implicite, et la cadence est infaillible. Palmer l'affirme : « Pour écouter Tatum il faut invariablement un métronome, rien que pour s'assurer que c'est lui qui a raison, et non vos oreilles, quand vous décelez un temps oublié ou ambigu. Mais dans son essence la version de Tatum est le fin du fin du baroque, tandis que Peterson offre un traitement fondamentalement romantique, dépouillé et concis dans son impact, malgré tous les ornements audacieux¹²³. »

L'analyse comparative de Richard Palmer est éclairante à plus d'un titre. En effet il explique très précisément ce qui différencie les deux pianistes et que l'auditeur attentif remarque immédiatement : la présence du swing chez Peterson et cette volonté de jouer plus ou moins *rubato* chez Tatum. L'autre dissemblance concerne la relation avec les éléments thématiques. De la même manière que Garner, mais avec une précision chirurgicale, Peterson improvise à partir d'éléments mélodiques extrêmement bien façonnés où l'ambiguïté n'a pas sa place. Ce que Palmer qualifie de baroque chez Tatum relève plus de l'ornementation à la Chopin que des trilles et mordants du baroque. Chez Chopin et Liszt, l'ornementation fait partie intégrante de la phrase musicale et il nous semble que c'est de cette manière que Tatum construit le développement de son improvisation paraphrase. Là encore, nous reprenons à notre compte le vocable de Richard Palmer : Tatum « développe »

¹²³ PALMER (Richard), *Oscar Peterson*, collection « jazz », Garancière, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1986, p. 79 à 80.

son improvisation à partir de multiples éléments thématiques et dynamiques. Oscar Peterson ne cultive pas cette ambiguïté propre au style de Tatum, à cheval entre tradition savante virtuose et jazz, Peterson désire que sa musique s'inscrive pleinement dans la filiation du jazz, quitte à paradoxalement, employer les outils techniques de Liszt pour y parvenir. D'ailleurs Palmer affirme qu'il y a, en réalité, peu de ressemblances entre Peterson et son modèle : « La parfaite maîtrise qu'Art avait du piano a mis le feu à l'imagination du jeune Peterson, et cette révélation originale continue d'imprégner tout ce que fait Peterson. Pourtant il le fait d'une façon stylistiquement distincte, où le dessein particulier et les méthodes d'y parvenir ne présentent qu'une faible ressemblance avec le modèle¹²⁴. »

En réalité, si Peterson s'inspire de Tatum, pour Gunther Schuller, c'est du Tatum d'une période bien précise. C'est pendant cette période des années quarante que Tatum, toujours reconnu et admiré pour son toucher délicat et raffiné, commence à développer une manière plus rude, parfois presque féroce, d'attaquer le clavier. Schuller écrit : « Un geste pianistique plus propice au swing et à l'énergie que l'avait été son approche antérieure du clavier, un style que développera un peu plus tard Oscar Peterson, le plus ardent disciple de Tatum. Ce Tatum au pianisme plus agressif peut être écouté avec intérêt dans deux thèmes enregistrés en 1941 *Body and Soul* et *There'll be Some Changes Made* [enregistrement par Newman et réédition par le label Onyx]¹²⁵. » Effectivement, Schuller fait une remarque particulièrement judicieuse car, en décrivant le style de Tatum du début des années quarante, on peut très aisément l'identifier au style de Peterson : swing marqué, énergie débordante et féroce, jubilation virtuose. Des éléments stylistiques sur lesquels il faut à présent s'arrêter afin de les disséquer et comprendre quels sont les moyens techniques qu'ils développent.

II.1.2.3- Style et moyens techniques

Le style d'Oscar Peterson peut apparaître flamboyant sur des rythmes embrasés, comme le laisse entendre Robert L. Doerschuk : « Mais Peterson réussit [à conquérir New York en 1949] en employant la formule qui va asseoir sa réussite

¹²⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁵ [Traduction] and a style later emulated by Oscar Peterson, Tatum's most ardent disciple. This more aggressive Tatum can be heard to good advantage on a 1941 *Body and Soul* and *There'll Be Some Changes Made* [recorded by Newman and released on the Onyx label]. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, 919 p. 488.

pour les décennies à venir : style flamboyant et rythmes embrasés¹²⁶. » Mais Doerschuk poursuit en assurant que ce style pianistique à la puissance de locomotive, même qualifié d'exhibitionniste, reste d'une sophistication supérieure à ce que l'on entend à l'époque. Il rappelle que peu d'artistes ont autant enregistré que Peterson et ceux qui entraient en concurrence avec lui dans ce domaine ne pouvaient se targuer de le faire avec la cohérence qu'il affichait. Earl Hines et Erroll Garner pouvaient enregistrer en une journée la valeur d'un album en piano solo mais fatigués, une grande partie de la bande d'enregistrement serait d'une qualité douteuse. Pas Peterson... ou alors pas dans une telle mesure. Doerschuk écrit : « Son éloquence harmonique, la puissance de son style de locomotive et sa fulgurance le dispensaient de toute faiblesse. En réalité, il pouvait autant se répéter que d'autres, mais à un niveau beaucoup plus sophistiqué¹²⁷. »

Rappelons-nous, le terme d'exhibitionniste nous ramène au Liszt de la *Glanz Period*. En 1839, Liszt écrit à la princesse Belgiojoso : « Le concert, c'est moi ! ». Aussitôt, la création artistique du XIX^e siècle s'empare de l'image du virtuose, musicien prodigieux et échevelé, figure vénérée et caricaturale dont Franz Liszt reste le modèle indépassable. Le geste instrumental d'Art Tatum a déjà été frappé du sceau de l'exhibitionnisme, il est désormais accolé au nom de Peterson. Cet excès de technique dans le geste pianistique est étonnamment pour lui une sorte de handicap, même quand il s'évertue à faire preuve de sensibilité et délicatesse comme le rappelle Palmer : « Certes, il n'y a rien d'estimable en soi à jouer fort ou doucement ; mais il est curieux que la plus délicate de ses exécutions date d'une époque où Peterson était encore mis au pilori sous prétexte d'un excès de technique et d'un style brutal et satisfait¹²⁸. » Puissance technique et citations, voilà ce que retient Martial Solal du style de Peterson : « J'étais très admiratif devant sa puissance et sa technique, son sens du swing évidemment, et aussi son goût des citations, dont j'ai hérité partiellement, et dont j'ai beaucoup de mal à me défaire. Mais on ne peut pas dire qu'il y ait une filiation entre lui et moi parce que, là encore,

¹²⁶ DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 75.

¹²⁷ [Traduction] Not so with Peterson... or perhaps not so obviously so: his harmonic eloquence, locomotive momentum, and flash tended to distract from more subtle artistic issues. He could be as repetitive as anyone else, but at a more sophisticated level. *Ibid.*, p. 76.

¹²⁸ Palmer (Richard), *Oscar Peterson*, collection « jazz », Garancière, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1986, p. 56.

c'était un peu tard, et puis ce n'était pas exactement le piano que je voulais. Mais il joue magnifiquement, c'est un des maîtres de l'instrument, sans aucun doute¹²⁹. »

Nous reviendrons sur l'insertion d'emprunts ou de citations dans le chapitre consacré à George Shearing, cette pratique n'étant pas seulement l'apanage des pianistes mais de tous les instrumentistes de jazz. Ce qui doit attirer notre attention est de savoir dans quel but Peterson accumule de tels moyens techniques. Si la visée artistique est l'objectif principal, il n'en reste pas moins que la problématique de la concurrence reste extrêmement prégnante dans le monde du jazz de l'après-guerre. Ce que désire avant tout Peterson, c'est la domination de la performance pianistique de son temps car pour Doerschuk, Il n'y a rien d'hésitant ni de fragile en lui, au contraire, ses traits fulgurants et tranchants, ses trémolos grondants, ses cadences emphatiques semblent remporter, avec fierté et provocation, tous les défis. Il rappelle que pour Peterson, le véritable objectif à atteindre est : « D'abord, d'écarter de son chemin tous ses rivaux potentiels et devenir *le* pianiste virtuose du jazz. Il n'y avait d'ailleurs, dans sa génération, personne qui ne puisse lui tenir tête tant sur le plan de la vitesse que celui de la puissance¹³⁰. » Encore une fois, la parfaite continuité dans l'état d'esprit des pianistes virtuoses de jazz, de Jelly Roll Morton à Oscar Peterson, en passant par les pianistes de *Stride* et Art Tatum, est remarquable ; tous ne tendent que vers un seul but : être les maîtres incontestés du ring pianistique. Marian McPartland, pianiste reconnue qui a l'habitude de côtoyer tous les grands pianistes du moment, est terrifiée à l'idée d'inviter Oscar Peterson dans son émission *Marian McPartland's Piano Jazz* sur *National Public Radio*. Elle doit, pour l'occasion, se passer des services de Baldwin – qui sponsorise l'émission – pour installer un Bösendorfer, instrument favori de Peterson.

L'aspect technique du geste pianistique de Peterson plonge ses racines dans les prémices de l'apprentissage instrumental du jeune Oscar. Très tôt, Peterson a conscience que la technique est le vecteur principal qui conditionne le langage improvisé. S'il veut toucher le cœur et l'âme de son auditeur, le pianiste doit faire preuve d'un charisme et d'une capacité de persuasion que seule une parfaite technique autorisera. Ainsi Peterson explique-t-il que cela fait de nombreuses années que les gens s'étonnent de son aisance à jouer du piano et de l'abondance technique

¹²⁹ PRÉVOST (Xavier), - *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 183.

¹³⁰ [Traduction] At first, it would seem to be his peers, all of whom cleared quickly out of the way and acknowledged him as the new boss on the block. There was nobody, especially from his generation, who could match him in either speed or power. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 75 à 76.

dont ils pensent qu'il fait preuve. Pour leur répondre sur cet aspect de son jeu, son opinion est que les pianistes de jazz ont dû résoudre les problèmes techniques très tôt dans leurs études afin de pouvoir envisager d'exprimer quelque chose de cohérent. En effet, le discours pianistique que les improvisateurs délivrent ne peut souffrir d'hésitations, de bégaiements et de balbutiements que l'oreille de l'auditeur aurait à combler. Là encore, Peterson rapproche l'acte d'improvisation à la prise de parole puisqu'il pense, qu'à la manière dont le discours va sortir de la bouche de l'orateur pour influencer l'auditeur, la musique d'un pianiste performant devra dégager une émotion émanant de son cœur et de son esprit qui ira directement toucher l'auditeur. Il en conclut : « Néanmoins, pour y parvenir, il faudra que les idées de ce pianiste soient adossées à des compétences techniques et digitales hors du commun. J'ai entendu des pianistes dont le discours était volontairement peu volubile et intentionnellement retenu [Bill Basie et Jimmy Jones, par exemple], mais j'ai également entendu des pianistes dont le jeu était maladroit par incapacité technique. J'ai décidé très tôt de ne pas appartenir à la seconde catégorie¹³¹. »

Avant de comprendre quels outils techniques spécifiques Peterson met en œuvre pour parvenir à une telle maîtrise du geste pianistique en soliste, observons ce qui, dès le début, l'a absorbé. Rappelons-nous, Jelly Roll Morton, Waller, tous les pianistes de *Stride* et Tatum ont tous souhaité avoir une parfaite indépendance des deux mains ; non seulement Peterson a retenu la leçon mais il a la satisfaction de s'apercevoir qu'il a une parfaite indépendance des mains : « Je constatais également que je pouvais jouer quoi que ce soit indifféremment aux deux mains. Cela m'apporta une forme nouvelle d'expression artistique que je croyais hors de portée jusque là¹³². »

À cette indépendance des mains, s'ajoute une dextérité qui lui permet de réaliser des traits fulgurants doublés aux deux mains. Il s'agit, en tout état de cause, de sa botte secrète, encore adolescent il l'utilise contre Marlow¹³³, un pianiste local

¹³¹ [Traduction] I also believe that in the case of a performing pianist, the musical invention should come from the emotional and intellectual conception of the mind and heart and should be coupled with the best possible digital capability in order to enunciate their ideas for the listener. I have heard pianists who are basically sparse players by intention (Bill Basie and Jimmy Jones, for example), but I have also heard pianists who are barren players due to their ineptitude on the instrument. I decided a long time ago not to be a member of the latter club. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, SE1 7NX 370 Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 290 à 291.

¹³² [Traduction] I also found that as a result I became able to play virtually anything that I chose to in a two-handed fashion. This gave me another form of artistic expression that had hitherto been beyond me. *Ibid.*, p. 30.

¹³³ Peterson ne donne pas plus de détails au sujet de ce pianiste qui semble ne pas avoir marqué l'histoire du jazz.

concurrent : « Je terminais mon improvisation en jouant simultanément un long trait virtuose aux deux mains et cela l'impressionna à un point tel qu'il sortit du club en jurant et qu'il ne remit jamais les pieds à Montréal. Il y avait une atmosphère de jubilation indicible parmi le public qui avait assisté à cette bataille musicale au cours de laquelle Marlow avait dû s'enfuir, complètement défait¹³⁴. » Pour avoir une idée de la panoplie des moyens techniques que Peterson déploie dans son geste pianistique, il est nécessaire d'envisager un tel geste dans le cadre du jeu en soliste.

II.1.2.4- Conception et enjeux du geste pianistique virtuose en soliste

Dans son autobiographie, Oscar Peterson consacre tout un chapitre à cet aspect essentiel de son geste pianistique. À la différence d'Art Tatum et des pianistes de *Stride* qui l'ont précédé, pour Peterson et les pianistes qui lui sont contemporains, le jeu en soliste est tombé en désuétude après la deuxième guerre mondiale. L'essor du be-bop favorise le jazz en petites formations dans lesquelles, comme nous l'avons vu, le rôle du pianiste se veut, au mieux, l'équivalent de celui des instruments solistes à vent ou, au pire, un faire valoir harmonique et rythmique au même titre que la contrebasse ou la batterie – en attendant l'*interplay* de Bill Evans... Depuis de nombreuses années, Norman Granz et Duke Ellington tentent de convaincre Oscar Peterson de s'engager dans ce type d'aventure : le jeu en soliste, sans laquelle une grande carrière de pianiste ne peut trouver son accomplissement. Ce n'est finalement qu'arrivé autour de la quarantaine que Peterson franchit le pas et se lance le défi du concert en solo et des problèmes que cela entraîne, notamment une profonde remise en cause de son geste pianistique. Peterson réalise que le plus important changement à effectuer est également le plus intéressant. Pendant des années il avait été reconnu comme un grand pianiste de jazz mais, *au sein d'un groupe*. Il avait confiance en lui mais cette assurance en ses capacités était le fruit d'une confiance réciproque entre les différents membres de ce groupe. Il lui fallait accepter d'abandonner ce confort qui tenait de la dépendance aux autres et se remettre dans la peau de l'étudiant et de l'auditeur. Étant enseignant lui-même depuis un certain temps, travaillant avec des musiciens professionnels, il a conscience que l'obstacle majeur pour évoluer réside dans l'incapacité que l'on a soi-même à évaluer objectivement ses propres faiblesses. Sans cela, aucun progrès

¹³⁴ [Traduction] I ended the chorus by playing it with two hands simultaneously, at which point I heard him yell out "Shit!" as he stomped out of the club, never to be seen again in Montreal. There was untold jubilation amongst the people that had gathered to see this musical gun-battle when Marlow departed, totally deflated. *Ibid.*, p. 62.

personnel n'est envisageable. C'est ce travail d'introspection qu'il lui faut faire : déterminer ce qui dans sa technique pose problème et trouver des solutions.

Le premier objectif majeur qu'il s'assigne est d'arriver à s'accompagner lui-même, sans fatigue, avec aisance et endurance. Peterson se souvient d'un concert à Carmel où ils n'étaient que deux avec Ray Brown¹³⁵, sans batterie ni guitare. Peterson écrit : « Pendant la soirée, je m'étais réservé une partie en solo. À la fin du concert, Ray m'interrogea sur mes projets futurs et me demanda si j'avais l'intention de m'investir dans des concerts en solo. Je répondis : "oui". Il réfléchit un peu puis ajouta : "Tu sais, cela prend du temps avant que quelqu'un puisse réellement atteindre un tel feeling et une telle aisance dans la main gauche et pour que cela paraisse homogène et convaincant"¹³⁶. » Il va sans dire que, tenant compte des avis de Ray, Peterson a compris le message, et qu'il met tout en œuvre afin de réussir pleinement dans cette évolution de son geste pianistique et ce qu'elle entraîne pour sa carrière.

Revoici alors la première préoccupation du pianiste de jazz quand il joue seul : « La première difficulté à laquelle je devais faire face était le travail de la main gauche et la répartition entre basses et accords. Les basses, à la gauche du clavier, étaient importantes certes, mais les accords, dans la partie médium, l'étaient encore plus. On aurait pu croire que cela serait facile, et bien croyez-moi, cela a été le contraire ! Cela s'est soldé par un nombre incalculable d'heures – je parle véritablement d'heures – à enchaîner des gestes jusqu'à ce qu'ils me deviennent une seconde nature¹³⁷. » Lentement mais sûrement, Peterson constate l'évolution de son jeu. Une fois ce travail effectué, il superpose sur ce jeu de main gauche des traits et des lignes mélodiques tout en écoutant attentivement si les errements de sa main droite sont en concordance avec ce que fait la main gauche : « Au moindre désordre ou tension apparente, j'arrêtais immédiatement afin de comprendre ce qui avait créé un problème entre la basse fondamentale et l'harmonie d'une part et le développement qui en résultait à la main droite, d'autre part. [Comme je le répète

¹³⁵ Contrebassiste noir américain né en 1926 et décédé en 2002.

¹³⁶ [Traduction] During the performance, I launched into some solo things. After I finished the concert, Ray queried me about what direction I was going in musically and if I intended to continue doing solo concerts. I said yes; he thought for a few moments then said, "You know, it takes awhile before someone can really attain that feeling of ease in the left hand because it has to be so smooth that it's totally believable." *Ibid.*, p. 293.

¹³⁷ [Traduction] The first thing that I had to attack was the intended bass movement supplied by the left hand. Not only were the initial bass notes important, but even more important was the harmonic cluster that is the upper half of the bass pattern. This may sound very easy to bring about but, believe me, it is not! It meant untold hours – and I mean hours – of repeating these patterns in various sequences until they became second nature to me. Slowly but surely I began to see and hear the development taking place. *Ibid.*, p. 293 à 294.

souvent, et contrairement à ce que croient de nombreux pianistes, c'est de la main gauche qu'émanent l'harmonie et l'expression des idées mélodiques qui en découlent. En d'autres termes, la main gauche pose une question à laquelle la main droite répond]¹³⁸. » On pourrait penser que pour un virtuose confirmé comme Peterson, le passage du jeu en groupe au solo ne serait qu'une formalité. Or, il nous avoue qu'au-delà des hésitations et des questionnements sur l'engagement même dans la voie du concert en soliste, il s'est retrouvé face à des problèmes qui lui ont paru très difficiles à surmonter. En premier lieu, il nous apprend ce que nous savions déjà : dans le jeu en solo, le rôle de la main gauche est fondamental, il conditionne l'équilibre même du geste pianistique. Sa richesse et sa précision ont un rôle déterminant dans l'esthétique de la performance du soliste, d'ailleurs Peterson reconnaît avoir dû travailler des journées entières à la réussite de cette seule entreprise. Ensuite le travail de la main droite entre en ligne de compte.

Dans son autobiographie Peterson réalise que c'est une étape de son travail pianistique qui consiste à trouver comment terminer de la façon la plus aboutie les traits de la main droite : il ne pouvait se permettre de finir dans un son étouffé, ni dans quelque chose qui n'aurait aucun rapport avec ce qu'avait proposé la main gauche. À cet effet, Peterson s'efforça de proposer un assortiment de formules différentes, en faisant en permanence attention à la note sur laquelle la main droite devait aboutir tout en localisant exactement où en était la main gauche, harmoniquement et rythmiquement. Il s'arrêtait ensuite et rejouait ce qu'il avait improvisé aussi bien qu'il le pouvait et essayait d'intégrer l'aboutissement de la ligne mélodique dans les formules rythmiques et harmoniques de la main gauche, ce qui parfois permettait à cette dernière d'exprimer la fin de la phrase initiée par la main droite. Il écrit : « En essayant de travailler ainsi, chaque pianiste pourra trouver un tempérament et une impulsion créative qui lui permettra d'éviter de reproduire des formules réchauffées calquées sur le style d'autres pianistes. Je constatais également que la doublure à l'octave aux deux mains du même trait avait un rôle formel essentiel en reliant les pôles harmoniques les uns aux autres¹³⁹. »

¹³⁸ [Traduction] At any point that I sensed tension or dishevelment in my right-hand lines, I would stop immediately and, instead of looking at what I'd played with my right hand, would investigate what bass note I had played as a root, and what harmonic cluster I had used to answer it. [It's worth repeating that, contrary to many players' belief, the fundamental harmonic direction and melodic ideas emanate from the expressions of the left hand. In other words, the question is asked by the left hand and the answer is delivered – at length if need be – by the right hand. *Ibid.*, p. 294.

¹³⁹ [Traduction] This is something that has to be done individually by each player in order to retain his or her own temperament and creative impetus, rather than sounding like a rehash of previous players. I found also that the double lines referred to in the previous chapter became most useful

Plusieurs choses intéressantes sont à retenir dans ce que vient de dire Peterson : d'une part, en annonçant qu'un trait commencé à la main droite peut se terminer avec la main gauche, Peterson s'inscrit dans la filiation de Tatum et de la grande tradition pianistique romantique ; ce faisant, son geste sort de la répartition typique du jazz de l'époque, accords à la main gauche et développement du mode de cet accord à la main droite. D'autre part, son égale virtuosité aux deux mains lui permet de structurer ses improvisations par les traits fulgurants à l'octave aux deux mains décrits un peu plus haut.

L'étape suivante, si chère à Bill Evans comme nous le verrons, concerne l'enchaînement des voix intérieures puisqu'ensuite, il fallait apprendre à gérer un aspect de cette conquête du geste pianistique qui consiste à jouer en solo dans le jazz. Une étape qui d'ailleurs, de l'avis même de Peterson, est souvent terriblement négligée par les jeunes pianistes. Peterson veut ici parler de la création de voix intérieures et de leur conduite. Pour lui, chaque pianiste devrait avoir une compréhension harmonique si minutieuse qu'elle permettrait de suivre la réalisation de chaque ligne mélodique interne découlant de l'harmonie. Tout est si merveilleux quand la logique des fonctions harmoniques internes est respectée, c'est tellement plus abouti que des blocs harmoniques enchaînés les uns aux autres en dépit du bon sens, explique-t-il. Voici la méthode de travail qu'il adopte à ce propos : « Le fait d'ajouter aux voix extérieures des voix intérieures s'enchaînant au sein de la structure des accords, crée une mosaïque harmonique intéressante conduisant la main droite à développer des idées originales. Ce travail réclame énormément de patience et une pratique assidue. Au départ, il est préférable de se limiter aux enchaînements d'accords à quatre voix et une fois que ceux-ci sont maîtrisés, enrichir progressivement la texture harmonique jusqu'à une complexité totale¹⁴⁰. » Ce que Peterson veut nous faire comprendre, c'est qu'un véritable discours improvisé ne se limite pas à la qualité de l'enchaînement des idées aux parties extrêmes (mélodie et basse), mais qu'il faut que les parties intérieures – *voicing* – non seulement se succèdent en respectant les règles de résolution harmoniques, mais présentent également de véritables fragments mélodiques contrepuntant les voix extérieures. En cela, il se situe essentiellement dans la filiation des grands

in solo playing when used as dividers or connectors between harmonic segments of a tune. *Ibid.*, p. 294.

¹⁴⁰ [Traduction] The fact that we retain the outer voices while moving the textures within the structure creates a rich and interesting harmonic mosaic that can lead to more interesting lines being played off them by the right hand. This takes a great deal of investigatory practice, and also enormous patience. At the outset, it is perhaps best for the player to return to the four-part chord and work from there, until the harmonic growth that this method will develop ultimately materializes. *Ibid.*, p. 294 à 295.

harmonistes de la tradition savante, depuis Bach jusqu'à Ravel en passant par les romantiques, surtout Chopin.

Dans ce que Peterson vient de nous dévoiler, nous apprenons qu'il a planifié un long et patient travail, qui a débuté par la main gauche, puis la droite, s'est poursuivi par la complémentarité des deux et la résolution des difficultés harmoniques et contrapuntiques que cela soulève. Il explique alors qu'il lui faut, à présent, adapter son jeu de pédales à la nouvelle problématique du geste pianistique en solo. Très tôt, avec son professeur Paul de Marky, Peterson a dû envisager d'aborder cette tâche spécifique dans l'interprétation du grand répertoire pianistique. Peterson était déterminé à approfondir au maximum son jeu de pédales avant d'acquérir son propre piano à queue. Il avait observé et écouté attentivement la manière dont Paul de Marky les utilisait afin d'obtenir les sonorités miraculeuses et séduisantes qui paraissaient ne venir que de ses mains. À ce propos, Peterson se souvient : « Ici, un zeste de pédale *forte*, là, une phrase exprimée avec un subtil *sostenuto*. Grâce à cette mystérieuse pédale, de Marky semblait produire une myriade de notes dans les aigus alors que sa main gauche répondait par des motifs qui s'avéraient être comme le miroir déjà entendu¹⁴¹. » Mais pour Peterson, le seul autre pianiste qu'il estimait avoir une maîtrise de la technique du jeu de pédales similaire à celle de son professeur, était celui qu'il considérait comme « un gentleman » ayant honoré de sa présence l'un de ses shows télévisés de Londres, et avec lequel il eut le privilège de partager une demi-heure d'un autre show télévisuel sur CBC : le défunt Jorge Bolet¹⁴². À son propos, Peterson écrit : « Certaines personnes, qui ne comprennent ni le mot, ni son jeu, le qualifient de "romantique." Ses mains immenses, la profondeur de son émotion, et la manière sensible dont il aborde le traitement du jeu de pédales font de lui un maître de la conversation avec son instrument. J'ai certainement appris davantage de ces deux personnes [de Marky et Bolet], sur la manière de faire sonner les cordes en utilisant les pédales, que de personne d'autre¹⁴³. »

¹⁴¹ [Traduction] I would watch and listen to Paul de Marky as he used them to enhance the wonders he could entice with his hands. A tinge of sustain here; there a phrase played with the *sostenuto* pedal subtly introduced. He would produce a myriad of notes in the treble clef over a chord held by that mysterious middle pedal while the left hand answered statements already articulated by the right hand. *Ibid.*, p. 299.

¹⁴² Pianiste concertiste cubain, spécialiste du répertoire de Franz Liszt, né en 1914 et décédé en 1990.

¹⁴³ [Traduction] [...] The only other pianist I know who has a similar mastery of pedalling is a gentleman who honoured me by gisting on one of my London TV shows, and with whom I later shared a privileged half-hour on a show for CBC – the late Jorge Bolet. Some people passed him off as a "Romantic," understanding neither the word nor his playing: his huge hands, emotional depth, and sensitive feet combined in passionate conversation with his instrument. Certainly, I learned more from those two pianists about the vital artistry of pedalling than from anyone else. *Ibid.*, p. 299.

Arrivé à ce point de notre thèse, il est nécessaire de donner un aperçu de ce qu'a été l'apport du romantisme – d'une manière élargie – au jeu de pédales pianistique, les deux pianistes cités en exemple par Peterson étant des spécialistes du répertoire romantique. Pourquoi n'avons-nous pas abordé ce point plus tôt ? Tout simplement parce que la couleur sonore qu'imprime un jeu de pédale complexe – Art Tatum mis à part – n'est, en général, pas une véritable préoccupation pour les pianistes de la première partie de cette thèse. Garner utilise beaucoup la pédale, mais sans aucune subtilité... Avec les pianistes qui vont suivre l'ère du bop, l'utilisation de la pédale comme élément de coloration sonore va se poser, à Peterson d'abord, mais à tous les autres ensuite, dont, au premier chef, Bill Evans. Charles Rosen pense que les progrès faits dans l'utilisation de la pédale par les pianistes romantiques sont un des apports majeurs de cette période. Il rappelle, en premier lieu, quels sont les procédés liés à son utilisation : « En fait, la pédale distingue le piano des autres instruments autant que le toucher progressif. Elle fournit au pianiste un ensemble de procédés lui permettant de maîtriser la décroissance du son : il peut relever la pédale progressivement, employer la demi-pédale [les étouffoirs effleurent les cordes et n'assourdissent le son que partiellement], enfoncer la pédale avant ou après l'attaque de la note¹⁴⁴. » Pour Charles Rosen, le point de départ dans l'innovation de la technique de la pédale est la pratique qu'en avaient Haydn et Beethoven : « Pour lui [Beethoven], comme pour Haydn, la pédale était un effet spécial, et l'on peut examiner les passages où il l'a expressément notée pour en déduire où l'ajouter en l'absence de précision¹⁴⁵. » Toujours selon Rosen, l'apport de Beethoven se résume à cela : « En résumé, Beethoven recourt à la pédale soit dans le but de soutenir les notes importantes pour la structure, soit pour obtenir une sorte de contraste dynamique¹⁴⁶. »

Rosen rappelle que l'on peut dater des années 1820 le passage à l'usage continu de la pédale, ce qui s'explique peut-être par l'importance grandissante des concerts publics. Il affirme également que la révolution stylistique effectuée par la génération de Chopin, Schumann et Liszt est étroitement liée aux nouvelles techniques de pédale. Quant à Chopin, la nouveauté de son style et son extraordinaire sonorité reposent sur un emploi inédit et original de la pédale. Outre que la pédale soutient la ligne de basse, qui sans elle, serait perdue ; elle permet surtout au piano de chanter. Rosen démontre également que dans la *Ballade* n°1 en *sol* mineur, Chopin étend encore l'usage de la pédale dans la mise en forme des

¹⁴⁴ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 35.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

phrases, l'articulation des harmonies ; dans les autres ballades, il lui assigne même la possibilité de créer un rythme polyphonique aboutissant à la mise en lumière d'un contrepoint qui, sans elle, resterait caché dans la texture.

Peut-être est-ce en s'inspirant de cette manière d'aborder le jeu de pédale que Peterson a réussi à faire sonner les voix intérieures dont il a parlé plus haut. Enfin, pour être totalement exhaustif dans cet aspect du pianisme romantique inspirateur des générations de pianistes qui suivront, il faut encore se tourner vers Rosen qui estime « qu'avec la génération romantique, de fait, la sonorité avec pédale devient la norme de l'écriture pianistique ; le piano vibre à peu près constamment, et la sonorité sans pédale est une exception, à la limite de l'effet spécial¹⁴⁷. »

Nous voici, à ce point, assez proches de la conception actuelle de l'utilisation de la pédale. Reste à parfaire ce que Rosen appelle l'utilisation « syncopée » de la pédale – qui consiste à l'enfoncer avant ou après l'attaque de la note. Rosen s'appuie sur les travaux de Moriz Rosenthal¹⁴⁸, pour qui cette évolution daterait de la fin du XIX^e siècle : « auparavant, expliquait-il [Rosenthal], les pianistes avaient l'habitude d'enfoncer la pédale sur la note [c'est-à-dire en même temps]. Aujourd'hui encore, on voit des pianistes qui “battent la mesure” avec le pied droit ; mais, dans l'ensemble, l'usage syncopé de la pédale fait désormais partie de l'éducation de base des pianistes¹⁴⁹. » Rosen poursuit en rappelant que Schumann emploie la pédale de façon beaucoup plus aventureuse que Chopin : « Dans la plupart de ses morceaux, l'indication “avec pédale” figure au tout début – son absence en est d'autant plus intéressante. Mais il est des passages où ses indications de pédale sont aussi précises que remarquables¹⁵⁰. »

Rosen nous fait remarquer qu'avant le romantisme, l'usage de la pédale est exceptionnel et nous pouvons de la même manière constater que les pianistes de *stride* et surtout les pianistes de be-bop n'utilisent la pédale que très rarement, seulement dans les ballades en général. Cette connaissance et ce travail de fond à partir de l'utilisation romantique de la pédale n'empêchent pas Peterson d'aller au-delà et de reconsidérer son approche du jeu de pédale pour obtenir un pianisme plus personnel et novateur : « Enfin, il m'a fallu faire une réévaluation entière des techniques de pédale que j'avais apprises lors de mes études classiques, combinées avec celles que j'utilisais en jazz, afin de pouvoir prolonger les sons harmoniques

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁸ Pianiste américain originaire de Galicie (actuelle Ukraine), élève de Liszt, né en 1862 et décédé en 1946.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

qui me seraient nécessaires dans l'exercice du geste pianistique soliste¹⁵¹.» D'ailleurs, Peterson déclare que c'est ce que devraient régulièrement faire tous les pianistes de temps à temps, le danger étant de tenir cette technique particulière de pédale pour définitivement acquise.

C'est ainsi que Peterson, après avoir réfléchi à la conquête de la dynamique, au contrôle du timbre et du clavier, à la doublure de traits aux deux mains et à la maîtrise du jeu de pédales peut dresser un bilan de son expérience en soliste. Il explique qu'après avoir passé beaucoup de temps à travailler toutes ces techniques, il commença à les utiliser en concert, et découvrait avec ravissement que l'exercice du piano solo lui était devenu aussi naturel que de jouer en trio. Il en tire cette conclusion : « L'exercice du piano en soliste, comme tout autre projet, nécessite de patientes recherches, le sens et la maîtrise de la structure harmonique et du mouvement, la capacité d'intégrer les deux mains dans un geste à la fois convaincant et novateur, le moyen de relier tout ceci avec des tempos irrésistibles et une technique de pédale intelligente, et *in fine*, la maîtrise totale de l'articulation et du toucher. Alors, et seulement si véritablement toutes ces conditions sont réunies, vous pourrez en toute honnêteté affirmer : "Je sais jouer en soliste."¹⁵² » On ressent tout à fait, à la lecture de ce que vient d'affirmer Peterson, que jouer en soliste dans un concert, pour un pianiste, nécessite un geste pianistique beaucoup plus riche et accompli que lorsqu'il joue en formation. Le jeu en soliste ne peut s'envisager qu'avec une maîtrise entière et totale du geste pianistique, le pianiste de jazz se trouvant aux prises avec les difficultés qu'avaient rencontrées le pionnier du récital en soliste : Franz Liszt. À présent, intéressons-nous à l'instrument qu'affectionne Peterson : nous allons constater que ses goûts évoluent avec le temps et avec les rencontres qu'il va faire tout au long de sa carrière.

¹⁵¹ [Traduction] Lastly, I did a total re-evaluation of my pedalling techniques that I had learned in classical music, combined with those I was using for jazz playing, in order to extend the harmonic sounds that I would now need for solo playing. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, 370 Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 295.

¹⁵² [Traduction] Playing solo piano, like any other form of development, takes patient research; sensitive awareness of harmonic structures and movement; the ability to integrate both hands in a believable and innovative manner; a means of tying all this together with immaculate time and intelligent pedalling; and finally, total control of articulation and touch. Then, and only then, can truthfully say, "I played solo piano." *Ibid.*, p. 295 à 296.

II.1.2.5- Les instruments d'Oscar Peterson

Rappelons-nous, les instruments de Chopin sont des Pleyel, ceux de Liszt des Erard. Nul doute que s'ils avaient vécu aujourd'hui, ces deux grands virtuoses auraient eu des choix bien arrêtés quant à leur marque de piano. Il est indéniable en effet qu'une part du rendu du geste virtuose est redevable à l'instrument lui-même et sans nul doute Oscar Peterson ne nous contredirait pas sur ce point. Encore élève chez Paul de Marky, il comprend que la performance pianistique ne trouve un véritable accomplissement que lorsqu'il y a osmose entre le pianiste et son instrument. Au prime abord, il est littéralement envieux de l'instrument sur lequel il ne peut jouer qu'occasionnellement : celui de son professeur. Il se souvient avoir été conquis par les opulentes sonorités qu'en tirait Paul de Marky. C'est dans cette citation que l'on peut comprendre à quel point Peterson entretient un rapport quasi-charnel avec son piano : « Monsieur de Marky connaissait son piano, comme une épouse à laquelle il faisait l'amour, sans la moindre honte, en ma présence alors que la jalousie me taraudait. Cette épouse ne serait jamais mienne, elle ne pouvait jouer de cette façon sous mes doigts pensais-je, et cela était vrai, elle m'acceptait comme un ami qui lui était cher, mais en aucun cas comme un amant : elle n'aimait que Paul de Marky ¹⁵³ ! » À travers ce récit imagé, on ressent la présence réelle et tangible du lien qui permet ou non l'échange entre l'instrument et l'instrumentiste. Chaque fois qu'Oscar Peterson parle de ses pianos, il nous révèle qu'il les considère davantage comme des êtres que des objets. C'est Steinway qui marque le point de départ de ses histoires d'amour avec ses futurs pianos. Ainsi explique-t-il dans ses mémoires qu'ayant l'intention d'acheter un grand piano à queue aux représentants de cette marque, c'est Monsieur Steinway lui-même qui lui envoie, en fonction de son jeu, « le piano qui lui convient. » Peterson est extrêmement surpris qu'on lui fournisse un piano adapté à son jeu sans qu'il l'ait essayé. Et c'est à peu près deux mois et demi plus tard qu'un splendide piano à queue lui est livré à son domicile de Montréal. Peterson est presque effrayé de poser ses doigts sur le clavier – ceci pour deux raisons : la crainte de l'inconnu d'abord, mais aussi qu'allait-il dire et faire si le choix que l'on avait fait pour lui ne convenait pas ? Après avoir réfléchi quelques instants, il se lance prudemment dans l'interprétation de l'une de ses ballades favorites : « C'est alors que dès les premières notes, j'ai su que ce piano était exactement fait pour moi. La jouissance que me procuraient la luminosité et la

¹⁵³ [Traduction] Mr de Marky knew his lady, and would shamelessly make love to her in my presence, while I sat consumed with jealousy. She would never play that way for me, I thought, and that was true: she treated me as a good friend, but never as a lover. She loved Paul de Marky. *Ibid.*, p. 298.

richesse des sons me semblait totalement neuve et alors qu'il n'était pas encore rôdé, les pédales réagissaient magnifiquement aux plus légères de mes impulsions. Il me vint à l'esprit – de manière sentimentale peut-être – que l'âme des ruines du Colisée ressuscitait dans ce magnifique objet noir et or. En tout cas, cette belle femme – réincarnée ou pas – m'a donné beaucoup d'amour, elle m'a donné confiance en moi et foi en la réussite dans ma carrière¹⁵⁴. »

Remarquons que le premier type de morceau interprété par Peterson sur son nouveau Steinway n'est pas l'un de ces féroces et énergiques morceaux ayant pour but d'assommer ses concurrents, mais une ballade, lieu sensible et privilégié pour développer un lyrisme nourri de l'entière délicatesse du geste pianistique en soliste. Quant à Baldwin, l'autre marque américaine habituellement présente sur les scènes, même si aucun de leurs pianos à queue n'a appartenu à Peterson, il se trouve, qu'ayant des problèmes avec certains Steinway américains lors des concerts, Peterson en apprécie le modèle SD-10. Cette affinité avec la marque américaine aboutira à un contrat de sponsorship qui durera une dizaine d'années.

Mais ce sont les pianos européens qui vont définitivement emporter l'adhésion d'Oscar Peterson. D'abord Steinway-Europe qu'il découvre en Allemagne aux studios MPS RECORDS de Hans Georg Brunner-Schwer. En effet, à son arrivée en Allemagne, ce dernier lui demande quel piano il choisirait s'il était entièrement libre de toutes contraintes de choix. À l'époque, Peterson venait de mettre un terme à son association avec une marque de pianos et était entièrement tombé sous le charme du magnifique son des pianos Steinway de Hambourg. Lors de sa visite suivante, Brunner-Schwer lui annonça qu'il avait une surprise pour lui et quand Peterson poussa la porte d'entrée du studio, n'attendant plus que lui, trônait le dernier modèle Steinway de Hambourg : « Je m'assis aussitôt et ne fus pas déçu. Hans George écoutait, les deux mains dans les poches, hochant la tête d'un côté à l'autre suivant par là l'évolution du merveilleux univers sonore offert par l'instrument : "C'est ce piano qui te convient Oscar, vraiment !" disait-il avec excitation. "Nous allons t'enregistrer avec ce piano, j'ai acquis un nouveau matériel pour cela¹⁵⁵ !" »

¹⁵⁴ [Traduction] From the first few notes I knew that this Steinway was meant to be mine. The luminosity and richness of its tone was something I had never experienced before, and even in her new state she responded immediately to my light pedal suggestions. It occurred to me – sentimentally, perhaps – that the spirit of that ill old lady from the Coliseum had been reborn in this beautiful new ebonized and gold body. In any event, this new lady – reborn or not – taught me a lot about love; I felt totally confident with her and began to feel that at last I could develop into a player of importance. *Ibid.*, p. 301.

¹⁵⁵ [Traduction] I sat down to the piano in eager anticipation and it did not disappoint me. Hans Georg walked around the room, both hands jammed into his pants pockets (his usual listening

On peut penser, en écoutant Oscar Peterson dire son émotion et son enthousiasme pour Steinway de Hambourg, qu'il a définitivement trouvé le piano qui correspond à son geste pianistique, mais le destin va lui réserver une divine surprise, elle a pour nom Bösendorfer. Dans ses mémoires, Peterson explique avoir joué sur un certain nombre de pianos européens pendant ses années de concert avec le JATP¹⁵⁶. Il s'en remémore deux : le premier était un instrument danois de la marque Hornung & Mueller, le second un piano construit à Vienne, un Bösendorfer. Hélas, le piano danois n'apprécia pas le climat canadien, refusant de tenir l'accord, et en dépit de sa sonorité merveilleuse, Peterson fut contraint de s'en séparer. Le Bösendorfer, notamment celui qu'il rencontra à la fin des années 70 modifia à tout jamais sa relation avec l'instrument. Ce piano était un modèle nommé « Imperial ». À la fin d'une partie de concert, Peterson se souvient s'être levé pendant les applaudissements et avoir filé directement en direction des coulisses où se trouvait Norman Granz, le tirant subitement de ses songes par un hurlement : « “Bon Dieu, Norman, d'où sors-tu cet engin ? Il m'en faut un !” Granz me regarda avec son calme habituel et répondit : “Si tu l'aimes tant, pourquoi ne retournes-tu pas jouer quelques bis pour le public ?”. Je ne demandai pas mon reste et en définitive, nous ne jouâmes pas moins de quatre bis. Je n'arrivais tout simplement pas à me séparer de ce piano, quitte à y passer la nuit. Mon bassiste Niels Pedersen s'exclama : “Mince ! Mais pourquoi t'ont-ils fourni un aussi bon piano ? On va y passer la nuit entière !” Et il avait presque raison¹⁵⁷. » Habituellement, et à moins que ce ne soit absolument nécessaire (contrôle et réglage d'intensités dans un studio, par exemple), Peterson ne montait jamais sur scène avant un concert. Il estimait que jouer du piano avant un concert pourrait conduire à des idées « préconditionnées » qui pourraient nuire à l'alchimie nécessaire au processus créatif vital essentiel à un concert de jazz. De la même manière, il ne retournait pratiquement jamais sur scène quand un concert était fini, estimant qu'il avait dit tout ce qu'il avait à dire pendant le récital. Cependant, Peterson se souvient : « Mais cette nuit là, à Vienne, c'était différent. Après avoir attendu que la salle se soit vidée, je me suis précipité sur le piano afin de

posture), shaking his head from side to side as this marvelous instrument peeled off its immaculate sounds. “It’s you, it’s you, Oskar!” he said in excitement. “We must record with this. I have some new techniques we must use for recording the piano.” *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁶ *Jazz at the Philharmonic*, série de concerts et d'enregistrements produits par Norman Granz.

¹⁵⁷ [Traduction] Norman Granz in the wings, frightening him out of his wits by screaming, “God-dammit, Norman, where did that box come from? I gotta have one of those!” He looked at me with his normal calm and replied, “If you like it so much, why don’t you go back out there and play a couple of encores on it?” I duly complied: in fact, we played at least four encores, for I couldn’t get enough of that piano and, that night at least, could do no wrong on it. My bassist Niels Pedersen’s only remark was, “Damn! Why did they have to send you such a good piano? Now we’re playing for it, because you’re never going to leave!” He was almost right. *Ibid.*, p. 302.

me réchauffer de sa sonorité magnifique. Norman avait été tellement abasourdi par ma réaction qu'il en avait oublié de me dire qu'un représentant de chez Bösendorfer avait attendu afin de me rencontrer pour me demander si j'avais apprécié l'instrument fourni. Bösendorfer entra ensuite en contact avec moi pour me proposer de choisir l'instrument que j'utiliserai sur scène lors de mon prochain passage à Vienne – une offre qui ne se refusait pas¹⁵⁸ ! »

Lorsqu'il effectue des essais chez Bösendorfer, il découvre l'instrument qu'il va faire sien après de très nombreux tâtonnements¹⁵⁹. Peterson explique avec amples détails la manière dont il a découvert l'ultime piano de son existence. D'abord, lui et les deux autres musiciens de son trio sont introduits dans le salon d'exposition des pianos. Devant eux, trônent quinze à vingt pianos grande queue de concert ! On invite Peterson à les essayer, l'un après l'autre, afin qu'il se prononce sur celui qui emportera son adhésion. Peterson ne sait à quel saint se vouer, individuellement chaque piano fait valoir d'enviables qualités, à tel point que Granz lui propose de revenir après la tournée de concert. Et c'est Niels Pedersen, son contrebassiste, qui lui chuchote à l'oreille : « Ils sont tous fantastiques mais il y en a un dont le son est tout simplement incroyable un peu plus loin¹⁶⁰. » Après quelques instants, Peterson se décide à essayer ce fabuleux instrument : « Et soudain, je mis les doigts sur le clavier de cet instrument unique et je ressentis immédiatement quelque chose qui m'était inconnu : les sonorités semblaient me passer à travers le corps, à travers les doigts d'abord, puis les bras, et enfin le corps et l'âme ! “C'est le mien !” Criaï-je avec exaltation, “c'est celui-ci¹⁶¹ !” » Les responsables de chez Bösendorfer, l'invitèrent poliment à poursuivre ses essais, de manière courtoise. Pourtant rien ne pouvait détacher Peterson de cet instrument, il s'essayait à tout ce que son jeu pouvait présenter de plus varié sur ce piano et il faut bien dire que l'instrument reproduisait fidèlement chaque idée avec une incomparable et vaste clarté de timbres. Devant cet attachement de Peterson pour cet instrument particulier, les responsables de chez Bösendorfer lui donnèrent alors des éclaircissements sur la

¹⁵⁸ [Traduction] But that night in Vienna was different. I stalled around until the audience had gone, then virtually sprinted back to the piano to bask once more in its incredible tonal quality. Norman was so overwhelmed by my initial reaction that he had forgotten to tell me that a representative from the Bosendorfer company had been in attendance to find out whether I had enjoyed the instrument they'd provided. They subsequently contacted me, asking me to choose the piano of my liking the next time I was in Vienna – very much an offer I could not refuse! *Ibid.*, p. 302 à 303.

¹⁵⁹ Citation 25 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

¹⁶⁰ [Traduction] “They're all great, but there's a real beauty farther down the line.” *Ibid.*, p. 303.

¹⁶¹ [Traduction] Suddenly I touched this one instrument, and it spoke to me in a way I'd never heard before: the sound seemed to run through my fingers, straight up my arms, and into my whole body. “This is mine!” I shouted in excitement. “This is the one!” *Ibid.*, p. 303 à 304.

signification de leurs précédents échanges de signes de tête satisfaits : « “Vous savez, vous avez choisi le seul piano qui a été conçu à partir d’une technologie entièrement nouvelle. La clarté et la beauté des sons sont le fruit de longues et complexes recherches et vous venez de nous faire la démonstration que cette technologie est un succès total¹⁶².” » L’intérêt que Peterson portait à cette technologie nouvelle était très limité, ce qui lui importait était qu’il ait trouvé le meilleur instrument sur lequel il lui ait été donné de jouer, et il le voulait ! Le piano lui serait livré à Toronto.

Un certain temps après la réception de cette nouvelle *Lady* et après avoir passé quelques jours seuls ensemble, Peterson décida d’organiser une soirée en son honneur. Il invita quelques-uns de ses amis proches à fêter l’arrivée de cette nouvelle citoyenne canadienne. Après avoir pris des rafraichissements, Peterson les conduisit devant cette « princesse » de trois mètres de long, sagement installée au centre de la pièce. Il se lançait alors dans l’interprétation de quelques ballades pour qu’ils écoutent le chant de sa *Lady*. Tous les auditeurs étaient subjugués : « Ruby tourna alors son visage baigné de larmes vers moi et dit : “Oscar, mon très cher Oscar, ta *Lady* est tout simplement magnifique.” Morey se tourna également, une larme à l’œil : “O.P., ta musique m’a souvent ému auparavant mais vois-tu, je viens à l’instant de vivre le moment musical le plus profond de mon existence...” Les commentaires des autres invités furent à l’envi¹⁶³. »

Remarquons encore une fois que c’est dans l’interprétation de ballades qu’Oscar Peterson non seulement émeut aux larmes son auditoire mais prétend aussi lui démontrer les qualités sonores exceptionnelles du Bösendorfer qu’il vient d’acquérir, qualités qui surpassent, à son goût, toutes celles des pianos qu’il a eus précédemment. Nous allons à présent essayer de comprendre, à travers l’exemple d’un enregistrement, comment Oscar Peterson envisage le geste pianistique en solo. Pour ce faire, nous nous sommes encore une fois référés à l’article que *Jazz Magazine* consacre aux 88 CD essentiels du piano solo : TRACKS.

¹⁶² [Traduction] “We are so pleased, Mr Peterson,” Mr Lemell said. “You see, you’ve picked out the one piano that a special and entirely new technology to it. The clarity and beauty of sound are the results of long and complex research, and you have made us very happy in proving that technology a success.” *Ibid.*, p. 304 à 305.

¹⁶³ [Traduction] When I’d finished playing I walked over to them, aware of the silence that had descended onto the room. Ruby turned to me, her face bathed in tears. “Oscar, my love, she’s just gorgeous.” Morey turned too, and he also had a tear in his eye as he said, “OP, you’ve moved me many times in the past, but I think that’s the most moving moment musically I’ve ever known.” And everyone else said similar things. *Ibid.*, p. 305.

II.1.2.6- TRACKS

Il semble que ce soit justement à l'occasion de l'enregistrement de ce disque¹⁶⁴ dans les studios du label MPS créé en Allemagne par Hans Georg Brunner-Schwer que Peterson ait découvert ce merveilleux Steinway de Hambourg qui l'a ravi.

Dans *Jazz Magazine* Ludovic Florin pense, à propos de TRACKS, que le Peterson des « seventies » parce qu'il n'innoverait pas, qu'il se répèterait, qu'il serait trop « sportif » n'aurait pas bénéficié de l'intérêt qu'il méritait. Mais pour Ludovic Florin pourtant, Peterson n'a jamais pris autant de risques. Il écrit : « Au sommet de son art, il maîtrise absolument toutes les dimensions de son instrument, et jamais il n'a été aussi bien enregistré. On peut ainsi apprécier pleinement son extraordinaire palette de dynamiques [*Dancing on the Ceiling*], ses block chords ultra rapides [*Give Me The Simple Life*] ou la précision de ses traits en octaves. Mais surtout, ça swingue comme jamais, ça chante toujours, ça coupe le souffle, ça sonne « énorme » [les *voicings* sur *Ja Da !*], ça explose de vie. Un pianisme comme celui-là, ce n'est arrivé qu'une fois dans l'histoire de la musique¹⁶⁵. »

Auteur d'une biographie sur Oscar Peterson, c'est Gene Lees, (1928-2010) parolier et critique de jazz canadien, qui rédige les notes de pochette du disque original en 1971¹⁶⁶. Dans le domaine du jazz, il pense qu'il y a un côté absolu à enregistrer un disque seul tout en développant le caractère orchestral de l'instrument. Le pianiste devient homme-orchestre en concurrence avec l'orchestre lui-même. Nous pourrions rétorquer dès lors à Gene Lees que cet aspect du piano solo n'est pas le propre du jazz et que des devanciers romantiques ont déjà eu à relever un tel défi. Lees relève le fait que Peterson peut faire émettre par son piano des sons aussi doux qu'un appel éloigné de cor ou déchaîner les décibels à l'image d'un big band. Le pianiste de jazz se suffit à lui-même. Lees rappelle que tous les grands pianistes de jazz ont aimé relever le défi du jeu en solo et cite Art Tatum qui éprouvait une aversion certaine à jouer avec une section rythmique et préférait jouer seul. Et pourtant, Lees constate qu'il y a étonnamment peu d'albums de piano solo dans le jazz. D'ailleurs TRACKS n'est que le deuxième qu'ait enregistré Oscar Peterson en

¹⁶⁴ MPS - Most Perfect Sound Edition, Oscar Peterson, *Tracks*, O. Peterson piano solo, Produced and engineered by Hans Georg Brunner-Schwer, recorded at MPS-Studio, Villingen, November 1970, Recording directed by Willi Fruth [P] 1971 Universal Classics & Jazz, a division of Universal Music GmbH, Originally released as MPS 15 306, Reissue dedicated to the memory of Hans Georg Brunner-Schwer (July 29, 1927 – October 14, 2004)

¹⁶⁵ *Jazz Magazine*, Joachim Kuhn, *La Grande Interview, Les 88 CD essentiels du Piano Solo*, Mensuel N° 626 – Juin 2011, p. 41.

¹⁶⁶ Citation 26 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

solo. Si le premier avait été une réussite, le second est un chef d'œuvre ! Lees explique avoir fait écouter le disque à nombre de musiciens : « Tous, sans exception, se sont assis en hochant la tête, ne pouvant masquer leur étonnement. "Jouer seul est vraiment l'épreuve de vérité ultime pour un pianiste" me glissa l'un d'eux. "Peterson est véritablement le maître absolu de la dynamique" me dit un pianiste, "écoutez ces accents"¹⁶⁷ !" »

Pour Lees, l'album est assez équitablement divisé entre morceaux de bravoure, rapides, rythmés à la virtuosité éblouissante, et tendres ballades. Ce disque représente les deux visages du geste pianistique de Peterson : le premier, exubérant, joyeux, puissant et assuré ; le second, rêveur, intimiste et marqué d'une mélancolie à laquelle il refuse de complètement s'abandonner. Dans *Django* de John Lewis son jeu semble baigner dans une tristesse proche du désespoir, puis le voilà qui retrouve cette énergie et cette hardiesse absolument unique qui se manifestent dans des traits éblouissants et époustouflants, symboles soudains de force, de vie et de rejet de l'obscurité. À propos des ballades Lees écrit : « Dans le matériau harmonique des ballades, vous pouvez entendre Oscar littéralement penser à voix haute. Parce qu'il joue seul et qu'il n'est pas forcé de coordonner ses pensées à une section rythmique, il peut explorer son potentiel d'improvisation sans aucune limite. Si, à l'occasion du sentiment de flânerie que lui offre une ballade, il a envie de musarder et admirer un paysage harmonique inattendu, il peut le faire sans entrave, nous délivrant ainsi la magnificence de ses errances musicales¹⁶⁸. » Pour Lees, le *stride* de Peterson est l'un des effets les plus palpitants que le piano-jazz ait connu : « L'indépendance de ses deux mains me stupéfiera-toujours¹⁶⁹ », lui a déclaré un pianiste en écoutant le disque. Il termine ainsi : « Cet album est sans aucun doute l'un des meilleurs qu'Oscar ait jamais enregistrés mais également l'un des plus grands du jazz¹⁷⁰. » Gene Lees constate que, dans l'épreuve de vérité ultime qu'est le piano solo, le geste pianistique se doit d'être orchestral afin de répondre aux exigences du caractère absolu d'un exercice auquel même les pianistes de jazz doivent se livrer afin de pouvoir être considérés comme pianistes à part entière. Dans cette épreuve, non

¹⁶⁷ [Traduction] Without exception, they sat back in a state of wonderment, shaking their heads. "That's really the test of a pianist's time," said one, "playing alone." "He's an absolute master of dynamics," said a pianist, "and listen to his accents." [Gene Lees, Original LP liner notes].

¹⁶⁸ [Traduction] If, in the journey through a ballad, he feels like meandering from the path, pausing to admire some unexpected harmonic implication of the tune, he can do it. And it is gorgeous. It's like someone stopping to look at the flowers [Gene Lees, Original LP liner notes].

¹⁶⁹ [Traduction] "The independence of his two hands always amazes me," said the aforementioned pianist, listening to the album. [Gene Lees, Original LP liner notes].

¹⁷⁰ [Traduction] The album is one of the finest Oscar has ever made, and that means it is one of the finest anyone has ever made [Gene Lees, Original LP liner notes].

seulement Peterson révèle sa virtuosité transcendante mais aussi toute sa maîtrise des dynamiques et son indépendance totale des deux mains.

Dans la réédition en compact-disque de 2005, Richard Palmer¹⁷¹ se charge d'écrire les notes de pochette dont le lecteur trouvera l'intégralité de la traduction en annexe¹⁷². Il entreprend d'abord d'énumérer les meilleurs concerts de jazz auxquels il a pu assister avant d'en tirer la conclusion que c'est dans la ville anglaise côtière d'Eastbourne en avril 1977 qu'Oscar Peterson l'a ravi d'émotions et lui a laissé le meilleur des souvenirs qu'un concert puisse donner. Le plus étonnant est que ce soit Peterson, seul, sans basse, guitare rythmique ou batterie, mais avec une énergie à couper le souffle et un sens musical inépuisable et extraordinaire qui l'a bouleversé à ce point. Palmer explique que la date n'est pas anodine car elle est le point d'aboutissement de cinq années qui ont changé la face du geste pianistique de Peterson. En effet, le piano solo a été la pierre angulaire de la carrière de Peterson entre 1972 et 1977. Palmer rappelle que ce sont Duke Ellington et Norman Granz qui l'avaient pressé de se lancer dans le plus grand des défis que puisse relever un pianiste : jouer seul. Il pense, d'après son expérience et l'écoute attentive de Peterson, que l'apogée de sa carrière devait coïncider avec cette interrogation qui consistait à savoir s'il était capable de gravir seul le sommet le plus élevé, surpassant ainsi tout ce qu'il avait accompli auparavant. C'est dans le beau thème *A Child is Born* transformé par Peterson en un bijou d'environ deux minutes que l'on ressent le plus d'émotion même si le pianiste d'habitude si volubile laisse parler les lignes exquises du thème pour elles-mêmes, ne se contentant de leur ajouter que de subtiles nuances d'éloquence. Dans *If I Should Lose You*, non seulement la merveilleuse mélodie captive profondément Peterson mais les harmonies semblent lui donner l'occasion de montrer au plus au point la manière magistrale dont il peut les investir et se les approprier. En définitive, Palmer ne se prive pas ensuite de comparer les gestes pianistiques d'Art Tatum et d'Oscar Peterson, préférant le second au premier. Nous ne nous risquons pas à prendre parti pour l'un ou pour l'autre et nous nous bornerons à faire quelques commentaires personnels après l'écoute de *TRACKS*.

Plage 1 *Give Me the Simple Life* : au-delà de la formidable explosion d'énergie et la virtuosité ostentatoire répartie sur l'ensemble du clavier, l'auditeur remarquera les basses profondes sur lesquelles se développe un discours très typé

¹⁷¹ Richard Palmer a été journaliste titulaire et critique de jazz pour la revue *Jazz Journal International* depuis le début des années 80. Auteur de plus d'une douzaine de livres dont le dernier est consacré à Sonny Rollins (*The Cutting Edge*, Continuum, 2004), il est également l'éditeur et le consultant d'Oscar Peterson pour son autobiographie *My Jazz Odyssey*, 2002. Il s'est actuellement engagé dans un travail similaire au sujet du pianiste, arrangeur et compositeur Lalo Schifrin. (Renseignements traduits de la pochette du disque *Tracks*).

¹⁷² Citation 27 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

jazz. Cependant les passages en accords enchaînés – ou alternés aux deux mains – démontrent une technique qui trouve sa source dans des œuvres antérieures de ce type, nous pensons aux *Études* op. 10 n° 10 et op. 25 n° 4 de Chopin, cependant il en existe bien d'autres dans la littérature pour piano.

Plage 2 *Basin Street Blues* : après une introduction lente dans un style légèrement *Gospel*, Peterson développe sa magnifique sonorité sur un tempo peu marqué, parfois *rubato*. Puis vient une période plus animée dans un *stride* emprunté à Tatum mettant en jeu des dynamiques subtiles, le tout entrecoupé de fulgurants traits parfois doublés aux deux mains.

Plage 3 *Honeysuckle Rose* : Peterson transforme le célèbre thème de Waller et Razaf en un festival de swing et de virtuosité ostentatoire sur un tempo rapide et marqué.

Plage 4 *Dancing On the Ceiling* : plus intéressante du point de vue de notre problématique, après une courte introduction aux trilles remarquables, cette ballade toute en délicatesse nous permet d'admirer le jeu de pédales de Peterson sur un tempo oscillant entre *rubato* et sobriété marquée. D'autres trilles et arpèges à la Liszt passent de temps à autre.

Plage 5 *A Child is Born* : une miniature – comme un *Prélude* de Chopin ou une *Bagatelle* de Beethoven – dans laquelle Peterson n'improvise pratiquement pas. Il reste près du thème dans une nuance *Mezzo Voce* toute en introspection grâce à un jeu de pédales à la maîtrise exemplaire. Les respirations en fin de phrases sont également remarquables, plus proches de la voix chantée (de la manière dont Chopin considère qu'une ligne mélodique doit être interprétée) que du piano.

Plage 6 *If I Should Lose You* : après un appel évoquant le début de la célèbre *Toccata* en ré mineur de Bach, entre des plages de silences marqués, émergent des éléments thématiques parfois emphatiques dans de grands contrastes de dynamique. Le tempo libre laisse peu à peu place à de véritables emprunts à la grande tradition pianistique romantique, quand la main droite martelant des octaves se déploie sur un lit d'arpèges à la main gauche. Le *stride* parfois ébauché ne dépasse cependant pas l'état de citation.

Plage 7 *A Little Jazz Exercise* : il s'agit d'un exercice de style be-bop à la Bud Powell sur une main gauche en dixièmes.

Plage 8 *Django* : John Lewis s'inscrit dans la tradition du Tombeau classique en composant ce thème. Peterson sait jouer d'une atmosphère romantique alternée avec une ambiance très *bluesie*. Notons l'emploi de trilles et les grands contrastes de dynamique.

Plage 9 *Ja Da* : Après un exposé du thème *rubato* et très libre, Peterson nous gratifie de ses traits fulgurants sur *stride* très lent. Notons les octaves en *tremolos* alternés.

Plage 10 *Just a Gigolo* : Comme la majorité des thèmes de ce disque, après une introduction *rubato* et virtuose, Peterson reste dans le pianisme qui transparaît tout au long de ce disque : longues phrases virtuoses, parfois doublées aux deux mains comme une signature personnelle, accords enchaînés avec brio, quelques passages en *stride*, exploitation totale du clavier et grands contrastes dynamiques.

Ce que l'on peut retenir de ce disque, c'est qu'à aucun moment Peterson ne nous assène de coda à l'énergie décuplée comme il a coutume de le faire quand il joue en formation. Au contraire, il a toujours à cœur de terminer ses morceaux avec une délicatesse extraordinaire, démontrant par là, sa merveilleuse maîtrise d'un geste pianistique dont la subtilité émane de la pratique des œuvres du grand répertoire pianistique savant. Une maîtrise que l'on retrouve également dans ses introductions *rubato* mais surtout dans son fabuleux jeu de pédale qui amène des couleurs d'une extraordinaire richesse dans un discours aux reflets musclés plongeant ses racines dans le jazz.

Il est temps, à présent, de découvrir l'apport de deux pianistes ni noirs, ni américains, mais ayant pourtant laissé leurs noms dans l'histoire du jazz : Marian McPartland et George Shearing, deux pianistes que Robert L. Doerschuk classe dans le chapitre : *The Sophisticates*¹⁷³, ce que l'on pourrait traduire par « les raffinés » ou « les exigeants ».

II.1.3- Marian McPartland ou le swing d'une lady

La virtuosité est un acte de courage, et le courage est viril, ce qui est tautologique. Schumann n'aurait-il pas déclaré, quand Clara créa au Gewandhaus de Leipzig ses Études symphoniques, qu'elle les exécuta « avec un courage d'homme »¹⁷⁴ ?

Quand Doerschuk évoque le style de Marian McPartland (1918-2013), il utilise les termes d'équilibre et d'harmonie. Il souligne qu'elle aime présenter un air

¹⁷³ DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, 342 p.

¹⁷⁴ ESCAL (Françoise), *L'artisanat furieux*, In. PENESCO (Anne), (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 187.

connu sous un nouveau jour. C'est la légèreté, plus que le jeu de l'ombre et de la lumière, qui caractérise son geste pianistique. Chaque note émise est un fil tissé dans la structure cohérente de son harmonie, mais au-delà de cela, c'est l'émotion qui ressort de cette solidité affichée. Doerschuk écrit : « Vigoureux aux tempos moyens, intérieur dans les ballades, le style McPartland est d'un attrait quasi-universel aussi bien aux oreilles de l'auditeur occasionnel qu'à celles du critique le plus acerbe¹⁷⁵. » Il ressort de cette description que le style de McPartland fait consensus. Satisfaire toutes les oreilles est en soi une excellente chose, mais peut aussi avoir son revers : seule l'exaltation et la passion conduisent à la postérité. Dans leur ouvrage sur les femmes et le jazz, Wayn Enstice et Janis Stockhouse remarquent la longue carrière légendaire de la pianiste anglaise puis rappellent qu'elle a bénéficié d'une formation « classique » et mettent l'accent sur sa réussite médiatique : « Son intégrité alliée à sa grande connaissance du monde du show business ont fait d'elle un modèle de réussite pour tous les musiciens de jazz qu'ils soient homme ou femme¹⁷⁶. »

Cependant, nous avons choisi d'évoquer Marian McPartland dans cette thèse pour plusieurs raisons : d'abord elle est une pianiste et une pianiste de jazz de surcroît, ce qui est suffisamment rare à l'époque pour être relevé, ensuite, elle est d'une origine anglaise dont la culture est aux antipodes de celle des pianistes dont nous avons parlé jusqu'à présent. Il suffit pour s'en convaincre de citer les propos que Leonard Feather, pianiste, compositeur et critique de jazz lui tient : « “Oh, elle cumule trois éléments contre elle, elle est anglaise, blanche et c'est une femme.” Finalement, il était tellement embarrassé par ce qu'il avait dit qu'il avait ajouté : “Bien entendu, je plaisantais !” et je lui ai répondu : “Bien sûr que non, vous ne plaisantiez pas¹⁷⁷ !” »

Réfléchir sur la manière d'aborder l'improvisation de McPartland, au regard de la problématique de cette thèse, nous permet d'aborder ces recherches sous un autre angle de vision et, surtout, de pouvoir comparer la perspective qu'elle a de l'improvisation en soliste avec celle de son compatriote, mais également expatrié en Amérique, George Shearing, dans le chapitre suivant. Pour ce faire, nous procéderons de la même manière que pour les pianistes précédents, nous nous

¹⁷⁵ [Traduction] Buoyant at medium tempos, reflective on ballads, the McPartland style has a near-universal appeal to the casual and the critical listener. *Ibid.*, p. 161.

¹⁷⁶ [Traduction] Her integrity and acumen on both the artistic and entrepreneurial fronts of the music business have made her a role model for men and women alike in the jazz idiom. ENSTICE (Wayn) and STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi Narita and Paul Ash, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, USA, 2004, p. 231.

¹⁷⁷ [Traduction] He said, “Oh, she has three strikes against her. She's English, white, and a woman.” Leonard was sort of embarrassed and he would say, “Well, I was really only kidding.” I said, “No, I don't think you were kidding.” *Ibid.*, p. 242.

intéresserons d'abord aux éléments biographiques, puis au style et enfin aux expériences en soliste de la pianiste. Nous terminerons par le survol de l'un de ses recueils d'enregistrements en soliste.

II.1.3.1- Éléments biographiques et études musicales

D'après Paul de Barros : « Marian Turner, née en 1918 près du château de Windsor et élevée dans une banlieue distinguée de la classe moyenne dans le Kent, semblait d'abord destinée à une carrière de pianiste concertiste¹⁷⁸. » Ce qui est confirmé par Robert L. Doerschuk qui explique que le jazz ne fait pas du tout partie de l'univers de la famille Turner puisque Marian reçoit une éducation issue du modèle « classique » européen. Elle est élevée dans de confortables conditions par une famille qui avait une image assez claire de ce que signifie le mot culture : « Bien entendu, le jazz n'avait aucune place dans cette conception de la culture¹⁷⁹. »

Il y a un piano à la maison et très tôt Marian baigne dans la musique de Chopin : « La mère de Marian jouait fréquemment sur le piano droit familial, d'une manière intimiste, décontractée, elle jouait la *Valse en La bémol* de Chopin ou du Grieg alors que son mari lisait le journal dans le salon. Quand Marian eut atteint l'âge de trois ans, après avoir entendu sa mère jouer Chopin, elle s'installa sur le tabouret et reproduisit d'oreille les notes entendues¹⁸⁰. » Marian ne varie pas lorsqu'on l'interroge sur le sujet, elle peut même citer le type d'œuvre de Chopin entendu : « La musique que j'ai entendue au départ était ma mère jouant du piano. Je me la rappelle interprétant une Valse de Chopin¹⁸¹. »

¹⁷⁸ [Traduction] Born in 1918 near Windsor Castle and raised in a genteel, middle-class suburb in Kent, she had at first seemed destined for a career as a concert pianist. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, 2012, p. 2.

¹⁷⁹ [Traduction] Of course, there was no place for jazz in this picture, [...] DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 161.

¹⁸⁰ [Traduction] Marian's mother often played the family upright, not with any special fanfare, but casually sitting down to play Chopin's Waltz in A-flat or something by Grieg, while Marian's father read the newspaper in the sitting room. When Marian was three years old, after hearing her mother play Chopin, she climbed onto the piano bench and picked out the notes by ear. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 7.

¹⁸¹ [Traduction] I actually started hearing my mother play the piano. I remember her playing a Chopin waltz. ENSTICE (Wayn) and STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi Narita and Paul Ash, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, USA, 2004, p. 233.

Si elle réussit aussi facilement à rejouer ce qu’a interprété sa mère – nous ne savons pas dans quelle mesure elle a reproduit le modèle maternel – c’est parce qu’elle a l’oreille absolue. Elle le découvre quand quelques années plus tard, alors qu’elle était en visite chez son oncle Harry Dyson, Marian s’installa au piano et connu l’expérience de la métamorphose. Cette fille pâle et mince, réservée et introvertie, venait de découvrir que les mélodies qu’elle entendait dans sa tête circulaient naturellement de son esprit vers ses doigts, puis ceux-ci appuyaient machinalement sur les touches noires et blanches : « “J’avais comme une vision”, se rappela-t-elle plus tard. “Je ne m’amusais plus seulement avec les touches, j’organisais les sons !”. McPartland était née avec une oreille absolue [...]. Au fur et à mesure qu’elle jouait cet après-midi là, elle créait son propre climat musical. [...] À six ans, elle venait également de découvrir dans quel univers à venir elle voulait désormais vivre¹⁸². »

Malgré les demandes répétées de Marian, sa mère refusait de lui trouver un professeur de piano, soutenant qu’elle jouait si bien d’oreille qu’elle n’avait pas besoin de professeur. Venant d’une pianiste accomplie, ayant bénéficié de leçons dès sa prime enfance et issue d’une famille de professeurs de musique, un tel état d’esprit dénonçait des traits de caractères curieux, voire obtus. À l’âge de neuf ans, considérant qu’elle avait « des doigts de violoniste » – probablement parce que ses doigts étaient longs et puissants – sa mère insista pour qu’elle apprenne le violon. À ces fins, un professeur répondant au nom d’Edith Jarvis fut engagé. Le professeur de violon décède rapidement, il est remplacé par son assistant Eleanor Izzard. Parallèlement, Marian est appréciée comme chanteuse soliste dans les chœurs de son école puis en 1933, elle entre à la réputée École pour filles de Stratford qui forme ses pensionnaires, non pour l’université mais pour en faire des épouses modèles...

C’est ici que les sources divergent : dans le livre que Paul de Barros consacre à Marian, il mentionne les premiers véritables cours de piano que prend la jeune fille à l’époque de son entrée à Stratford, mais il les situe autour de sa seizième année, ce qui semble bien tardif, même si auparavant elle jouait parfaitement d’oreille. Or dans l’interview qu’elle donne à Wayn Enstice et Janis Stockhouse, si effectivement Marian situe le début de ses premiers cours de piano au moment de son entrée à Stratford, elle estime avoir douze à treize ans : « J’ai suivi mes véritables premiers

¹⁸² [Traduction] “It was like a vision,” she later remembered. “I wasn’t just toying with the keys. I could command them.” McPartland had been born with perfect pitch – the ability to pick out any note she heard and play it, the way other people might identify a color or shape. As she played, she became enveloped in the sound she found that afternoon would be her. [...] At six years old, she had discovered the world she wanted to live in. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin’s Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 7.

cours vers l'âge de douze ou treize ans. J'avais eu provisoirement un professeur de piano qui venait à la maison. Elle s'appelait Gwen Massey. Je suppose que la meilleure chose qu'elle m'ait apportée a été de m'apprendre un certain nombre de morceaux afin que je les joue en public à l'occasion du festival de musique local¹⁸³. »

Marian nous apprend qu'elle joue très rapidement dans des festivals locaux de musique mais ne nous donne aucun renseignement sur la nature des morceaux interprétés. Il doit évidemment y avoir des pièces pour piano du répertoire savant mais pas seulement, car elle a déjà entendu du jazz à la radio et n'ayant pas appris à lire véritablement la musique auparavant, elle adore improviser. Ainsi, Barbara Strudwick, une camarade de classe qui fit par la suite une carrière de violoniste professionnelle se souvient d'elle : « Elle passait son temps dans le grand hall de l'école sur le piano à queue. Elle était très douée. Je ne pense pas qu'elle était très à l'aise en lecture. D'ailleurs elle ne brillait pas spécialement dans le répertoire sur lequel nous travaillions à l'école. Enfin, je veux parler du classique, elle faisait du jazz. Dès son plus jeune âge, Marian excellait dans l'improvisation¹⁸⁴. »

En 1934, elle remporte le prix d'improvisation du Festival de Musique de Bromley. La même année, son interprétation vocale « lyrique et sincère » (*dixit* le jury) de *La Première Violette* de Mendelssohn est remarquée tandis qu'elle remporte le Prix Junior de piano pour l'interprétation d'un morceau de Franck Bridge. Parlant de cela, elle avait confié : « J'étais très fière de montrer ce que je savais faire¹⁸⁵. » D'ailleurs, les nombreux prix remportés en piano, interprétation vocale et composition font d'elle une jeune célébrité locale. C'est le professeur de piano de Marian qui la pousse à se présenter à ces différents concours et festivals mais très vite Marian lui fait remarquer que ses ambitions ne sont pas de devenir elle-même un professeur de piano et qu'elle songe à autre chose pour elle-même.

¹⁸³ [Traduction] When I was maybe twelve or thirteen. I had a sort of interim piano teacher who would come to the house. Her name was Gwen Massey. I guess the best thing she did for me was to get me to learn some pieces, and I would perform in the local music festival in town. ENSTICE (Wayn) and STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi Narita and Paul Ash, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, USA, 2004, p. 233.

¹⁸⁴ [Traduction] Said Barbara Strudwick, a classmate who went on to professional career as a violinist: "She used to sit down at the grand piano in the great hall at the school and just play and play and play. She was very good. I don't think she could read much. She didn't shine in music classes at all. That is, not from the classical point of view. She was 'jazzy.'" Marian excelled at improvisation at quite an early age. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 21 à 22.

¹⁸⁵ [Traduction] "I was very keen to show them what I could do," *Ibid.*, p. 22.

Si l'improvisation est son mode d'expression pianistique de prédilection, on remarque aussi qu'elle pratique le chant lyrique et qu'elle obtient non seulement des résultats en concours, dans l'interprétation du répertoire savant, mais aussi en composition, ce qui peut être compris comme le prolongement d'un geste improvisé pérennisé. Les parents de Marian doivent se rendre à l'évidence, Marian veut devenir pianiste professionnelle, elle se présente donc à l'examen d'entrée de la prestigieuse école *Guildhall*. À cet effet, Marian se rend à Londres afin d'être auditionnée par Sir Landon Ronald, directeur de la *Guildhall School* : « “Ma fille,” dit Sir Landon, “vous manquez cruellement de technique, si ce n'est désespérément, mais vous faites preuve d'un enthousiasme communicatif, d'un véritable don pour le piano et d'un dangereux excédent d'imagination¹⁸⁶.” » À sa grande surprise, Marian est acceptée.

Comme on le voit, l'admission de Marian à la *Guildhall* est difficile, elle ne lit que depuis très peu de temps la musique quand elle présente l'examen d'entrée à une école qui est l'équivalent de nos conservatoires nationaux supérieurs de musique puisque la *Guildhall School of Music and Drama* est actuellement l'un des trois plus prestigieux conservatoires d'Angleterre. Il est cependant vrai qu'à l'époque où Marian y fit son entrée (1935), cet établissement était depuis peu, reconnu comme l'égal de ses rivaux, la *Royal Academy of Music* et le *Royal College of Music*. Néanmoins, une fois entrée, elle peut bénéficier des cours de l'un des plus grands maîtres du clavier d'Angleterre : Orlando Morgan. Morgan, qui était professeur à la *Guildhall* depuis 1887, avait une illustre protégée en la personne de Myra Hess, la très grande concertiste virtuose anglaise. Sous la tutelle de Morgan : « Marian pratiqua l'instrument huit heures par jour sur un piano droit Challen, se colletant avec la méthode Hanon afin d'améliorer l'indépendance de ses doigts et leur dextérité. Elle jouait Chopin, Debussy, les sonates de Beethoven, les préludes et fugues de Bach, la musique d'Edward MacDowell¹⁸⁷ et Jacques Ibert. Elle fut également exposée aux compositions du compositeur impressionniste britannique Delius dont les harmonies auront d'énormes influences sur son style¹⁸⁸. »

¹⁸⁶ [Traduction] “My girl,” said Sir Landon, “you are sadly lacking in technique, devastatingly lacking. But you have rampant enthusiasm, God-given facility, and a dangerous surplus of imagination.” *Ibid.*, p. 25.

¹⁸⁷ Pianiste, compositeur et chef d'orchestre américain 1860-1908 ayant étudié en Europe, notamment avec Liszt, et dont la musique est imprégnée d'un romantisme préfigurant Rachmaninov.

¹⁸⁸ [Traduction] Under Morgan's tutelage, Marian practiced eight hours a day on a Challen upright, using the Hanon method book to improve her fingering technique and to develop dexterity. She played Chopin, Debussy, Beethoven sonatas, Bach preludes and fugues, and the music of Edward MacDowell and Jacques Ibert. She was also exposed to the work of the British impressionist composer Delius, whose harmonies would later have enormous impact for her. *Ibid.*, p. 28.

Ainsi, commence pour Marian une période d'intense activité d'apprentissage. Son maître, Orlando Morgan, est exigeant et les huit heures quotidiennes de piano ne sont pas de trop pour rattraper les retards dans la lecture à vue et la technique instrumentale qu'a accumulés Marian. On s'aperçoit, comme en France à l'époque, que c'est sur la méthode Hanon¹⁸⁹ que s'appuient les professeurs anglais de piano pour consolider la technique des élèves. Quant au programme, outre Bach, il est essentiellement constitué de pièces du grand répertoire pour piano des périodes romantique ou postromantique. De Barros ajoute que Delius a une influence décisive sur les couleurs harmoniques de la future improvisatrice de jazz, une caractéristique que McPartland partage avec Shearing comme nous le verrons. Marian confirme elle-même ce bouleversement dans sa manière d'appréhender le travail musical : « Je suis partie et j'ai intégré la *Guildhall*, c'est alors que j'ai plongé dans tout un tas de choses que je n'avais pas fait auparavant, une véritable pratique et l'étude du répertoire¹⁹⁰. » Un peu après, interrogée sur son état d'esprit à l'époque de la *Guildhall*, Marian ne laisse place à aucune ambiguïté, elle travaille dans l'objectif de devenir concertiste : « Quant à l'état d'esprit qui me guidait à l'époque, je dois dire que j'adorais jouer du jazz même si j'étais supposée faire une carrière dans le monde de la musique savante européenne. Je travaillais dans l'objectif de devenir une pianiste concertiste¹⁹¹. »

Elle réussit, grâce à un travail acharné, à améliorer son niveau musical général. En effet, ses capacités de lecture à vue atteignirent certainement leur zénith à ce moment-là même si, malgré tout, comme un certain nombre de musiciens dotés d'une oreille absolue, elle préférerait jouer de tête... Morgan était aussi compositeur, il avait écrit des cycles de mélodies et un opéra comique, *Two Merry Monarchs*, qui avait eu son heure de gloire en 1910 au *Savoy Theatre*. Il maîtrisait par conséquent, en plus de la technique pianistique, la composition, l'improvisation et la lecture à vue, toutes choses dont Marian avait besoin pour son futur avenir de pianiste de jazz (bien qu'elle ne le sache pas encore à l'époque). Elle ajoute à ce propos : « Il m'a appris une foule de choses, d'abord la manière de travailler sur la forme d'un

¹⁸⁹ Il est à noter que Martial Solal a composé un morceau intitulé *Ah Non !* à partir de la fameuse méthode dont le titre intégral est *Le Pianiste Virtuose*.

¹⁹⁰ [Traduction] I left and went to the Guildhall and plunged into all the things I hadn't done at all, like really practicing and learning the repertoire. ENSTICE (Wayn) and STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi Narita and Paul Ash, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, IN 47404-3797 USA, 2004, p. 233.

¹⁹¹ [Traduction] In the back on my mind, I just enjoyed playing jazz so much, even though I was supposed to be having a classical career. I was training to be a concert pianist. *Ibid.*, p. 234.

morceau avec les différents retours thématiques et la manière d'arriver à un climax au moment opportun¹⁹². »

Orlando Morgan est un homme du XIX^e siècle, il enseigne depuis 1887 à la *Guildhall* et en plus du piano et de la lecture, il pratique l'improvisation. Le type d'enseignement familial aux grands pianistes virtuoses compositeurs que sont Chopin et Liszt. Nul doute qu'en Marian, Morgan découvre une élève inspirée – elle adore improviser depuis sa plus tendre enfance – gageons que les conseils du maître sauront être mis à profit dans certains types d'improvisation futurs par la jeune fille. Un point important à ajouter : elle continue à travailler également la composition et obtient un certain nombre de récompenses. Ainsi en 1936 et 1937, elle se voit recevoir le prix de composition de l'école *Wainwright Memorial Scholarship*. Son morceau *Valse Gracieuse* lui permet d'obtenir une bourse pour deux ans de la part de la *Worshipful Company of Musicians*, qui lui accordera plus tard son prix d'honneur le plus prestigieux. Son père venait fréquemment à Londres pour écouter ses récitals. Au programme, en plus de ses propres compositions, figuraient des pièces telles *Polichinelle*, op. 3, n° 4, de Rachmaninov et des morceaux comme *An Irish Dell* et *The Road Breaker* d'Aldo Warner, le célèbre violoniste du *London String Quartet*. Le programme final d'automne la voit récompensée par le prix de composition (ex aequo) du Président de l'école, qui lui sera remis par l'épouse du maire de Londres.

Il faut remarquer que *Polichinelle* est une pièce courte pour piano mais redoutable relevant d'une esthétique totalement romantique. La formation musicale de Marian est particulièrement exhaustive, les deux pièces de Warner sont des morceaux pour violon car Marian le pratique comme second instrument à l'école *Guildhall* où elle suit également des cours de chant. Néanmoins, des doutes apparaissent dans la détermination de la jeune fille qui, avec le temps, estime sacrifier sa jeunesse à l'étude d'une musique très accaparante puisque De Barros écrit : « Rétrospectivement, Marian en a conclu qu'elle n'avait eu aucune vie d'adolescente, occupée qu'elle était par les exercices techniques du Hanon, l'étude du répertoire classique et la course au concours afin d'obtenir des bourses d'étude¹⁹³. »

¹⁹² [Traduction] "He showed me some things that were really valuable," she said. "How to put a piece together, how to refer back to the theme and build it up to a fine climax." DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 28.

¹⁹³ [Traduction] Looking back, Marian concluded she had no "teenage life at all, devoting every spare moment to practicing Hanon exercises and classical pieces, and competing for scholarships." *Ibid.*, p. 29.

Or, elle est attirée par la musique de jazz, par goût d'abord puisque son petit ami du moment la pratique en amateur et parce qu'avec le temps, jour après jour, elle doit se rendre à l'évidence : elle n'a ni la volonté, ni véritablement les compétences pour devenir concertiste « classique ». Si là n'est pas son avenir, ne lui faut-il pas répondre à l'appel de sa nature profonde et se tourner vers la musique de Teddy Wilson, Fats Waller et Art Tatum ? Mais par quelle méthode de travail doit-elle les aborder ? C'est en définitive avec le même acharnement dont elle a fait montre dans l'apprentissage de la musique savante qu'elle aborde cette autre musique. Elle entame cette démarche nouvelle, parallèlement à la *Guildhall*, comme une plongée dans l'inconnu ; cependant ses progrès en lecture à vue lui facilitent la tâche au départ alors qu'un jour à Londres elle trouve un recueil de transcriptions des solos d'Art Tatum et les emmène dans la pièce froide où elle travaille à la *Guildhall School*.

Précédemment nous avons évoqué ces transcriptions des improvisations d'Art Tatum. Le phénomène Tatum intrigue tant de pianistes, qu'en voulant percer le mystère de ce langage incroyablement virtuose, certains tentent de capter la précieuse eau de la source musicale afin de l'analyser et en comprendre la complexité. Las, le mystère Tatum ne se limite pas seulement à la hauteur et à la durée approximative des sons et Marian doit se résoudre à jeter l'éponge, seule, elle ne peut pas s'en sortir. Elle essaye alors de demander conseil à ses professeurs de la *Guildhall*. Quoique le ragtime accompagnât parfois les fêtes étudiantes de l'école *Guildhall* (En réalité, Sir Landon aimait la musique populaire et le jazz présente, à côté d'aspects traditionnels et savants, une facette de musique qui peut être populaire selon les périodes), Morgan en revanche, à l'image de beaucoup de musiciens de tradition savante de l'époque, considère le jazz comme une musique de caniveau à l'avenir éphémère jouée par des Noirs. Le problème devient insoluble pour Marian : il n'y a aucune école où l'on peut apprendre ce genre de musique !

Et c'est en cherchant à concilier l'étude de deux musiques aussi différentes que le jazz et la musique savante – en définitive, et par certains aspects, pas aussi éloignée que l'on pourrait le penser – que Marian s'engage dans une voie qui lui paraît être l'entre-deux, une musique accessible à tous. Elle s'était rappelée qu'elle avait vu dans le magazine *Melody Maker* une annonce concernant une école créée par Billy Mayerl¹⁹⁴, le compositeur de *Marigold* (qui est sa plus célèbre composition). « La technique du piano syncopé peut être apprise » disait l'annonce. Bien que la popularité de Mayerl ait atteint son apogée dans les années vingt, il n'en

¹⁹⁴ William Joseph « Billy » Mayerl, né en 1902 et décédé en 1959, est un pianiste et compositeur anglais spécialisé dans la musique légère.

restait pas moins une figure incontournable de la musique populaire britannique, surtout en tant que compositeur influencé par le ragtime et les nouveautés telles *All of a Twist* et *Jazzaristix*. La musique de Billy Mayerl n'était pas à proprement parlé du jazz, ni du « classique », plutôt ce que les anglais appellent de la musique légère, un mélange de musique « classique » et populaire allant du *Marché Persan* aux arrangements de ragtime pour quintette de cuivres. C'est en 1926 que Mayerl et son associé Geoffrey Clayton avaient ouvert leur entreprise : la *School of Modern Syncopation* qui offrait des leçons sur place ainsi que des cours par correspondance. En moins d'une décennie, l'école de Mayerl réunissait plus de trois mille étudiants et avait des ramifications en Afrique du Sud, Nouvelle Zélande, Inde et Allemagne. À propos de la philosophie de cette méthode, dans son traité, *Modern Popular Composition*, Mayerl mettait en garde les étudiants contre la tentation d'écrire des choses trop compliquées car les goûts du public restaient très simples...

Mais quelle n'est pas la surprise de Marian, une inconnue de dix-neuf ans, étudiante à la *Guildhall*, désireuse de sortir du chemin habituel qu'offrait l'étude de la musique savante, mais ne sachant comment y parvenir, venant solliciter l'un des musiciens populaires les plus fameux d'Angleterre : « Elle se voit offrir non de prendre des cours mais de participer à une tournée en tant que pianiste ! Il était tout simplement difficile d'imaginer bénéficier d'une telle chance¹⁹⁵ ! » Si Mayerl propose à Marian de se produire avec lui dans une tournée cela sous-entend que le niveau pianistique de la jeune femme est excellent, que ce soit en musique savante ou en ragtime et style *stride*. Le cours de la vie de Marian en est changé, elle demande l'autorisation à ses parents de mettre entre parenthèses ses études à la *Guildhall* en leur promettant de les terminer un peu plus tard – ce qu'elle ne fera jamais. Son passage dans la prestigieuse école n'est pas vain et lui apporte un bagage musical décisif pour la carrière qui s'ouvre à elle. En effet, rétrospectivement, Marian a reconnu que son passage à la *Guildhall* – en dépit de son renoncement à une carrière « classique » – a été déterminant pour sa carrière. Son immersion pendant trois ans dans la musique savante européenne aura laissé la marque d'une profonde influence sur la technicité de son geste musical et les perspectives qu'il offrait. D'ailleurs, Paul De Barros écrit :

Grâce aux conseils de Morgan, elle avait acquis un toucher à la fois sensible et ferme, au service d'une idée musicale maîtrisée intellectuellement, qui lui permettait de tenir en haleine l'auditeur du début à la fin d'une phrase mélodique. Elle avait appris à jouer dans toutes les tonalités, elle maîtrisait

¹⁹⁵ [Traduction] she had asked for a lesson from one of the most famous popular musicians in Britain and had been offered not a lesson – but a tour. It was difficult to even conceive of such good fortune. *Ibid.*, p. 32.

toutes les gammes, arpèges et enchaînements d'accords jusqu'aux plus complexes avec une aisance totale. La clarté et la cohérence de son jeu, sa capacité à élaborer une improvisation sur les principes compositionnels, toutes choses qu'elle tenait de l'étude des œuvres savantes, étaient la marque de fabrique de son geste pianistique. Son immersion dans la musique romantique de Chopin – c'était par cette musique qu'elle avait débuté d'ailleurs – ajouté à l'impressionnisme pastoral d'un Delius, plus précisément les morceaux *On Hearing the First Cuckoo in Spring*, *Brigg Fair*, et *Summer Night on the River*, allaient influencer durablement ses solos pour le reste de sa vie¹⁹⁶.

Arrêtons-nous un instant sur ce qui vient d'être dit. Marian a désormais acquis un toucher sensible, la pleine conscience de la respiration d'une phrase musicale, la maîtrise des gammes accords et arpèges dans toutes les tonalités et une capacité à improviser d'une grande cohérence. Son jeu est teinté des couleurs de la musique de Chopin et Delius. Ces constatations nous invitent à en conclure que l'influence de la musique savante romantique et postromantique est prégnante dans le geste pianistique de la jeune anglaise. Hélas, ces trois années passées à la *Guildhall* lui laissent un goût d'inachevé, partie trop tôt elle ne peut prétendre au diplôme de concertiste car le 23 avril 1938, juste un mois après son vingtième anniversaire, Marian se retire officiellement de l'école. Un peu plus tard, la même année, on lui attribue un DEUG (A.G.S.M.) avec les honneurs ainsi que la Médaille de Bronze de Pianoforte. Elle-même nous apporte quelques précisions à ce sujet : « J'ai arrêté à la fin de la troisième année, me semble-t-il. Je suis partie avant d'avoir réellement terminé quoi que ce soit. Pour être exacte, j'ai obtenu le premier degré également appelé Diplôme L.G.S.M., un intitulé de mauvais goût, n'est-ce pas ? Effectivement, je suis diplômée de la *Guildhall School of Music* mais il s'agit d'un diplôme qui permet d'enseigner le piano de manière officielle, il est accroché au mur en bas. Par contre, je n'ai jamais obtenu le diplôme de concertiste à cause de mon départ anticipé de l'école¹⁹⁷. »

¹⁹⁶ [Traduction] Under Morgan's guidance, she developed a classical touch both sensitive and firm, producing a bell-like tone and a feel for phrasing that pulled the listener naturally from the beginning to the middle to the end of a line. She learned to navigate the keyboard well in all keys, fingering scales, arpeggios, or successions of complex chords with apparent ease. Classical coherence and clarity became early hallmarks of her playing, as did a clear sense of developing an extemporized solo with compositional logic. Her immersion in the romantic music of Chopin – where she had started, after all – and the pastoral impressionism of Delius, especially in pieces such as “On Hearing the First Cuckoo in Spring,” “Brigg Fair,” and “Summer Night on the River,” would color her solos for the rest of her life. *Ibid.*, p. 33.

¹⁹⁷ [Traduction] End of the third ; I don't know. I left before I had really finished everything. I did one degree, which is called LGSM Licentiate. It sounds kind of vulgar, doesn't it? Licentiate of the Guildhall School of Music. It's a teaching degree. I have the certificate on the wall downstairs, but I never did get the concert degree, because I left. ENSTICE (Wayn) and STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi

Ensuite, elle rejoint le show de pianistes de Mayerl, puis c'est la déclaration de guerre. Pendant le conflit, elle se produit dans une troupe pour les soldats américains (USO) où, à l'occasion, elle joue du « classique » entre les différents shows – en plus des autres musiques, variétés, jazz - et surtout fait la connaissance de celui qui devient son mari : le trompettiste de jazz américain Jimmy McPartland qui lui dit ceci la première fois qu'ils jouent ensemble : « Voilà, tu as beaucoup de facilités au piano et un excellent niveau musical mais il va falloir que tu apprennes à swinguer sur un tempo stable¹⁹⁸. » Désormais, l'avenir de Marian est tracé, après son mariage à la fin de la guerre, elle gagne l'Amérique où elle se lance dans une carrière de pianiste de jazz. Intéressons-nous à présent à ce qui constitue son geste pianistique, non exempt de critiques à ses débuts, ce qui est révélateur d'une certaine influence d'un geste pianistique d'origine savante muant vers le geste pianistique de jazz.

II.1.3.2- Éléments stylistiques du geste pianistique de Marian McPartland

La remarque de Jimmy McPartland à propos du swing de celle qui va devenir sa femme est un leitmotiv dont la carrière de Marian va pâtir, surtout au début il faut bien le reconnaître ; reste que c'est une critique qui la suivra tout au long de sa vie.

II.1.3.2.1- Le swing de Marian McPartland

Voilà ce que dit Marian à ce propos : « J'avais eu droit à un très long article dans le magazine canadien *Myfair*, et l'auteur avait demandé à Bill Crow de dire quelque chose à propos de mon jeu. Aussi, Bill a-t-il insinué que, du fait de mon éducation, du pays et de mon milieu d'origine, je ne swinguais pas beaucoup. C'était extrêmement peu flatteur et tout au long de ma vie j'allais me remémorer ce qu'il avait dit à propos de ma pulsation¹⁹⁹. » Au pays du swing, jouer du jazz sans faire

Narita and Paul Ash, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, USA, 2004, p. 234.

¹⁹⁸ [Traduction] 'Look, you have the facility of the instrument and you're a fine musician, but you've got to learn how to swing, to hold that beat steady where it is. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 57.

¹⁹⁹ [Traduction] There was a big article about me in a Canadian magazine called *Mayfair*, and the writer asked Bill Crow to say something about my playing. Bill implied that, because of my upbringing and where I came from, I didn't swing every much. It was exactly uncomplimentary, but I always remember him talking about my "time." ENSTICE (Wayn) and STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi Narita and Paul Ash,

ressentir le balancement si particulier de cette musique improvisée est en effet un sérieux handicap et il faut beaucoup de courage et de persévérance à Marian pour continuer car les motifs de découragement sont nombreux. Ils la touchent surtout quand ils émanent de pianistes qu'elle admire. Lennie Tristano ne l'épargne pas. Quand il lui demande de jouer, il trouve immédiatement son tempo trop irrégulier. Il lui dit : « Si vous voulez jouer comme un musicien romantique à des tempos *rubato* en utilisant de grands traits pianistiques sur l'ensemble du clavier, c'est une chose. Mais si vous voulez devenir un musicien de jazz et vous faire plaisir, il vaudrait mieux que vous rentriez chez vous et que vous vous entraînerez avec un métronome²⁰⁰. » Marian est effondrée mais elle sait au fond d'elle-même que cette critique est parfaitement justifiée : « Je voulais jouer comme Mary Lou [Williams], mais je m'y étais mal pris²⁰¹. »

Naturellement, Marian sait improviser depuis toujours, mais elle le fait à la manière de ce qu'elle a entendu, certainement plus spécifiquement dans le style de Morgan avec qui elle vient de travailler l'improvisation. Même si elle connaît, aime et a envie de pratiquer le jazz et qu'elle a conscience qu'elle doit modifier le paradigme rythmique de son geste pianistique en abandonnant le *rubato* issu de la musique savante, adopter un tempo régulier et swingué, demande du temps et du travail ; anglaise, Marian n'a pas baigné dans le jazz. Remarquons au passage que Tristano lui reproche, outre le *rubato*, de déployer de grands traits pianistiques et de jouer à la manière des romantiques !

D'autres voient dans son swing une sorte de « sauttillement » émergeant d'une musique *rubato* aux accents savants : « Marian, au contraire, adoptait les pastels du *rubato*, les suites d'accords et les traits issus de la musique savante. Et quand elle essayait de swinguer, elle obtenait un curieux effet de sauttillement²⁰² » écrit un critique musical. La réflexion du critique de jazz concerne le toucher et la richesse harmonique du jeu de Marian. Il est vrai qu'avec le temps, les reproches sur son swing vont s'amenuisant, et que certains critiques de jazz en viennent même à

Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, USA, 2004, p. 243.

²⁰⁰ [Traduction] He said, "If you want to be a romantic kind of player who plays *rubato* and roams all over the piano, that's one thing. But if you want to be a jazz player and have good time, you better go home and play with the metronome." DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 124.

²⁰¹ [Traduction] I was crushed, but I felt that it was a valid criticism. I wanted to play like Mary Lou [Williams], but I probably didn't keep good time." *Ibid.*, p. 124.

²⁰² [Traduction] Marian, by contrast, was awash in *rubato* pastels, block chords, and classical mannerisms. And when she did try to swing, it sometimes sounded more like bouncing. *Ibid.*, p. 135 à 136.

considérer qu'elle sait swinguer mais qu'elle n'utilise le swing que lorsque son modèle d'improvisation le réclame, en l'occurrence lorsqu'elle veut donner à son geste pianistique de l'énergie et de la force. Par exemple, le critique musical du *San Francisco Chronicle*, Thomas Albright, qui l'écoute jouer en solo au *El Matador* aime son jeu mais déplore la discrétion de son swing. De Barros constate : « En fait, Marian sait swinguer – il suffit d'écouter ses enregistrements pour s'en rendre compte – quand il le faut, mais dans le même état d'esprit que Bartleby, le personnage d'Herman Melville²⁰³, elle choisit tout simplement de ne pas le faire, se complaisant dans l'exploration des atmosphères rêveuses à des tempos *rubatos*²⁰⁴. »

Bien évidemment, il est impossible à un pianiste de jazz de faire une carrière brillante et de jouer avec les plus grands s'il est incapable de swinguer. La remarque est peut-être fondée concernant Marian à ses débuts en Amérique, mais, à l'audition de la pianiste, dès les années soixante on ne peut que lui reconnaître un swing intense, surtout quand elle joue avec les accents du blues ou du boogie-woogie. À vrai dire, c'est l'éclectisme de son style qui laisse subsister ce doute au sujet de son swing.

II.1.3.2.2- Entre tradition savante et jazz, *rubato* et swing

Effectivement, Marian préfère l'ambiance *rubato* : comme elle le dit elle-même, elle est véritablement à son aise dans les ballades. Il faut comprendre que techniquement elle dispose d'arguments solides et, comme Erroll Garner, mais pour des raisons inverses, elle sait jouer dans des tonalités fréquemment inusitées dans le jazz. Ainsi, la plus grande partie des morceaux du répertoire issus du *Tin Pan Alley* et de Broadway sont écrits dans les tonalités en bémols – *fa*, *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol et ainsi de suite. Marian, au contraire, adore jouer les thèmes dans les tonalités lumineuses, en dièses comme *mi*, *si* et *fa* dièse qui sont souvent beaucoup plus difficiles pour quantité de jazzmen.

On lui trouve certains points communs avec Tatum dans le geste pianistique, plus précisément une main gauche qui n'est pas qu'un simple faire valoir de la main droite et une propension à utiliser l'intégralité du clavier dans un geste puissant. En

²⁰³ Romancier, essayiste et poète américain né en 1819 et décédé en 1891.

²⁰⁴ [Traduction] Marian played solo at El Matador. The *San Francisco Chronicle*'s art critic, Thomas Albright, liked her playing but complained that she didn't swing hard enough, a criticism that would dog McPartland most of her career. It was not always unfair. For while Marian definitely could swing – her recordings were ample proof of that- sometimes, like Melville's Bartleby, she simply chose not to, preferring to concentrate on dreamy, rubato ballads and meandering explorations. *Ibid.*, p. 275.

avril 1954, écrivant dans *Down Beat*, Nat Hentoff²⁰⁵ loue avec perspicacité son refus de contenir la main gauche à un rôle de faire-valoir harmonique de la main droite comme le ferait Bud Powell (Hentoff entend certainement par là le style pianistique choisi par Powell, il ne remet pas en cause sa capacité technique). Au lieu de cela, Marian préfère lui assigner une fonction contrapuntique toute en grâce. Hentoff remarque que ce qui caractérise son style est la puissance, il la décrit comme une femme... avec une âme de *stomper*²⁰⁶, puis écrit : « Comme Tatum, McPartland fait sonner le clavier du piano dans toute son étendue. Elle persévère dans cette voie avec opiniâtreté²⁰⁷. » Par contre, voici ce qu'elle répond quand on lui demande si elle a un style reconnaissable : « Non. Je ne pense pas avoir développé un style qui me soit véritablement personnel. Probablement, ce que je fais de mieux est la ballade, mais en général, mon geste pianistique est tout sauf complètement original²⁰⁸. »

L'âme romantique transparaît donc à travers cette dernière affirmation puisque c'est à travers la ballade que le romantisme peut le mieux s'épanouir dans la musique de jazz. Oui, le style McPartland évolue avec le temps et les enregistrements : entre les accents be-bop des débuts et les climats modaux de certains des derniers morceaux enregistrés, rien n'est comparable. Marian est une « éponge », elle marie aussi bien le *stride* et les *walking bass* que les modes pentatoniques et les gammes demi-diminuées. C'est quand elle joue avec un autre pianiste que l'on peut véritablement se rendre compte de cela, comme c'est le cas dans les années quatre-vingt quand Leonard Feather²⁰⁹ compare ses approches des thèmes *Tea for Two*, *Rosetta* et *Mood Indigo*, avec celles de Earl Hines : « Le jeu de Fatha incisif et rythmiquement ingénieux, celui de la dame, réfléchi et subtilement harmonique. À la fin, ils nous gratifièrent d'un joyeux blues à quatre mains²¹⁰. » Au

²⁰⁵ Journaliste, historien, romancier et critique américain de jazz né en 1925.

²⁰⁶ Terme peu traduisible décrivant un jazzman qui sait swinguer avec énergie.

²⁰⁷ [Traduction] describing her as a "girl... with the heart of a stomper." [...] Like Tatum, McPartland wanted to ring out sound from the whole keyboard. In this she was something of a stubborn holdout. *Ibid.*, p. 157.

²⁰⁸ [Traduction] No. I don't feel as I ever really got a style of my own. Probably the best thing I do is a ballad, but I don't think my general playing is all that different. ENSTICE (Wayn) and STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi Narita and Paul Ash, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, USA, 2004, p. 244.

²⁰⁹ Pianiste, producteur et compositeur anglais de jazz, né en 1914 et décédé en 1994.

²¹⁰ [Traduction] "the father incisive and rhythmically ingenious, the lady reflective and harmonically subtle. For a finale they got together for some happily interlocking four-handed blues." DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 327.

cours des années quatre-vingt, les critiques ne tarissent pas d'éloges à propos de Marian, ils glorifient son harmonie riche et subtile, l'étendue de son répertoire et, encore une fois : la qualité et la luminosité de ses ballades.

On la compare, à l'occasion, avec son compatriote George Shearing, pour la vertu et l'individualité de son geste pianistique au cours des nombreuses émissions où ils se produisent en duo dans un article de revue en 1982. À l'occasion de cette rencontre, il semblerait que le son de Shearing soit considéré comme plus personnel : « McPartland avait un son approchant celui de Shearing, ce dernier ayant un son véritablement personnel, elle restait cependant une des figures féminines incontournable du jazz²¹¹. » En réalité, si on apprécie autant son jeu, c'est parce que son geste pianistique trahit sans cesse ses origines savantes et que son présumé manque de swing est le reflet de l'originalité d'un style pianistique fondé sur une ambivalence entre grande tradition savante du piano et jazz. À son arrivée en Amérique, c'est également par l'interprétation de pièces savantes qu'elle débute dans la vie professionnelle comme elle le rappelle : « C'est dans un endroit situé dans le sud de la ville appelé *Rose Bowl*, un bar à côté d'un bowling que je jouais seule dans la soirée une partie de récital classique, ce qui était stupide quand j'y pense à présent. [...] Évidemment, très vite j'ai cessé de jouer ces choses pour me consacrer au be-bop²¹². »

Des critiques trouvent à son jeu les accents de Chopin et surtout une particularité qu'elle partage avec Shearing, le mélange des genres à l'intérieur même des improvisations : « "C'est probablement un adepte de Chopin qui a dû être son premier professeur," a écrit un critique. "Elle paraît s'extasier sur un thème de Kern [*Yesterdays*] avec le toucher d'un concertiste puis d'un seul coup, rompt ce climat en donnant au même thème une allure de boogie à la Basie. Elle est vraiment remarquable²¹³." » Constatons que le critique trouve remarquable ces collages de styles différents à l'intérieur d'une même improvisation. On s'interroge en permanence sur sa véritable personnalité musicale, est-elle une *jazzwoman* ou une

²¹¹ [Traduction] Nothing that McPartland had perhaps a less "personal sound" than Shearing, she was nonetheless "secure in her position as a kind of jazz matriarch." [...] *Ibid.*, p. 328.

²¹² [Traduction] I remember that in this particular place, the Rose Bowl, I would play a classical solo in the set, which was *dumb*, as I think about it now. [...] Of course, later I stopped playing those things. I got into bebop. ENSTICE (Wayn) and STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi Narita and Paul Ash, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, USA, 2004, p. 238.

²¹³ [Traduction] "Someone with a Chopin complex must have been her first teacher," said the critic. "for she rhapsodizes the Kern number [*Yesterdays*]" with the touch of a concert stage artist and breaks down into all the keys strumming of a 'Basie boogie' with the same number, She is truly remarkable." DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 126.

classic Lady comme se le demande Doug Watt, journaliste pour *The New Yorker*. Ce dernier est tellement enchanté lors d'un concert qu'il reste pour écouter le troisième set, rapportant que : « Marian avait glissé subtilement de la mélodie de *Rhapsody in Blue* à celle de sa propre version de *How High the Moon* pour terminer en évoquant *Clair de Lune* [de Debussy]. Elle improvisa également un chorus à la manière de Scarlatti²¹⁴. » Tout compte fait, dit-il : « ce fut un merveilleux récital. Un récital en effet ! Devrait-on parler d'une lady jazz avec des penchants classiques ou alors d'une lady classique avec des penchants pour le jazz²¹⁵ ? » Il est évident que cet aspect des choses fait partie intégrante de l'image de Marian McPartland.

Voilà bien ici l'essence même du style McPartland, une ambiguïté savamment dosée entre le charme de la vieille tradition savante européenne et le swing du jazz américain. Citer Debussy, passer ensuite de *How High the Moon* à Scarlatti, entraîne de fait McPartland dans un mélange des styles qui semble flirter avec ce fameux *Third Stream* dont Gunther Schuller se veut le chantre dans les années cinquante. Or, il n'en est rien ; pour Schuller, il s'agit de créer une musique entièrement nouvelle à partir du jazz et de la musique savante, mais en aucun cas de pratiquer des collages, d'insérer des emprunts ou autres citations d'œuvres savantes à l'intérieur d'un morceau de jazz ni même d'improviser une grille ou plus à « la manière de » dans un standard de jazz. Nous arrivons ici au cœur de ce que sont les styles respectifs de McPartland et Shearing, ce dernier allant beaucoup plus loin que sa compatriote comme nous allons le constater. Remarquons que ci-dessus, Doug Watt parle non pas d'un concert, mais d'un récital – nous renvoyons le lecteur au chapitre sur Tatum pour comprendre à quel point ce qualificatif est nouveau dans le domaine du jazz. Par ailleurs, bien que nous ne traitons dans cette thèse que d'improvisations en solo, il nous paraît peut-être intéressant de dire qu'en 1957, McPartland enregistre en trio avec un orchestre à cordes un disque dans un esprit typiquement romantique qui obtient un grand succès.

Si Marian McPartland brouille les pistes en se référant à l'intérieur de ses improvisations à deux styles bien distincts de musique, l'évolution de sa carrière prend également un caractère bicéphale puisqu'elle décide d'interpréter de la musique savante parallèlement à ses concerts de jazz. Là encore, elle s'inscrit dans les traces de Shearing en prenant modèle sur lui et se lance, bien des années après son départ de la *Guildhall*, dans l'interprétation d'un concerto pour piano et

²¹⁴ [Traduction] Marian slipped the melody of *Rhapsody in Blue* into her version of *How High the Moon* and ended it with “a suggestion” of “Clair de Lune.” She also played a chorus in the manner of Scarlatti. *Ibid.*, p. 162.

²¹⁵ [Traduction] “All in all,” he said, “a wonderful recital.” Recital indeed. Clearly the jazz lady with classical leanings – or was it the classical lady with jazz leanings? *Ibid.*, p. 162.

orchestre d'Edvard Grieg. Ainsi, après en avoir parlé avec son ami George Shearing, qui joue fréquemment dans le milieu des salles de concert, Marian donne un coup de fil à Isaiah Jackson, chef de l'orchestre philharmonique de Rochester, afin de lui demander s'il serait intéressé par le fait de mettre au programme de l'orchestre le *Concerto en la mineur* de Grieg avec elle comme soliste. Pour son plus grand plaisir, le chef accepte et elle se trouve ainsi face à un défi ambitieux (et pour elle, assez improbable en considérant ses capacités de lecture à vue) : apprendre et jouer en public l'un des concertos les plus connus et écoutés. En fait, malgré ses études à la *Guildhall*, Marian n'a jamais eu l'occasion de jouer en soliste avec un orchestre symphonique. Ce concerto est un morceau romantique célèbre, aux mélodies séduisantes, aux traits virtuoses éblouissants, aux harmonies pastelées, suggérant la douceur pastorale des paysages norvégiens. Une œuvre également très proche de l'esprit harmonique dans lequel Marian abordait le jazz : « “J'avais choisi ce concerto pour piano car je pensais que c'était l'un des moins difficiles à apprendre” avait-elle dit. “Bien entendu, il était trop tard pour revenir en arrière quand je me suis rendue compte de la difficulté à laquelle j'allais devoir me soumettre²¹⁶.” » Comme toujours, Marian commence à travailler à l'oreille, à partir de l'enregistrement d'une version d'Arthur Rubinstein.

Pour un pianiste de tradition savante, jouer un concerto avec un orchestre symphonique est une consécration et l'enjeu est particulièrement important. Marian n'a jamais joué en soliste ce type d'œuvre énorme du répertoire, qui plus est, elle ne pratique plus officiellement de musique savante depuis son départ de la *Guildhall*. Ce qui est dit par De Barros est crucial pour la compréhension du geste pianistique de Marian, le concerto de Grieg baigne dans les couleurs et l'atmosphère harmonique qui guide ses improvisations. Néanmoins il faut se rendre à l'évidence, une telle œuvre ne laisse aucune place à l'à peu près et encore moins à l'improvisation. Marian confie à Zane Knauss²¹⁷ que la raison qui l'avait poussée à se lancer dans ce difficile projet, était cette très ancienne promesse non tenue à ses parents de finir ses études à la *Guildhall*. Très rapidement, Marian prend conscience de son handicap musical : il lui faut de l'aide. Elle la trouve en la personne d'Ada Kopetz-Korf, une pianiste « classique » enseignante à la *Manhattan School of Music*, qu'elle avait rencontrée à l'époque où elle jouait régulièrement au *Hickory House*. Les quatre mois qui suivent, McPartland les consacre à se rendre trois à

²¹⁶ [Traduction] “I chose the Grieg because I thought it was the least difficult of the piano concertos,” Marian said. “Little did I know how tricky and difficult it was until I was so far into it that I could not turn back.” *Ibid.*, p. 287.

²¹⁷ *Conversations with Jazz Musicians* par Zane Knauss, critique musical américain né en 1926 et décédé en 2014.

quatre fois par semaine à l'appartement d'Ada dans la soixante dix-neuvième rue de New York. Dans le salon, il y a deux grands pianos à queue sur lesquels elles travaillent de manière approfondie. En échange de ses services, Ada n'accepte aucun argent de Marian, par contre, elle avoue être impressionnée par le toucher issu de la musique savante de Marian ainsi que par son excellente technique dans l'enchaînement de ce qu'elle appelle les « octaves naturelles » : « “Ce qui représentait la plus grande difficulté pour Marian, c'était la mémorisation”, avait remarqué Ada Kopetz-Korf. “Et pourquoi ? Car Marian entendait les choses très différemment de moi par exemple. Son sens harmonique était exceptionnel. Ainsi quand Grieg employait des accords de septième, elle avait tendance à ajouter des neuvièmes. Et cela sonnait... C'était à la fois drôle mais inquiétant car c'était une véritable difficulté pour elle. Il fallait qu'elle ne joue que ce qu'il y avait sur la partition, un point c'est tout²¹⁸.” » Et McPartland d'ajouter : « Ada m'avait montré comment tirer les meilleures sonorités du piano, ne pas frapper la touche, utiliser la pédale à bon escient, ne pas me fatiguer inutilement, avoir la bonne posture du dos et des épaules, toutes choses que je n'avais pas apprises²¹⁹. » Elle est programmée le 1^{er} avril pour ses débuts avec l'orchestre symphonique de Rochester, ce qui lui laisse une période qu'elle met à profit pour rôder son programme.

C'est ici que commencent les vraies difficultés pour Marian, ne jouer que ce qui est écrit, être entièrement et totalement au service de l'œuvre et du compositeur. Telle est la différence entre Marian et un pianiste de la tradition savante romantique comme Liszt par exemple : ce dernier sait improviser des paraphrases à partir d'œuvres existantes, créer d'autres œuvres beaucoup plus complexes à partir d'un matériau relativement simple mais surtout, il sait interpréter à la nuance près une partition composée par un autre que lui, même si fréquemment il est tenté de la « revisiter » au gré de ses humeurs. Les talents de Marian en la matière sont beaucoup plus limités et les avis de la critique pour le moins mitigés quand arrive le grand jour. Ainsi, le principal critique musical du *Democrat and Chronicle*, George Murphy, est d'un avis plus réservé que celui d'Ada qui avait trouvé que c'était

²¹⁸ [Traduction] Ada was impressed by Marian's classical touch and excellent technique, which included “natural octaves.” “The most difficult thing for Marian was memorizing,” said Kopetz-Korf. “And why? Because Marian harmonically hears things very differently. Her harmonic sense is incredible. So in the Grieg you have like a seven chord and she would put a ninth in. And she was so right. She was improving on it. That was the funniest thing. That was the most difficult. Just to read the score the way it was written.” *Ibid.*, p. 287 à 290.

²¹⁹ [Traduction] “Ada showed me how to get a better sound out of the piano,” Marian said, “not to bang on it, to do things with the pedal, to pace myself, not to wear myself out, to work from my back and shoulders. These were things I had never learned.” The Rochester Symphony set an April I date for Marian's classical debut, but she wisely scheduled a series of run-ups to get comfortable with the material. *Ibid.*, p. 287 à 290.

meilleur que tout ce qu'elle avait espéré. Il attaque McPartland, lui reprochant un jeu : « trop prudent et maniéré, une conception de phrases douteuse, fruit d'une trop grande liberté prise avec le tempo ainsi qu'une technique inégale sur la durée du morceau²²⁰. » Murphy poursuit avec ce trait d'esprit : « Les concertos pour piano et orchestre de Grieg et Schumann, tous deux dans la même tonalité, sont des références en matière de littérature romantique, ils en sont en quelque sorte les "œufs et le jambon". La version que nous en a fait entendre Miss McPartland se limite au jambon²²¹. » En réalité, les enregistrements privés dans lesquels on a entendu Marian interpréter le concerto de Grieg, semblent conforter en partie les remarques de Murphy. Marian paraît être en difficulté à l'occasion de certains passages et donne davantage l'impression d'être sensiblement sur la réserve plutôt que de maîtriser réellement l'œuvre. Bien qu'Ada Kopetz-Korf ait elle-même émis quelques réserves à propos du phrasé de Marian, elle trouve que les critiques ont eu la dent trop dure et que cela ne peut être que le reflet d'une forme de snobisme envers les pianistes de jazz qui s'essayent à l'interprétation d'œuvres savantes. Elle qualifie d'ailleurs ces critiques de « gratuites et décalées²²² ». Cependant, tout cela reflète assez l'état d'esprit dans lequel se trouve Marian à la suite de cette expérience. Fièbre et surfant sur cette vague de respect de soi conséquente à des années d'analyse sur elle-même, elle écarte ces critiques tout en reconnaissant objectivement qu'elle ne maîtrisait pas suffisamment l'œuvre pour l'enregistrer. « "Jouer Grieg a transformé sa vie", ajouta Ada. "Cela lui permit de prendre de la distance avec les clubs de jazz, d'aborder le geste soliste face aux orchestres symphoniques et conséquemment, de jouer dans des endroits où les gens sont apaisés²²³." »

Que penser de ce qui vient d'être dit ? Les pianistes de jazz interprètes de musique savante ont-ils davantage à prouver que les autres pianistes, ou Marian n'est-elle pas suffisamment au point sur le plan technique ? La vérité doit se situer sensiblement entre les deux. Comparons ce concert avec celui du *Carnegie Hall* au cours duquel Thomas Waller avait, entre autres, interprété des pièces savantes :

²²⁰ [Traduction] describing her playing as "over-cautious, and replete with stylistic mannerisms which resulted in a continual pulling and tugging at phrasing and tempo," and said her technique was "unequal to the task." *Ibid.*, p. 287 à 290.

²²¹ [Traduction] "The Grieg concerto and Robert Schumann's concerto for piano and orchestra, both of which are in the same key, are sometimes referred to as the 'ham and eggs' of the romantic concerto literature. Miss McPartland's Grieg was mostly ham." *Ibid.*, p. 287 à 290.

²²² [Traduction] and described a lot of the reviews as "cheap, and very uncalled for." *Ibid.*, p. 287 à 290.

²²³ [Traduction] "Doing the Grieg changed her whole life," said Ada. "It took her out of the jazz places and took her into playing with symphony orchestras. And took her into clubs where people are quiet." *Ibid.*, p. 287 à 290.

Marian est Blanche, d'origine anglaise et ancienne étudiante de la *Guildhall* et à ce titre, dans l'interprétation du répertoire savant, elle bénéficie d'un préjugé favorable de la part de la critique, Waller est Noir, plus ou moins autodidacte. Reconnaissons un fait : aucun des deux pianistes de jazz n'a obtenu un jugement flatteur pour le même type de concert ! Quoiqu'il en soit, loin de mettre un terme à cette expérience, Marian, au contraire, la renouvelle, et réussit le tour de force d'en faire un atout dans sa carrière puisqu'elle persévère dans cette voie et joue le concerto de Grieg et la *Rhapsody in Blue* partout à travers le pays : « Désormais, Marian joue avec un orchestre symphonique plus d'une douzaine de fois par an²²⁴. »

Se produire dans de tels concerts, avec un programme aussi original pose un certain nombre d'interrogations aux spécialistes du genre et aux critiques. Le style McPartland est extrêmement protéiforme, ramifié à tous les courants musicaux du jazz et pourtant en phase également avec la grande tradition pianistique savante européenne. En jouant sur les deux tableaux, on peut espérer gagner à tous les coups ou, à l'inverse, multiplier les risques de subir des critiques acerbes. Le vocabulaire employé par les critiques pour décrire le style de McPartland inclut pratiquement toujours des termes tels « gracieux, civilisé, distingué, équilibré et élégant²²⁵. » Autant de mots qui, bien qu'élogieux, ont pour effet, dans l'inconscient, d'assimiler la qualité de la musique de Marian à une certaine classe sociale, comme si distinction et marques de civilité sont synonymes de grand art. Bien sûr, ces remarques sont fondées quand elles identifient dans son geste des éléments venant de la musique savante – intégrité formelle, équilibre, scepticisme. Toutes choses qui dépeignent un univers dont le critique musical du *Village Voice* avait dit, quelques années auparavant, qu'elles étaient exactement à leur place. Malgré tout, en définitive, ces critiques ont tendance à assimiler Marian à ses origines d'anglaise bourgeoise. En vérité, est-il possible de limiter son geste pianistique à la notion de distinction ? Pas toujours. Elle peut être aussi bien : « “éruptive, dissonante et féroce” que “tendre, délicate et douce”, mots qui nous ramènent au genre de la personne concernée²²⁶. » Ainsi le recensement des mots du vocabulaire utilisé par les critiques à propos de McPartland nécessiterait-il un travail à temps complet. C'est une des raisons pour laquelle les critiques émises à l'occasion de ses concerts dans le cadre de la musique savante sont sensiblement différentes de celles qu'elle peut recevoir lors des concerts de jazz. L'élégance et la distinction sont des qualités allant de soi dans ce monde – et ce genre de vocabulaire n'est en rien une marque de

²²⁴ [Traduction] Marian had symphony engagements up to a dozen times a year. *Ibid.*, p. 313.

²²⁵ [Traduction] “graceful,” “civilized,” “genteel,” “balanced,” and “elegant” *Ibid.*, p. 330.

²²⁶ [Traduction] She could be eruptive, dissonant, and ferocious as well as “tender,” “delicate,” and “gossamer,” *Ibid.*, p. 330.

faveur dans ce cadre – et ne peuvent masquer à l’oreille de la plupart des critiques du monde du « classique » les déficiences techniques de Marian. C’était ce qui s’était passé à Rochester, malgré l’adoration que Marian suscitait auprès de foules dont l’oreille était insuffisamment affûtée pour remarquer certaines défaillances. Par exemple, à Scranton, la critique Jane Krupa (aucune relation avec Gene le célèbre batteur) qualifie le jeu de Marian dans Grieg de : « “sans vie” et pointe des défaillances dans les échanges avec l’orchestre²²⁷. » En Oklahoma, un certain W. U. McCoy²²⁸ trouve la performance respectable, il estime même qu’elle va en s’améliorant au fur et à mesure du concert. Mais comme Marian le soupçonne, c’est certainement dû au fait que la seconde partie – où elle joue des arrangements avec orchestre de morceaux tels *Ambiance* ou *Willow Creek* – suscite l’enthousiasme aussi bien du public que des critiques musicaux.

Marian McPartland réussit là où elle est le plus à l’aise, dans l’entre-deux. Dans les concerts aux allures de récital où elle joue un jazz aux accents *rubato*, où les deux mains développent sur l’ensemble du clavier des arpèges aux harmonies romantiques, McPartland qui s’autorise un usage aléatoire du swing, séduit un public qui lui est acquis. Plus discutables sont les expériences d’interprétation d’œuvres du grand répertoire avec un orchestre symphonique. Quant à la vision globale de la musique qu’elle veut transmettre, Paul de Barros est persuadé que, bien que venue du domaine de la musique savante, McPartland ne pense pas la musique comme un système absolu et indépendant ayant ses propres réalités et perspectives, à la manière dont Bach ou même Bud Powell pouvaient l’envisager. Elle ne la perçoit pas non plus comme un simple programme descriptif évoquant une image ou un panorama, quoiqu’elle utilise fréquemment des métaphores pastorales (en général l’eau, les rivières, les bassins, les vagues, ouragans et tempêtes, toutes choses dont la musique de Delius est si friande) pour décrire la musique qu’elle aime. Il conclut en ces termes : « Ni disciple de la musique pure ou à l’inverse de la musique à programme, McPartland conçoit la musique comme l’expression des caractères de personnages. À plusieurs reprises, elle a décrit ses solos comme s’ils étaient de véritables personnes impliquées dans des drames humains tout à fait tangibles²²⁹. »

²²⁷ [Traduction] called Marian’s performance of the Grieg “lifeless” and lacking in rapport with the orchestra. *Ibid.*, p. 330.

²²⁸ Références non trouvées.

²²⁹ [Traduction] Nor, on the other hand, did she hear music as simply a descriptive program meant to evoke a picture or panorama, though she often used pastoral imagery (particularly water images – streams, pools, waves, hurricanes, storms) to describe music she liked. A disciple of neither absolute music nor program music, MacPartland seems have heard music as an expression of character. Over and over, she described solos as if they were actual people, involved in quite tangible human dramas. *Ibid.*, p. 223.

Paul de Barros a une conception assez personnelle et restrictive de la musique à programme. Celle-ci, dont on attribue à Liszt la paternité mais dont Michel Chion²³⁰ démontre qu'elle existait bien avant lui, ne se limite pas seulement à la musique descriptive. Au contraire, personnifier des thèmes et les relier à la dramaturgie est une démarche esthétique que n'aurait pas reniée l'inventeur du poème symphonique. Nous reviendrons dans la partie suivante sur cet aspect romantique de la conception de l'improvisation. Attachons-nous à présent à la production en solo du geste pianistique de Marian McPartland à travers ce qu'en a écrit Paul de Barros d'une part et en nous penchant d'autre part sur un album en particulier.

II.1.3.3- Concert en soliste et enregistrement du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD

II.1.3.3.1- Marian McPartland et le concert en soliste

Marian McPartland a, en définitive, peu joué en solo, ses concerts mixtes avec orchestre symphonique mis à part. Si nous avons choisi de la faire figurer dans cette thèse, davantage que Dave Brubeck ou John Lewis, pianistes réputés pour produire un jazz qui se revendique directement inspiré par la musique savante, c'est, parce qu'elle est une femme, fait rare dans le jazz, et aussi parce qu'elle est un peu le pendant féminin de George Shearing : elle va pouvoir nous permettre d'établir des comparaisons pertinentes, dans le sens où McPartland admire Shearing et qu'elle cherche en permanence à marcher dans ses pas. Le nombre de disques enregistrés et la manière de jouer en solo diffèrent énormément entre les deux anglais et nous verrons que le geste pianistique en soliste de Shearing est d'une originalité inégalée dans le cadre de la problématique de cette thèse.

Revenons cependant aux deux pianistes évoqués plus haut. Pourquoi éviter le si populaire Dave Brubeck²³¹ ? En premier lieu, parce que son geste pianistique n'est pas à proprement parler « virtuose », et que la critique n'en parle pas comme tel ; d'ailleurs lui-même, sans fausse modestie, ne se déclare jamais virtuose²³². Certes,

²³⁰ CHION (Michel), *Le poème symphonique et la musique à programme*, Librairie Arthème Fayard, 1993, 349 p.

²³¹ Célèbre pianiste et compositeur de jazz américain né en 1920 et décédé en 2012.

²³² L'auditeur trouvera nombre de qualités au geste pianistique soliste de Dave Brubeck, originalité, précision, intellectualisme mais pas de virtuosité ostentatoire comme on peut le constater à l'écoute du disque enregistré en solo *Brubeck Plays Brubeck*, enregistré en 1956, produit par George Avakian, Label Columbia CL 878, exceptée la longue introduction en style virtuose

Brubeck compte dans l'histoire du jazz de son temps mais la relation qu'il a avec la musique savante se nourrit davantage du baroque et du classicisme que de la tradition virtuose romantique. Son approche, relativement cérébrale, est admirable mais elle donne l'impression d'une distanciation entre l'interprète et son jeu, à la manière des classiques. Chez lui, nuls vrombissements d'arpèges romantiques *Fortissimo* à la Liszt sur toute l'étendue du clavier, ou d'intimité chantante à la Chopin – bien que l'on rencontre également des éruptions virtuoses chez ce dernier – paradigmes présents dans les improvisations de tous les pianistes dont nous avons parlé dans cette thèse. Et surtout, malgré des enregistrements solistes, Brubeck ne joue que très peu souvent en solo²³³. Invité dans une émission de Marian McPartland, où l'on joue à deux pianos, il demande qu'à titre exceptionnel son fils bassiste soit présent : « “Je lui ai répondu que je ne pouvais jouer sans mon fils à la basse,” avait dit Brubeck. “Je joue rarement en piano solo. J'ai besoin d'un point d'ancrage rythmique.” Marian l'invita à venir avec son fils, Chris, mais celui-ci n'eut finalement à jouer aucune note pendant l'émission²³⁴. »

Quant à John Lewis²³⁵, s'il a enregistré quelques disques en soliste, ce n'est pas dans ce type de performance qu'il révèle le meilleur de lui-même. Laissons à ce sujet encore une fois la parole à Martial Solal qui considère la technique comme un élément incontournable de la virtuosité : « Ce qui fait l'intérêt du jazz, c'est justement la différence des personnalités. Les gens qui avaient peu de technique étaient beaucoup plus nombreux autrefois. Leur but dans la vie n'était pas de jouer comme Tatum qui était pratiquement le seul, à l'époque, à avoir une vraie maîtrise. Leur but était de créer un univers. C'était le cas de John Lewis qui avait des moyens techniques relativement simples²³⁶. » John Lewis a bien d'autres qualités, en particulier c'est un compositeur et un chef d'orchestre exceptionnel ; nous pourrions

romantique de *The Waltz*, neuvième et dernière plage de l'album, qui n'est en réalité qu'une manifestation humoristique « à la manière de... »

²³³ Il a, à notre connaissance, cependant enregistré au moins quatre albums en solo mais il faut avouer que, selon la critique, ce ne sont pas ces disques qui sont significatifs de son apport au jazz.

²³⁴ [Traduction] “I told her I wouldn't play unless I brought my son to play bass,” said Dave. “I rarely play solo piano. I wanted the anchor.” Marian allowed Brubeck to bring his son, Chris, but he never played a note. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, N.Y. USA, 2012, p. 320.

²³⁵ Pianiste et compositeur de jazz américain, célèbre pour avoir été à la tête du groupe le Modern Jazz Quartet, né en 1920 et décédé en 2001.

²³⁶ PRÉVOST (Xavier), - *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 203.

parler davantage d'un inventeur d'univers musical comme le dit si bien Solal. Penchons-nous maintenant sur la conception du piano en solo de McPartland.

C'est tardivement, au début des années soixante-dix, à la même époque qu'Oscar Peterson, que Marian se pose le problème du jeu en soliste. Il se trouve qu'elle redoute l'exercice mais que c'est la performance du jeune Keith Jarrett dans le brillant album solo *Facing You* enregistré en 1971 qui la pousse à se lancer dans l'expérience. En réalité, McPartland adorait la liberté qu'offrait la possibilité de jouer seule bien que dans un article elle ait reconnu avoir été effrayée à l'idée de jouer en soliste : « La basse et la batterie sont un peu mon parachute de secours²³⁷ », confiait-elle.

Ainsi, en novembre 1973, Marian partage avec les auditeurs de l'*Haverford College* les sensations du geste pianistique soliste, un concert qui débouche sur l'enregistrement d'un disque dans les mêmes lieux et les mêmes conditions un an plus tard. Le 12 avril 1974, entre deux concerts à Washington D.C., elle enregistre SOLO CONCERT AT HAVERFORD²³⁸. Paul De Barros écrit : « Bien que très différent des improvisations rhapsodiques et libres de Jarrett, le geste pianistique soliste de Marian fait preuve de la clarté, de l'équilibre et la transparence qui deviendront la signature de sa période de maturité²³⁹. » C'est sur ce disque que nous allons revenir, car il présente diverses facettes particulièrement intéressantes dans la problématique de cette thèse.

Un autre disque, enregistré plus tard, en 1985, WILLOW CREEK AND OTHER BALLADS, bien qu'étant d'une grande qualité ne possède pas la même originalité que le premier. Ainsi Paul De Barros estime que c'est un bel album même s'il est un cran au dessous du premier. John Balleras dans *Down Beat* déplore, quant à lui, l'abandon de ce qu'il avait trouvé si personnel dans le disque précédent chez Halcyon : « à savoir cette atmosphère expérimentale et en expansion qui se trouvait remplacée dans le présent disque par une sorte de style à la Bill Evans, fait d'un impressionnisme introverti, mélancolique, aigre-doux sur un tempo ralenti charriant

²³⁷ [Traduction] "The drums and bass were my security blanket," she wrote. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?*, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 272.

²³⁸ SOLO CONCERT AT HAVERFORD, Marian McPartland, – Solo Concert at Haverford, Recorded live at Haverford College, April 12th 1974, Halcyon Digital Master CD 111, Halcyon Box 663 Port Washington NY 11050

²³⁹ [Traduction] Though it owed nothing to the pulsing, run-on improvisations of Jarrett, Marian's playing had the clarity, poise, and transparency that would become signatures of her mature period. *Ibid.*, p. 272 à 273.

des harmonies statiques et irisées²⁴⁰. » L'écoute du disque susmentionné nous conduit à partager l'avis de John Balleras ; le premier disque en solo est beaucoup plus original.

II.1.3.3.2- Solo at Haverford

Dans les notes de pochette de ce disque, rien n'a spécialement retenu notre attention. Mises à part les félicitations d'usage et les circonstances d'enregistrement, que nous considérons comme secondaires en l'occurrence, nul critique de jazz n'a émis un quelconque avis. Dans ces conditions, nous nous proposons de faire un succinct inventaire des éléments en relation avec le sujet de cette thèse en survolant rapidement chacune des plages du disque.

Plage 1 : avec *Haverford Blues* nous nous trouvons en présence d'un blues dont le thème a été composé pour la circonstance, donnant à l'auditeur la mesure de la maîtrise dont fait preuve Marian dans ce genre d'exercice. Elle y dévoile non seulement la part masculine et énergique de sa personnalité musicale mais aussi sa proximité avec les sentiments du peuple noir-américain.

Plage 2 : *Yesterdays*, à partir d'une fusion des thèmes *Yesterdays* de Jerome Kern d'une part, et Paul McCartney d'autre part ; Marian développe une construction formelle complexe qui débute par un énoncé de phrases lyriques prenant le temps de la respiration assez *rubato* ; survient ensuite un premier épisode d'improvisation purement jazzistique sur *walking bass* qui use d'un langage parfois très moderne, suivi d'une nouvelle partie traitée dans la pure tradition du contrepoint baroque à partir du thème de McCartney laissant la place à une coda imprégnée de la marque du piano romantique avec emphase et grands arpèges.

Plage 3 : *Send in The Clowns*, beaucoup de nostalgie dans ce morceau, type même de ballade à la McPartland où le thème se développe de manière lyrique sur un lit d'arpèges.

Plage 4 : *Pick Yourself up*, plus rapide avec quelques *walking bass* de temps en temps. On peut remarquer parfois une main gauche dont les accords sont enchaînés de manière chromatique à certains passages, rappelons ici que les harmonies romantiques, surtout chez Liszt et Wagner, font fréquemment appel aux

²⁴⁰ [Traduction] he lamented that the "experimental, expansive air" of the Marian he'd known on *Halcyon* had been replaced by something like a "Bill Evans-in-slow-motion sort of impressionism, melancholic and bittersweet static harmonies, tinged with introspection and carried on with iridescent, yet somehow static harmonies." *Ibid.*, p. 329.

enchaînements chromatiques. Un peu avant le retour du thème, les deux mains évoluent parallèlement de manière homorythmique.

Plage 5 : *I'll be Around*, une autre ballade ; le thème est traité dans un style choral en accords arpégés de manière lyrique, puis l'improvisation s'établit sur la base d'un mouvement de *stride* lent et balancé. Au retour du thème, la main gauche se développe en arpèges.

Plage 6 : *You Turned the Tables on Me*, traitement jazzistique sur un tempo médium.

Plage 7 : *Killing Me Softly*, une ballade aérée dans laquelle la main gauche se développe en arpèges *rubato* puis c'est d'une manière très tranquille et apaisée qu'arrive le tempo.

Plage 8 : *A Foggy Day/How Long Has This Been Going On/I Loves You Porgy/Fasinatin' Rhythm*, on peut dire que Marian construit un véritable « pot-pourri », *medley*, dirait-on à présent, à partir de ces quatre thèmes de Gershwin. Si les deux premiers sont traités en swing médium, lyrisme et tempo lent sont de mise pour le troisième thème qui est une ballade ; pour le dernier thème, Marian adopte le vocabulaire contemporain des pianistes de jazz.

Plage 9 : *Afterglow*, une composition. Marian démontre ici qu'elle est à la pointe de la nouveauté car elle adopte ce qui commence à se faire à l'époque : le jeu à la main dans le cordier du piano. C'est par cet effet que débute d'ailleurs le morceau, l'objectif étant de créer un climat en variant le mode de jeu. S'enchaînent ensuite de longues phrases avec pédale *forte* entre lesquelles on perçoit de profondes respirations, tout ceci en tempo *rubato*. Puis suit une partie pianistique que l'on peut qualifier de « grand piano » avec de nombreux arpèges aux deux mains sur tout le clavier. Un thème nostalgique, tout en retenue, émerge et aboutit sur un tempo donné par un lent mouvement de *stride*, le pianisme que l'on peut qualifier de « grand piano » ramenant le thème avant une coda dans le climat de l'introduction.

Conclusion : Marian McPartland a enregistré peu de disques en solo. Celui-ci est le plus personnel et l'on doit constater que, malgré la grande variété de son geste pianistique, Marian, en voulant garder un parfait équilibre entre différents styles de jazz – d'un néo-*stride* dirait-on, au langage le plus moderne – ne laisse que peu de place à une démonstration de ce qu'est la part de son geste pianistique issu de la tradition savante romantique. Tout au plus peut-on le détecter dans les passages *rubatos* des ballades – surtout dans *Yesterdays*, qui développe autant d'éléments issus du baroque que du romantisme et dans sa composition *Afterglow*. Il est à noter que Marian a choisi des standards et quelques chansons populaires en plus de ses

deux compositions pour improviser dans ce disque et nous n'y trouvons aucun thème *jazzifié* qui aurait pu être d'origine savante comme chez les pianistes de *stride*. En définitive, bien qu'ayant suivi un cursus assez poussé dans le domaine de la musique pour piano de la grande tradition savante, Marian McPartland ne cherche à aucun moment à en tirer quelque chose de véritablement personnel et original dans l'objectif de personnaliser son geste pianistique soliste d'improvisateur. Elle se tient toujours aux limites de ce qui pourrait la faire basculer dans quelque chose que la critique ne pourrait plus, à sa grande crainte, appeler jazz mais plutôt musique improvisée voire improvisation avec tous les risques que cela comporte. Dépassez les genres, aller au-delà des formes habituelles d'improvisation de son temps – ce dont elle est capable, puisqu'elle nous en fait la démonstration avec le *Yesterdays* de son disque en solo – et s'éloigner de l'esprit-même du jazz américain, voilà quelque chose que ne craint pas de faire George Shearing.

II.1.4- Emprunts et citations, principe rhapsodique et fantaisie dans les improvisations de Sir George Shearing, le pianiste de jazz invité des orchestres symphoniques

Le grand artiste est, par toute son organisation, par l'activité de ses éléments vitaux, un type parfait dans lequel le mécanisme humain atteint à la plénitude de ses jeux²⁴¹.

Pour évoquer la carrière de George Shearing (1919-2011), pratiquement l'exact contemporain de Marian McPartland, voici ce qu'écrit Robert L. Doerschuk dans son ouvrage sur les 88 pianistes essentiels du jazz. Il est à noter qu'il classe Shearing parmi les « sophistiqués » : « Dans l'histoire du jazz, la carrière de George Shearing peut être présentée comme un modèle de parcours tant du point de vue de la durée que sur l'excellence de la qualité. Presqu'un demi-siècle s'est écoulé entre 1952, l'année où, à la demande d'un club, il a composé *Lullaby of Birdland*, et 1999 où il a célébré son quatre-vingtième anniversaire en enregistrant un concert pour la BBC, suivi d'un concert hommage au *Carnegie Hall*. Entre ces deux dates, les nombreuses années furent emplies d'innombrables récitals en solo, de concerts en duo avec Brian Torff et d'autres remarquables contrebassistes ainsi que

²⁴¹ Citation attribuée au poète et écrivain allemand Friedrich von Schiller cité In. PENESCO (Anne), (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 143.

d'engagements avec des orchestres symphoniques²⁴². » Pour Doerschuk, excellence et durée exceptionnelle d'une carrière faite de récitals semblent être ce qui caractérise Shearing. La reconnaissance de telles qualités laisse à penser que le pianisme de Shearing ne se résume qu'à cela. Pour nous, il y a un mot qui vient à l'esprit à l'écoute du pianiste de jazz George Shearing, ce mot c'est : originalité. Cette originalité est-elle due aux origines européennes du pianiste ? On pourrait être conduit à le penser quand on constate que Teddy Wilson remarque que l'Europe apporte une démarche innovante et originale en matière de jazz : « Dans le domaine du jazz, beaucoup d'européens de grand talent regardaient l'Amérique, berceau du jazz, comme lieu d'épanouissement, l'anglais George Shearing en est le parfait exemple, mais dans d'autres cas, comme celui du quintette du Hot Club de France, avec Stéphane Grappelli et Django Reinhardt, une contribution originale et innovante au jazz fut apportée en Europe elle-même²⁴³. »

Ainsi nous proposons-nous de nous pencher sur le rôle joué par George Shearing dans le cadre du sujet de cette thèse de la manière suivante : après avoir survolé les éléments biographiques et l'apprentissage musical suivi par le pianiste anglais, mais qui a fait l'essentiel de sa carrière en Amérique, nous envisagerons quelle est sa conception du jeu en solo dans cette carrière, quel type de piano il apprécie, puis nous nous intéresserons à la relation qu'il entretient avec la musique savante – plus particulièrement romantique – toujours dans le cadre de sa carrière, enfin nous terminerons par un tour d'horizon de ses contributions discographiques au jeu en soliste.

²⁴² [Traduction] Shearing's career is one of the longest and most consistently excellent in jazz history. Nearly half a century would pass between 1952, when he wrote "Lullaby of Birdland," on commission from the club, to 1999, when he celebrated his eightieth birthday by taping a concert for BBC, followed later by performance and tribute at Carnegie Hall. The years between were filled with innumerable solo recitals, duo performances with Brian Torff and other outstanding bassists, and symphony engagements. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 160.

²⁴³ [Traduction] Lots of European jazz talent gravitated towards the home of jazz in America for its further development, George Shearing as an Englishman springs to mind as an example, while in other cases, such as the Quintet of the Hot Club of France, with Stephane Grappelli and Django Reinhardt, a new and original contribution to the jazz idiom was made in Europe itself. WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, Great Britain/New York, 2001, p. 87.

II.1.4.1- Éléments biographiques et apprentissage musical

George Shearing est un pianiste aveugle, comme Art Tatum, né à Londres en 1919 dans une famille modeste (son père est charbonnier) et décédé à New York en 2011. C'est à l'école primaire qu'il a son premier contact avec la musique : « J'ai reçu mes premiers cours d'initiation à la musique à l'âge de quatre ans à l'école de *Shillington Street*. C'était une école primaire pour enfants aveugles. C'est là-bas également que j'ai commencé à m'initier au Braille vers cinq ans²⁴⁴. » Très jeune, malgré la modestie des moyens de ses parents, une dame, Madame Dearsley, vient à la maison lui donner ses deux ou trois premiers cours de piano. Shearing se rappelle n'avoir pas plus de cinq ans quand elle dit très vite à ses parents que ce n'est pas la peine de gaspiller de l'argent puisque le garçon lui semble suffisamment avancé, même pour elle. Shearing ajoute : « C'est d'ailleurs à cause de ces trois leçons de piano que mon père a pu dire que l'enseignement musical que j'avais suivi ne lui avait coûté que trois livres²⁴⁵. » Un peu plus loin dans son autobiographie, Shearing résume son parcours d'études musicales qui passe par des établissements spécialisés pour aveugles. Il rappelle que c'est vers l'âge de cinq ans qu'il a pris ses premiers cours de musique, dans le cadre des cours réguliers avec les autres élèves à l'école de *Shillington Street*. Mais c'est aux alentours de ses douze ans que les choses sérieuses ont commencé. À *Linden Lodge* (internat secondaire pour enfants aveugles dans lequel Shearing a étudié entre douze et seize ans), il essaye de travailler le piano au moins une heure par jour, demande également s'il n'est pas possible de pouvoir pratiquer l'instrument plus longtemps, en dehors des horaires réglementaires. Cela lui est accordé uniquement le soir, dans le salon. Aussi, peut-il ainsi jouer une heure ou deux le soir des airs à la mode davantage que du « classique ». C'est entre douze et seize ans qu'il semble avoir travaillé de manière plus orientée : « j'entrais dans une période où je me mis à jouer sérieusement du classique, des gammes et différents exercices, même quand je rentrais à la maison. Ainsi, après avoir quitté l'école, je travaillais environ quatre heures par jour. À l'école elle-même, la plupart du temps, je jouais davantage que je ne travaillais²⁴⁶. »

²⁴⁴ [Traduction] I received my first general music lessons at the age of four at Shillington Street School. It was a school for blind children of primary-school age. It was also where I first learned to read Braille, by the time I was five. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 22.

²⁴⁵ [Traduction] It was because of those lessons that my father always boasted that it cost him three quid to teach me to play the piano. *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁶ [Traduction] Between the ages of twelve and sixteen, I went through a period of learning classical pieces, or diligently practicing scales and exercises, which I continued to do while I was at home.

Shearing reste très flou sur ses études musicales jusqu'à l'âge de seize ans. De l'école de *Shillington Street* en passant par *Linden Lodge*, s'il nous dit que ce sont des institutions pour enfants aveugles et qu'il y apprend la musique, en revanche il ne nous informe en aucune manière sur le type de cours suivis, ni sur la place que tient le piano dans ce cursus. Une chose est certaine : entre douze et seize ans il travaille avec approfondissement le « classique » et joue jusqu'à quatre heures par jour. Pour lui, comme pour tous les pianistes aveugles, se pose le problème de l'apprentissage. Il explique que les partitions en Braille sont peu nombreuses, et que l'apprentissage par ce biais exige de la part du non voyant beaucoup plus de temps que pour une personne voyant normalement. Son professeur lui enseigne une méthode permettant d'apprendre par l'oreille et la mémoire une œuvre du répertoire savant : Shearing dit avoir appris par ce biais la *Marche de Rákóczy* de Franz Liszt en trois leçons. Néanmoins, à seize ans, alors qu'il manifeste de l'intérêt pour le jazz qu'il entend à la radio, son professeur de piano lui conseille de suivre cette voie venue d'Amérique : « Avec le temps, vers l'âge de seize ans, mon professeur de musique, George Newell, a dit à mes parents : "Il est évident que ce garçon s'engage sur la voie qui l'amènera à une carrière de pianiste de jazz et continuer à lui faire travailler de la musique classique serait une perte de temps"²⁴⁷. » »

Il quitte donc l'école et trouve un travail dans un bar. Or il ne désire pas être un simple pianiste de bar, il veut être pianiste de jazz et il mesure précisément les conséquences de ce projet : il faut qu'il étudie le style de ses prédécesseurs du début jusqu'à la période qui lui est contemporaine : « Pour moi, la distinction entre les deux était parfaitement claire. Il y a une différence certaine entre jouer les airs à la mode comme *Nelly Dean* et *Melancholy Baby* à la demande des clients et, pourquoi pas, devenir un pianiste de jazz avec un réel projet musical comme fondement²⁴⁸. » Cela implique inévitablement qu'il se demande à partir de quel style d'autres pianistes il va pouvoir développer quelque chose de personnel. À cette interrogation il répond : « Personnellement, mon style a trouvé sa source dans l'étude approfondie de pianistes tels Teddy Wilson, Art Tatum, "Fats" Waller, Bob Zurke, Albert Ammons, Pete Johnson, and Meade "Lux" Lewis. Ce fut une très bonne base de

Then, after I'd left school, I would practice for four hours a day. In the Lodge itself, most days it was more play than practice. *Ibid.*, p. 27 à 28.

²⁴⁷ [Traduction] By the time I was sixteen, the music teacher, George Newell, had said to my parents, "It is obvious that this boy is going to become a jazz pianist and any further study of classical music would be a waste of time." *Ibid.*, p. 28.

²⁴⁸ [Traduction] And I make that distinction quite clear. There is a distinct difference between playing anything that people want to play, *Nelly Dean* and *Melancholy Baby* and whatnot, to actually becoming a jazz pianist with some direction about what your style is going to be. *Ibid.*, p. 28.

départ²⁴⁹. » Par ailleurs, Shearing estime que les musiciens qui se mettent au jazz en ne s'intéressant qu'à ce qui s'est fait dans les trois, quatre, voire cinq années précédentes, puissent véritablement bâtir quelque chose de solide. Il écrit : « Ce serait un peu à l'image de musiciens classiques qui prétendraient être parfaitement compétent alors qu'ils n'auraient jamais écouté une seule note de Jean Sébastien Bach²⁵⁰. »

Outre le fait que Shearing ait puisé de quoi alimenter son geste pianistique dans l'étude des styles de nombre de pianistes dont nous avons déjà parlé auparavant, ce qui induit une continuité du geste pianistique, il faut ajouter que le pianiste aveugle anglais n'apprécie guère d'être contraint d'accepter que les personnes dansent quand il joue²⁵¹ ; sa conception est en cela très proche de celle de Tatum. Mais très vite, Shearing regrette d'avoir abandonné la lecture des partitions en Braille et la pratique du répertoire savant car il se rend compte assez rapidement que nombreux sont, en Angleterre, les musiciens non voyants qui savent en tirer profit, surtout dans le domaine de la musique savante. Très vite lui vient l'habitude de pratiquer de nombreux échanges musicaux et il s'ensuit alors le sentiment de l'impérieuse nécessité de se remettre à nouveau à l'étude d'œuvres « classiques ». Il aurait pu continuer à apprendre la musique savante à l'oreille en réitérant la méthode que son professeur avait utilisée pour lui enseigner la transcription de la *Marche de Rákóczy* de Franz Liszt en trois leçons uniquement par l'oreille et la mémoire mais il écrit ensuite : « Je suppose que cela démontrait que j'étais relativement capable, par cette méthode, d'obtenir des résultats dans la restitution de pièces classiques, car cette œuvre n'était pas des plus faciles. Mais je préférais lire. Pour moi, cette méthode était digne du lavage de cerveau, il était évident que seule la lecture de la partition pouvait aboutir à une interprétation intéressante, avec un phrasé correct et une bonne restitution de tous les signes indiqués par le compositeur. Ainsi, c'est ce qui expliqua pourquoi je me mis à nouveau à la lecture de la musique en Braille²⁵². »

Visiblement la décision de Shearing d'abandonner l'étude de la musique savante à seize ans n'est pas aussi personnelle que cela. Il semble que son professeur

²⁴⁹ [Traduction] My jazz style was developed from a pretty complete study of Teddy Wilson, Art Tatum, Fats Waller, Bob Zurke, Albert Ammons, Pete Johnson, and Meade "Lux" Lewis. So it's well grounded. *Ibid.*, p. 28 à 29.

²⁵⁰ [Traduction] It's like a classical musician who professes to be well rounded, but has never heard of Johann Sebastian Bach. *Ibid.*, p. 29.

²⁵¹ Voir *Ibid.*, p. 38.

²⁵² [Traduction] I suppose that means I could do more or less anything classical by ear, because that's a pretty difficult piece of music. But I prefer to read. I think it's more of a brainwashing and I think it's better from the point of view of getting the correct phrasing and tie signs between one bar and another and so on. So that explains why I took up Braille music again. *Ibid.*, p. 29.

de *Linden Lodge*, Monsieur Newell, y soit pour beaucoup. La condition modeste des parents de Shearing l'ont peut-être également contraint à ce choix. Ce qui est amusant, c'est qu'il y a un épilogue à cette histoire. Quand George Shearing retourne à *Linden Lodge* en 1962, son professeur de musique, M. Newell est encore en activité. Shearing raconte :

Je pensais en moi-même : « Revoilà ce cher vieil homme... » et j'entrais en conversation avec lui : « M. Newell, vous souvenez-vous du conseil que vous aviez donné à mes parents quand j'avais 16 ans ? » « Bien sûr me répondit-il ! » « Avez vous appris qu'entre temps j'avais travaillé la musique classique de manière tellement approfondie que j'ai pu apprendre de grandes pièces du répertoire tels les concertos de Bach et Mozart et que je les ai joués partout en Amérique avec des orchestres symphoniques ? » « Je le sais » répondit-il. Rasséréné par ce que je venais d'entendre, je continuais : « Et si l'on vous reposait à présent la même question, quelle serait votre réponse ? » « Je suppose que vous tirez vos revenus du jazz, n'est-ce pas ? » « Oui, en effet. » « Alors ma réponse serait la même²⁵³ ! »

Bien qu'on ne puisse pas parler de rancune dans ces propos, du moins peut-on y percevoir une petite pointe de regret, ne serait-ce que dans la fierté du pianiste qui a réussi malgré les refus de son professeur lors de son enfance.

Revenons au phénomène de la lecture des partitions en Braille. Il faut y voir également la conséquence d'une aptitude que Shearing partage avec Tatum : une mémoire exceptionnelle. Ce que rappelle le pianiste anglais : « La musique écrite en Braille, au même titre qu'un texte, est constituée de séries de caractères en relief sur le papier et la lecture ne peut se faire qu'avec les doigts. Il vous faut lire une partie puis la mémoriser, il est évident que vous ne pouvez à la fois lire la musique et la jouer²⁵⁴. »

Bien qu'anglais, George Shearing se tourne très tôt vers l'Amérique pour réussir dans une carrière de pianiste de jazz. Dès la fin des années quarante, il franchit le pas et se fait connaître là-bas comme un pianiste du jazz de son temps : le

²⁵³ [Traduction] I thought to myself, "Aha! Here we go. The old smart Leo personality is coming out..." and I went over and said to him, "Mr. Newell, do you remember the advice you gave my parents when I was sixteen?" He said, "Yes, I do." I said, "Had it come to your attention that in the interim I must have learned enough about classical music to have learned some full-length concertos by Bach and Mozart, and to be playing them with symphony orchestras across the United States," "Yes, it has," he told me. "So, armed with that knowledge," I went on, "were you to be asked the same question today, what would you say?" "I suspect your main dollar still comes from playing jazz, does it not?" "Yes, it does." "Then my answer would be the same." *Ibid.*, p. 30.

²⁵⁴ [Traduction] Braille music, just like written text, is a series of dots that are raised on paper, and you have to read it with your fingers in the same way. You read it and memorize it, and it has to be memorized because there's no way we can read it at the same time as playing. *Ibid.*, p. 43.

be-bop. Bien entendu, ce n'est pas cet aspect là qui, dans le cadre de nos recherches nous intéresse, mais le jeu en solo et le type de piano sur lequel Shearing l'exerce.

II.1.4.2- Conception, conditions du jeu en soliste et type d'instrument sur lequel Shearing le pratique

Pour les pianistes précédents, nous avons choisi d'aborder cet aspect spécifique du sujet de cette thèse après avoir analysé leur geste technique. Or, pour Shearing, l'imbrication de la musique savante dans son geste pianistique est telle qu'il va de soi que sa technique est indissociable d'elle.

Encore une fois, faisons un parallèle avec Art Tatum. Dans les années quarante et cinquante Tatum réussit à imposer une conception du concert proche du récital qu'il a découvert en Europe. La danse, les bavardages et bruits parasites sont en passe de disparaître, mais rien n'est encore gagné. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre quels sont les souhaits de Shearing en la matière, étant donné qu'il commence à officier à peu près aux mêmes endroits et à la même époque que Tatum un peu avant son décès. D'abord pour Shearing, le nombre de musiciens sur scène est un facteur de répétition. Plus il y a de personnes sur scène, plus le musicien doit structurer et formaliser ce qu'il doit faire, plus ce qu'il va faire est structuré et plus il va répéter à chaque fois et à la virgule près ce qui a été fait précédemment. Donc, si pour lui, nous allons au bout de cette logique, anticipant par là ce à quoi aboutira le pianisme de Keith Jarrett, jouer seul est gage de liberté absolue... Encore faut-il posséder le geste instrumental adapté.

Reste le fait qu'à l'image de Tatum, Shearing doit lutter pour se faire respecter par le public et cela n'est pas gagné d'avance. L'une des choses qui lui déplaisait, et qu'il n'avait jamais acceptée, était l'impolitesse du public. Shearing donne l'exemple des annonces des titres des morceaux faites au micro devant un auditoire qui continue à parler sans lui prêter la moindre attention. Ainsi le bruit pendant les concerts le pousse à choisir les endroits où il va jouer : « Cela en arrivait à un point tel que nous en venions à refuser de jouer dans certains clubs. J'étais d'autant plus enclin à l'admettre, que dans la mesure où j'étais persuadé que la direction m'approuvait, je savais que le problème qu'entraînait cette nuisance était partagé. Mais dans certains cas, quand vous en faisiez part aux dirigeants, ils vous

répondaient : “Mais que voulez-vous ? Notre métier est de vendre de l’alcool.” En entendant cela, je pouvais être certain que mon point de vue n’était pas partagé²⁵⁵. »

Évidemment, Shearing se heurte aux mêmes obstacles que Tatum et Liszt en son temps, et comme lui, il réussit à habituer son public à venir l’écouter dans le silence. Il n’est plus question de danse : « Mon intention n’est pas de passer pour une *prima donna*, mais si le propriétaire me donne un certain cachet pour jouer dans son club, il ne le fait pas de manière désintéressée. Il le fait parce que j’ai la capacité de faire venir des gens chez lui pour m’écouter. S’ils sont dérangés et qu’on les empêche de m’écouter tranquillement, je pense que leur plaisir s’en trouvera réduit. Et de fait, ils ne viendront plus et il en sera de même pour d’autres publics venant voir d’autres artistes²⁵⁶. » Comme Tatum encore, Shearing réussit à fidéliser un public toujours plus nombreux. Ainsi explique-t-il que parfois, quand un club fermait ou qu’il changeait de destination en promouvant autre chose que de la musique, Shearing cherchait toujours un autre endroit pour jouer dans la ville où cela se produisait : « Il fallait que les personnes qui constituaient mon public dans la région puissent avoir l’occasion de m’écouter. Cela contribuait, je le pense, à justifier mon salaire et avec le temps je me disais qu’il était plus important de prendre en considération un public fidèle plutôt que le propriétaire du club²⁵⁷. »

Au début de ce chapitre sur George Shearing, nous citons Robert L. Doerschuk qui parle de « récital » au sujet des concerts en solo de George Shearing. Nous avons vu auparavant que Liszt était le concepteur du genre : un seul artiste qui a entière liberté dans son programme. Reste que si l’artiste se produit sur un mauvais instrument, la qualité du récital en pâtit, Shearing explique : « Il y avait autre chose qui m’exaspérait également profondément, c’était lorsque vous arriviez dans un établissement où tous les investissements étaient portés sur la décoration et l’ambiance alors que sur scène il n’y avait que deux micros bon marché et un

²⁵⁵ [Traduction] I was more prepared to understand it if I knew that the management was with me, and the problem of an inattentive audience was a problem shared. But in some cases you’d speak to the management about it and they’d say, “Well, what are you going to do? We’re selling liquor.” From remarks like that, I’d realize that there was no sympathy to my point of view. *Ibid.*, p. 154.

²⁵⁶ [Traduction] I don’t want to come on like a *prima donna*, but if a club owner pays me a certain amount of dollars to come into a room and play, he’s not doing it for the good of his health. He’s doing it because I can bring people into that room, and I bring them in because they want to listen. If they’re prevented from listening then I think the number of times they’re going to go into that room to hear me is limited. They just won’t continue to go there, and of course the same applies to the audiences that come along for anyone else who plays there as well. *Ibid.*, p. 155.

²⁵⁷ [Traduction] I would feel that I had to go somewhere else in that same town and bring my loyal audience in again. I suppose this is justifying my salary, but I have often felt over the years that I have to protect those people more than the club owner. *Ibid.*, p. 155.

médiocre piano²⁵⁸. » Dans ces cas là, Shearing adopte une solution qui doit surprendre un public habitué à un certain type de geste pianistique : « Je vais vous avouer un secret. Si j'aime le piano qui m'a été attribué pour la soirée et qu'il me convient, je jouerai des choses dans un esprit impressionniste. Par contre, si je tombe sur un piano avec lequel je n'ai pas d'affinités, je jouerai de la musique de *honky-tonk* [divertissement de bar en Amérique] dans les styles de Scott Joplin ou Meade Lux Lewis²⁵⁹. »

Shearing nous fait ici un aveu d'importance : un geste pianistique directement inspiré de la musique savante est incompatible avec un son et des couleurs médiocres, il faut donc adopter le répertoire à l'instrument. Comme Oscar Peterson, Shearing est un adepte de Bösendorfer, mais pas au point d'en exiger un sur scène. Il se souvient que vers la fin de sa période Capitol²⁶⁰, il était devenu associé avec les pianos Baldwin. En réalité, il avait à l'origine, eu l'intention de s'entendre avec Steinway, mais les représentants de cette firme exigeaient avant toute chose que Shearing utilise un de leur piano à la maison. Shearing donne alors cette précision : « Or à l'époque j'avais un Bösendorfer et je n'allais certainement pas m'en débarrasser pour le remplacer par un Steinway américain. Un tel compromis aurait pu être éventuellement envisageable avec un Steinway de Hambourg, mais certainement pas avec un instrument américain. Pour cette raison, j'étais allé chez Baldwin qui n'était intéressé que par le type d'instrument que j'utiliserais sur scène²⁶¹. » Et comme Peterson, même s'il n'aime que moyennement les pianos conçus en Amérique, il reconnaît que le SD-10 de chez Baldwin est un piano digne de son geste instrumental. Ainsi sur scène essaye-t-il toujours d'avoir un SD-10, le grand modèle de deux mètres dix de Baldwin. Il se souvient avoir réussi souvent car, en règle générale, s'il n'y en avait pas déjà un dans le club ou la salle de concert où il jouait, l'entreprise n'hésitait pas à faire en livrer un. Pour Shearing, ce modèle de piano est la meilleure marque de savoir faire de l'entreprise. Shearing avait coutume de dire que la différence entre un très bon piano et un autre, est un

²⁵⁸ [Traduction] Another thing that used to bug me was going into a club where all kinds of money has been spent on the décor of the room, but on stage there was nothing more than a couple of cheap microphones and a mediocre piano. *Ibid.*, p. 154.

²⁵⁹ [Traduction] I'll let you in on a secret. If I like the piano and the way it responds, I'll play something in a very impressionistic way. If I feel that the piano is not friendly, I'll play something honky-tonk by Scott Joplin or Meade Lux Lewis. *Ibid.*, p. 238.

²⁶⁰ Capitol Records est une maison d'édition de disque américaine filiale d'Universal, l'une des trois *majors* du disque dans le monde.

²⁶¹ [Traduction] Well, by that time I had a Bösendorfer at the house, and I certainly wasn't going to get rid of that to replace it with an American Steinway. I might have considered getting rid of it for a Hamburg Steinway, but not for one of the American instruments. So, I went to Baldwin, who really didn't care what kind of a piano I had home, as long as I played a Baldwin on stage. *Ibid.*, p. 173.

peu comme celle qu'il y aurait entre un café en grain moulu, lentement infusé et un café instantané : « Concernant le SD-10, il n'y a aucun doute, le son est parfaitement infusé, d'une grande plénitude et magnifiquement soutenu par l'efficacité de ses pédales. Ces qualités s'apprécient particulièrement bien dans les morceaux classiques, comme les mouvements lents des concertos de Mozart, où vous avez besoin d'une effective tenue du son²⁶². » Constatons que Shearing ne joue que sur des pianos à queue de concert comme ses homologues virtuoses de la musique savante. Il attache aussi beaucoup d'importance, comme Peterson, à la qualité du système de pédales. Il faut se rendre à l'évidence, le geste pianistique de Shearing dans sa pratique du jazz est totalement inféodé à une conception tout à fait personnelle de la musique : pour lui, il n'y a pas de frontière entre jazz et musique savante.

II.1.4.3- Geste pianistique et musique savante chez George Shearing

Commençons par une citation de Teddy Wilson, un pianiste qui pose un regard lucide et éclairé sur les pianistes d'une grande partie du XX^e siècle : « George Shearing aussi peut jouer de la musique savante européenne au niveau d'un pianiste concertiste, pas au niveau d'un amateur de talent, mais véritablement comme un concertiste²⁶³. » Wilson fait ici la distinction entre amateur de talent et concertiste. Parlant du style de jazz de Shearing, Wilson est certain que ce qui fait l'originalité de Shearing est son toucher délicat, caractéristique des pianistes aveugles, ce qui lui donne ce son si raffiné. Il est également extrêmement polyvalent. Wilson se souvient également du passage de Shearing à New York, il jouait dans le même club que Garner qui utilisait beaucoup de « blocs » d'accords. George Shearing utilisa immédiatement cette technique lorsqu'il entendit Garner qui partageait l'affiche avec lui au club *Three Duce*. Pour lui, Shearing est très polyvalent : « Il pourrait jouer exactement dans mon propre style mais il est également capable de jouer dans celui de Art Tatum aussi bien qu'en *stride* ; en fait, il sait tout faire, depuis les

²⁶² [Traduction] There's no doubt that the SD-10 was extremely tastefully brewed, with a mellow tone and a good sustaining power. It comes into its own in those classical pieces where you want a very slow decay on the notes, like the slow movements of Mozart concerti. *Ibid.*, p. 173 à 174.

²⁶³ [Traduction] George Shearing, too, can play European classical music at concert pianist level, not as a talented amateur but as a fully-fledged concert pianist. [...] WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, Great Britain/New York, 2001, p. 112.

origines du jazz jusqu'à aujourd'hui²⁶⁴. » Pourtant Shearing, pendant une période, a semblé se concentrer sur les « blocs » d'accords qui avaient été mis au point, à l'origine, par Milt Bruckner. Puis Wilson ajoute : « Cependant, il appliquait des idées différentes à sa technique et, je pense, était très influencé par les approches esthétiques de Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Cela a été un grand plaisir pour moi d'écouter ces deux pianistes, Erroll Garner et George Shearing se partager la scène, soirée après soirée²⁶⁵. »

Outre que Wilson établit un rapprochement intéressant entre deux pianistes présents dans la même partie de cette thèse, il attribue à Garner et Milt Bruckner, la paternité de la technique d'enchaînements de « blocs » d'accords, pratique pourtant attachée au nom de Shearing dans le jazz de l'époque du be-bop. L'intérêt de ce qu'affirme Wilson ne réside cependant pas dans la question de savoir si Shearing est ou non l'inventeur d'un procédé technique, qui est d'ailleurs caractéristique de son style, mais dans le fait qu'il reconnaît par là-même que Shearing est un véritable pianiste du mouvement be-bop ! La remarque est d'importance au regard de ce qui va suivre et qui démontre la proximité de Shearing avec bien d'autres courants musicaux. Wilson s'attache aussi à décrire la qualité et la subtilité du geste technique de Shearing, qu'il attribue à son handicap.

Revenons à la technique des enchaînements de « blocs » d'accords. Pour Robert L. Doerschuk, et contrairement à ce que pense Wilson, Shearing en est l'inventeur parce que, pour Doerschuk, ce procédé, pas spécialement innovant, émane en partie de la musique savante : « L'utilisation de riches accords évoluant de manière parallèle à la mélodie de la main droite devient la base de ce qu'il est convenu d'appeler la technique des "mains bloquées". En vérité, cette approche n'est pas la marque d'une quelconque innovation harmonique ; en général, Shearing se contente d'utiliser des accords dérivés de la période swing ou de la tradition européenne de la musique savante. Il n'en reste pas moins que cela constitue une approche nouvelle du geste pianistique dans le jazz et que Shearing peut en revendiquer la découverte²⁶⁶. » Rappelons encore une fois que l'enchaînement

²⁶⁴ [Traduction] Shearing is very versatile: he could play almost exactly my own style and he did a wonderful job with the Art Tatum style as well as stride piano; in fact he could play the whole history of jazz as far as I could see. *Ibid.*, p. 114.

²⁶⁵ [Traduction] However, he applied different ideas to the technique and, I think, was very much influenced by the musical ideas of Charlie Parker and Dizzy Gillespie. It was a great treat for me to hear those two, Erroll Garner and George Shearing, taking turns at the piano night after night. *Ibid.*, p. 114 à 115.

²⁶⁶ [Traduction] Cushioned by rich chords moving parallel to the melody on piano, this became the basis for what is now described as a "locked-hands" technique. In truth, this approach didn't signal any harmonic breakthroughs; Shearing seldom fills the inner space with anything more daring than harmonies derived from swing or the more mainstream aspects of European orchestral

d'accords, que ce soit à la main droite ou aux deux mains pendant de longs passages, est l'une des caractéristiques principales de l'écriture pour piano du romantisme, notamment chez Chopin et Liszt. Cette technique adoptée simultanément aux deux mains permettait à l'origine au « grand piano » romantique d'atteindre une zone de climax *fortissimo*.

Doerschuk poursuit en estimant que dans sa pratique du 3/4, Shearing doit beaucoup à sa connaissance de la conception de la valse savante : « Sur le même album [TOP DRAWER, dans lequel il ne joue pas seul], dans *Away in a Manger*, il se place dans la tradition savante de la valse en tissant une trame à base de lignes mélodiques bop qui ne dérangent en rien l'équilibre fragile de l'arrangement, il dévoile ici sa fascination pour la juxtaposition du jazz et des aspects romantiques de sa musique²⁶⁷. » Nous ne pouvons toutefois pas utiliser en référence l'album en question car ce n'est pas un enregistrement en solo.

Ce qui est captivant dans l'observation que fait Doerschuk est qu'il évoque les aspects romantiques de la musique de Shearing. Une dénomination de son style que ne renie absolument pas ce dernier car pour parler des goûts du public, à ses débuts, il estime, d'après ses propres termes, qu'il y avait un réel besoin d'une approche plus romantique de la musique à la fin de cette première période très frénétique du be-bop. Ainsi explique-t-il qu'en 1949, le public était un peu lassé des traits volubiles sur des tempos ultra rapides. Il écrit : « En réalité, pendant la période où je jouais dans la 52^{ème} avenue, je me suis totalement immergé dans ce style, voulant m'intégrer à l'ambiance environnante, mais dès que j'ai pu trouver le moyen d'ajouter une touche personnelle à mon style et que les agents disaient : "J'ai trouvé un pianiste, il s'appelle George Shearing..." cela résonnait comme une pointe d'opportunité dans ma tête. Je pense que je n'en étais pas réellement conscient mais au fond de moi j'étais persuadé que le temps était venu d'apporter autre chose, une approche plus douce, plus romantique de la musique²⁶⁸. »

tradition. Yet it was, unmistakably, a new approach to texture, and a sound that Shearing could claim as his own. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 158.

²⁶⁷ [Traduction] On the same album [*Top Drawer* en formation], he laces a reflective waltz treatment of "Away in a Manger" with boppish lines that in no way disrupt the fragile fabric of the arrangement, demonstrating his fascination with juxtaposing jazz and Romantic aspects of music. *Ibid.*, p. 159.

²⁶⁸ [Traduction] In fact, during my time on the 52nd Street, I'd got into that style myself the best way I could, but when it came to establishing a little niche of my own, something where agents would say, "I've got a man named George Shearing..." this quite different sound came into my head. I didn't do it in any calculated way, but I knew there was a necessity for a softer, more romantic approach. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 116.

Ce qualificatif de romantique étant attribué aussi bien à Shearing qu'à McPartland, Doerschuk ne manque pas d'établir une comparaison entre les deux anglais. Il en conclut que Shearing est plus subtil et que son geste pianistique est beaucoup plus romantique notamment par le jeu de pédales et la qualité du toucher qui sont la marque de fabrique du geste pianistique en solo de Shearing. Il est instructif de comparer les solos respectifs de George Shearing et de Marian McPartland dans leur album en duo, *ALONE TOGETHER*, enregistré en 1981. Pour Doerschuk : « Là où le pianisme de McPartland sur *To Bill Evans*, le thème composé par Shearing, semble quelque peu dur, avec peut-être une tendance à l'invariance de dynamique et un jeu de pédales assez lourd, Shearing avance à pattes de velours sur la version sans accompagnement de *There'll Be Other Times*, une composition de McPartland²⁶⁹. » Le tempo de Shearing est, en l'occurrence, parfaitement adapté au dessin d'une mélodie impeccablement mise en valeur par un jeu de pédales aux multiples nuances qui nous laisse baigner dans une « atmosphère romantique²⁷⁰ » nimbée de subtiles accents *bluesy*. L'utilisation de notes répétées et de quarts inattendues permettent à Shearing d'apporter une teinte de modalité exotique dans une atmosphère de serre chaude.

Jeu de pédales et qualité de toucher, autant d'éléments caractéristiques qui rapprochent Shearing du geste pianistique de Peterson. L'emploi de notes répétées est également un paradigme récurrent de l'improvisation de Shearing comme nous allons le voir un peu plus avant. Mais tournons-nous maintenant en direction de cette relation privilégiée qu'entretient Shearing avec la musique savante européenne. Il convient de constater qu'en constituant des programmes mêlant jazz et musique savante, Shearing perpétue cette tradition du début du piano-jazz, depuis Jelly Roll Morton jusqu'aux pianistes de *stride*.

II.1.4.3.1- Mélange des genres

Il faut reconnaître à Shearing une maîtrise quasiment absolue du procédé consistant à improviser indifféremment en jazz à partir de morceaux du répertoire savant – ce qui se faisait auparavant – ou l'inverse, une pratique absolument nouvelle et inédite qui suscite l'admiration. Par exemple, lorsque Marian McPartland à l'occasion d'une émission l'invita à jouer sa célèbre composition,

²⁶⁹ [Traduction] Where McPartland's sound on Shearing's tune "To Bill Evans" is somewhat harder, with perhaps more dynamic range and heavier pedaling, Shearing purrs throughout his unaccompanied track, on the McPartland composition "There'll Be Other Times." DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 159.

²⁷⁰ [Traduction] romantic structure and bluesy melodic touches. *Ibid.*, p. 159.

Lullaby of Birdland, dans différents styles de la musique savante : « il se lança dans un véritable festival pianistique de Brahms à Stravinsky. “C’est écœurant une telle maîtrise !” ne put s’empêcher de constater Marian après cela, [...]. Ils avouèrent tous deux ensuite éprouver un véritable amour pour Delius²⁷¹, [...] »

Improviser dans des styles allant du romantisme de Brahms aux aspects protéiformes de la musique de Stravinsky à partir d’un standard de jazz – même si c’est la composition de Shearing – de 32 mesures en A-A-B-A n’est pas quelque chose de courant. Quant à Delius, il n’y a rien d’étonnant à ce que la délicatesse et les subtilités harmoniques du compositeur anglais soient chères à ses compatriotes. Au départ dans un orchestre en Angleterre, comme ses homologues américains des années trente, Shearing joue essentiellement pour les danseurs, et comme les américains, il insère des morceaux « classiques populaires » qu’il joue en solo entre les danses. Il se souvient : « L’effectif de l’orchestre pouvait être considérablement grossi en de telles occasions et en dehors du spectacle je jouais des choses comme *l’Ouverture de la Cavalerie Légère*, ou l’un de ces morceaux classiques éprouvés et connus. Étant donné leur banalité, on pourrait hésiter à les qualifier de classiques... En réalité, le plus souvent, je jouais pour la danse²⁷². »

On ressent très bien à la lecture de cette citation une frustration certaine de la part de Shearing. Ces morceaux à la fois savants et populaires que « jazzifiaient » avec délectation Waller et les pianistes de *stride* ne trouvent que peu de grâce à ses yeux, on comprend qu’il préfère interpréter de véritables pièces du grand répertoire pour piano même si ce n’est pas ce qui est demandé par le public. Il lui faut se plier à une pratique courante à l’époque : « Je jouais ici avec Willie Larck dans les années trente, nous interprétions ce genre de programmes dans lesquels jazz et classique léger étaient mélangés comme je l’ai dit plus haut²⁷³. » Et c’est donc tout naturellement qu’il continue de la même façon en Amérique dans les années quarante : « À la fin des années quarante, aux Etats-Unis, Reginald [un pianiste] et moi participions à une émission de radio intitulée *Piano Playhouse*, produite par

²⁷¹ [Traduction] he produced an eruption of pianism from Brahms to Stravinsky. “Oh, you stinker,” Marian said when he had finished, [...]. They both confessed to a mutual love of Delius, [...]. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin’s Press, 175 Fifth Avenue, New York, USA, 2012, p. 319 à 320.

²⁷² [Traduction] The band would be considerably enlarged for such an occasion and as part of the floor show, I would play something like the *Light Cavalry* overture, or one of these well-tried and tested classics. One hesitates to call them classics because they’re so hackneyed. Then, more often than not, I’d play for dancing later on. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 40.

²⁷³ [Traduction] I’d played here with Willie Lark back in the thirties, doing one of those split programs of light classics and jazz I’ve just described. *Ibid.*, p. 40.

Maggie Fisher, visant à promouvoir des pianistes dont le style allait du classique léger au jazz²⁷⁴. »

Ne pouvant se résigner à n'improviser qu'à travers le prisme du modèle jazzistique, Shearing décide de faire émerger la musique savante dans la construction formelle de ses improvisations. C'est la firme Capitol qui lui donne l'opportunité d'enregistrer un bon nombre de morceaux en piano solo, ce qui lui permet dès lors d'explorer de subtils horizons. Par exemple, dans une version de *I Cover The Waterfront*, il fait explicitement référence à Debussy. Shearing aime l'idée d'utiliser ses connaissances de la musique impressionniste pour enrichir son discours dans le jazz, et ce morceau est le parfait exemple de la manière dont on peut utiliser le langage musical de Debussy et Ravel dans l'optique d'obtenir un effet particulier. Shearing ajoute : « Bien sûr, vous ne pourriez pas insérer de l'impressionnisme français dans un standard tel *St. Louis Blues*, mais la structure d'un thème comme *I Cover The Waterfront* donne l'opportunité d'une ouverture vers de pertinents mélanges. Si vous allez en bord de mer et que vous écoutez le son des vagues déferlant sur le rivage et le vent, il me semble que vous avez là, l'essence même de la musique impressionniste. Mais, c'est uniquement quand je suis seul au piano que je peux rendre cet aspect de ma personnalité musicale et ce serait beaucoup plus difficile dans le cadre d'un groupe²⁷⁵. »

Ainsi Shearing reconnaît-il ici que le jeu en solo est parfaitement adapté au mélange des genres entre musique savante impressionniste et jazz. Nous avons pu écouter une version du thème *I cover the Waterfront* par Shearing sur une plateforme internet²⁷⁶ dans laquelle le pianiste aveugle emprunte effectivement un thème à Debussy. Il s'agit ici davantage d'un emprunt que d'une simple citation, la citation se limitant à l'incipit d'un thème, l'emprunt étant un extrait significatif d'une œuvre. Bien sûr, comme nous l'avons vu, l'intérêt de ce que dit Shearing réside dans l'aveu que c'est dans le geste pianistique soliste qu'il trouve la plus grande liberté pour réaliser ce genre d'expérience. Malgré tout, il essaye, même

²⁷⁴ [Traduction] Reginald and I both later appeared on an American radio show in the late 1940s called *Piano Playhouse*, which was produced by Maggie Fisher, and which featured pianists in all styles from the light classics to jazz. *Ibid.*, p. 55.

²⁷⁵ [Traduction] You wouldn't try to put French impressionism into *St. Louis Blues*, but a song like *I Cover The Waterfront* has a much more apposite mixture of subject matter and musical structure. If you go down to the seashore and hear the sound of the waves rolling in, and the wind, it seems to me that's just the set-up for impressionistic music, and it's something I can do as a solo pianist that would be impossible with the full group. *Ibid.*, p. 164 à 165.

²⁷⁶ Nous n'avons pas réussi à trouver les références exactes du disque évoqué par Shearing, nos recherches avec les mots clef indiquant le titre et le nom de la maison de disques n'aboutissant qu'à des enregistrements en quintette ne relevant pas de cette thèse ; bien sûr l'enregistrement en solo existe puisque nous avons pu l'écouter sur internet (Ce qui à l'instant où nous rédigeons cette thèse n'est plus possible, le document ayant disparu).

quand il joue dans son groupe, d'insérer de la musique savante dans le paradigme du jazz puisqu'à la même période pendant qu'il enregistrait les compositions de Gary Burton, il enregistrait également, en quintette, des versions de la musique de Chopin et de Grieg, dont un arrangement par Milt Raskin de la *Chanson de Solveig* extraite de *Peer Gynt*. L'album en question est intitulé *DE VIEIL OR ET D'IVOIRE*, Capitol en avait fait la promotion en ces termes : « L'art d'apporter une patine moderne à des classiques favoris éternels²⁷⁷. » Parmi ces « classiques » favoris, il y avait *Sheherazade* de Rimsky-Korsakov, *Variations sur un Thème de Paganini*, et la *Danse rituelle du Feu* de Falla. À cela, Shearing avait ajouté *In An English Country Garden* d'un homme qu'il présentait comme « Grainger le solitaire » : Percy Grainger. Et Shearing d'ajouter : « Tous ces morceaux étaient parfaitement adaptés aux programmes de seconde partie de concerts dont j'ai déjà parlé et auxquels je me consacrais à l'interprétation de concertos avec orchestre symphonique²⁷⁸. » Remarquons au passage que d'après les titres des morceaux, ce qui est appelé « classique » est en réalité des extraits du répertoire romantique et postromantique.

Au fil du temps, Shearing fait preuve d'une telle aisance dans ce genre d'exercice intellectuel et pianistique qu'il joue la carte de l'improvisation maximale, ce dont rêve tout improvisateur ! En voici, brièvement résumé, le récit²⁷⁹ d'une démonstration : la femme de Shearing était chanteuse lyrique et, à une certaine époque, elle et son mari avaient pris l'habitude de faire des concerts communs. La première partie étant en général assurée par son épouse et un orchestre, Shearing assurait la seconde en improvisant seul au piano. Shearing relate dans ses mémoires les angoisses de son épouse qui lui demandait sans cesse, jour après jour avant un concert, sur quels thèmes il allait improviser. Shearing dut reconnaître qu'il n'en avait pas eu la moindre idée jusqu'au moment fatidique où il s'était installé au piano. C'est alors qu'il décida de reprendre la *Vocalise* de Serge Rachmaninov, le dernier morceau que sa femme avait chanté en première partie : « Quand ce fut à moi de jouer, je commençais exactement par cette même œuvre qu'Ellie avait chantée en première partie. Par contre, je déviais assez rapidement de la pièce de Rachmaninov vers le thème *Love Is A Many Splendoured Thing*²⁸⁰. » De la même manière, une œuvre qu'avait jouée l'orchestre en première partie était l'*Intermezzo*

²⁷⁷ [Traduction] Capitol marketed at the time by saying it “brings a modern burnish to timeless favorites.” *Ibid.*, p. 185.

²⁷⁸ [Traduction] All these pieces were suitable for the Quintet to play in the other half of those concerts where I performed a classical concerto with an orchestra. *Ibid.*, p. 185.

²⁷⁹ Citation 28 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

²⁸⁰ [Traduction] When my turn came, I began with the same Rachmaninoff *Vocalise* that Ellie had sung in the first half, but my version rather quickly turned into *Love Is A Many Splendoured Thing*. *Ibid.*, p. 178 à 179.

en *mi* majeur de Brahms et Shearing se l'approprié pour développer une improvisation aboutissant au standard *Taking A Chance On Love*. Shearing écrit à propos de ce concert : « Alors que je sentais Ellie et Russell assis devant moi au premier rang, la lumière jaillit – ils étaient à l'origine de mon propre programme ! Ce genre d'improvisation de dernière minute ne doit pas être très courant dans le monde de la musique savante et je sais que nombre de musiciens classiques jugent cela irritant, tout simplement peut-être car ils considèrent cela plutôt difficile à réaliser²⁸¹ ! »

Donc, Shearing nous explique qu'il improvise au pied levé en fonction des musiques savantes écoutées immédiatement auparavant ! On ressent, à la lecture de ce récit, la sincérité du pianiste aveugle nous décrivant une expérience d'improvisation dans l'instant à partir d'un matériau d'origines savantes romantique et postromantique et des standards de jazz. Non content de citer des thèmes de la musique savante, il n'hésite pas à en emprunter de larges extraits afin d'élaborer des improvisations s'inscrivant dans le paradigme de *sa propre* musique de jazz. Sait-il qu'en procédant de la sorte, il suit la trace de Liszt qui cite ou emprunte d'autres compositeurs – dans le cas de l'exemple qui suit, Schubert – pour bâtir son propre style de musique pianistique comme nous le rappelle Bruno Moysan : « Ces à-côtés de la citation et de l'emprunt nous montrent avec quelle habileté Liszt sait gérer le conflit stylistique inévitable entre son langage et celui de Schubert. Par un jeu savant de prise de conscience mnémonique, de stabilisation progressive des informations et de réinterprétation, Liszt réinscrit l'altérité de l'emprunt dans la logique d'un univers musical qui lui est, *a priori*, étranger²⁸². » Il faut également ajouter que Schumann utilise la citation à des fins formelles, notamment dans le premier mouvement de sa très belle *Fantaisie* en *do* majeur, op. 17 (intitulé *Ruines*) dédiée à Liszt. Rappelons que cette œuvre est considérée par beaucoup comme la plus éclatante de son génie. C'est Charles Rosen qui commente ainsi le recours à la citation par Schumann dans cette œuvre : « À l'instar de "Florestan", ce mouvement est bâti sur la citation d'une phrase extérieure à l'œuvre et absorbée par elle ; comme dans "Florestan", la citation complète apparaît tardivement²⁸³. » Rosen poursuit en montrant qu'ici ce procédé a une allure spectaculaire puisque la citation sert de base à la plupart des

²⁸¹ [Traduction] As Russell and Ellie sat in the front row, the nickel gradually dropped – they had planned my program! But this kind of last-minute invention just doesn't happen very often in the classical world, and many classical musicians find it annoying, possibly because they find it rather hard to do! *Ibid.*, p. 179.

²⁸² MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuouse Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 131.

²⁸³ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 144.

thèmes du premier mouvement et qu'il faut attendre la dernière page pour en avoir la confirmation auditive avec une citation de Beethoven. Pour Rosen, le procédé de la citation constitue à ouvrir des guillemets dans la musique. La citation devient donc à la fois point de repos et centre de gravité de l'œuvre. Puis il termine ainsi, parlant d'une autre citation, dans le même mouvement de la même oeuvre : « De même que la citation de "Florestan", cette dernière page du premier mouvement de la *Fantaisie* est une réminiscence – mais, cette fois, d'une mélodie empruntée à un autre compositeur. Il s'agit du début du dernier chant de *An die ferne Geliebte* [*À la bien-aimée lointaine*] de Beethoven. La plupart des contemporains de Schumann qui connaissaient la musique récente auront identifié la source – et certainement Liszt, à qui était dédié la *Fantaisie* et qui avait transcrit *An die ferne Geliebte* pour le piano²⁸⁴. »

Comme nous allons le voir avec certains morceaux qui seront cités en exemple un peu plus loin – ceux que nous rapprocherons de la forme fantaisie – Shearing, comme Liszt et Schumann, utilise la citation et l'emprunt non comme un clin d'œil crypté à l'intention d'une partie cultivée du public mais comme des réminiscences d'œuvres savantes en général et fréquemment romantiques, véritables leviers lui permettant de renouveler la forme dans l'improvisation de jazz. Là encore, il est un héritier de Liszt puisqu'il transforme des thèmes en d'autres thèmes, à ce propos, citons encore une fois Bruno Moysan : « Dans l'esprit des fatrasies médiévales, Liszt réorganise le donné des épisodes précédents en l'inscrivant dans une dynamique progressive. Dès cette *Fantaisie sur une valse de F. Schubert*, nous voyons apparaître un procédé de composition caractéristique du style de Liszt : la transformation thématique²⁸⁵. »

Naturellement, à l'image de tout pianiste de jazz, Shearing transforme le thème et se l'approprie quand il l'expose. Il le fait soit dans l'esprit du jazz, soit dans un style savant donné. Mais c'est dans la grille du thème servant à l'improvisation que Shearing est le plus novateur, faisant évoluer le modèle formel du jazz, il ne craint pas de substituer à la grille du thème annoncé des emprunts directs à d'autres œuvres – savantes en particulier – avant d'y revenir, établissant de la sorte un modèle d'improvisation inusité par ses contemporains.

Il va de soi que cette manière d'envisager l'improvisation lui apporte un certain nombre de déboires avec la critique. Celle-ci est habituée à cataloguer les artistes en fonction de genres soigneusement définis et quand un pianiste de jazz

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 144 à 145.

²⁸⁵ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 131.

s'aventure à improviser dans le style romantique en plein milieu de la grille d'un standard de jazz, il lui complique singulièrement la tâche comme Shearing le rappelle lui-même : « Cela ne plaisait pas toujours aux critiques. En fait, les critiques de jazz “jusqu’au boutistes” estimaient que je faisais dans le commercial et qu’ils allaient enlever des étoiles à certains de mes albums. Il est vrai qu’aux yeux des critiques, le succès est toujours un peu suspect²⁸⁶. »

Rappelons-nous les critiques faites à Waller à l'occasion de son désastreux concert au *Carnegie Hall*, elles étaient fondées sur le fait que Waller avait désarçonné son auditoire par des choix musicaux alliant tradition savante européenne et jazz, ceci associé, pour la circonstance, à un geste pianistique sujet à caution. Or, dans le cas présent, la critique semble reprocher l'inverse à Shearing : son geste pianistique et ses choix d'improvisations métissées sont couronnés de succès : le public les écoute. Le comble est, qu'alors qu'il bâtit un paradigme d'improvisations beaucoup plus complexe – surtout sur le plan formel – que ce qui se fait dans le jazz de son temps, il est soupçonné de faire dans le commercial ! Loin d'être découragé par ces attaques, Shearing, sûr de lui et de l'originalité de sa démarche, non seulement persévère dans la voie de l'improvisation mixte, mais décide d'échafauder des programmes eux-mêmes mixtes, jazz et « classique » (comme il les nomme) et ceci dès le début des années cinquante.

L'une des raisons qui l'amène à concevoir ce type de concerts est la conviction qu'autant la musique savante que le jazz avaient tout à y gagner. Il nous livre ici son état d'esprit : « Quand j'ai commencé à le faire, au début des années cinquante, je pense que cela répondait à un réel besoin de légitimation de la musique de jazz tant sur le plan de la réception critique que du public lui-même. Concernant le volet musique savante, ce format de concert donnait au public l'opportunité d'avoir le plaisir et le privilège d'écouter un orchestre symphonique. En définitive, si chaque partie du public concernée y trouve son compte, on peut dire que la musique y gagne sur les deux tableaux²⁸⁷. »

²⁸⁶ [Traduction] That didn't always please the critics. In fact the die-hard jazz critics all said I'd commercialized and that they would limit the number of stars they gave to any one of my albums. But success in the eyes of the critics isn't everything. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 165.

²⁸⁷ [Traduction] When I began doing them in the early 1950s, I think there was a real sense that concerts of this stature helped to “elevate” jazz in terms of its critical and audience reception. And as far as the classical side was concerned, it was often the opportunity to hear a symphony orchestra appearing for fun. In very practical terms, if two sides of the audience are well represented, two sides of the box office can be drawn. *Ibid.*, p. 179.

George Shearing est le précurseur d'un modèle de concert qui est très éloigné du type de prestations qu'accomplissaient les pianistes de jazz solistes du début du vingtième siècle. Les conditions d'écoute, dont rêvait Waller et que Tatum et le jeune Shearing cherchaient à imposer, sont désormais celles de la musique savante. L'*entertaining* laisse définitivement place aux concerts et récitals. Reste que le programme envisagé par Shearing, en unissant deux genres de musique différents reste exceptionnel, le pianiste soliste devant maîtriser deux répertoires très spécifiques, et des gestes pianistiques antinomiques, l'un basé sur le strict respect de la partition composée et l'autre totalement ouvert à l'idée du moment. Shearing trouve des raisons d'espérer que cette formule sera celle de l'avenir. En effet, s'il se projette dans le passé, quand il avait commencé à concevoir ce type de concerts mixtes, seuls André Previn et Benny Goodman faisaient des choses similaires.

Un demi-siècle plus tard, les barrières palpables dans les années cinquante se sont évanouies. Pour Shearing, c'est une véritable pépinière de musiciens à l'image de Wynton Marsalis ou Fred Hersch qui se sont engouffrés dans ce créneau d'une musique mixte d'un niveau très élevé. Le pianiste aveugle se souvient combien était grande son espérance que le jazz puisse être séduit par cette voie. Il le confirme dans ses mémoires : « J'ai la conviction que c'est une voie d'avenir pour la musique, bien davantage que de composer du jazz pour orchestre symphonique. L'apport de tels innovateurs est incontestable, bien sûr, mais je reste convaincu qu'un pianiste capable de jouer Mozart, Rachmaninov ou Gershwin en première partie de programme puis du jazz en seconde partie contribuerait de manière significative à installer, véritablement et aux yeux de tous, le jazz comme un art véritable. L'ayant expérimenté moi-même, et encourageant d'autres à le faire, je dois constater que cela conduit à combattre les idées fausses que véhiculent beaucoup de personnes, à savoir que le jazz n'est qu'une musique pratiquée dans les caves par une poignée de dégénérés sans réelle culture musicale²⁸⁸. »

« Classiques légers », Mozart, Debussy, Falla, Grieg, Chopin, Rimski-Korsakov, Delius, Rachmaninov, Brahms... Voilà quelques exemples de genres ou de compositeurs savants dont se nourrissent les improvisations de Shearing. La liste ne s'arrête pas là, dans les nombreux disques auxquels nous allons nous référer

²⁸⁸ [Traduction] I believed it was a very important phase, much more so than somebody writing an extended work for jazz combination and symphony orchestra. Such innovators were also very important, of course, but I was convinced that someone who could play Mozart or Rachmaninoff or Gershwin in the first half of the program and jazz in the second would help what was then the social position of jazz tremendously. Taking such action myself, and encouraging others, certainly helped to disprove the erroneous theories that many people held at the time that jazz could only be played by a bunch of degenerates in some cellar – and that such musicians should have no real education. *Ibid.*, p. 180.

d'autres noms apparaissent dont ceux de Mozart mais aussi de Jean Sébastien Bach, le génie baroque redécouvert pendant le romantisme.

II.1.4.3.2- L'admiration pour Jean Sébastien Bach

Si l'on associe les mots Bach et jazz, le nom d'un pianiste vient immédiatement à l'esprit : Jacques Loussier. Ce dernier est très connu pour son procédé de « jazzification » constituant en interprétations « swinguantes » de la musique du Cantor de Leipzig. Point de cela chez George Shearing qui emprunte, cite et improvise dans « l'esprit de » mais ne songe pas un instant à faire swinguer un Prélude & Fugue de Bach sur l'intégralité de sa durée. D'ailleurs il s'inscrit en complète contradiction avec les visées esthétiques de Jacques Loussier, en témoigne ce qui suit lors d'un échange avec Bud Powell à propos de la musique de Jean Sébastien Bach dont la musique les passionnait tous deux et dont certains aspects pouvaient transparaître quelquefois dans leur jeu : « Nous étions d'accord pour penser que, même pendant une période aussi éloignée que l'époque baroque, la syncope jouait un rôle important dans la musique de Bach. Cela ne voulait pas dire que Bach swinguait à la manière dont nous le concevions aujourd'hui, mais que s'il avait été parmi nous en ce moment, il aurait été un fantastique jazzman. Je disais cela au regard de sa formidable fécondité qui lui permettait de composer une musique différente pour la messe de chaque dimanche²⁸⁹. »

Il faut comprendre que Shearing, comme Tatum d'ailleurs, admire profondément Bach comme il ne se lasse pas de le répéter : « Comme je l'ai dit précédemment, Jean Sébastien Bach a toujours été l'un de mes compositeurs préférés. Plus vous pratiquez la musique de ce compositeur et plus vous appréciez son génie. Tout simplement avec des compositions faisant dialoguer deux voix ou trois voix sur des claviers beaucoup moins étendus qu'à présent ayant une profondeur de sons limitée, Bach atteignait des sommets de beauté dans la simplicité. Je pense que seule la maturité qui est le privilège de l'âge peut vous permettre d'apprécier cela²⁹⁰. » Ceci-dit, Shearing se pose les mêmes questions que

²⁸⁹ [Traduction] We agreed how, even back in the baroque period, Bach would take advantage of syncopation. It wouldn't necessarily swing in the way we understand now, but I think there are many of us who believe that if Bach were alive today, he would be a great jazz musician. I say that because when you think about it, he composed what was practically a new church service every Sunday. *Ibid.*, p. 96.

²⁹⁰ [Traduction] As I mentioned, J. S. Bach is still one of my favourite composers. As you go through life you realize that old Bach really knew what he was up to. He would make a two- or three-voice invention sound like a full piece – it might not cover the whole range of the instrument, it might not give the same impression of depth as a thirty-two-foot organ stop, but it would have its own beauty and simplicity. I think you have to grow old enough to appreciate that. *Ibid.*, p. 182.

tout le monde au sujet du génie de Bach mais avec une pointe d'humour très britannique : « Il est incroyable de penser que toute cette merveilleuse musique émanait de son seul cerveau, sans compter qu'il était également un immense improvisateur. Dans mon esprit, c'est exactement ce que doit être un musicien de jazz – je ne fais pas référence au fait qu'il ait eu deux épouses et environ vingt enfants²⁹¹ ! »

Il poursuit en expliquant de quelle manière il a abordé l'appropriation de la musique de Bach dans le cadre de l'improvisation, dans les années soixante : « Mes propres tentatives pour jouer dans un style directement inspiré de Bach remonte à l'enregistrement d'un disque en quintette des années soixante, avec Gary Burton au vibraphone, intitulé *OUT OF THE WOODS*²⁹². » On le voit, il ne s'agit pas d'une expérience de soliste au départ ; on peut affirmer qu'en ce sens, Shearing semble être sur la même longueur d'ondes que John Lewis, interprète du *Clavier bien Tempéré*, en soliste ou au sein de sa formation Modern Jazz Quartet. Shearing a l'habitude de convoquer Bach et la minutie presque horlogère de sa musique baroque quand il joue en groupe : « La plupart de nos concerts faisaient au moins une référence à J. S. Bach ainsi peut-on dire qu'en ce qui nous concerne, les influences classiques sont une évidence²⁹³. »

S'il est intéressant d'évoquer l'importance de la musique de Bach dans le répertoire des formations de Shearing, là n'est pas l'objet de notre recherche. En revanche, Shearing est capable de s'approprier Bach quand il est seul au piano et de manière tout à fait impromptue. Il se souvient avoir joué et enregistré un morceau inspiré de la danse traditionnelle irlandaise *Kerry Dance* qui, à son avis, avait quelque chose à voir avec Bach, voici pourquoi : à l'époque, sa seconde épouse Ellie participait au chœur *The New York Choral Artists* dans l'interprétation de *La Messe en Si Mineur*. Shearing prit alors la décision d'aller écouter la première répétition avec piano de l'œuvre que dirigeait Erich Leinsdorf²⁹⁴ à la tête de l'orchestre philharmonique de New York. Shearing avait une partition en Braille de la partie vocale de basse lui permettant de suivre ce que faisait le chœur. À la première pause, après l'introduction du *Kyrie*, le producteur vint le voir pour lui demander s'il était

²⁹¹ [Traduction] All this glorious music just came out of his head, and he must have been a great improviser. To my mind, that's what a jazz musician is made of – not to mention the fact he had two wives and around twenty kids! *Ibid.*, p. 96.

²⁹² [Traduction] My own attempts at playing in a style that owes something to Bach date from a disc I recorded with the Quintet some years ago now in the 1960s called *Out of the Woods*, with Gary Burton on vibes. *Ibid.*, p. 96.

²⁹³ [Traduction] Most of our concerts also have at least a reference to J. S. Bach, so the classical influence is often in evidence. *Ibid.*, p. 239.

²⁹⁴ Chef d'orchestre d'origine autrichienne naturalisé américain, né en 1912 et décédé en 1993.

d'accord pour jouer quelque chose aux chanteurs pour distraire leur pause. Il acceptait et s'installait au piano. Erich Leinsdorf, qui ne le connaissait pas, était resté à son pupitre afin d'ajouter des annotations à sa partition. Shearing commença par jouer la *Kerry Dance*, puis après un certain temps, avec sa main gauche, fit entrer progressivement le thème du *Kyrie* qu'il venait juste d'entendre. Shearing écrit dans ses mémoires : « Enfin, de manière contrapuntique, je créais un morceau totalement nouveau à partir des deux thèmes. Pendant que je jouais, Ellie observait Leinsdorf et apparemment, au bout de quelques secondes il leva les yeux de sa partition et les fixa sur mes mains. Quand j'eus fini, il vint vers moi et me demanda : "Quand avez-vous composé cela ?" "À l'instant" lui répondis-je²⁹⁵. » Presqu'une année plus tard, Ellie devait participer à un nouveau concert avec le philharmonique de New York qui était dirigé par Zubin Mehta cette fois-ci. Shearing lui fut présenté et ayant appris qu'Ellie était son épouse, il se tourna vers elle en lui demandant : « "Est-ce vrai ce que l'on m'a raconté à propos d'une répétition de la *Messe en Si Mineur* ?" "Tout à fait" répondit-elle. La rumeur avait rapidement fait le tour des musiciens car si peu de musiciens du monde classique ne veulent – ou ne peuvent – improviser quelque chose comme ça²⁹⁶. »

Nous nous garderons de prendre à notre compte l'affirmation de Shearing selon laquelle peu de musiciens improvisateurs de musique savante sont capables de telles prouesses – dont Jean Sébastien Bach, lui, était capable– et nous ne retiendrons du récit de cet exploit que le fait que, devant la fine fleur des chefs d'orchestre internationaux, Shearing se lance sans vergogne dans une improvisation contrapuntique mêlant musique traditionnelle et *cantus firmus* d'une messe de Bach. Admirons l'effort et la maîtrise intellectuels consistant à improviser de manière simultanée des mélodies selon des règles strictes et complexes : devons-nous nous poser la question du type de contrepoint mis en œuvre ?

En effet, chez les romantiques, bien qu'il existât des œuvres composées dans les règles strictes de la tradition contrapuntique, la plupart du temps les compositeurs romantiques n'utilisent en réalité que ce que Charles Rosen nomme « faux contrepoint » (au sujet duquel nous reviendrons avec Keith Jarrett), ici dans

²⁹⁵ [Traduction] I expanded on both themes, and turned them into a new piece. While I was playing, Ellie was watching Leinsdorf, and apparently after a few seconds he glanced up from his score, and his eyes became glued to my hands. When I finished, he came over and asked me, "When did you compose that?" I said, "Now!" *Ibid.*, p. 96.

²⁹⁶ [Traduction] I had just been introduced to Zubin, and suddenly the nickel dropped that Ellie was married to me, so Zubin turned to her and said, "Ellie, I have to ask a question. It has come to my attention at a rehearsal of the B-Minor Mass with Leinsdorf..." She said, "It's all true!" But the word had gone round on the musicians' grapevine, because so few people in the classical world would – or could – improvise something like that. *Ibid.*, p. 96.

une Ballade de Chopin : « [...] c'est une illustration brillante d'une espèce particulière de faux contrepoint propre à la période romantique : un accompagnement hétérophonique où une voix principale et une voix secondaire dessinent le même motif, mais en se décalant l'une par rapport à l'autre²⁹⁷. » Ou dans un *Nocturne* en ré bémol majeur : « En cela, Chopin est le maître incontesté d'une technique fort répandue en son temps : *l'effet* de contrepoint, sans véritable contrepoint. Pour un compositeur romantique, la perception du contrepoint venait d'abord, sa réalisation sur le papier ensuite²⁹⁸. »

Rosen cite ensuite plusieurs exemples de formes creuses donnant l'illusion de la fugue, notamment chez Mendelssohn. Dans le cadre de la musique improvisée, seuls des musiciens rompus à la pratique du contrepoint stricte sont capables de mener de front l'improvisation d'un nombre de voix supérieures à deux, ce qui était le cas de compositeurs-improvisateurs tels Bach ou Haendel. Il semblerait donc que les romantiques, d'après Rosen, se contentent d'une illusion de contrepoint. Pour ce qui relève de Shearing, nous avons de fortes raisons de penser qu'il est, concernant l'improvisation contrapuntique, plus proche des romantiques que des baroques. Quoiqu'il en soit, vrai ou faux contrepoint, cela implique en amont, l'obligation d'un travail soutenu et approfondi passant par l'étude des partitions, une épreuve supplémentaire pour un pianiste aveugle. Comme l'explique Shearing, traditionnellement, que ce soit en Europe ou en Amérique, un soliste classique n'utilise jamais la partition en public, il joue entièrement par cœur. La musique de Jean Sébastien Bach a cette particularité qu'elle est extrêmement bien adaptée à la pratique des musiciens aveugles. Shearing nous fait alors prendre conscience de certains inconvénients inhérents au Braille : « Dans ma salle de musique à la maison, j'ai les partitions du *Clavier bien Tempéré* de Bach. La version pour voyants de ces partitions, que j'utilise quand je suis en déplacement chez des amis, tient en deux volumes assez petits alors que l'édition en Braille représente l'équivalent de six annuaires téléphoniques de banlieue. Le premier volume de partitions en Braille équivaut à trois monstrueux pavés, idem pour le deuxième volume. Ainsi, pouvez-vous imaginer la taille et le nombre de livres que représente toute la musique classique que j'ai pu jouer en concert²⁹⁹. »

²⁹⁷ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 386.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 445.

²⁹⁹ [Traduction] In my study at home, I have the scores for Bach's "Well-tempered Clavier." The sighted edition, which I have for visiting friends to use, is just two fairly small volumes, but my Braille edition is the size of six suburban phone directories. Volume one becomes three huge Braille scores, and so does volume two, so you can imagine how large the scores could be for some of the lengthy classical pieces I have played in concert. SHEARING (George) with SHIPTON

Se pose à présent la question de savoir pourquoi nous devons nous préoccuper de l'apport d'une musique baroque écrite pour clavier – sans précision du type d'instrument – et non pour le piano, instrument qui ne connaîtra véritablement d'essor qu'avec les prémices de la période romantique. D'abord parce que, comme nous l'avons dit plus haut, Bach a passionné les compositeurs romantiques : Mendelssohn³⁰⁰ fait rejouer sa musique en concert ; mais aussi Beethoven, Schumann et Brahms, puis tous les compositeurs européens ne manquent pas de convoquer sa pratique contrapuntique dans bon nombre d'œuvres comme le rappelle Didier Levallant : « Tout commence donc par Bach, Jean-Sébastien. Sa musique pour clavier, extrêmement architecturale, semble dégagée d'autant de l'instrument sur lequel elle est jouée. Elle influencera durablement, de manière souterraine ou explicite, nombre de compositeurs, et cela comme hors du temps, sans date ou style précisément situable : on trouve du Bach chez Beethoven, chez Chopin, chez Liszt, chez Mendelssohn, chez Debussy, chez Scriabine, voire chez Webern³⁰¹. » Chez Chopin également comme le souligne Jean Jacques Eigeldinger qui rappelle que, concernant sa manière de travailler pour le concert, il faut rappeler les propos relatés par Lenz : « Je me cloître pendant quinze jours et je joue Bach. C'est ma préparation, je ne travaille pas mes compositions³⁰². »

Ensuite, comme le souligne un peu plus haut Didier Levallant, si la musique de Bach semble dégagée de l'instrument sur lequel elle est jouée, Shearing estime que c'est le piano qui la sert le mieux puisqu'ayant également joué du clavecin dans l'album *OUT OF THE WOODS* il juge que le timbre du clavecin doit se limiter à la musique baroque. Pour lui, bien sûr, l'instrumentiste peut jouer sur les sonorités et les registres disponibles mais le piano est de loin plus adapté : « Évidemment, le clavecin est l'instrument à clavier dont disposait Bach en son temps mais je préférerai toujours le piano au clavecin pour l'interprétation de la musique de Bach. Mon interprète favori dans ce répertoire est András Schiff³⁰³. »

Comme on le voit, George Shearing nourrit une relation extrêmement étroite avec la musique savante européenne ; le nombre de compositeurs dont il affirme

(Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 182.

³⁰⁰ Voir précédemment chapitre sur Art Tatum

³⁰¹ LEVALLANT (Denis), *L'improvisation musicale, Essai sur la puissance de jeu*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1981, p. 30.

³⁰² EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin et Pleyel*, Librairie Arthème Fayard, 2010, p. 149.

³⁰³ [Traduction] Even though the harpsichord was around in Bach's day, I still prefer to hear his music played on the piano. My favourite interpreter of Bach is András Schiff. SHEARING (George) with SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 185.

s'inspirer est là pour nous le démontrer. D'ailleurs, dans son autobiographie, Shearing consacre un chapitre entier à cet aspect de son geste pianistique.

II.1.4.3.3- George Shearing et la musique savante, itinéraire complexe d'une relation privilégiée

Si George Shearing n'est pas très prolixe à propos des pianistes de jazz qui sont à l'origine de son style, il s'épanche en revanche beaucoup plus sur la place qu'occupe la musique savante dans son geste pianistique. On ressent, à l'écoute de ce qu'il relate, que les deux facettes de sa personnalité musicale ne sont pas en opposition : il veut réussir dans les deux et accepte mal que des critiques puissent lui être faites sur ses choix musicaux, qu'elles viennent du monde du jazz ou de celui de la musique savante. Il pense que pratiquer les deux procède d'un pari gagnant, pour la musique et pour son évolution : aller contre cela relève d'un combat d'arrière-garde. Très tôt, il annonce la couleur et refuse de n'être considéré « que » comme un pianiste de jazz.

Ainsi, le rappelle-t-il, c'est en 1952, à Rochester, New York, qu'il avait fait le premier concert dont le programme était entièrement dédié à la musique « classique ». Il était tellement stressé que Trixie³⁰⁴ avait dû le calmer en lui donnant de l'aspirine et du lait chaud. Shearing explique alors de quelle manière il gère un stress qu'il ne connaît qu'en certaines occasions : « D'une manière générale, le stress a toujours été au rendez-vous lorsque je jouais à l'occasion de ce type de concert avec orchestre symphonique. En jazz, vous jouez vos propres arrangements, ceux faits par vous-même, quelqu'un du groupe ou un arrangeur. Les problèmes techniques relèvent de compétences dont vous maîtrisez les tenants et aboutissants. La musique savante fait appel à des gestes pianistiques qui sont différents de ceux du jazz et un pianiste sera plus ou moins apte à les appréhender en fonction de son propre bagage technique³⁰⁵. »

Et Shearing de poursuivre en comparant les aspects techniques spécifiques exigés par chacun des gestes pianistiques qu'impliquent des répertoires aux antipodes l'un de l'autre. Nous nous contenterons ici de résumer ses propos³⁰⁶ :

³⁰⁴ Première épouse de George Shearing

³⁰⁵ [Traduction] When I started doing them, I was always a nervous wreck before I played every symphony concert. In jazz, you perform arrangements made by yourself, or someone in the band, or a proficient arranger, but in most cases these arrangements use technical devices that are thoroughly tried and tested by the performer. Classical music places very different technical demands on a pianist, which, as a jazz musician, one may or may not possess to an adequate degree. *Ibid.*, p. 175.

³⁰⁶ Citation 29 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

d'abord, il explique que, concernant le grand répertoire pour piano, la technique doit être infaillible. Il rappelle à cet effet que ce souci de maîtrise technique était déjà présent quand il jouait les transcriptions en Braille de Liszt à l'époque de *Linden Lodge*. Il y a également un profond fossé entre le fait, d'une part de jouer de la musique « classique » tranquillement chez soi et d'autre part, faire un concert où figurent de grandes pièces du répertoire devant un public averti. À ce propos il confie : « Si je reviens en arrière, dans les années cinquante, il m'a fallu deux semaines de travail intensif afin de monter le premier mouvement du *Concerto pour piano* de Schumann. Cette œuvre exigeait de moi un niveau technique qu'à l'époque, je n'avais jamais pu aborder en public avec un tel degré de préparation. Par préparation, je veux parler du contrôle total du geste pianistique qu'implique ce type de morceau, et qui était très différent de ce que je faisais quotidiennement en jazz³⁰⁷. »

En effet, en jazz, explique-t-il, on a tendance à improviser dans la limite de ses propres moyens techniques et l'interprétation de la musique savante exige davantage de discipline que le jazz. Chaque note et chaque indication a son importance et l'exactitude du jeu est primordiale. Pour Shearing, l'improvisation est une activité musicale beaucoup moins stressante que l'interprétation d'une grande œuvre existante dans l'arène « classique ». Il écrit également : « Le premier obstacle est celui de la mémorisation, vous pouvez être très facilement à la merci d'un trou de mémoire en sachant qu'un seul mouvement de concerto peut durer environ vingt minutes et qu'il n'est pas d'usage d'avoir la partition devant soi. Dans le jazz, personne ne viendra vous dire que vous n'avez pas respecté le texte puisque vous êtes vous-même le compositeur. À l'inverse, en musique savante tout le monde joue la partition avec la précision d'un mécanisme d'horlogerie : aucune improvisation n'est permise³⁰⁸. »

Que retenir de ce que vient d'ajouter Shearing ? Que d'une part, dès les années cinquante, il se lance dans l'interprétation d'un concerto romantique, beaucoup plus tôt que sa compatriote Marian McPartland qui le fait au cours des années soixante-dix avec le concerto de Grieg : cela incite à penser que Shearing

³⁰⁷ [Traduction] Back in the 1950s, when I first tackled it, it took me a couple of weeks of intensive work to learn the first movement of the Schumann Piano Concerto. It involved a level of technique which, at that time, I had never displayed publicly with any degree of consistency. *Ibid.* p. 175 à 176.

³⁰⁸ [Traduction] For one thing you can have a memory lapse very easily in classical music. One single movement of a concerto can take approximately twenty minutes to play, all of which has to be memorized. In jazz, since a lot of it is improvisation anyway, there's no one to say that you're playing it incorrectly. Whereas, in a classical piece written by a composer, everybody plays the notes written on the score. There's no improvisation allowed. *Ibid.*, p. 176.

peut être considéré comme un modèle et un précurseur et, également que les contraintes techniques, strictement musicales et intellectuelles du geste pianistique sont plus grandes dans la musique savante écrite que dans la musique de jazz improvisée. Ce qui tend à prouver que les pianistes maîtrisant à la perfection les deux domaines, et qui ont tendance à se faire plus nombreux depuis quelques décennies, sont appelés à devenir non seulement les improvisateurs de demain mais peut-être également, de véritables innovateurs en contribuant au renouveau de toute la musique par delà les genres, jazz, musiques savantes ou traditionnelles.

Cela, à la condition que la critique puisse adapter son regard à cette nouvelle catégorie de musiciens au-delà des genres, ce qui, en tout cas à l'époque de Shearing, paraît impossible. En effet, Shearing se souvient qu'à ses débuts, et alors qu'il affichait de la notoriété en tant que pianiste de jazz, il estimait très souvent que les critiques spécialisées dans la musique savante démontraient une certaine méfiance à son égard et paraissaient enclins à juger ses interprétations d'une manière défavorable : « À ce propos, j'interrogeais l'un des leurs, un célèbre critique, à qui je demandais s'il pouvait évaluer sans a priori la prestation d'un pianiste de jazz compétent dans l'interprétation d'une pièce du répertoire savant. Je lui demandais également s'il saurait avoir la même réaction qu'à l'écoute d'un interprète classique et faire preuve d'une totale impartialité. La réponse fut sans équivoque : objectivement, cela lui paraissait impossible³⁰⁹. »

Pourtant, Shearing ne baisse pas les bras, il persévère non seulement dans les improvisations mixtes mais aussi dans ce qu'il appelle les concerts mixtes puisqu'il lui faut admettre que la plupart des critiques de musique savante ne sauraient jamais écouter objectivement un concert « classique » effectué par un jazzman mais surtout, qu'il leur serait quasiment impossible à admettre qu'un tel pianiste fasse étalage de compétences égales à celles d'un virtuose « classique ». C'est pour cette raison que pendant les années cinquante et soixante Shearing a été amené à panacher les genres en réservant toujours la seconde partie du programme du concert au jazz : « Je ne renonçais donc pas à jouer de la musique savante en concert, mon but étant même de le faire autant qu'il m'en serait donné l'occasion. Cela étant, il m'en fallait payer le prix, car le stress que cela induisait était régulièrement au rendez-vous et me força

³⁰⁹ [Traduction] I once asked quite a well-known critic whether, if he heard a performance of a classical piece given by a proficient jazz musician, he would hear it with a completely unbiased opinion, and have the same kind of reaction that he would with a classical performer. And he said he didn't think he could. *Ibid.*, p. 176.

rapidement à apprendre à le gérer. Je devais m'impliquer davantage dans la gestion de ce phénomène et m'y préparer sérieusement³¹⁰. »

Outre le stress qu'il doit apprendre à gérer, Shearing reconnaît avoir une personnalité artistique romantique qui le gêne pour pouvoir interpréter convenablement Mozart. En effet, dans ses mémoires, il se rappelle d'un concert qu'il devait donner à Sacramento vers le milieu des années soixante pour lequel il s'était préparé pendant trois ou quatre jours à l'avance avec l'aide de l'un de ses amis de San Francisco, le docteur Wendell Otey, professeur à *San Francisco State*. Le programme de préparation consistait en un mélange de travail sur le *Concerto n° 20 en ré mineur*, K 466 de Mozart et un entraînement sportif de vélo en tandem dans le parc du *Golden Gate*. Shearing reconnaît que la manière dont cet homme a géré sa préparation pendant ces quelques jours a véritablement dopé les compétences dont il avait besoin pour réussir ce concert, mais surtout il avoue : « Évidemment, j'avais auparavant appris la partition par cœur et j'avais dû y consacrer un temps considérable mais ce que m'a apporté mon ami m'a permis d'avoir une vision de l'œuvre où tout romantisme était expurgé ne laissant place qu'à une interprétation dans un véritable esprit classique³¹¹. »

Remarquons la vertu de la préparation entreprise par Shearing en vue d'un concert qu'il considère comme une épreuve à remporter. Encore une fois, nous sommes loin de l'état d'esprit de « Fats » Waller, ivre le jour du concert au *Carnegie Hall*, ou de Bud Powell miné par les stupéfiants. Est-il permis de se demander quels auraient été leur parcours s'ils avaient eu la chance de profiter d'une qualité et d'une hygiène de vie équivalentes ? Ajoutons que ce phénomène n'est pas propre aux pianistes noirs puisque Bill Evans a vu sa carrière et son existence également ruinées par la drogue comme nous le verrons plus loin.

Évidemment, le classicisme de Mozart ne fait pas directement partie de nos préoccupations dans cette thèse, il est pourtant utile de dire que Shearing a interprété plusieurs concertos pour piano et orchestre symphonique de ce compositeur, comme Keith Jarrett ou Chick Corea le feront plus tard. En revanche, le rapport entre improvisation et musique savante reste une de nos préoccupations dans le sens où il définit la capacité culturelle du geste pianistique d'un improvisateur et, dans cette optique, Shearing ne peut être pris en défaut, même dans Mozart. En effet, Shearing

³¹⁰ [Traduction] But at the same time I decided that I would aim to perform classical music in public, as much as I was given the opportunity. I found that the more I did it, the more I got used to doing it, and the less nervous I became. I also got more practiced at preparation. *Ibid.*, p. 176.

³¹¹ [Traduction] Obviously I had already learned the score, and given a good deal of time to it, but the way he disciplined me made sure I got all the romanticism out of it and played it as a work from the classical period, which really made all the difference in the world. *Ibid.*, p. 176 à 177.

se souvient avoir eu un trou de mémoire dans ce même concerto de Mozart lors d'un concert à Buffalo. Quand il était sorti de scène, sa seconde épouse Ellie, qui l'attendait dans les coulisses, s'en était aperçu et lui avait demandé : « “George, as-tu eu un trou de mémoire ?” Je lui répondis : “Seulement pendant une trentaine de mesures mais comment t'en-es-tu aperçue ?” elle me rétorque : “tu regardais sur le côté³¹².” » Connaissant son époux, elle avait raison. Si Shearing s'était penché sur la gauche, vers l'orchestre, c'était afin qu'il puisse entendre distinctement les accords à partir desquels il avait pu improviser « quelque chose dans le style de Mozart », ce qui lui avait permis de faire la jonction avec la partie suivante dont il se souvenait. Shearing déclare à propos de cela : « Il était probable que seuls, le chef d'orchestre, Ellie et quelques musiciens de l'orchestre aient eu conscience de ce qui s'était passé. Peut-être certains membres du public, extrêmement mélomanes et coutumiers de l'œuvre, ont-ils éventuellement pu s'en apercevoir également³¹³. »

Toujours concernant Mozart, Shearing se heurte à des difficultés directement liées à son handicap. Habituellement, il apprenait l'œuvre à l'aide d'une partition en Braille. Dans le cas du double concerto de Mozart, il se trouvait devant un problème : la partition en Braille n'existait pas et c'était ce concerto qu'il voulait jouer. La pianiste avec laquelle il devait l'interpréter lui proposa de lui envoyer un enregistrement de sa partie pour qu'il l'apprenne d'oreille. À ce propos il déclare : « Ce n'est absolument pas une méthode d'apprentissage de l'œuvre que je recommande, car pour cela il faut absolument bénéficier d'une ouïe extrêmement développée si vous ne voulez pas que vous échappe les multiples subtilités de la partition, en Braille ou autre, à savoir le phrasé, les doigtés etc³¹⁴. »

Rappelons-nous la manière dont Marian McPartland a travaillé le concerto de Grieg : elle l'a essentiellement appris d'oreille ! Or, c'est uniquement par contrainte et avec infiniment de regrets que Shearing s'oblige à travailler un concerto de cette façon. En déplorant cet état de fait et en expliquant que le travail sur partition est indispensable, il s'inscrit dans une optique totalement opposée à celle de sa compatriote dont la capacité de lecture à vue est prise en défaut ! Il est dommage que Shearing n'entre pas plus dans le détail concernant les œuvres, jouées avec orchestre, autres que les concertos de Mozart. Dans les années cinquante, il a parlé

³¹² [Traduction] “George, did you have a memory lapse?” I said, “Only about thirty bars – how could you tell?” “I noticed you were learning towards port,” *Ibid.*, p. 177.

³¹³ [Traduction] Probably only the conductor, Ellie, a few members of the orchestra, and I were really aware of what happened, although there are almost always a few really knowledgeable members of the audience at classical concerts, and I suspect some of them may have noticed. *Ibid.*, p. 177.

³¹⁴ [Traduction] It's not really a method of learning that I'd recommend, because you have to have a very discerning ear, and you miss out on the subtleties that are generally marked on the Braille score – the phrasing and fingering. *Ibid.*, p. 181.

de Schumann et un peu plus loin il évoque Gershwin et Bach : « J'ai étudié une grande variété d'autres pièces, allant du *Concerto en fa* de Gershwin au *Concerto en ré mineur* de Bach, en passant par des morceaux de Poulenc et Delius aussi³¹⁵. »

Poulenc, Delius, et beaucoup d'autres compositeurs dont il s'inspire ne sont qu'à peine évoqués dans son autobiographie pourtant, il suffit pour percevoir ces sources d'inspiration, d'écouter quelques-uns de ses disques enregistrés en soliste. Les harmonies sensuelles et sophistiquées du néoclassicisme de Poulenc, l'impressionnisme apaisant de Delius sont l'âme même de l'atmosphère émanant de nombreuses plages de ces disques de Shearing. Dans les années cinquante, il lui faut un laps de temps relativement conséquent pour monter une œuvre du grand répertoire : « Cela signifiait que si je voulais étudier, apprendre l'un de ces grands concertos de la musique classique il fallait que je ne sois pas dérangé pendant quelques semaines³¹⁶. »

Vers la fin de sa vie, voici ce qu'il explique au sujet de sa pratique de la musique savante : « De nos jours, je ne pratique plus beaucoup la musique classique pour le plaisir. En réalité, à la maison, je passe de moins en moins de temps au piano, à part si je dois travailler quelque chose de précis, et cette constatation est valable aussi bien pour le jazz que pour la musique classique. Par contre, si je sais que je dois prochainement jouer en concert, il faut que je travaille, et souvent je m'y mets trop tard. C'est cependant à cette occasion que je joue de la musique savante à la maison³¹⁷. » Shearing explique ensuite que cela ne veut pas dire qu'il n'écoute pas de musique savante, ni qu'il ne manifeste aucun intérêt actif pour ce qui se passe dans ce domaine. Ainsi donne-t-il un exemple : pendant l'été, tant à Manhattan qu'à Tanglewood, il assiste à beaucoup de concerts et à cette occasion il croise nombre d'amateurs avec qui il peut échanger en la matière.

Avant les concerts, il effectue sa préparation en pratiquant de la musique savante. Cela veut dire qu'il y trouve tous les éléments techniques pouvant alimenter un geste pianistique nécessaire à ses improvisations. Shearing reste également immergé en permanence dans le milieu des concerts de musique de tradition savante européenne. Faut-il en conclure que George Shearing, dont la carrière dans le jazz

³¹⁵ [Traduction] I've learned a variety of other pieces, ranging from the Gershwin Concerto in F to Bach's D-minor Concerto, and pieces by Poulenc and Delius as well. *Ibid.*, p. 182.

³¹⁶ [Traduction] That meant that if I did want to study, to learn one of the big classical concertos for instance, I could do so for weeks on end without being disturbed by anyone. *Ibid.*, p. 145.

³¹⁷ [Traduction] Nowadays I don't play classical music very much for fun. In fact I don't always go near the piano at home unless I'm working on something, and that's the same with both jazz and classical music. If I have a concert coming up, then I go to work on the music – usually a bit too late – but that's when I'll play classical music in the house. *Ibid.*, p. 179.

fait sa réputation, se sent investi, d'égale manière, dans les deux domaines musicaux, jazz et musique savante de tradition européenne ?

Reste que la conclusion du chapitre sur George Shearing que Robert L. Doerschuk lui consacre soulève plusieurs interrogations, cela à plus d'un titre. Doerschuk affirme que Shearing représente l'apothéose d'une esthétique conservatrice, dans le sens où son style s'inscrit dans la préservation des modèles standards établis au début de sa carrière. Doerschuk cite Shearing dans un article révélateur qu'il avait écrit pour la revue *Down Beat*, dans lequel il faisait le point sur le niveau technique des pianistes actuels : « Je sais qu'un certain nombre de personnes critiquent les jeunes pianistes car, à leurs yeux, ils jouent tous de la même manière et n'ont pas de personnalité. D'autres pensent qu'il est préférable d'être original plutôt que de copier. En ce qui me concerne – et cela est peut-être dû à mes goûts simples en matière culinaire, viande et pommes de terre – j'aurais tendance à préférer une bonne copie à un mauvais original³¹⁸. »

Pour Doerschuk, voilà le paradoxe si l'on considère que ces mots ont été prononcés par le plus original des pianistes que le jazz ait jamais produit. En effet, la préservation de modèles standards des années trente et quarante relève d'une esthétique conservatrice. En revanche, dans le cas de Shearing, cela n'est pas aussi simple : l'improvisation sur des standards implique de s'investir dans leur forme pour développer un type d'improvisation donné. Comme on peut le constater à l'écoute de plusieurs standards enregistrés en solo, Shearing, n'en reste que très rarement à ce stade ! S'il aime développer des improvisations dans un style de *stride* d'une grande élégance, il y fait intervenir de manière subtile la fulgurance de traits virtuoses redevables autant à Tatum qu'au be-bop. Bien sûr, en agissant ainsi, Shearing reste un conservateur puisqu'il établit une synthèse du jazz des débuts jusqu'au be-bop. Il est en réalité profondément novateur quand il modifie la forme des standards pour y insérer des emprunts et citations, pour construire de nouvelles formes improvisées entre jazz et musique savante, et même pour transformer un standard en improvisation « dans le style de tel ou tel compositeur de musique savante ».

Dans sa volonté de dépasser les genres et les styles et d'être surtout l'héritier de toute une tradition autant jazzistique que savante, Shearing est, comme le note Doerschuk, profondément original. Une originalité que démontrent en permanence

³¹⁸ [Traduction] "I know that a number of people criticize young pianists because they sound like others. And some feel that almost any kind of original is better than a copy. But I believe – and this may be the result of my plebeian taste in food, meat and potatoes – a good copy is better than a bad original." DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 161.

ses enregistrements dont les improvisations se rapprochent de manière formelle de la fantaisie, du principe rhapsodique et doivent beaucoup plus à Chopin, Liszt et Debussy qu'il ne le laisse entendre dans son autobiographie.

II.1.4.4- L'enregistrement de disques en solo ou l'indispensable démonstration d'une personnalité originale

Il est hors de question d'établir un recensement exact – travail fort utile mais chronophage – des enregistrements en solo de George Shearing. Notre intention ne vise qu'à donner au lecteur un corpus d'enregistrements en solo de George Shearing susceptible d'étayer cette thèse. Certes, si ce spicilège est de loin le plus fourni de cette thèse (avec celui de Bill Evans), puisque l'on peut y recenser pas moins de six albums, c'est à cause de la coïncidence extrême entre le sujet de cette thèse et le parcours soliste de Shearing. Nous aborderons ces disques de manière chronologique en commençant par celui qui est à la fois le plus étonnant, par sa précocité – il a été enregistré l'année de la mort d'Art Tatum – mais surtout par l'originalité qui s'en dégage et qui laisse présager de tout ce que seront les disques suivants.

II.1.4.4.1- THE SHEARING PIANO

Ce disque³¹⁹ a été enregistré le 12 décembre 1956, il totalise vingt plages d'enregistrement et dépasse largement une heure en durée. Il s'agit là d'une œuvre imposante par la taille et par les choix esthétiques qui ont conduit Shearing à la réaliser. Julien Ferté dans l'article de *Jazz Magazine*³²⁰ sur les disques essentiels du piano solo dans le jazz explique que pour la première fois et d'une façon aussi affirmée, un jazzman proclame haut et fort sa dette envers la musique dite « classique ». En effet, les vingt standards choisis par Shearing sont interprétés à la manière de Debussy, Bach, Schumann, Rachmaninov, etc. D'une certaine façon, le pianiste révèle ainsi tout ce que les compositeurs de la *Tin Pan Alley* doivent à leurs grands aînés. Ferté, rappelant que le style n'est jamais purement respecté et confine

³¹⁹ THE SHEARING PIANO, George Shearing, Solo Piano, Recorded at Capitol Studios, Los Angeles on December 10, 1956 [#1, 2, 6, 8, 10, 13, 14], December 12, 1956 [#3, 5, 11, 15-20] and June 23, 1957 [#4, 7, 9, 12]. Reissue produced by Michael Cuscuna Mastered by Ron McMaster using 24-bit Super Bit Mapping. Reissue design by Patrick Roques #1-10 originally issued on Capitol T-909. #11-20 are previously unissued.

³²⁰ Jazz Magazine, Joachim Kuhn, *La Grande Interview*, Les 88 CD essentiels du Piano Solo, Mensuel N° 626 – Juin 2011.

à l'hybridité, explique que Shearing fait ici preuve de beaucoup d'élégance et de liberté et use d'un raffinement harmonique extrême. À ce sujet et concernant le toucher perlé magnifique, Bill Evans semble lui devoir beaucoup. Parmi les miniatures de ce disque, Ferté constate que quelques-unes sont jouées en *stride*, en référence à d'autres « classiques », ceux du jazz, les Fats Waller, Teddy Wilson et Art Tatum. Ferté use du terme de « très grande classe » pour qualifier le geste pianistique de Shearing à l'occasion de ce disque.

Cette hybridité évoquée par Julien Ferté est le résultat d'un travail formel à partir de l'insertion d'emprunts et de citations dans la forme originelle de standards du jazz. Les allusions au sujet du raffinement harmonique, du toucher perlé magnifique et de l'influence avérée sur Bill Evans sont notables. Concernant les notes de pochette du disque elles ont été rédigées par Brian Priestly³²¹. Si ce dernier rappelle que c'est le premier disque en solo du pianiste anglais et que ce type d'exercice n'est pas exempt de dangers pour celui qui s'y lance, Priestly déclare que ce disque permet à Shearing non seulement de triompher en solitaire, mais de démontrer également une totale maîtrise du piano dans une voie qui ne fut que rarement empruntée auparavant. Cela est, en partie, dû à la grande maîtrise de la musique savante par Shearing que l'on peut apprécier quand il joue « à la manière de » ou lorsqu'il cite littéralement Rachmaninov dans *Tenderly* ou *On The Street Where You Live* – sans faire mention de l'interprétation intégrale de *Rêverie* de Debussy.

Cette maîtrise extrême de la musique savante par George Shearing se ressent dans les passages où la texture sonore est particulièrement riche. En effet, entre la ligne de basse et la partie supérieure, Shearing utilise l'espace pour faire évoluer ses deux mains afin de créer des arpèges développant une riche texture harmonique. Des dix plages constituant l'album original, *Guilty* et *If* (deux morceaux qui occupaient chacune la position centrale des deux faces du disque 33 tours) révèlent aussi l'influence d'Art Tatum sur Shearing et peuvent s'entendre comme un hommage délibéré au pianiste noir et aveugle récemment décédé en novembre 1956.

Il y a également des ambiances inattendues comme le traitement « piano-bar » appliqué à la chanson de Billie Holiday *Don't Explain* ou le métissage des esthétiques d'Erroll Garner et Erik Satie dans *It Never Entered My Mind*. D'une manière générale, il y a un choix intéressant de matériau pour l'improvisation dans ce disque, du thème du film *Friendly Persuasion* à plusieurs chansons oubliées dont l'une des moins populaires chansons du Frank Sinatra des années quarante :

³²¹ Brian Priestly, Co-author, *Jazz : The Rough Guide Penguin*

Homesick, That's All. Priestly conclut ainsi : « Shearing réussit l'exploit de créer à la fois un projet totalement original qui satisfait les oreilles les plus curieuses et un produit commercialisé d'une écoute aisée. Des longues et langoureuses rhapsodies comme *Stella By Starlight* et *Might As Well Be Spring* aux désinvoltes coups d'œil informels en direction de bijoux oubliés tels *For Every Man There's A Woman* ou *A Tune For Humming*, Shearing convoque diverses approches du piano solo à la fois stimulantes et apaisantes³²². »

Outre que l'on y a l'assurance que ce disque en solo est le premier de Shearing, les noms de Rachmaninov, Debussy, Garner, Satie et Tatum sont avancés, nous confortant dans la perception d'une filiation entre certains des pianistes cités depuis le début de cette thèse et George Shearing. Nous nous proposons à présent de faire un rapide tour d'horizon de chacun des vingt morceaux enregistrés.

Stella By Starlight : un standard sur lequel Shearing s'épanche pendant plus de cinq minutes. Un phénomène frappe l'oreille dès les premières notes : la répétition. Des notes répétées d'une qualité extrême que seul le travail approfondi du grand répertoire pour piano peut mettre en valeur, en vérité un clin d'œil à l'Étude dite des « notes répétées » de Claude Debussy. Après une brève introduction, s'ensuit l'exposition du thème *rubato* qui débouche sur un court passage romantique auquel succèdent une version impressionniste à la Debussy et une autre espagnole à la Falla, puis des arpèges fleuves postromantiques à la Rachmaninov avant de terminer sur un thème qui n'a plus grand-chose à voir avec un standard de jazz.

Le terme de rhapsodie choisi par Brian Priestly nous semble approprié mais celui de fantaisie peut également convenir, dans la mesure où cette dernière est souvent, chez Liszt, une construction formelle élaborée à partir d'un matériau extérieur, souvent des thèmes d'opéra, mais pas seulement comme le souligne Bruno Moysan : « Aussi ne sera-t-il pas étonnant de voir la fantaisie pour piano quitter le strict domaine de l'opéra pour aborder différents types d'emprunts [concerto, valse de salon, thème folklorique]³²³ » La fantaisie qui entretient un lien étroit avec la pratique de l'improvisation au siècle du romantisme, ainsi chez Chopin, d'après le musicologue spécialiste Jean-Jacques Eigeldinger : « Ses compositions dont l'*intitulé* et le *genre* renvoient à la fois à des concepts d'*improvisation* et de

³²² [Traduction] It's hardly a surprise that Shearing makes such a success of this challenging project, despite it being marketed as easy listening. From lengthy rhapsodies such as "Stella By Starlight" and "Might As Well Be Spring" to the more casual seeming glance at forgotten gems such as "For Every Man There's A Woman" and "A Tune For Humming," he summons a varied approach that's just as stimulating as it is soothing.

³²³ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuouse Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 111.

narration aident à en déceler des traces. Plusieurs œuvres ont partie liée à cet égard. C'est le cas de la *trilogie* qui domine le fécond été-automne 1841 avec la *Polonaise en fa dièse mineur* op. 44, la 3^e *Ballade en la bémol* op. 47 et la *Fantaisie en fa mineur* op. 49. Fantaisie et fantasme ont la même racine étymologique : il s'agit de laisser libre cours au démon de l'imagination *ex tempore* : *Stylus Phantasticus* des *toccate, intonazioni, capricci*, préludes [mesurés ou non], fantaisies, plaintes, larmes et autres tombeaux instrumentaux des XVI^e et XVII^e siècles. Le verbe allemand *fantasieren*, on le sait, signifie *improviser* – tout comme l'implique celui de *präludiren*³²⁴. » Et également chez Liszt : « Quand un opéra fait fureur en ville, il n'est pas rare que le public demande au virtuose une improvisation à partir d'un certain nombre d'airs favoris. De telles improvisations peuvent donner lieu à des fantaisies plus élaborées quand ce ne sont pas des fantaisies déjà composées ou en cours de composition que le public prend pour des improvisations³²⁵. »

Cette dernière phase nous permet de nous interroger sur ce qu'est également la part réelle de l'improvisé dans une improvisation de jazz, quelle est la part de l'idée instantanée et quelle est celle de la forme pré-pensée. Il est certain que dans les conditions d'un enregistrement en studio, tout pianiste, et Shearing au premier chef, sera tenté de baliser à l'avance le chemin qu'il va emprunter. Tout comme le public de Liszt en son temps, les auditeurs de Shearing ne sont pas en mesure de déterminer la part réelle de l'improvisé dans ce qu'ils perçoivent.

En poursuivant les analogies, ne peut-on pas trouver une certaine similitude de pensée formelle entre Liszt et Shearing dans cette description de la forme de la *Fantaisie sur une valse de F. Schubert* de Liszt que fait Bruno Moysan : « Après une introduction *molto agitato ed appassionato*, Liszt compose une première partie qu'il appelle dans l'édition Hoffmeister *Valse de Schubert*, [...]. Il le fait suivre de deux variations, un final et une conclusion³²⁶. » Moysan explique ensuite que l'introduction est fondée sur la mélodie principale du thème mais présentée en mineur. Le thème, lui, au départ cité dans son intégralité est ensuite varié trois fois dans des dispositions pianistiques différentes : sous forme de paraphrase harmonique d'abord puis comme divertissement ornemental *quasi improvisando* ; la troisième fois est un final récapitulatif assez hétérogène. Moysan constate : « L'élan improvisateur, la fantaisie instrumentale de Liszt soumettent ce petit ländler de Schubert à une série de relectures par grandes fresques qui s'éloignent du thème

³²⁴ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 66 à 67.

³²⁵ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 146.

³²⁶ *Ibid.*, p. 126 à 127.

varié traditionnel et de sa succession de petites formes fermées sur elles-mêmes pour se rapprocher d'une forme continue³²⁷. »

Moysan poursuit, toujours au sujet de cette fantaisie : « Chaque étape de la forme sera donc autant de miniatures et d'humoresques, prétexte à l'évocation de tableaux et d'états d'âme contrastés³²⁸. » Un souci similaire partagé par Chopin au sujet de la forme fantaisie dans la *Polonaise-Fantaisie* op. 61 qui par bien des aspects touche également au genre rhapsodique comme le souligne Jean-Jacques Eigeldinger. Pour lui, Chopin, toujours soucieux de l'adéquation des intitulés, avait commencé par désigner cette œuvre comme « une espèce de fantaisie en forme de polonaise et que je nommerai *Polonaise*³²⁹ », pour écrire le lendemain : « une espèce de polonaise mais qui est plutôt une fantaisie³³⁰. » Le chiasme des deux termes trahit l'état d'esprit du pianiste-virtuose et compositeur polonais dans la conception de l'œuvre-clef d'une dernière étape dans l'intégration d'éléments improvisés au processus compositionnel.

On comprend très bien qu'au souci d'unité formelle habituellement si cher aux improvisateurs et compositeurs de musique savante, peut se substituer une volonté de faire cohabiter différentes parties dans l'objectif d'aboutir à un tout formel, d'où l'embarras du compositeur lui-même dans le choix du titre de l'œuvre ainsi produite, souvent fruit de l'improvisation. En conclusion, si le titre du thème-prétexte est conservé, le *Stella By Starlight* de Shearing invite l'auditeur aux mêmes interrogations que Chopin lui-même quant à la manière de déterminer l'aspect formel d'une œuvre pianistique juxtaposant des parties aux caractères différents. Nous verrons qu'il est difficile de trancher entre rhapsodie et fantaisie pour faire un rapprochement des formes pianistiques d'origine improvisée de Chopin ou Liszt et certaines expériences enregistrées de Shearing.

On The Street Where You Live : ici, Shearing commence dans une esthétique néo-classique toute en retenue, avec un semblant de mouvement de basses « d'Alberti » à la main gauche alors que la main droite laisse apparaître de temps en temps de subtiles et discrètes ornements : l'originalité réside dans le contrepoint aux voix intérieures. Ce choix esthétique concerne la partie A du thème, B est traité de manière plus lyrique et romantique entre Chopin, Falla et Rachmaninov. Le tempo est souple, avec de nombreuses respirations et aucune trace

³²⁷ *Ibid.*, p. 127.

³²⁸ *Ibid.*, p. 129.

³²⁹ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 69.

³³⁰ *Ibid.*, p. 70.

de swing. Cette plage, sans aucun rapport esthétique avec le jazz, est courte, Shearing choisissant de ne jouer en tout et pour tout qu'un seul thème après une toute petite introduction.

Guilty : un standard dont le traitement ravira les adeptes de « Fats » Waller, avec une première exposition *rubato* s'enchaînant à un *stride* de magnifique facture, une plage très courte.

Friendly Persuasion : Après une introduction aux riches harmonies en suspension, le thème est exposé dans un pianisme romantique à souhait. Une plage très courte puisqu'elle ne concerne qu'une simple et unique exposition comme une *Romance sans paroles (Lieder ohne Worte)* de Mendelssohn.

For Every Man There's A Woman : Idem, courte introduction, puis sur un accompagnement dans un tempo lent alternant basse et accord à la main gauche à la manière d'un nocturne de Chopin, Shearing brode avec évanescence autour du thème exposé une seule fois.

It Might As Well Be Spring : ici encore, Shearing s'inscrit dans la filiation romantique des nocturnes de Chopin ou *Romances sans paroles (Lieder ohne Worte)* de Mendelssohn jusqu'à ce que, passées trois minutes et demi, interviennent des notes répétées bousculant le style, le thème se poursuivant en fanfaronnant sur un tempo enlevé et joyeux à la manière d'une pièce de Debussy dont il reprend la couleur de notes répétées pour le dernier exposé *rubato*.

High On A Windy Hill : de grands arpèges de couleurs et des notes répétées viennent enrober et mettre en valeur une mélodie toujours présente et bien dessinée dans cet univers impressionniste aux accents virtuoses pourtant souvent lisztien.

If : Après une courte introduction, Shearing se livre à un véritable exercice dans le style de Tatum, première partie *rubato* puis *stride* sans se départir d'une élégance de couleurs qui fait son charme.

A Tune For Humming : une introduction à la Debussy amène le thème dont la mélodie est exposée sur de gracieuses arabesques du même style à la main gauche. Remarquons une cellule cyclique répétée à la toute fin à laquelle Shearing donne un rôle formel.

Sigh No More : encore une atmosphère entre nocturne de Chopin et *romance sans paroles* de Mendelssohn sur tempo *rubato*, relevons quelques accents lisztien avec de grands arpèges sur tout le clavier au centre de la pièce.

My Funny Valentine : si Shearing commence résolument ce célèbre standard dans une atmosphère à la Chopin, après une exposition entière dans le même style, il dévie à la fin, par le moyen d'une marche harmonique vers le style de Bach, dont il

reprend la gymnique de la note pivot du sujet de la fugue de la célèbre *Toccata et Fugue en ré mineur* avant d'enchaîner sur un arrangement de citations de diverses œuvres polyphoniques du Cantor de Leipzig. On pourrait penser que Shearing en resterait là, mais au contraire, il se lance dans une interprétation du thème dans le style le plus brillant de Liszt, enchaînant avec quelques mesures de valse à la Chopin, puis reprenant la tête du thème en canon et proposant une fin à la Bach avec tierce picarde. Nous nous trouvons en présence d'une forme proche de celle de la rhapsodie ou de la fantaisie chez Liszt et d'un véritable catalogue de styles enchaînés avec maestria à partir d'un des plus célèbres standards du jazz !

In The Still Of The Night : courte introduction, paradigme identique pour le thème exposé telle une romance ou *lied* sans paroles sur une main gauche qui circule le long du clavier avant de déboucher sur une partie plus verticale et moins arpégée ; s'ensuit une coda identique au début du morceau.

So Would I : style analogue, cette fois-ci sur un tempo toujours lent, mais en 12/8. Une très belle romance sans paroles... débouchant sur une petite fugue dans le style de Bach à trois voix à partir de la tête du thème du standard, une strette amène à la coda et le morceau se termine ainsi.

Tenderly : la plage la plus longue du disque pour un des standards les plus célèbres qui soit. Exposition du thème à la fois dans une harmonie à la Debussy et un modèle de virtuosité pianistique à la Liszt puis franchement romantique par le lyrisme de la mélodie et les gestes fulgurants à la main gauche qui amènent très subtilement un emprunt au deuxième mouvement du *deuxième Concerto* pour piano et orchestre de Rachmaninov ! S'ensuit une césure qui débouche sur une transition dans la grande tradition virtuose romantique. Puis c'est à nouveau le thème de *Tenderly* qui surgit dans la même veine que celle de l'exposition. On pourrait croire que tout s'arrête là, il n'en est rien : un nouveau thème apparaît et avec lui une certaine frustration pour l'auditeur que nous sommes puisqu'il en émane une impression de « déjà entendu » et qu'en dépit de recherches multiples, nous n'avons pas pu et su l'identifier... Ce thème mystérieux est lui-même traité dans la grande tradition virtuose romantique, il termine la forme rhapsodique dont *Tenderly* a fourni le matériau originel.

Can't We Be Friend : du jazz... Dans la tradition des Waller, Wilson et Tatum, exposition *rubato* puis *stride*.

It Never Entered My Mind : ici, nous entrons dans l'atmosphère des *gymnopédies* et autres *Gnossiennes* de Satie, juste un peu avant les compositions de Bill Evans qui auraient pu en être plus ou moins inspirées.

Memories Of You : un traitement jazzistique *rubato* dans un style proche des trois pianistes de jazz précités. Les traits descendants fulgurants spécifiques à Tatum interviennent ensuite dans un mouvement de *stride* de grande classe, déjà mentionné, un morceau de grande virtuosité jazzistique...

Don't Explain : ici Shearing entre dans l'univers de Billie Holiday, coloriant d'accents bluesy cette ballade développée sur un balancement au tempo marqué. C'est la plage la plus courte du disque, comme un hommage à la grande diva du jazz.

Homesick, That's All : ne nous trouvons nous pas ici en présence de la parodie d'un morceau extrait d'un volume des *Classiques favoris du piano* ? Une pièce de Hummel... Une forme en trois parties toute en simplicité classique.

Reveries : après une courte introduction consistant en une citation d'une autre œuvre de Debussy, Shearing recompose de manière très libre – l'écriture pianistique légère de la main gauche a disparu au profit de plus de virtuosité – la pièce de Debussy tout en restant dans le même esprit au charme mélancolique ; une coda, qui est la reprise de l'introduction, vient terminer cette œuvre hybride.

À partir de l'audition de ce disque hors-normes et totalement innovateur pour l'époque, un certain nombre de constatations s'imposent à nous. Après un bilan qui nous permettra d'établir un classement des morceaux enregistrés, nous réfléchirons plus précisément sur ce qu'impliquent les choix esthétiques de Shearing.

Sur vingt morceaux, seuls cinq peuvent directement être rattachés à l'esthétique du jazz : quatre – *Guilty, If, Can't We Be Friends, Memories Of You* – sont des hommages à Waller et Wilson mais surtout Art Tatum, le cinquième, *Don't Explain* relevant davantage de la ballade *bluesy* qualifiée de style « piano bar » par Julien Ferté (remarquons que ce terme avait été abondamment employé pour qualifier le geste pianistique d'Erroll Garner). La majorité des autres relève d'une esthétique directement issue de la musique savante : trois pièces très courtes oscillent entre nocturne à la Chopin et romances sans paroles de Mendelsshon – *Friendly Persuasion, For Every Man There's A Woman, Sigh No More* – un autre, *So Would I*, s'il relève au départ de l'esthétique romantique précédente aboutit à une véritable petite fugue à trois voix dans le style de Bach³³¹. *Homesick, That's All* est résolument d'une simplicité classique, *On The Street Where You Live* fait à la fois référence à Chopin et à de Falla. Debussy s'il partage, avec Chopin encore, l'esprit de *It Might As Well Be Spring*, occupe en revanche entièrement l'atmosphère de *A*

³³¹ Il aurait été intéressant de pousser l'analyse de ce morceau assez profondément pour arriver à déterminer si Shearing emploie ici un contrepoint stricte [ce qui induirait vraisemblablement une préparation écrite du passage] ou le faux contrepoint des romantiques identifié par Charles Rosen.

Tune For Humming quant à *Reveries*, c'est la reprise d'une œuvre elle-même du maître impressionniste dont on sait que l'œuvre pianistique doit énormément à Chopin. *It Never Entered My Mind* est un clin d'œil à Erik Satie.

Restent trois morceaux : *Stella By Starlight*, *My Funny Valentine* et *Tenderly*, trois des standards les plus célèbres du jazz, dont le premier et le dernier occupent les plages les plus longues du disque. Si parmi les autres morceaux, quelques-uns relèvent de cette esthétique hybride décrite par Julien Ferté, c'est véritablement dans ces trois-là que l'on peut parler de forme fantaisie ou forme rhapsodique. La rhapsodie se caractérise par sa forme et son caractère libres, proche de l'improvisation, utilisant des thèmes ou des effets traditionnels. À l'écoute de ces trois morceaux, il est permis de s'interroger sur la part d'improvisation qui les constitue. Quand Shearing, au cours de l'enregistrement d'un disque, cite, mais surtout, emprunte des parties entières d'œuvres préexistantes et qu'il les enchaîne les unes aux autres en y intégrant ses propres parties intermédiaires, la part d'improvisation est forcément plus limitée que lorsqu'il s'empare d'un standard réclamé par le public un soir de concert en soliste. Dans le cas présent, Shearing utilise non pas des effets ou thèmes traditionnels populaires mais des œuvres ou des styles savants. Mais ici précisément, ne sommes-nous pas autorisés à évoquer une musique de « tradition savante » ? En improvisant de la sorte, Shearing n'est-il pas en filiation directe du Liszt ou du Chopin improvisant à partir d'éléments thématiques donnés comme nous avons pu le constater en début de la première partie de cette thèse ? Ainsi, en un bref résumé, voici en quels termes le chroniqueur du *Journal de Maine et Loire et de la Mayenne* détaille l'improvisation de Liszt : « Dans l'introduction, on perçoit la *Marche de Moïse*, puis, par la plus heureuse transition, on a vu poindre le motif de *Malbroug*. Cette phrase populaire est traitée avec les formules des plus effrayantes difficultés du piano. Puis vient le chant magnifique de *Charles VI* auquel succède à nouveau la phrase populaire de *Malbroug*, les deux thèmes luttent pied à pied avant que survienne le final³³². »

On comprend très bien que dans cette forme d'improvisation rhapsodique, Liszt conquiert le public en citant, empruntant et sublimant des thèmes ou des motifs populaires voire traditionnels comme ceux qu'il semble redécouvrir à l'occasion de l'un de ses retours en Hongrie : « Durant ce séjour, Liszt [...] renoue avec les Tziganes de son enfance et leur musique [...]. Autant de caractéristiques que l'on retrouve dans les dix-neuf *Rhapsodies hongroises* dont la plupart sont composées

³³² Journal de Maine et Loire et de la Mayenne, 1^{er} janvier 1846 In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 322-323.

dans les années 1840 à partir du matériau collecté et utilisé également dans les *Mélodies nationales hongroises*³³³. » Liszt explique sa démarche, faite d'assemblages et d'improvisations, pour une quête haute et noble : « Alors nous acquîmes la conviction que ces morceaux détachés, ces mélodies disjointes et éparées, étaient les parties disséminées, éparpillées, émietées d'un grand tout ; qu'elles se prêtaient parfaitement à la construction d'un ensemble harmonieux, qui renfermerait la quintessence de leurs qualités les plus frappantes, pouvant [...] être considéré comme une sorte d'épopée nationale ; *épopée bohémienne*, chantée dans une langue et dans une forme inusitées, comme est inusitée tout ce que fait le peuple qui l'a créée³³⁴. ». Jean-Yves Clément explique qu'en fait, de même que l'« élément polonais » parcourt la musique de Chopin, le caractère bohème traverse l'œuvre de Liszt un peu partout, par telle ou telle tournure, si stylisée soit-elle : « c'est l'*esprit* qui l'emporte, et celui d'improvisation tel qu'il traverse ces *Rhapsodie*, teintées d'une imagination, d'une ingéniosité et d'une diversité sans pareilles³³⁵. »

De manière inverse (Bien que Liszt utilisât abondamment les thèmes d'opéra et de grandes œuvres romantiques pour ce faire), Shearing tire le matériau de ses emprunts et citations, morceaux détachés, mélodies disjointes et éparées, parties disséminées, éparpillées, émietées, des grandes œuvres de la tradition pianistique savante, tout ceci dans l'objectif de les rassembler, comme Liszt, dans un grand tout. Par là, il faut comprendre que Shearing affirme ses racines européennes et que s'il fait carrière dans le jazz, il rend en permanence hommage à ce qui a construit sa personnalité, sa virtuosité et sa réussite : la musique savante pour piano ! Mais on peut également aller plus loin en affirmant que cet hommage présente également des visées esthétiques évidentes, Shearing est le continuateur, dans le cadre de musiques improvisées évidemment, d'une pratique qui a ses fondements dans ceux de la musique savante comme l'écrit Anne Roubet : « Emprunter le matériau musical d'une nouvelle composition à une œuvre existante est une pratique ancienne, extrêmement courante au Moyen Âge et à la Renaissance : jusqu'au XVI^e siècle, les messes, par exemple, empruntent très fréquemment leur matériau mélodique soit au chant grégorien, soit à des œuvres vocales préexistantes, y compris des chansons profanes ; on parle alors de « messes parodies³³⁶ »

³³³ CLÉMENT (Jean-Yves), *Franz Liszt*, Éditions Actes Sud/Classica, 2011, p. 78.

³³⁴ *Ibid.*, p. 78 à 80.

³³⁵ *Ibid.*, p. 80.

³³⁶ *Emprunts et citations*, article sur le site de la Philharmonie de Paris, <http://www.citedelamusique.fr/francais/evenements/citation.aspx>

Bien entendu, nous ne citons ce passage, que dans l'intention de démontrer l'antériorité de cette pratique dans les racines européennes de la musique savante. Anne Roubet précise un peu plus loin ce qu'entraîne cette pratique : « Toute démarche d'emprunt en musique est ainsi "parodique", au sens premier et étymologique du terme, dépourvu de la teneur critique et humoristique que l'on y attache aujourd'hui : *par-odier*, en grec ancien, c'est en effet, littéralement, "chanter à côté", élaborer une musique nouvelle sur un chant déjà entendu³³⁷. »

Voici une affirmation qui nous conforte dans la manière d'appréhender les improvisations dont Shearing nous gratifie dans ce disque : d'abord élaborer une musique nouvelle sur un chant déjà entendu est la définition même de l'improvisation en jazz jusque dans les années soixante, ensuite c'est démontrer que Shearing applique fréquemment ce paradigme jazzistique mais qu'il sait aller plus loin pour composer une forme « à partir de » dans l'esprit même où les compositeurs romantiques l'envisageaient, toujours selon Anne Roubet : « Avec la théorie romantique du génie, érigeant l'originalité individuelle en valeur cardinale, et avec l'apparition concomitante de la notion de "répertoire", le fait d'emprunter ou de citer cesse d'être une pratique banale pour se charger d'un sens chaque fois singulier. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les œuvres ne traversent que rarement les époques, et la mémoire musicale ne couvre guère plus que quelques dizaines d'années³³⁸. » Ainsi, Shearing conçoit-il son acte de conception solitaire dans cet esprit du génie romantique qui tire son originalité individuelle de la volonté d'emprunter tout en revendiquant une filiation.

Remarquons que Shearing ne fait pas de la citation un élément parodique humoristique voire un exercice mnémotechnique tel qu'on peut le trouver chez les saxophonistes de jazz ou chez même Art Tatum, et qui est si fréquent dans les opérettes d'Offenbach. Pas du tout, il fait de véritables réinterprétations d'œuvres ! Dans l'esprit de ces trois plages à l'aspect rhapsodique, il s'inscrit un peu dans les traces de Mahler dont, d'après Théodore Adorno : « toute la musique est remplie d'échos et de souvenirs [conscients ou inconscients] des œuvres qu'il dirigeait ; la citation, l'emprunt ou la référence, chez Mahler, survient toujours comme une figure de l'altérité irréductible, dans un discours musical sans cesse *brisé*³³⁹. » Cette altérité est permanente dans l'esprit de Shearing, comme nous l'avons vu, il n'a jamais pu se résoudre à se consacrer entièrement au domaine qui pourtant lui avait apporté gloire

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

et prospérité : le jazz. Sans cesse, s'élève le souvenir du douloureux regret d'avoir dû abandonner bien trop tôt l'étude du répertoire virtuose savant.

Comment ne pas acquiescer quand Anne Roubet écrit que l'invention musicale se joue entre détournements et restitutions. Elle ne nous dit pas si elle songe également à l'improvisation... Mais évoquant la *Sinfonia* de Berio et la problématique de la citation et de l'emprunt qu'elle induit : « La prouesse de Berio dans sa *Sinfonia* consiste au contraire à dépasser la simple idée de collage pour donner à entendre les affinités entre des idées musicales stylistiquement très éloignées les unes des autres, à créer une unité sonore extrêmement convaincante à partir de la plus grande hétérogénéité. "*Soi-même comme un autre*" : ce titre d'un ouvrage du philosophe Paul Ricoeur pourrait tout aussi bien être celui de ce cycle de concerts, qui nous donne à entendre comment chaque compositeur sait accueillir la voix de l'autre dans son propre discours, à travers les infinis miroitements de la mémoire³⁴⁰. »

Cette citation peut intégralement s'appliquer à la démarche effectuée par George Shearing dans les trois grands standards sur lesquels il se livre à une expérience rhapsodique et ceci une dizaine d'années avant Luciano Berio ! « Savoir accueillir la voix de l'autre », Shearing le fait d'une manière magnifique, personnelle et tellement généreuse. C'est ce qu'il faut reconnaître dans sa démarche, ces emprunts, ces réinterprétations, ce geste pianistique « à la manière de », sont autant de remerciements envers ceux, qui par leur apport à la « Musique » ont durablement influencé le geste pianistique de George Shearing. Remarquons également qu'en procédant ainsi, c'est-à-dire en créant à travers une improvisation une forme complexe différente de celle du standard qui sert de prétexte à l'improvisation, Shearing reprend le concept d'improvisation préconisé par... Jelly Roll Morton.

THE SHEARING PIANO, ce disque fondateur d'un style d'improvisation par un pianiste soliste relève, comme nous pouvons le constater, d'une modernité et d'une innovation profondes, il suffit à lui-seul à démontrer la filiation entre l'esprit des grands virtuoses romantiques et la vision personnelle qu'a Shearing du geste pianistique soliste. Cependant, enthousiasmés par cette découverte, nous avons décidé de la prolonger en nous intéressant à d'autres enregistrements solistes de Shearing. Nous allons ici en évoquer cinq autres, notre analyse en sera certes peut-être moins poussée, mais elle donnera au lecteur un angle de vue sur le devenir du geste pianistique soliste de Shearing.

³⁴⁰ *Ibid.*

II.1.4.4.2- OUT OF THIS WORLD

Il nous est impossible d'assurer que George Shearing n'a pas effectué d'autres enregistrements solistes entre ce qui apparaît être son premier disque en solo et celui-ci, mais il est fort probable qu'il n'y en ait pas eu. Ce disque³⁴¹ a originellement été enregistré en 1971 avant d'être réédité sur CD en 2001. On se trouve en présence d'un disque beaucoup moins ambitieux que le précédent, par la durée et le nombre des plages.

Cependant, à la lecture des extraits des notes de pochette écrites par David Preiser, critique musical de la revue *Classic Today*, on comprend très vite que George Shearing improvise dans un état d'esprit similaire à celui du précédent disque. En donnant une parfaite liberté à sa ligne mélodique alors qu'au dessous, les enchaînements d'accords viennent la soutenir spontanément et naturellement, Preiser estime que Shearing s'inspire de la technique du quatuor chère à Haydn dans sa version improvisée du thème *You're My Everything*. Pour lui encore, la manière dont *Out of This World*, le thème d'Harold Arlen, est abordé, riche de couleurs kaléidoscopiques, évoque sans ambages l'œuvre Debussyste – clins d'œil à la gamme par tons, emplois de la pédale à la manière des *Préludes*. Par la technique des « mains bloquées », Shearing réussit à suggérer la présence de notes qui n'en sont pas. Comme le souligne Preiser, d'autres influences « classiques » sont très perceptibles dans ce disque, mais non à la manière des fugitives citations d'un Art Tatum. Il s'agit ici plutôt d'imprégnation de l'esprit de ce qui caractérise le style des grands compositeurs, mais dans un effort d'unité de facture des différents morceaux choisis pour l'enregistrement. *Hey Jude*, par exemple, par le traitement jubilatoire de sa ligne mélodique qu'enveloppe un contrepoint en mouvement perpétuel, se veut une moderne réminiscence des *Variations Goldberg* de Bach. Les accords doux, l'atmosphère de berceuse, la mélodie limpide de *Wendy*, sont autant de références à l'ambiance suave des *Gymnopédies* d'Eric Satie, pourtant, incontestablement, le traitement de la texture pianistique est celui de la personnalité musicale de Shearing. À propos de ces enregistrements, Trixie Shearing affirme qu'ils peuvent apporter à l'auditeur, une vue intime de la véritable personnalité de George Shearing.

Debussy, Satie, Tatum, Bach, autant de noms déjà cités pour les enregistrements du disque précédent. Naturellement, quelles merveilleuses qualités sonores ! Voici nos impressions à l'écoute de ce disque.

³⁴¹ CD George Shearing OUT OF THIS WORLD, 2001, KOCH Jazz, A Koch Entertainment Company 740 Broadway, New York NY 10003, Produced by Beatrice Bayes Shearing Recorded at M.R.I. Studios, Hollywood California. Engineer: Gary Ulmer, Originally released on LP as Sheba Records 101, 1971

Dès la première plage, *Out Of This World*, les premiers sons entendus sont les fameuses notes répétées, telles une signature commune à Debussy et Shearing ; assurément le vocabulaire, la subtilité des couleurs et certaines harmonies évoquent le maître impressionniste mais on ressent également une virtuosité héritée directement de Chopin et Liszt. Avec *Wendy*, c'est effectivement une miniature à la Satie qui nous est offerte. Autre miniature, *Hey Jude*, bel ouvrage contrapuntique. Avec *Funny Sunny*, nous découvrons un jazz de très grande classe, d'abord *rubato* puis sur un mouvement lent de *stride* avec quelques traits typiques à la Tatum, comme un lointain souvenir... *Serenade In Blue* est de la même veine. *Here, There And Everywhere* oscille entre atmosphère à la Satie et prélude de Chopin avec quelques légers accents de mazurka. *Such A Fool* se développe dans la même atmosphère mélancolique et nostalgique, mais davantage dans l'esprit et le pianisme d'un nocturne de Chopin, avant de franchement pencher du côté de Liszt et Rachmaninov (on ressent que l'idée lui est à nouveau venu de citer le deuxième mouvement du deuxième concerto, mais qu'il s'en est retenu). *Out Of Nowhere*, *You're My Everything* et *The Road To Nowhere*, sont de nouveau trois morceaux dans le style d'un Tatum épuré. *Let It Snow* est traité d'abord à la manière d'une pièce des *Children's Corner* de Debussy et, par une gracieuse transition, la fin du premier exposé du thème amène quelques mesures en jazz avant le retour du thème exposé comme au début ; tout se termine alors par la citation de l'incipit de *Vive le Vent*. Le style du dernier morceau, *How Do You Say 'Auf Wiedersehn ?'* oscille entre la présentation en style choral avec de subtiles voix intérieures qu'un Schumann n'aurait pas renié et le style de la ballade de jazz légèrement swinguée, puis tout cela évolue vers un nouveau thème qui ramène le début du morceau. Tout se termine *pianissimo* sur une tierce picarde. Au sujet de ce dernier thème, nous sommes proches de l'esprit de la rhapsodie ou de la fantaisie des trois morceaux spécifiques du premier disque, bien qu'il y ait une véritable unité de couleur et de style dans cette dernière plage.

II.1.4.4.3- MUSIC TO HEAR

C'est l'année suivante, en 1972, que Shearing enregistre ce nouveau disque³⁴². En guise de notes de pochette, quelques sonnets de Shakespeare... Titre curieux : « musique à écouter » par opposition à « musique à danser » ? *Taking A*

³⁴² MUSIC TO HEAR, George Shearing, Piano Solo, Produced by Trixie Shearing, Reissue produced by Bill Crowley, Mastered by Alan Silverman, Arf! Digital, NYC, Originally released as Sheba Records ST 106, 1972 Sheba Records, inc. 2005 KOCH Entertainment Lp. Manufactured and distributed by KOCH Records. Made in USA. KOC-CD-9963

Chance On Love est le premier morceau – un thème qu’il apprécie puisqu’il l’enregistrera encore à deux occasions – dans lequel nous retrouvons une ambiance « choral » entre, Bach et Schumann, nous semble-t-il : cette pièce se caractérise par une magnifique conduite des voix intérieures. En réalité il s’agit du morceau improvisé que Shearing avait intitulé *Taking A Chance on Brahms* et dont l’idée lui était venue après l’écoute de l’*Intermezzo* en *mi* majeur de ce même compositeur. Par la suite en revanche, les raisons manquent pour expliquer que l’adhésion aux réalisations de Shearing ne soit pas systématique : le son, le magnifique toucher, la couleur tout est là mais ce *The Summer Knows* semble tellement proche d’une atmosphère « piano bar » ... *Children’s Waltz* nous imprègne d’une poésie et de l’innocence de l’enfance, on peut y retrouver une atmosphère de certaines valse de Bill Evans. *Change Partners* est construit sur une gymnique de la main gauche en *ostinato* alors que le thème émerge de « blocks chords » à la main droite : la partie B légèrement plus agitée établit une courte césure avant le retour de A identique dans son traitement. Remarquons que Shearing n’improvise pas, il interprète le thème. Le thème de *Wave* est exposé *rubato* avec la fameuse technique harmonique des « mains bloquées » puis s’ensuit un *stride* lent très élégant, mettant en œuvre de très complexes harmonies avant le retour du thème strictement comme au départ. *What Kind Of Fool Am I* est traité d’abord à la manière d’une ballade de jazz puis, quand arrive B, Shearing nous berce dans une atmosphère « à la manière de Chopin » avant d’aboutir à une partie en entrées fuguées dans le style de Bach, puis le pianiste termine par le thème martelé dans la grande tradition pianistique romantique. *Love Story*, un thème incontournable de son époque, est traité dans un style romantique « sirupeux » pour son atmosphère, et classique pour son accompagnement en basses « d’Alberti ». Là encore, on sent que Shearing veut entrer dans le moule commercial et il en émane quelque chose de dévalorisant pour le disque. *Dream Dancing* renoue avec l’excellente ambiance de ballade de jazz à la Tatum, *rubato* puis *stride*, un pur plaisir ! *I Predict* crée une certaine atmosphère entre jazz et musique savante, toute en couleurs, où le chant prime ; nous sommes là à des lieux des deux plages commerciales insérées dans le disque. *This Is All I Ask* est, au départ, assez proche de ce que fait Bill Evans, puis bifurque rapidement vers un *stride* à la Wilson. *Beautiful Love*, un grand standard, semble commencer comme *Quejas ó la Maja y el Ruiseñor* d’Enrique Granados, mais passée la première mesure, le doute n’est plus permis. Est-ce un effet de citation voulu ? Certainement, car non seulement Shearing poursuit dans cette atmosphère hispanisante sur l’ensemble du morceau, mais il se permet de citer à nouveau l’incipit du thème de Granados un peu plus loin, le tout dans un tempo extrêmement libre. *Alfie*, la dernière plage du disque oscille entre musique savante romantique et ballade de jazz dans le sens où l’on ressent un certain

swing qui s'efface parfois derrière des parties en arpèges et accords trillés d'une grande virtuosité, tout cela débouche sur un passage virtuose et brillant à la Liszt : ces ambiances romantique et jazzistique alternent ensuite, révélant ainsi une forme rhapsodique qui se termine par une fin à la fois impressionniste et d'une grande originalité harmonique. En conclusion, même si Shearing a cédé aux sirènes commerciales du moment, ce disque reste dans la continuité des deux qui l'ont précédé.

II.1.4.4- MY SHIP

Deux ans plus tard, en 1974, Shearing réitère³⁴³ l'expérience du piano solo. Il a l'opportunité d'enregistrer dans les studios qu'Oscar Peterson a eu l'occasion d'apprécier, ceux d'Hans Georg Brunner-Schwer en Allemagne. Robert L. Doerschuk, dans le chapitre qu'il consacre à Shearing, prend soin d'évoquer ce disque. Il rappelle que sur de précédents enregistrements de disques en solo, quoique toujours soucieux de s'inscrire dans une esthétique structurelle européenne savante, Shearing était capable de jouer d'une manière plus revêche. Doerschuk évoque alors une plage bien précise de l'album, celle du thème *Yesterdays*, qui, pour lui, se construit à partir de successions de riches harmonies dans un tempo rubato pour la grille d'introduction puis : « s'ensuivent alors trois périodes d'improvisations éblouissantes marquées par des changements kaléidoscopiques de style. La première fait montre de passages d'une virtuosité inattendue et surprenante sur un tissu contrapuntique interne dense, tout cela propulsé par un swing volcanique. Shearing rétablit l'équilibre énergétique par une deuxième grille aux contours plus structurés, élaborée à partir d'un motif en trilles descendant en cascades sur des enchaînements II-V. C'est au moment où il ralentit afin d'aborder le final de la dernière improvisation que l'on comprend à quel point le pianiste domine une technique sans faille et un sens harmonique hors du commun tout en restant un maître du swing³⁴⁴. »

³⁴³ CD MY SHIP, George Shearing, Piano Solo, 821664-2, Produced By Hans Georg Brunner-Schwer, Recorded June 25th 1974, Willingen, by Hans Georg Brunner-Schwer in his private studio, 1975, IC 0979, MPS Records, Willingen

³⁴⁴ [Traduction] His performance of "Yesterdays," sparkles with rich chordal movement in the rubato opening verse, followed by three choruses of dazzling improvisation marked by kaleidoscopic shifts of style, unexpected rapid passagework, solid internal voice movement, and a burning propulsion. Shearing balances this display with a more structured verse, built on a trilled motif riding a cascade of descending IIm-V figures. By the time he slows down for the finale at the end of the third verse, he's left us with yet another reminder of how, in the right hands, a polished technique and informed harmonic sense can enhance more fundamental elements of rhythm and swing. Doerschuk (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 160.

Ce que décrit Doerschuk est l'une des formes rhapsodiques dont George Shearing a le secret... Dans les notes de pochette on y rappelle que seul le jeu en solo permet de dévoiler la véritable personnalité artistique d'un pianiste et que George Shearing a toujours manifesté sa préférence pour ce type de défi : « Il démontre ici sa parfaite maîtrise du son par le contrôle de son instrument [aidé en cela par une remarquable qualité d'enregistrement] mais nous révèle également son subtil sens du jazz allié à son affinité surprenante pour la musique savante de concert [Debussy, Ravel etc.]³⁴⁵. »

Il est rassurant de constater que même les concepteurs de la note de pochette de ce disque ignoraient que le premier disque en solo de Shearing n'était pas *OUT OF THIS WORLD* de 1971, mais un disque beaucoup plus précoce *THE SHEARING PIANO* de 1956 ! Maîtrise du son, contrôle de l'instrument et affinité pour la musique savante : l'album *MY SHIP* semble être dans la continuité des autres mais nous allons pouvoir constater que ce n'est pas exactement le cas.

Pourtant, la première plage de *MY SHIP*, qui en compte douze, nous transporte dans le style d'un Debussy où fleurissent les arpèges pentatoniques alternés avec des blocs d'accords subtils dans une ambiance *rubato*. Puis c'est *Yesterdays*, le standard déjà évoqué par Robert L. Doerschuk un peu plus haut et cette maîtrise inégalable du son et du tempo, qui cependant rappelle le grand Tatum. *Happy Days Are Here* est traité en ballade de jazz, *rubato*, chaque note de la mélodie étant le sommet d'un bloc d'accord, tout cela et se termine par une très subtile coda. *When I Fall In Love* nous ramène à un style oscillant entre celui de Peterson et celui de Tatum, mais avec quelle sonorité ! *Londonderry Air* subit un traitement identique à celui d'*Happy Days Are Here*. *April In Paris* débute par une double citation de la *Marseillaise* puis est exposé dans un style de ballade de jazz dont le pianisme fait parfois penser aux dispositions des deux mains que l'on retrouve dans les pièces romantiques. Subtiles trilles et notes répétées précèdent un passage sur basses « d'Alberti », très rapide et enchaîné à un véritable exercice de contrepoint, puis vient le thème traité en grande valse romantique virtuose pour un court instant ; une coda très humoristique alliant *Marseillaise* et clin d'œil dans le style classique conserve, tel qu'au début, l'esprit de ce morceau. Shearing débute le très célèbre ragtime *The Entertainer* comme un consciencieux lecteur de partition avant de varier le thème de façon harmonique, puis à la manière de Tatum, puis Garner, dans un swing incroyable avant de terminer par des accords *Forte* en

³⁴⁵ [Traduction] On the following numbers Shearing not only demonstrates the possibilities of the sounds of his instrument [supported by an outstanding recording technique] but also reveals both his subtle feeling for jazz and his unsuppressed affinity to concert music [Debussy, Ravel etc.].

apothéose. Vient alors un *Tenderly* très différent de la version de 1956, ici on est dans une atmosphère à la Peterson très swinguée. *How Deep Is The Ocean* et *Autumn In New York* sont traités à peu près de la même manière. Quant à *Greensleeves* Shearing en fait, en premier lieu, un authentique canon à deux voix puis il le traite à la manière des luthistes anglais avant d'en donner une version dérivée aux harmonies très modernes, suivie d'une variante en contrepoint romantique, puis de manière abrupte il nous offre un échantillon de ce qu'aurait pu faire Peterson et enfin pour terminer, une dernière version contrapuntique extrêmement virtuose et moderne. Une démonstration de maîtrise époustouflante ! *Send In The Clowns* qui termine le disque est chanté par... Shearing lui-même, de cette voix sensible révélatrice de sa personnalité musicale profonde.

Ce disque est en rupture avec les trois précédents. Ici, mise à part la première plage tournée vers l'esprit des précédents enregistrements, Shearing a élaboré un magnifique disque de jazz en soliste. Même un morceau comme *April In Paris*, traité en improvisation formelle rhapsodique, lorgne vers le jazz. Pour expliquer cela, plusieurs hypothèses : d'une part, à la différence des autres disques, Shearing enregistre cette fois-ci en Europe et si, en Amérique, il lui tient à cœur de faire valoir sa personnalité européenne, à l'inverse ici en Allemagne, on apprécie le pianiste de jazz ! D'autre part, Shearing enregistre dans un studio qui, à l'époque, du point de vue du jazz, est un peu la chasse gardée d'Oscar Peterson et ce n'est certes pas un hasard si la plupart des improvisations présentent le visage stylistique de celles du pianiste canadien... Même s'il est tourné presque entièrement vers le jazz, MY SHIP est cependant révélateur d'une magnifique maîtrise pianistique héritée de la grande tradition romantique et postromantique du piano.

II.1.4.4.5- GRAND PIANO

Onze ans plus tard, Shearing enregistre GRAND PIANO³⁴⁶. Les notes de pochette écrites par W. Royal Stokes³⁴⁷ nous informent que c'est le premier enregistrement de Shearing pour label Concord. Royal Stokes doit reconnaître que cet enregistrement est d'une qualité telle qu'il appelle une suite. Royal Stokes avait déjà écouté Shearing en solo au début de sa carrière en Amérique et écrit : « Remontant quelques décennies en arrière, je me remémore cet anglais qui m'était

³⁴⁶ CD GEORGE SHEARING GRAND PIANO, Produced by Carl E. Jefferson, Recorded at Coast Recorders, San Francisco, California May 1985, Recording Engineer: Jim Hilson, Mastered by George Horn, Cover Portrait: Sylvia Barnes, Art Direction: Dick Hendler, CCD-4281, 1985 CONCORD JAZZ, INC.

³⁴⁷ W. Royal Stokes [Washington Post, Jazz Times, WPFW-FM].

inconnu, jouant dans un style si riche et éclectique pendant l'entracte d'un concert. Il était tellement différent et j'étais littéralement stupéfié. Trois ou quatre décennies plus tard, l'attrait que la musique de Shearing exerce sur moi n'a pas diminué et les frissons sont toujours au rendez-vous³⁴⁸. » Ces commentaires nous instruisent sur la consistance très originale du geste pianistique de Shearing. Voici plus spécifiquement ce qu'ajoute le journaliste au sujet du disque lui-même : « Une atmosphère de solennité d'où émanent de lointaines cloches caractérise le deuxième morceau, une chanson de 1940, alors que *Make The Knife* apparaît comme une prolongation de cette atmosphère dans un tempo quasi-funéraire complètement à contre-emploi de ce que l'on attend habituellement de ce grand classique de Kurt Weill³⁴⁹ »

Dix plages uniquement, constituent l'intégralité de ce disque compact. *When A Woman Loves A Man* est traité dans le style jazzistique habituel de Shearing, c'est-à-dire une exposition *rubato* puis une improvisation *stride* élégante avec un paradigme de virtuosité emprunté à Tatum ou Peterson. *It Never Entered My Mind*, un thème enregistré précédemment sur un autre album dans le style de Satie, reste dans la même atmosphère qu'en 1956 : il commence, cette fois-ci, par un emprunt direct à la première *Gymnopédie* d'Erik Satie qui, très librement, évolue (remarquez les notes répétées) vers un passage de très grande virtuosité romantique en guise d'interlude, réintroduisant la pièce de Satie, d'où émergent de manière parcellaire des éléments thématiques du standard de Hart & Rodgers. Puis vient *Mack The Knife* dans une esthétique à contre-emploi de ce que le jazz nous laisse à entendre habituellement... Ici, point de tempo enlevé et de caractère joyeux, au contraire, une atmosphère nostalgique à la Satie pour un thème très épuré sur une gymnique imperturbable à la main gauche ; la fin se veut merveilleusement impressionniste avec toujours le thème, mais en arpèges furtifs sur un clavier à peine effleuré. Coda et introduction sont identiques. *Nobody Else But Me* n'est sujet à aucune ambiguïté : c'est du *stride* du début à la fin ! *Imitations* est un thème de George Shearing chanté par lui-même. *Taking A Chance On Love*, déjà précédemment enregistré, est ici restitué dans le même esprit. Avec *If I Had You*, comme dans le précédent *stride*, nous sommes davantage dans l'hommage à « Fats » Waller que dans la continuité d'Art Tatum. Tout le monde sait qu'*How Insensitive* est la version bossa-nova du

³⁴⁸ [Traduction] Reaching back over the decades, my mind's eye – and ear – recalls a now misty memory of that intermission set by this, to me unknown, Englishman whose musical vocabulary was so rich and style so eclectic. He was very, very different and I was amazed. Three and a half decades later the thrill of a Shearing session has, for me, not diminished.

³⁴⁹ [Traduction] A bell-like solemnity characterizes the second piece, a 1940 tune, and "Make The Knife" continues this mood with a tempo that can only be described as funereal, a pace that is, oddly, entirely fitting for what George elects to say with the Kurt Weill classic.

Prélude n° 4 op. 8 en *mi* mineur de Chopin. Là encore, Shearing prend le contrepied du jazz, et interprète quasi à l'identique – il effectue quelques infimes modifications – le prélude tout en l'ayant enregistré sous le titre de la bossa-nova. *Easy To Love* ne transgresse pas la règle qui veut que, dans ce disque, tout standard de jazz interprété selon le critère esthétique du jazz le soit en hommage au *stride* des origines. Seule exception, après l'exposition du thème, la main gauche se met à effectuer une *walking bass* alors que le style improvisé de la main droite reste identique. *While We'Re Young* est une ballade *rubato* dont le tempo devient de plus en plus libre alors que le geste pianistique se déploie en alternances d'arpèges et de passage mélodiques en accords, dans un discours très aéré, nostalgique, avec des accents impressionnistes. Ce disque de la maturité, Shearing a 66 ans, semble avoir complètement abandonné les improvisations rhapsodiques originales et protéiformes présentes dans THE SHEARING PIANO et les deux disques qui avaient suivi. Shearing se recentre sur le *stride* de sa prime jeunesse, non pas celui de la virtuosité *Tatumiène*, ni celui, athlétique de Peterson, mais le *stride* de « Fats » Waller à la physionomie bonhomme. Quant aux autres plages, elles semblent avoir un peu délaissé Debussy pour se centrer sur les ambiances à la Satie et une réinterprétation d'une pièce de Chopin.

Reste le dernier disque en solo.

II.1.4.4.6- FAVORITE THINGS

C'est un pianiste de 77 ans qui enregistre ce qui restera comme son dernier enregistrement en soliste³⁵⁰. Ira Gitler³⁵¹ signe le texte des notes de pochette du disque dont voici un rapide résumé³⁵² : en premier lieu, Gitler pense que cet enregistrement permet à George Shearing de revisiter de vieux standards selon une magie dont lui seul a le secret. Un secret que certains, à l'écoute de ce disque, pourraient rapprocher du terme de musique d'ambiance, même si cette ambiance reflète la profondeur et la sensibilité d'un maître à l'apogée de son art. Puis le musicologue rappelle à quel point Shearing a glorifié le piano solo, vantant la liberté de pouvoir voler de ses propres ailes musicales sans l'aide de quiconque. Entrant dans l'analyse auditive des plages, Gitler trouve que le standard *My Favorite Things*

³⁵⁰ CD FAVORITE THINGS, Solo Piano, George Shearing, Recorded in Clinton Recording, Studio A, New York City, March 26-27, 1996, CD-83398, TELARC

³⁵¹ Ira Gitler, journaliste et historien américain spécialisé dans le domaine du jazz. Coauteur de l'ouvrage *The Biographical Encyclopedia of Jazz* avec Leonard Feather. Il a aussi participé à la rédaction d'articles dans le magazine *Down Beat*.

³⁵² Citation 30 dans son intégralité et traduction en annexe des citations.

est traité comme un fragment de sonate dans le style de Scarlatti. Dans l'introduction d'*Angel Eyes*, Shearing utilise l'ensemble du clavier pour créer une atmosphère romantique aux sinistres nuances. Puis Gitler évoque Robert Farnon, compositeur et grand orchestrateur avec lequel Shearing partage une amitié profonde et, entre autres, l'amour de Delius. Le morceau joué ici par Shearing émane d'un album de Farnon intitulé *British Light Music*. Dans le thème *Not You Again* de Duncan Lamont, Shearing commence par des grondements à la main gauche amenant un thème large, romantique, très proche d'un thème de Tchaïkovski utilisé comme bande sonore d'un film de cinéma. Le pianiste anglais le dramatise admirablement, utilisant des notes répétées avant de conclure par deux coups de carillon. *Taking a Chance On Love* est une nouvelle redite de *Taking a Chance On Brahms* précédemment cité. Puis *Summer Song* de Dave Brubeck sonne d'une manière infiniment pastorale. Shearing en donne ici une version qui se veut être une énième variation du thème de l'amour et de la tendresse tout en rappelant son attachement à Satie.

Ce disque de treize plages peut être considéré comme le testament du maître. Il nous y donne l'impression d'aller à l'essentiel : révéler sa personnalité profonde sans artifice quelconque, il n'a plus rien à démontrer. Il nous semble qu'il y a une absence de taille dans cet enregistrement : la joie. Par ce retour aux sources du piano solo, Shearing veut démontrer le grand art de son geste pianistique. *My Favorite Things* est aux antipodes des furieuses recherches modales et timbrales de Coltrane, Shearing en fait un exercice de style... sonate de Scarlatti, air de Bach ? Le second ayant en partie puisé son inspiration chez le premier... Dans le très célèbre standard *Angel Eyes*, nous rejoignons intégralement l'analyse d'Ira Gitler, le climat créé, l'atmosphère crépusculaire est véritablement celle d'une musique à programme romantique, surtout au moment où jouant *fortissimo* interviennent des accents virtuoses à la Rachmaninov alternant subitement avec des plages de silence soigneusement insérées, tout cela sublimé par une maîtrise absolue du jeu de pédales. *In a Calm* se développe sur un pianisme des plus romantiques avec une mise en valeur de la mélodie d'où émergent de gracieux trilles sur un tapis d'arpèges à la main gauche en alternances avec des moments plus statiques. *Not You Again* surgit d'un climat inquiétant en trilles dans les graves et se développe à partir de sa mélodie dans un pianisme directement puisé dans la grande tradition savante du piano romantique et postromantique ; remarquons les notes répétées à la fin du morceau et les effets de cloches dans le lointain. *Taking a Chance On Love* est une redite, presque identique aux deux versions entendues dans les disques précédents. *Let Me* est exposé *rubato*, tout le pianisme et l'harmonie qui s'en dégagent se trouvant ici au service de la mélodie à l'allure de romance. *Summer Song* poursuit dans cet esprit de romance sans paroles avec quelques tournures modales avant de

prendre un léger caractère swingué et de terminer dans le caractère initial dans un subtile decrescendo. *Anna Song* démarre sur de voluptueux accords en tempo *rubato* ; la mélodie subtilement harmonisée est traitée de manière identique à celle des précédents morceaux, remarquez les notes répétées à la toute fin et la citation de l'incipit du thème standard *Stardust*. *Anyone Can Whistle* débute sur une gymnique en *ostinato* à la main gauche. Le thème intervient dans cette atmosphère à la Satie, amorçant très subtilement, par petites touches, une mesure à 6/8, ce qui permet à Shearing de citer un thème traditionnel irlandais. Entre quelques instants *rubato*, revient l'atmosphère du départ, la coda étant constituée de la réitération du thème irlandais. *Moonray* débute en fugue à quatre voix avant de prendre l'aspect si typique de romance ou *lied* sans paroles qui préside à l'atmosphère du disque tout en conservant des parties contrapuntiques d'une grande richesse. Quand le style n'est pas fugué, la main gauche développe en permanence un tapis d'arpèges en croches. Remarquez à nouveau l'emprunt au sujet de la fugue de la *Toccata en ré mineur* de Bach qui intervient à deux reprises vers la fin du morceau. *I'm Getting Off Here* semble être dans la continuité des morceaux *rubato* dont la mélodie brille dans un écrin harmonique, soit d'accords délicatement plaqués, soit d'arpèges. À noter un passage d'une virtuosité directement héritée du piano romantique, tout se termine pianissimo dans un trille. *P.S. I Love You* est la seule véritable plage consacrée au jazz stricto-sensu dans laquelle le geste pianistique de Shearing oscille entre premier *stride* et improvisation à la Garner. *It Amazes Me*, la dernière plage, est chantée de manière touchante par Shearing et vient clore une œuvre crépusculaire.

Pour terminer, au sujet de ce disque, une constante est remarquable dans cet album : George Shearing prend le temps de faire sonner le piano, son style est épuré et aéré. Il donne l'impression de nous faire partager l'intimité de son esprit, à la manière d'un pianiste qui entrerait dans une pièce vide où trônerait un piano et qui s'y installerait puis jouerait pour lui-seul, introspectivement. C'est en cela que l'ambiance peut surprendre, effectivement, il y a une grande unité d'état d'esprit dans les treize plages du disque, la douzième mise à part. Shearing n'a plus rien à prouver en matière de virtuosité, il maîtrise tous les styles, du jazz bien-sûr, mais également de la musique savante. Il est face à lui-même et si son pianisme se veut au service de la mélodie dans des tempos profondément *rubato*, c'est parce que ces mélodies tendres sont des romances sans paroles. Les *Romances sans paroles (Lieder ohne Worte)* pour piano seul de Mendelssohn constituent l'essence même du piano romantique. Ces courtes pièces visent l'idéal lyrique et inspirent Chopin pour ses nocturnes. En entrant dans ce paradigme, Shearing fait également preuve d'un véritable état d'esprit romantique, jusque dans les parties fuguées de ces courts morceaux – rappelons ici l'apport de Mendelssohn dans la redécouverte de Bach par

les romantiques. En réalité, Shearing se trouve être dans un état d'esprit similaire à celui de Liszt âgé dont les compositions autrefois si exubérantes cherchent à se concentrer sur l'essentiel.

George Shearing est un pianiste au style protéiforme. Quand il joue en formation – ce qui ne concerne pas notre sujet –, il reste avant tout un pianiste de jazz parsemant son geste de références à la musique savante, comme le font également John Lewis ou Dave Brubeck. En revanche, quand il joue en solo, il pousse bien plus loin son désir d'absolu. Il souhaite avant tout aller au-delà des genres et si possible, dépasser le carcan formel de la grille des thèmes standards dont l'exploitation traditionnelle est usée. Quand, à partir d'un standard, il élabore une forme improvisée dans laquelle il juxtapose des emprunts à Rachmaninov et Bach, il fait une référence directe aux rhapsodies et fantaisies de Liszt qui ne craignent absolument pas l'hétérogénéité stylistique, ce faisant il entre véritablement dans la peau d'un personnage d'un autre temps et d'un autre espace : le personnage du virtuose démiurge représenté par Liszt. Citons encore Bruno Moysan évoquant l'importance du jeu formel et stylistique dans la prise de pouvoir du virtuose : « Ce travail sur la forme qui est aussi un véritable *jeu* sur la perception des styles renforce la position, et le pouvoir, du virtuose démiurge. Le pouvoir du virtuose, car c'est bien de la construction d'un pouvoir qu'il s'agit, ne réside plus dans le simple art de l'embellissement et de la variation, mais dans la gestion d'une véritable hétérogénéité stylistique qui se double ici d'un changement de paradigme esthétique, civilisationnel même³⁵³. » En effet, Shearing, quand il alterne citations et emprunts directs stylistiques à la musique savante européenne est directement l'héritier de Liszt : il passe tour à tour d'un paradigme esthétique, le jazz, à un autre, la musique savante et d'un paradigme civilisationnel, l'Amérique du XX^e siècle à l'autre, l'Europe de Bach au début du XX^e siècle.

Rhapsodie ou fantaisie se nourrissent dans leur développement formel d'éléments extérieurs : chants traditionnels pour la première, extraits d'opéra, d'œuvres savantes, danses de salon, pour la seconde. Le procédé formel aboutissant à la fantaisie étant décrit comme magique par Bruno Moysan : « Liszt fait du piano le microcosme de l'imaginaire romantique par un jeu subtil entre le présent de l'exécution et le passé de la signification. Il accomplit en cela un acte *magique*. [...] La fantaisie est par excellence le lieu de l'indécision et de l'incertitude, de là sans doute sa nature foncièrement romantique³⁵⁴. »

³⁵³ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 116.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 145.

Rapportées aux improvisations-fantaisies de Shearing, les propos de Moysan sur les fantaisies de Liszt font apparaître la forme improvisée du pianiste aveugle sous un jour nouveau, pour certains elle représente la séduction commerciale alors que pour d'autres, dont nous sommes, elle est le lieu d'un univers magique, comme le décrit Moysan. Tout emprunt au passé, fut-il celui de la musique savante européenne, apporte son poids de signification. Comme Liszt, Shearing abolit les frontières, n'en déplaie aux critiques du jazz pour qui l'incertitude est une gêne. Ce faisant, il fait preuve de la véritable liberté : celle qui permet à l'imaginaire de s'épanouir non pas *tabula rasa* mais à partir d'un préalable indispensable : la corrélation avec le préexistant. Reste l'attente du public, nous avons observé comment Tatum a su faire en sorte de s'en attacher un qui lui soit spécialement dévoué. Shearing a, le temps aidant, un parterre d'auditeurs qui, dès 1956 quand il joue en solo, s'attend à ce que son geste pianistique improvisé lui réserve des surprises. Cette notion de surprise auditive qu'affectionnait déjà le public de Liszt : « Il n'est jusqu'à la liberté formelle de la fantaisie et la disposition capricieuse des événements qu'elle affectionne qui ne peut être considérée comme une réinterprétation romantique de l'esthétique de la surprise, si chère au Montesquieu de l'*Essai sur le goût*. [...] Une fantaisie est, en effet, un parcours fondé sur un art de la bifurcation inattendue, mais dans une continuité du vraisemblable. Le double héritage de la fantaisie, à la fois issue du thème varié brillant et du pot-pourri, permet à Liszt d'installer le degré d'équivoque nécessaire à l'intérieur d'un certain "attendu", pour créer dans un jeu avec son public le parcours de la surprise caractéristique du genre.³⁵⁵ »

Shearing, dans certaines de ses fresques improvisées, n'affectionne-t-il pas cette réinterprétation romantique et magique de l'esthétique de la surprise qui nous séduit admirablement ? Quand il renonce au paradigme conventionnel du jazz qui veut qu'un thème standard soit exposé, que l'on improvise sur sa grille et que l'on termine en le réexposant, Shearing livre à son public un visage équivoque. À la première audition d'un morceau en solo de Shearing, nul ne sait s'il va improviser à la manière d'un jazzman américain, ou s'il va bifurquer, en improvisant « à la manière de » à partir d'un matériau standard vers une citation ou un emprunt de musique savante. Ce faisant, il ne crée pas seulement une nouvelle esthétique entre jazz et musique savante mais reprend à son compte ce que faisait Liszt dans le

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 166 à 167.

domaine de la fantaisie, de la rhapsodie, voire du pot-pourri³⁵⁶, plus d'un siècle auparavant.

Avant de clore ce début de deuxième partie consacré à un panel de pianistes aux personnalités bien affirmées mais si différentes les unes des autres – hormis peut-être l'esprit esthétique des gestes pianistiques des deux britanniques qui, s'ils n'atteignent pas les mêmes objectifs, présentent par certains côtés quelques similarités – peut-être est-il utile de faire un bref tour d'horizon de la manière dont ils ont assimilé la musique de tradition savante dans leur pianisme de soliste.

Garner, en pianiste autodidacte rattrapé par sa célébrité, se sent, à la différence de Monk, obligé de faire allégeance à la grande tradition pianistique européenne, cherchant par là au-delà même d'une légitimité, le qualificatif de « virtuose ». Quand il agit de la sorte, il tombe dans le piège similaire où s'était engouffré « Fats » Waller dans certaines reprises emphatiques d'airs d'opéra ou de pièces savantes. N'est pas Art Tatum qui veut... Heureusement, là ne se résume pas le style de Garner – comme Waller d'ailleurs – car dans sa tentative de se prouver virtuose sur le modèle européen, il démontre un certain nombre de faiblesses de son geste pianistique, en particulier que la virtuosité ne s'évalue pas au nombre de notes passées à la minute, mais à la parfaite maîtrise de l'intégralité des paramètres de sons méticuleusement choisis, aussi nombreux soient-ils.

On pourrait dire que Peterson est son exact contraire. Il démontre d'une certaine façon sa filiation avec Liszt dans la volubilité hallucinante et exubérante d'un geste pianistique dont la maîtrise de chaque paramètre du son est absolue – la personnalité pianistique de Liszt ne se résumant heureusement pas à cela. Las, alors qu'il peut toucher l'auditeur par le lyrisme de sa phrase, le feu qui brûle en lui et sa propension à l'ostentatoire reprennent le dessus – en cela il est l'héritier de Tatum – et il oublie très vite les horizons qu'aurait pu lui ouvrir la formidable technique qu'il doit à la fréquentation de la grande tradition pianistique européenne.

Une école pianistique dont est également issue Marian McPartland. Cette dernière cherchant en permanence à gagner sa légitimité dans une musique et un pays qui sont étrangers à ses origines britanniques. Hélas, trop d'hésitations et surtout un cloisonnement trop fermé entre jazz et tradition pianistique européenne ne

³⁵⁶ [« Le Pot-pourri, c'est-à-dire l'enchaînement de plusieurs motifs favoris par le moyen de modulations, traits ou cadences, sans en développer particulièrement un seul » (p. 2, & 5, 3C). Voir le « Chapitre sixième. Du pot-pourri » (p. 75 sqq.) de *L'Art d'improviser* op. 200 (Paris, M. Schlesinger (M.S. 786) [1829]. Le jeune Chopin, qui connaissait plusieurs des modèles cités par Czerny dans cette catégorie, n'avait évidemment nul besoin de se conformer à sa méthode – c'est nous musicologues qui avons besoin de repères écrits...] EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 59.

lui permettent pas, dans une certaine mesure naturellement, de véritablement s'affirmer dans chacun des domaines ni de transcender ses contradictions pour se forger un véritable style de pianiste soliste.

Là où McPartland échoue, Shearing triomphe. Pour lui, il n'y a plus ni jazz ni musique savante, mais tout simplement *la* musique. En cela, comme nous le verrons il y a quelque chose du visionnaire en lui. Imaginer qu'il se lance dès 1956 dans des improvisations basées sur des formes qui, grâce à leur proximité avec l'esprit de la rhapsodie ou de la fantaisie lisztienne, s'ouvrent à bien autre chose qu'une improvisation paraphrase à partir d'un thème ou le développement d'un discours puisant dans les harmonies du thème exposé – ce qui se pratique généralement à l'époque – est tout simplement inouï. Mais l'intérêt réside dans le fait que cette pratique n'est pas accidentelle, voire expérimentale, mais qu'elle se prolonge à travers les nombreux enregistrements en solo qui suivront. D'autres domaines concernent la modernité de Shearing, et pas des moindres : la qualité de chant de sa ligne mélodique et ses enchaînements harmoniques. Toutes choses qui sont annonciatrices de ce qui va caractériser la singularité du geste pianistique d'un pianiste révolutionnaire par sa « réaction » : Bill Evans.

Les pianistes dont nous avons survolé le style sont tous issus de générations précédant d'une vingtaine d'année la seconde guerre mondiale, nous allons entrer dans une période complexe où les pianistes virtuoses, qui nous sont souvent encore actuellement contemporains, sont tellement nombreux qu'il va devenir difficile d'établir des critères de choix sélectifs probants, c'est ce que nous allons cependant essayer de faire.

II. Chapitre 2- De la poésie de Bill Evans aux nouvelles perspectives de Brad Mehldau en passant par la métaphysique de Keith Jarrett

Comme nous l'avons déjà dit, le choix des pianistes de jazz, dans le cadre de cette thèse, fait problème. En effet, nous abordons une époque, celle d'après-guerre, dans laquelle presque tous les pianistes de renommée internationale sont issus d'écoles prestigieuses. Dans leur cursus ils ont quotidiennement côtoyé le répertoire pianistique savant européen et, pour la plupart, ils auraient pu opter pour des carrières d'enseignant de piano dit « classique », voire de concertistes. Dans ces conditions, on comprend que la technique acquise pendant leurs années d'étude influence directement leur geste pianistique ; leur entraînement à la mémorisation est énorme et leur culture extrêmement complète. Qui choisir, de Billy Taylor, Steve Kuhn, Kenny Barron, Richie Beirach, Paul Bley, Abdullah Ibrahim, Alfred McCoy Tyner et bien d'autres ? La démarche de Cecil Taylor est intéressante car sa musique, faite de recherches sonores en piano solo, est émancipée du swing mais elle est trop libre et la notion de dissonance exploratoire est étrangère au romantisme, si ce n'est chez le tout dernier Liszt...

Nous nous référons une fois encore au livre 88 *The Giants of Jazz Piano* et nous remarquons que Bill Evans occupe un chapitre entier à lui seul : son influence sur l'histoire du piano jazz semble énorme et incontournable. Restent trois pianistes assez contemporains, au parcours relativement similaire : Chick Corea, Herbie Hancock et Keith Jarrett. C'est ce dernier que nous avons retenu car, outre qu'il bénéficie également d'un chapitre entier à lui seul – intitulé *Improvisation as Revelation* – c'est certainement le pianiste qui a, avec Art Tatum, le plus révolutionné le jeu solo dans l'histoire du jazz. Puis nous terminerons cette thèse avec un jeune pianiste contemporain : Brad Mehldau.

II.2.1- Bill Evans, la poésie au piano

*Le génie parfois reste mystérieux – quoique
d'essence purement humaine et non divine¹.*

Bill Evans (1929-1980) passe pour être un phénomène dans le monde du jazz. Il ne laisse personne indifférent, son apport au piano jazz est sans équivalent. Les opinions et jugements qui suivent, glanés ici et là dans différents ouvrages, montrent assez son importance dans le monde du piano.

Robert L. Doerschuk, omniprésent dans cette thèse, explique que le jazz n'avait encore jamais connu un révolutionnaire comme Bill Evans. Evans n'adopte pas la démarche arrogante de Jelly Roll Morton ou d'Earl Hines : son introversion et son esprit d'autodénigrement le lui interdisent ; il est leur antithèse. Sur l'originalité de la démarche d'Evans, Doerschuk écrit : « Musicalement encore, il était à l'opposé d'Art Tatum et de Thelonious Monk, refusant autant la virtuosité ostentatoire du premier que les excentricités moqueuses du second. Et bien qu'il ait fait prévaloir des valeurs de liberté dans ses improvisations, il ne tolérait et ne comprenait pas les explorations anarchiques de Cecil Taylor². » Robert L. Doerschuk explique ensuite que la musique de Bill Evans, comme sa personnalité, étaient toutes entières tournées vers l'interrogation, visuellement représentée par sa posture : courbé en avant, le nez à quelques centimètres seulement du clavier, il semblait lui-même avoir la forme d'un point d'interrogation quand il était au piano. Que ce soit dans les standards ou dans ses propres compositions, son travail harmonique le poussait au cœur du matériau musical. L'extase que Tatum trouvait dans la virtuosité pure ou celle que Cecil Taylor allait chercher dans un ouragan de sons, Evans la saisissait dans le placement d'une seule note, le chatoiement d'un accord complexe et surtout dans l'enchaînement expressif de ces éléments au cœur d'une osmose à la fois intellectuelle et sensible unique dans le jazz. D'autres pianistes ont utilisé de riches harmonies, George Shearing notamment, qui avait précédé Evans dans l'art et la maîtrise de l'enchaînement d'accords complexes. Doerschuk le comparant à Evans écrit : « Mais il y avait quelque chose de transcendant dans l'approche d'Evans, quelque chose qui avait échappé à Shearing et à de nombreux pianistes qui

¹ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcritteur* suivi de *Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 123.

² [Traduction] Musically, too, he was an opposite to both Art Tatum and Thelonious Monk, in avoiding the show-stopping virtuosity of the former and the quizzical eccentricities of the latter. And though he expanded prevailing notions of freedom in improvisation, he had neither tolerance nor understanding for the anarchic indulgences of Cecil Taylor. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 144.

essaieraient – sans y parvenir – de l’imiter. En jouant dans une dynamique maîtrisée avec un jeu de pédales subtile et délicat, derrière ses lunettes, le pianiste timide savait atteindre l’âme de tous ses contemporains³. »

Le grand pianiste de jazz italien Enrico Pieranunzi lui a consacré un ouvrage dans lequel il confie l’admiration qu’il lui porte : « Ce n’est qu’occasionnellement qu’il se hasarde à jouer le blues et son image de musicien introverti, romantique et solitaire se renforce. En 1964, la revue *Down Beat* lui décerne le prix du meilleur pianiste, mettant fin à l’hégémonie d’Oscar Peterson⁴. » Voilà écrits les mots « introverti, romantique et solitaire ». Si la solitude et l’introversion sont clairement perceptibles quand on regarde Evans sur des documents vidéo ou si l’on s’intéresse à sa vie personnelle, on peut pourtant s’interroger sur l’adjectif « romantique »... Comment l’auditeur en vient-il à penser qu’Evans joue une musique romantique, alors que bien souvent, même seul, il joue comme s’il était avec son trio : sa main gauche se contente de ponctuer un discours de la main droite et celle-ci porte un swing qui doit tout à Bud Powell ? Il se trouve que la manière dont Evans enfonce les touches du piano est unique et les sons qu’il en tire sont inouïs dans l’histoire du jazz.

Très tôt, George Shearing est un fervent admirateur d’Evans. Il décrit avec enthousiasme au journaliste Jack Hutton, l’émotion ressentie à l’écoute du pianiste qui interprète sa version de *I Should Care*, pendant un set dans une boîte de jazz : « Si Art Tatum était encore en vie, c’est ici qu’il serait, pour écouter Bill. Son jeu *legato* est sublime et la manière dont ses notes et ses harmonies sont tenues est hallucinante. Oui, réellement Bill est mon pianiste favori. Bien sûr, Peterson et Hank Jones sont formidables dans des styles différents mais la musique de Bill est si fraîche et séduisante. Ses idées surgissent si naturellement. Dans la réalisation de ses improvisations, il peut véritablement réaliser tout ce qu’il souhaite avec une facilité étonnante⁵. » Avec sa connaissance approfondie de la musique savante, Shearing est

³ [Traduction] Other pianists played with thick harmonies. George Shearing, specifically, preceded Evans as a master of chordal movement. But there was something transcendent in the Evans approach, something that eluded Shearing and the many pianists who would attempt – misguidedly – to achieve it through imitation. Playing at a hushed volume, with delicate pedaling and extraordinarily subtle dynamics, the shy, bespectacled pianist spoke louder than almost all of his contemporaries. *Ibid.*, p. 144.

⁴ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l’artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 99 à 100.

⁵ [Traduction] During ‘I Should Care’, Hutton relates, “George whispered to me: ‘If Art Tatum were alive, this is where he would be coming: to hear Bill. His legato playing is incredible. The way he sustains notes and chords to the nth degree. The changes! Gee! I reckon Bill is just about my favourite piano player. Peterson and Hank Jones are great for different styles, but Bill is so fresh and impeccable. His thoughts flow so easily ... He can do anything he wants and he has all the facility he needs for his approach.” SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To*

tout à fait qualifié pour juger le geste pianistique d'Evans. Hélas, cette appréciation si positive n'a pas évité à Evans de subir une série de critiques acerbes de la part du milieu jazzistique et plus particulièrement du jazz d'avant-garde qui avait le vent en poupe à l'époque et dont l'improvisation libre était une révolution. Ce n'est certes pas un hasard si George Shearing a la plus grande considération pour Bill Evans, il se trouve que les deux hommes ont une conception du jazz et du jeu au piano assez proche. Voici maintenant ce que dit d'Evans le célèbre pianiste français Martial Solal : « C'est probablement le pianiste qui a été le plus copié, ce qui veut dire qu'il a séduit un grand nombre de pianistes en herbe, et qu'il avait une indéniable importance. [...] Mais il a un langage harmonique magnifique, personnel, encore une fois, c'est un des pianistes essentiels, c'est sûr⁶. »

À l'adjectif « romantique » qui lui a été attribué plus haut, il faut ajouter le nom « poète » qui lui est souvent associé. James Lincoln Collier explique que l'on sent chez Evans l'influence de la musique « classique ». Il rappelle que l'expression des sentiments quotidiens et courants n'intéressait guère Evans, qui préférait exprimer des sentiments plus exceptionnels, plus raffinés, et il écrit : « D'où sa prédilection pour une atmosphère pensive, méditative ; c'est vraiment un poète du clavier⁷. » Pour Collier, Bill Evans a été, et peut-être demeure, l'artiste qui a eu le plus d'influence sur les pianistes modernes. Des musiciens plus jeunes, Herbie Hancock, Keith Jarrett et Chick Corea, qui ont imprimé au jazz contemporain plusieurs de ses caractéristiques, avaient écouté très attentivement Bill Evans.

Evans n'est cependant pas épargné par la critique. De son vivant, sa délicatesse est parfois un reproche : « Délicat et décoratif étaient des termes négatifs quand ils étaient employés par certains critiques de jazz, ainsi que le découvrira Bill Evans plus tard⁸. » écrit James Lester dans son ouvrage consacré à Tatum. Pour Richard Palmer, spécialiste d'Oscar Peterson, c'est par la subtilité de son harmonie que Bill Evans a su être le plus grand : « Et Bill Evans devint l'idole de toute une génération de pianistes par sa capacité à transformer l'harmonie en partant de

Me – a musical biography, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 116.

⁶ PRÉVOST (Xavier), - *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 187 à 188.

⁷ COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, p. 167.

⁸ [Traduction] "Delicate" and "decorative" were negative terms for some jazz critics, as Bill Evans was to discover later., LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 135.

l'intérieur de chaque accord, et par son lyrisme hors du commun⁹. » Romantisme, délicatesse, poésie, subtilité harmonique font du style de Bill Evans l'un des plus originaux, sinon le plus original de toute l'histoire du piano jazz. Intéressons-nous à présent à la genèse de ce prodigieux talent.

II.2.1.1- Apprentissage

Notre connaissance de cette partie de la vie d'Evans nous vient de deux sources : le livre d'Enrico Pieranunzi, *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, et l'ouvrage de Keith Shadwick simplement intitulé *Bill Evans*.

Au moment de la petite enfance d'Evans, Pieranunzi rappelle que les Evans vivaient à Plainfield, dans le New Jersey. Des amis témoignent avoir pu écouter Harry, le frère de Bill, jouer ses premières compositions pianistiques. Bill était encore trop petit pour que ses parents songent à lui donner des leçons de piano. Cependant, les témoins se souviennent avoir vu Bill pelotonné dans un coin à écouter son frère : dès que ses parents s'étaient éloignés, il grimpait sur le tabouret, s'asseyait et reproduisait à la perfection les morceaux qu'il venait d'entendre. Sans avoir pris de leçons, Bill progressait plus rapidement qu'Harry, qui disposait d'un professeur et s'exerçait régulièrement. L'un des oncles de Bill Evans était un bon pianiste « classique » (il avait dû renoncer à une carrière de concertiste qui promettait) et les Evans, qui n'étaient pas musiciens mais mélomanes avertis, se tournèrent vers lui pour prendre des conseils quant à la manière dont Bill devait commencer son apprentissage pianistique. Les deux frères apprirent également un second instrument, monodique : Bill choisit le violon, Harry la trompette.

Née Soroka, fille d'immigrés russes, Mary, la mère de Bill avait connu une enfance quelque peu difficile. Toute petite, en raison de la grande pauvreté de la famille, elle avait été envoyée en pension dans un couvent tenu par des religieuses russes orthodoxes. Là, elle avait appris les hymnes fascinantes de la vieille liturgie qu'elle enseigna par la suite à ses enfants. Ces racines russes ne seront pas sans influences sur Bill Evans qui a un nom anglo-saxon doublé d'un nom russe, même s'il ne le faisait jamais apparaître. À ce propos Pieranunzi écrit : « Evans maintiendra toujours un lien très fort avec ses origines russes comme le confirment les nombreux aspects psychologiques, expressifs et technico-pianistiques que sa

⁹ PALMER (Richard), *Oscar Peterson*, collection « jazz », Garancière, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1986, p. 87.

musique partage avec celle de Tchaïkovski, Scriabine et Rachmaninov¹⁰. » C'est sa mère qui dirige ses débuts à l'instrument : « Elle lui achète un bel ensemble de partitions [polkas, marches, chansons sentimentales de la fin du XIX^e siècle...] qu'il déchiffre avec délectation. Il travaille son piano au moins trois heures par jour : un temps qui, pour lui, passe vite¹¹. » Si les compositeurs russes semblent bien présents dans les racines musicales du pianiste et si l'enfant ne travaille absolument pas le jazz qui ne fait pas partie de sa culture, il s'abreuve abondamment aux sources des musiques savantes européennes. Il travaille seul jusqu'à l'âge de six ans, puis ses parents décident alors que Bill est suffisamment mûr pour commencer des études de piano. Ainsi, les cinq années qui suivent, il a le même professeur que son frère. Keith Shadwick nous apporte quelques précisions : « Il étudia la technique de base du clavier et se familiarisa avec les pièces classiques et les exercices populaires pratiqués dans l'Amérique de l'avant-guerre. Il travailla Bach, Haydn, Beethoven, Dvořák et Mozart trois heures par jour [...] selon un témoignage postérieur¹². »

Bach, Haydn, Mozart, Beethoven et Dvořák sont le travail quotidien du jeune Bill qui sans cesse veut se mesurer à son frère Harry, entretenant par-là une émulation propice à l'enrichissement de sa culture personnelle comme le rappelle Keith Shadwick : « Cette constante compétition familiale donna à Bill le goût pour un travail acharné et lui permit d'acquérir une discipline musicale dont il ne se départira jamais. Associés à une curiosité intellectuelle naturelle et une grande pratique de la lecture à vue, ces éléments permettront à Evans de disposer d'un bagage musical largement au dessus de la majorité des autres jazzmen de sa génération¹³. » Cela dit, l'apprentissage du jeune garçon comporte une faille de taille : il ne peut jouer sans partition. Dans son ouvrage, Pieranunzi explique qu'un jour, le pianiste de l'orchestre de l'établissement scolaire d'Evans attrapa la rougeole et Bill le remplaça au pied levé. Il avait douze ans et était déjà en mesure de déchiffrer des pièces pour piano assez complexes. Mais, en dépit de ses capacités techniques et des qualités musicales qui lui permettaient, par sa formation,

¹⁰ *Ibid.*, p. 11 à 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² [Traduction] for the next five years he shared his brother's teacher, learning basic keyboard and reading techniques through the classical pieces and exercises popular in pre-war America. He worked on Bach, Haydn, Beethoven, Dvořák and Mozart, for "three hours a day" according to his later testimony. [...] Booklet notes *The Fantasy Recordings* (Fantasy, 1989) [...]. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 50.

¹³ [Traduction] This family competition gave Bill a relish for hard work and musical discipline that would remain with him for life. In combination with his natural intellectual curiosity and wide reading habits, it would eventually make Evans a more fully equipped musician than the vast majority of jazzmen of his generation. *Ibid.*, p. 50.

d'exécuter les classiques de la littérature pianistique : « il était incapable d'improviser ou de jouer quoi que ce fût sans partition. Il joua donc l'arrangement qui se trouvait sur le pupitre exactement comme il était écrit : pas une note de plus, pas une de moins. Il fut tout de même engagé¹⁴. » Cela est confirmé par Shadwick qui indique que le jeune Evans fait preuve d'une très grande rapidité dans le déchiffrage et d'une maîtrise élevée dans les problèmes de technique du clavier ; cependant comme il le rappellera plus tard, il se découvre une faille : « Quand j'avais dix ans, j'obtenais des médailles pour mes interprétations de Mozart et Schubert, mais j'étais incapable de jouer *My Country Tis Of Three* sans une partition¹⁵. »

C'est à Plainfield dans le New Jersey qu'Evans débute ses études musicales, il y développe sa personnalité musicale par un travail acharné et une profonde autodiscipline. À l'époque, il ne pensait pas être particulièrement doué et sous-estimait ses connaissances qu'il soupçonnait d'être faibles, voire lacunaires. Il avait pourtant acquis une grande connaissance de la musique « classique » et plus particulièrement de ses compositeurs favoris qui allaient avoir, tout au long de son existence, une influence directe sur ses conceptions harmoniques et formelles. Shadwick écrit à ce sujet : « En plus des derniers romantiques, des esthètes et des symbolistes comme Delius, Debussy, Satie et Ravel, Evans appréciait beaucoup des compositeurs plus populaires comme Grieg, Rachmaninov et Chopin. Ces trois derniers étaient les figures incontournables et favorites des salons américains. D'ailleurs, les concerts que donnait Rachmaninov pendant la jeunesse d'Evans étaient particulièrement acclamés¹⁶. »

Ici pointe un trait de caractère particulier d'Evans qui le suivra toute sa vie : le dénigrement de ses propres capacités. La citation ci-dessus indique clairement qu'en plus de certains compositeurs déjà évoqués, les compositeurs favoris d'Evans sont Delius (comme George Shearing et Marian McPartland), Debussy, Satie, Ravel, Grieg, Rachmaninov et Chopin. Une constante, donc, dans le paysage musical

¹⁴ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 13.

¹⁵ [Traduction] He soon became a fast reader and highly proficient at the mechanical aspects of the keyboard. When he was 10, he recalled later, "I got medals for playing Mozart and Schubert, but I couldn't even play 'My Country Tis Of Three' without the music." SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 50.

¹⁶ [Traduction] Apart from more modernist romantics, aesthetes and symbolists such as Delius, Debussy, Satie and Ravel, Evans developed a considerable appreciation of more unashamedly popular composers such as Grieg, Rachmaninov and Chopin. All three were towering figures in American drawing-rooms, and Rachmaninov's US concerts were highly acclaimed during the whole of Evan's youth. *Ibid.*, p. 50.

américain du xx^e siècle. Evans entre ensuite à l'université de Louisiane pour approfondir son étude du piano en particulier et de la musique en général. À la fin de 1946, à l'âge de 17 ans, il commence un parcours de licence en quatre ans à l'Université de Louisiane (*Southeastern Louisiana College*) au sud-est de la banlieue de la Nouvelle Orléans, où il se spécialise dans la musique et plus particulièrement l'étude du piano. Cependant, s'il aime jouer les œuvres, il trouve le travail technique rebutant comme le rappelle Enrico Pieranunzi : « Timide, à coup sûr ; insoumis en tout cas – si l'on pense que, durant la période où il étudiait au *Southeastern Louisiana College*, aucun de ses enseignants ne réussit à lui faire faire gammes, arpèges et autres exercices, bref, à travailler cette "technique" à laquelle aucun de ses condisciples ne pouvait se soustraire¹⁷. »

Il lui arrive de jouer du jazz à l'époque de Plainfield, mais il se concentre sur le répertoire savant et la théorie musicale, peu disposé à franchir le pas qui le conduirait à abandonner la musique *sérieuse* au profit du jazz. Les choses évoluent avec son entrée au *Southeastern Louisiana College* qui est proche de la Nouvelle Orléans ; peu à peu son intérêt pour le jazz s'éveille. Keith Shadwick affirme qu'Evans ne se voit pas enseigner le piano : « En réalité, Evans s'était rendu compte qu'au fur et à mesure qu'il progressait dans la maîtrise de son geste pianistique et qu'il assimilait la musique des compositeurs qui resteraient ceux qui l'influenceront le plus durablement – Delius, Ravel, Satie, Debussy, Scriabine, Brahms – Evans réalisait que l'enseignement du piano n'était pas ce qu'il désirait faire¹⁸. » Pendant toutes ses études au *SLC*, il avait abordé son travail d'une manière peu académique et originale, bien souvent contre l'avis de ses professeurs : « Mais ils ne pouvaient pas m'en faire le reproche, puisque je jouais tellement bien¹⁹... » avait-il confié à Gene Lees²⁰.

Remarquons que le travail pianistique d'Evans, malgré sa pratique du jazz, est centré sur l'apprentissage du grand répertoire et que les noms de Scriabine et Brahms viennent encore s'ajouter à la longue liste des compositeurs romantiques et postromantiques. Ce que nous confirme Enrico Pieranunzi : « Mais, durant les

¹⁷ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 15.

¹⁸ [Traduction] As his interpretative ability at the keyboard progressed and he studied composers who were to remain lifetime favourites – Delius, Ravel, Satie, Debussy, Scriabin, Brahms – Evans realized that a career in music education was not his ideal. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 51.

¹⁹ [Traduction] "But they couldn't flunk me, because I played the instrument so well," he once told Gene Lees. *Ibid.*, p. 51.

²⁰ Parolier, critique de jazz et écrivain canadien né en 1928 et décédé en 2010.

quatre années où il y demeura (au *SLC*), l'essentiel de son apprentissage fut orienté vers le piano classique et sa pédagogie²¹. » Pieranunzi rappelle également dans son ouvrage qu'Evans était un bourreau de travail qui s'épuisait sur son piano six heures par jour en moyenne, se colletant avec toute la littérature de l'instrument, de Bach aux compositeurs du XX^e siècle. Cependant, il est désormais devenu un excellent improvisateur comme on peut le lire dans l'ouvrage de Pieranunzi : « “Excellent improvisateur, ayant une aptitude particulière à moduler délicatement d'une tonalité à une autre” : c'est ce qu'écrira de lui le directeur du département de Musique dans une lettre de recommandation rédigée après l'obtention de son diplôme²². » Doublé d'un compositeur, car c'est pendant cette période qu'il compose l'un de ses thèmes les plus célèbres : *Very Early*. Une pièce qui pour Pieranunzi est, indubitablement evansienne, à la fois par ses aspects formels (le sens du dialogue entre les différentes sections) et par l'alternance d'élans du cœur et de replis sur soi, en parfaite adéquation avec le mouvement harmonique : « Joué en 3/4, construit à partir d'une cellule thématique où le lyrisme naît de l'interrogation et qui prend, par sa réapparition en différentes tonalités, à chaque fois un sens nouveau, *Very Early* est un morceau très en avance sur son temps : c'est la première vraie manifestation d'un talent de compositeur extrêmement profond et personnel²³. »

Le 24 avril 1950, Bill Evans termine brillamment ses études à l'université de Louisiane par un diplôme reconnaissant sa très grande compétence pianistique. Il donne à cette occasion son récital de fin d'études. Au programme, d'après Enrico Pieranunzi, figuraient des œuvres de Bach, Brahms, Chopin et Beethoven (toutes dans les tonalités mineures), ainsi que quatre préludes dus au compositeur russe Dimitri Kabalevsky. Ses interprétations furent jugées « exceptionnelles » et « témoignant d'une grande maturité » par deux membres du jury (les autres, tout en convenant du talent du jeune candidat, ne lui épargnèrent pas leurs critiques pour ce « refus de la technique » qu'il leur avait durant quatre ans, opposé avec entêtement). L'étudiant de vingt ans obtint les notes maximales et de nombreuses lettres de recommandation de la part du directeur du département Musique du SLC. Pour Pieranunzi : « Ainsi s'achevait, de la meilleure des façons, une intense période de formation durant laquelle, outre son travail sur le répertoire classique, Evans avait scrupuleusement, méticuleusement mené ses efforts pour pénétrer le langage

²¹ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 16.

jazzistique – qui venait tout récemment de s'étendre au nouveau jazz de Lennie Tristano et Lee Konitz²⁴. »

Keith Shadwick explique qu'Evans avait ainsi qualifiée cette période de sa vie: « les deux dernières années passées au *Southeastern Louisiana College* ont certainement été les plus heureuses de ma vie²⁵. » Il quitta l'université avec la conviction que l'enseignement qu'il y avait reçu, en particulier celui dispensé par sa professeur Gretchen Magee, avait été fondamental pour la suite de sa carrière : « [Elle] m'a apporté une excellente formation en théorie musicale et a joué un rôle fondamental dans la manière dont j'allais aborder la conception interne de ma musique²⁶. » Il est resté en contact épistolaire avec Gretchen Magee pendant de très nombreuses années après son départ de Louisiane. En 1959, il lui écrivait : « J'ai toujours considéré votre enseignement comme étant un alliage précieux et merveilleux entre un apport exceptionnel de connaissances et une capacité extraordinaire à les faire pénétrer dans le cœur et l'âme des étudiants. Je crois que vous avez représenté pour moi une source d'inspiration unique dont les graines ont, depuis, germé et porté leurs fruits²⁷. » Quant aux morceaux auxquels Evans a été confronté pour obtenir son diplôme de fin d'études avec félicitations, Shadwick en énumère exactement la liste : *Prélude et Fugue* du Clavier bien tempéré de Bach, *Capriccio* op. 116 de Brahms, un *Scherzo* de Chopin, un *Prélude* de Kabalevsky et pour finir, un mouvement du troisième *Concerto pour piano et orchestre* de Beethoven (dans une version pour deux pianos, la réduction d'orchestre étant jouée par l'un des professeurs de l'université).

Sa composition suivante, qui fera l'objet de plusieurs enregistrements, est également une valse, certainement son thème le plus connu : *Waltz For Debby*. Il l'avait composée à sa sortie du service militaire qui avait duré trois ans, de début 1951 à début 1954. Cet attachement d'Evans pour la mesure à 3/4 qui, à l'époque, n'est absolument pas courante dans le jazz est remarquable : il faut y voir l'influence directe des œuvres savantes de Chopin, valse, nocturnes, mazurkas et autres compositions intégralement en 3/4 ou avec uniquement des passages dans cette

²⁴ *Ibid.*, p. 16 à 17.

²⁵ [Traduction] he later claimed to be “certainly in the last two years here, the happiest years in my life”. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 52.

²⁶ [Traduction] Gretchen Magee, “gave me a good background in musical theory and played a fundamental part in directing some of the inner workings of my music.” *Ibid.*, p. 52.

²⁷ [Traduction] In 1959, he wrote to her: “I have always looked on your teaching as that rare and wonderful combination of exceptional knowledge and the ability to bring it to life in the student’s heart and mind. I believe you were the greatest inspiration to me at college, and the seeds of insight and practical knowledge that you sowed have borne fruit many times already.” *Ibid.*, p. 52.

mesure. Autre remarque qui a son importance, la reconnaissance que porte Evans à l'un de ses professeurs, Gretchen Magee : sans cet enseignement reçu à l'université, Evans n'aurait certainement pas tenu la place qu'il occupe dans l'histoire du jazz et du piano en général. Ces années d'études sont vécues comme les meilleures de son existence comme nous l'avons vu. À ce propos, voici ce qu'il dit au public des étudiants de son université de Louisiane venu écouter son trio peu avant sa mort : « Je ne vais pas vous cacher ce que représente pour moi le fait d'être ici, ce soir, je vous dirai simplement cela, sur les quatre années que j'aie passé ici, deux ont été les plus heureuses de mon existence et je dois énormément et au Sud-est et à l'Université²⁸. »

Ses années de service militaire qui suivent resteront en revanche dans sa mémoire comme les pires de son existence. Il a besoin de retourner une année chez ses parents pour s'en remettre. Après cette calme, discrète et éclectique année de préparation à la maison, Evans se rend naturellement à New York afin d'y approfondir ses connaissances musicales. En 1955, il entreprend de suivre les cours de la *Mannes School of Music* de New York, plus spécialement ceux de composition. Mais son succès dans le monde du jazz vient tout interrompre. On le voit, le merveilleux mystère de la poésie du style d'Evans prend racine dans la musique savante. C'est cet aspect là de son geste pianistique que nous allons approfondir à présent.

II.2.1.2- Influences de la musique savante

Depuis Art Tatum, puis Oscar Peterson, le piano jazz montre un niveau technique et une virtuosité qui égalent ceux des pianistes concertistes, malgré le risque d'un excès de notes, d'emphase, d'intensité... Comme pour le pianiste-compositeur romantique, l'écueil de la virtuosité ostentatoire est un danger constant pour le pianiste de jazz, la maîtrise de la technique tant souhaitée se retournant contre la musique. En réalité, la réussite de Bill Evans est certainement due à ce qu'il a su puiser d'autre dans la musique savante, le sentiment romantique du siècle précédent. Michelle Biget-Mainfroy dans ses travaux sur la virtuosité de Liszt évoque la dichotomie qui pourrait exister entre habileté de l'exécution et expression : « d'un côté une formidable promotion de l'interprète et de sa performance, un goût de la théâtralité et de l'ostentation, une virtuosité

²⁸ [Traduction] "I won't try to go into what kind of special night this is for me. Suffice to say that at least two of the four years I spent here were two of the happiest years of my life, and I owe a great deal to Southeastern and the faculty." *Ibid.*, p. 189.

démonstrative tout en vélocité, en jeu de mémoire [qui devient coutumier dans les années 1830] et en programmes interminables qui sollicitent l'endurance ; de l'autre, une virtuosité *inventive* et créatrice de sonorités nouvelles, porteuse des valeurs d'originalité que le siècle romantique révère²⁹. » Outre le fait que le goût de la théâtralité et de l'ostentation contient les germes de ce qu'Yves Citton définira beaucoup plus tard comme *hypergeste*, remarquons encore une fois que l'on a coutume d'associer le premier type de virtuosité au nom de Liszt et le second à celui de Chopin... Cette virtuosité inventive propre au geste pianistique de Chopin est l'apanage de Bill Evans : après lui le piano jazz ne sera plus le même. D'où vient une telle réussite ?

Pour commencer, le geste pianistique d'Evans est souvent qualifié de lyrique. Il suffit de lire Paul de Barros : « Son approche [celle d'Evans] méticuleuse des harmonies et de leurs enchainements, comme celle de Marian [McPartland], était profondément influencée par la musique pour piano de Chopin et Debussy. À cause de son extrême lyrisme, Evans a pu parfois être critiqué pour son absence de référence au blues et un swing peu convaincant, une opinion à laquelle McPartland n'adhère pas³⁰. »

Marian McPartland, comme George Shearing, se trouvent beaucoup d'affinités avec Bill Evans mais les critiques sur le swing de Bill Evans sont injustes car il est littéralement magnifique, et sa force de propulsion quasi-infinie. La preuve en est qu'Evans est l'un des rares musiciens blancs à avoir joué avec de prestigieux Noirs, Miles Davis au premier chef, qui se rappelle ce qu'Evans lui avait fait découvrir : « “On était en plein dans Ravel [en particulier son *Concerto pour la main gauche*] et Rachmaninov [*Le Concerto n° 4*], et tout ça était présent quelque part³¹”. » En effet, comme le montre Enrico Pieranunzi, l'album *KIND OF BLUE* représente un point de rencontre entre l'improvisation jazzistique et, au plan de l'harmonie et de la couleur, certains des aspects les plus significatifs du goût musical français de l'époque impressionniste et postimpressionniste. Et c'est Bill Evans qui

²⁹ BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In. Dufetel Nicolas et Haine Malou, direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 399.

³⁰ [Traduction] His careful approach to harmony and voicing, like Marian's, was highly influenced by the piano music of Chopin and Debussy. Because of his extreme lyricism, Evans had sometimes been unjustly criticized for lacking blues and swing feeling, but McPartland disagreed. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, 2012, p. 201.

³¹ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 49.

« semble y avoir joué un rôle de catalyseur capable, par son art du silence, de tirer tout le groupe vers les lieux du mystère³². »

Plus encore, si Miles Davis a fait appel à Evans pour la genèse du disque *KIND OF BLUE*, c'est qu'il a besoin d'un pianiste qui lui amène de nouvelles idées tout en sachant swinguer. La connaissance du répertoire savant, notamment du postromantisme français par Evans est le catalyseur de ce chef-d'œuvre du jazz. Miles ajoute : « Bill apportait sa connaissance approfondie de la musique savante, en particulier Rachmaninov et Ravel. Il a été le seul à me conseiller d'écouter... Arturo Michelangeli... Au piano, Bill brûlait de ce feu calme que j'adorais. La manière dont il abordait le clavier, le son qu'il en obtenait était comme du cristal, comme l'effervescence de l'eau claire après sa chute en cascade³³. »

Enrico Pieranunzi décortique le geste pianistique d'Evans et expose de quelle manière il enrichit l'harmonie par une main gauche qui joue une sorte de « «mélodie contrapuntique» – un procédé découlant de sa fréquentation assidue de la musique savante européenne et en particulier du répertoire pianistique romantique et postromantique³⁴. » Il n'hésite d'ailleurs pas à comparer l'apport d'Evans au jazz de son temps à l'évolution harmonique portée par Debussy. En effet, Evans simplifie l'harmonie en la débarrassant de son caractère foisonnant et des nombreux chromatismes qu'affectionnait le be-bop. Ce n'était pas très différent de ce qu'avait fait Debussy après l'abondance de modulations et d'extension du spectre harmonique qui avait atteint son point culminant avec Richard Wagner et ses disciples. À l'harmonie dynamique du wagnérisme, celle du mouvement et du développement, allait succéder l'harmonie statique coloriste, évocatrice de Debussy. De fait, l'invention mélodique voyait son périmètre se réduire à un simple mode, à une succession prédéterminée de quelques sons qui, même peu nombreux, contraignaient le soliste à créer de vraies mélodies et donc à composer sans se contenter de varier de façon plus ou moins répétitive. Pieranunzi écrit : « Dans ce processus-là, le *background* classique d'Evans fut d'une importance capitale. Davis dit encore, dans son autobiographie : “Bill nous a apporté une grande connaissance de la musique classique, des gens comme Rachmaninov et Ravel. [...] Outre

³² *Ibid.*, p. 49.

³³ [Traduction] “Bill brought a great knowledge of classical music,” wrote Davis, “people like Rachmaninov and Ravel. He was the one who told me to listen to ... Arturo Michelangeli ... Bill had this quiet fire that I loved on piano. The way he approached it, the sound he got was like crystal notes or sparkling water cascading down from some clear waterfall.” SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 65.

³⁴ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 34.

Maurice Ravel et beaucoup d'autres, Bill Evans m'avait fait découvrir le compositeur russo-arménien Aram Khatchaturian³⁵. »

Son fameux système de *voicing* à la main gauche n'est rien d'autre qu'une application méticuleuse des principes harmoniques de la musique savante. Pour Pieranunzi : « Ce caractère accessible et la saveur particulière de ses harmonisations ont beaucoup à voir, en réalité, avec la formation classique d'Evans ; on y trouve des dispositions chères à Ravel : accords en tierces successives – surtout dans les pièces modales – à côté d'accords fermés de trois ou quatre sons qui rappellent la distribution des voix assumées par la section des trompettes dans un big band³⁶. » La base du système harmonique evansien est l'harmonie à quatre voix de la tradition liturgique protestante du choral d'où émanerait le goût particulier du jazz pour les dissonances. Les origines celto-galloises du père d'Evans en seraient peut-être à l'origine. Cependant pour Pieranunzi c'est également la fréquentation de certains musiciens « classiques », Bach et Brahms qui l'aurait mis sur cette voie et Pieranunzi de rappeler : « Si l'on analyse une harmonisation d'Evans, on remarque facilement la rigueur avec laquelle il observe le sacro-saint "mouvement des voix" recommandé dans les traités d'harmonie et presque toujours mis en pratique par les grands compositeurs de l'histoire de la musique occidentale³⁷. »

Bien que le trio n'ait pas à être traité dans cette thèse, Pieranunzi relève quelque chose d'intéressant concernant le système harmonique d'Evans. En mai 1977, il enregistre avec Eddy Gomez³⁸ et Eliot Zigmund³⁹ un disque qui sera un témoignage précieux de tout cela. Le thème qui donne son nom au disque : I WILL SAY GOODBYE, de Michel Legrand, ainsi que *Seascape* de Johnny Mandel sont des musiques de film. Pour Pieranunzi : « sous ses doigts, [ces thèmes] deviennent de touchantes "romances sans paroles", des confidences pour lesquelles le pianiste retrouve les modulations classiques de Brahms, Chopin, Debussy et Scriabine, fréquentés et aimés dans ses années d'adolescence puis durant les quatre années passées en Louisiane entre 1946 et 1950⁴⁰. »

Que Pieranunzi utilise le terme de « romances sans paroles » (qui est soit dit en passant également le titre d'un recueil de poésies de Verlaine) n'est pas anodin : ce type d'œuvre, qui fait la gloire de l'œuvre pour piano de Mendelssohn, ne veut

³⁵ *Ibid.*, p. 34 à 35.

³⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁷ *Ibid.*, p. 112.

³⁸ Contrebassiste de jazz né en 1944 à Porto Rico.

³⁹ Batteur de jazz américain né en 1945.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 129.

offrir que « de la musique avant toute chose » (Dans l'art poétique de Verlaine, les mots émeuvent davantage par leur musicalité que par leur sens). Shearing cultive fréquemment ce genre dans ses improvisations en solo. Pour Evans également, le chant prime, comme nous nous en apercevrons plus loin. Mais poursuivons sur l'aspect harmonique de la musique d'Evans ; voici, à ce propos, ce que confie Marc Johnson⁴¹ à Pieranunzi : « Lorsqu'il est apparu sur la scène jazzistique, son sens harmonique était chose neuve. Modelée par l'étude du répertoire classique et particulièrement celui des impressionnistes français, sa musique était colorée et chaleureuse ; et ses conceptions personnelles étaient si fortes que la façon dont il interprétait une chanson en désignait la version définitive⁴². »

Toujours sur l'harmonie, Keith Shadwick démontre que l'intelligence d'Evans alliée à sa propre imagination artistique lui permettait d'établir des rapprochements entre les procédés harmoniques des compositeurs du siècle précédent – de Debussy, Satie et Ravel à Scriabine, Bartók et Milhaud – et la construction de ses improvisations. Ainsi confirme-t-il : « Evans devait beaucoup à Debussy et Ravel, particulièrement en ce qui concerne les progressions en enchaînement d'accords mineurs-sept ainsi que la manière de moduler⁴³. » Le nom de Debussy revient sans cesse chez ceux qui évoquent l'harmonie et l'atmosphère du style evansien et Robert Doerschuk n'hésite pas, lui non plus, à faire ce rapprochement allant de Bix Beiderbecke à Debussy : « Ou peut-être représentait-il la résurrection d'une esthétique du premier jazz représentée par Bix Beiderbecke, dont l'engouement pour Debussy, la beauté, le lyrisme de la ligne mélodique et la grâce de l'harmonie étaient autant d'éléments que le pianiste [Bill Evans] apporterait quelques 30 années après la mort du jeune cornettiste alcoolique, comme une prédiction de ce que sera la fin d'Evans⁴⁴. »

Cette imprégnation, ressentie comme un besoin, de la musique savante dans ses improvisations l'amène à rencontrer George Russell et Gunther Schuller. Dès les années cinquante, Evans collabore avec Gunther Schuller dans ce que ce dernier

⁴¹ Contrebassiste et compositeur américain de jazz, né en 1953.

⁴² *Ibid.*, p. 152.

⁴³ [Traduction] Particularly adept in his manipulation of minor-seventh progressions and in moving between tonalities, Evans learned from the ambiguities of tonality perfected by Debussy and Ravel. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 64.

⁴⁴ [Traduction] Or perhaps he represented a resurrection of an aesthetic first explored in jazz by Bix Beiderbecke, whose infatuation with Debussy, the lyrical line, and tonal purity anticipated aspects of what Evans would bring to the table some 30 years after the young cornetist's boozy death – with also, in a more poignant way, forecasted the pianist's tale. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 144.

qualifie de *Third Stream*, un troisième courant combinant prétendument ce qu'il y a de meilleur dans le premier, la musique savante, et dans le second, le jazz. Si Evans collabore et adhère aux idées de Schuller et Russell, ce n'est jamais dans le cadre du solo mais toujours en trio, et seulement de manière implicite. C'est d'ailleurs grâce à l'intérêt que porte Evans à la fusion du jazz et de la musique savante – notamment à travers sa collaboration avec George Russell puis Claus Ogerman – que Miles Davis l'engage pour renouveler son style (cool jazz), un projet qui avait abouti au projet discographique célèbre : *KIND OF BLUE*... et le concept d'improvisation modale sur un accord.

Cependant, Keith Shadwick, au contraire, estime qu'Evans, s'il a participé à ce troisième courant du jazz, n'adhère pas à l'esthétique qui en résulte. Evans assume pleinement ses choix dans l'élaboration de ses improvisations ou de son répertoire mais ne craint pas de s'inscrire dans les traces du jazz de son temps et le fait côtoyer sans complexes des genres musicaux sensés être plus élaborés. Pour Shadwick : « En réalité, il faut partir du postulat qu'Evans et sa musique sont le parfait reflet d'une formation et d'une culture musicale particulièrement riches où jazz et musique savante sont traités à égalité. Une manière de penser en contradiction avec les objectifs des fondateurs du *third stream*, ce troisième courant musical sensé représenter la fusion du jazz et de la musique savante à parité égale, mais au sein duquel le jazz sera toujours traité avec une certaine condescendance⁴⁵. »

Evans, à la différence de Shearing ou McPartland n'interprète pas le répertoire savant, ni seul ni dans le cadre du concerto. Cependant, au cours de deux expériences en collaboration avec Claus Ogerman – *WITH SYMPHONY ORCHESTRA* en 1965 et *SYMBIOSIS* en 1974 – il se lance avec son trio dans ce qui ressemble à des concertos, puisque le trio dialogue avec de grandes formations orchestrales incluant des cordes. Si le résultat de la première œuvre peut être sujet à discussion, *SYMBIOSIS* est unanimement reconnu comme une réussite. Hélas, Evans ne tient la partie de soliste que partiellement, puisque c'est au sein de son trio qu'il donne sa répartition improvisée à la formation d'Ogerman dont la musique est écrite ; dans quelques passages cependant, il est effectivement seul. Dans la troisième section du premier mouvement (l'œuvre en compte deux) Keith Shadwick montre comment Evans réussit à produire une forte tension par ses idées jusqu'au moment de la

⁴⁵ [Traduction] This is all at distinct variance with, for example, the writers dealing with so-called "third stream" jazz-meets-classical music at this time, where the attitudes to jazz are almost invariably patronizing. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 109 à 110.

résolution naturelle du passage dans une série de phrases descendantes du seul piano, illustrant ainsi une magnifique aptitude à tenir le rôle de soliste face à un orchestre. Ailleurs, Evans se coule également dans le moule du soliste concertiste jouant avec un orchestre, quand il développe les différents motifs et thèmes d'Ogerman, directement inspirés de la musique savante du début du XX^e siècle.

Evans, concentré et stimulé par l'enjeu musical, participe à la création, en apportant l'art consommé de sa profonde sensibilité. Toujours à propos de l'égale part que tiennent musique savante et jazz Shadwick écrit : « Son jeu en *rubato* en introduction du second mouvement – il joue parfois seul, parfois dans un unisson parfait avec les cordes – modèle d'équilibre et de retenue, relève autant du geste pianistique du jazz que de celui de la grande tradition savante révélant ainsi la double accointance de sa formation et de sa personnalité. Par contre, Evans, en s'appropriant l'intégralité de la musique écrite d'Ogerman, se permet une liberté et des digressions que jamais aucun pianiste concertiste ne pourrait envisager⁴⁶. » Toujours à propos du même disque, voici ce que déclare le pianiste Harold Danko⁴⁷ : « Sa formation classique [celle d'Evans] aussi bien que son bagage jazzistique sont totalement intégrés à son geste pianistique. En l'écoutant, c'est plus Rachmaninov que Chopin, Ravel ou Debussy qui viennent à l'esprit, peut-être à cause de l'âme russe d'Evans. En réalisant la synthèse de tout ce qu'il a étudié et travaillé, le résultat devient du pur "Bill Evans"⁴⁸. » Revoici donc l'âme russe d'Evans et c'est encore le nom de Rachmaninov qui vient à Shadwick, quand il veut définir l'atmosphère d'un morceau enregistré plus tard : « Le morceau de la dernière plage *Knit For Mary F* est directement inspiré de Rachmaninov et Brahms⁴⁹. »

Évidemment, la pratique ouverte d'une musique inclassable vaut à Evans diverses critiques. Parmi celles-ci, le reproche de verser dans le commercialisme :

⁴⁶ [Traduction] Evans brings to the work the consummate artistry and sensitivity that occurs when he is stretched and stimulated. His *rubato* playing in the opening of the second movement – sometimes alone, sometimes in perfect unison with the strings – is both moving and immensely accomplished in a way that few other jazz or classical pianists could have countenanced. This is entirely due to Evans's training, his technical standards, and, as Ogerman pointed out, his ability to imply his own musical response rather than resort to exaggeration. Additionally, Evans brings to the interpretation of his written part here a freedom and licence that is quite simply beyond concert pianists working in the classical tradition. *Ibid.*, p. 160 à 161.

⁴⁷ Pianiste de jazz américain né en 1947.

⁴⁸ [Traduction] "His classical devices," Danko [Harold Danko pianist] continued, "were as thoroughly absorbed as his jazz influences. [Rachmaninov comes to mind on these recordings even more than do Chopin, Ravel, and Debussy; perhaps Bill was tapping his own Russian soul.] The result was pure 'Bill Evans'; he had achieved a fully expressive and rhythmic ideal from all the varied elements he had studied." *Ibid.*, p. 195.

⁴⁹ [Traduction] The final 'Knit For Mary F' [written by Evans for a friend who often made him beautiful sweaters] harks back to Rachmaninov and Brahms. *Ibid.*, p. 195.

cette critique, comme bien d'autres, ne le touche pas outre mesure ; elle avait déjà frappé George Shearing pour des raisons similaires. L'époque est à la recherche tous azimuts, le free jazz tient le haut du pavé, et Archie Shepp dans *Down Beat* n'est pas tendre avec Evans pour les raisons mêmes qui font que nous nous intéressons à lui dans cette thèse : « Bill est, à bien des égards, le pianiste le plus surestimé de ce pays... J'aime bien ce qu'il fait dans les ballades ; c'est sa spécialité – Satie, Debussy, tout le monde le sait. Mais... il n'y a là, à mon avis, rien de véritablement original⁵⁰. »

C'est alors Mike Zwerin qui monte au créneau, prend la défense d'Evans et écrit dans la même revue : « Je pense que l'évolution d'Evans est davantage qualitative que quantitative. Il joue ce qu'il a toujours joué, mais il le joue mieux que jamais. N'est-il pas préférable de jouer toujours la même rengaine quand elle est si belle que trop de choses nouvelles quand elles sont insipides⁵¹ ? » Nous verrons peu après que les choix esthétiques d'Evans sont radicalement opposés à ceux du *free jazz* et qu'Evans est, de ce point de vue, en opposition majeure avec son temps. Quoiqu'il en soit, ce n'est pas le troisième courant, malgré sa volonté d'unir musique savante et jazz, qui permet à Evans de mieux faire valoir sa connaissance de la musique savante mais son jeu en petite formation et en solo ; en effet Enrico Pieranunzi l'assure : « Ce n'était pas de l'union explicite des deux langages, en effet, que jaillissait le meilleur d'Evans mais, paradoxalement, des moments où son background classique se fondait inconsciemment dans son talent d'improvisateur et sa sensibilité aiguë aux formes musicales⁵². »

Revenons encore sur les compositions d'Evans. Dans le chapitre précédent nous avons évoqué *Very Early*, valse composée pendant la période de ses études universitaires en Louisiane (approximativement en 1949). Il compose ensuite une deuxième valse, (en 1953 semble-t-il) *Waltz For Debby*, tout aussi connue que la précédente, qu'il enregistre seulement en 1962. L'opinion de Keith Shadwick à propos de *Very Early* est que, même si la forme en est un simple ABA, ce genre de thème pouvait être considéré comme inhabituel à la fin des années quarante. Avec sa mesure à trois temps, ce morceau précoce, innocent et rafraîchissant est, par son

⁵⁰ [Traduction] “Bill is in many ways one of the most overrated pianists in this country, I like him on ballad material. He can do that type very well – Satie, Debussy, everyone knows that Bill can do those things. But ... there's nothing particularly original about that, as far as I'm concerned.” *Ibid.*, p. 131.

⁵¹ [Traduction] “I think, that Evans's growth has been more qualitative than quantitative. He is playing what he has always played, only better than ever, rather than playing much that is new. But that same old thing is *so* beautiful.” *Ibid.*, p. 131.

⁵² PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 102.

caractère, assez proche du matériau que développait, de son côté, Dave Brubeck dans la Baie de San Francisco. Pour Shadwick : « Même à ce stade précoce, Evans essayait de combiner toutes les traditions musicales dont il avait la maîtrise. [...] Dans ce morceau, son objectif était de composer une étude sur les modulations, fruit d'un travail abouti et sophistiqué⁵³. » La forme ABA est la forme de l'aria d'opéra et de nombreux lieder : Evans utilise de manière certainement consciente un procédé formel totalement issu de la musique savante. Rappelons ici que c'est Thomas « Fats » Waller qui avait composé la première valse de l'histoire du jazz. Si *Very Early* ne démontre aucune forme d'allégeance au be-bop, elle se révèle être la cousine éloignée de cette belle *Jitterbug Waltz* de Waller, composée une décennie plus tôt – bien que le cadre harmonique du thème de Waller soit plus simple et présente moins de difficultés pour l'improvisation.

Il est à noter que le fait de ne pas avoir suffisamment composé reste un des grands regrets de Bill Evans : « En incluant les périodes d'enregistrement, nous jouons à peu près quarante semaines dans l'année... J'aimerais composer plus de musique – quelque chose de plus sérieux par exemple ou de la musique de film, de nouvelles mélodies⁵⁴. » Concernant la pratique du 3/4 par Evans, Enrico Pieranunzi rappelle que la composition *B Minor Waltz*, est dédiée à la malheureuse Elaine, qui fut pendant longtemps la compagne du pianiste, ce qui amène Pieranunzi à se demander : « N'est-ce qu'une coïncidence si la tonalité de ce morceau est celle de la tragique, désespérée *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski⁵⁵ ? » Robert Doerschuk quant à lui se souvient de ce que disait Glenn Gould au sujet d'Evans : « Glenn Gould qualifie Evans de “Scriabine du jazz”⁵⁶. »

Toujours à propos de la proximité du jazz avec la musique savante, Robert Doerschuk découvre un véritable mimétisme du geste pianistique d'Evans chez certains jeunes pianistes – surtout chez ceux qui, comme lui, considèrent la musique savante comme une référence pour l'improvisation de jazz. Cependant, Evans a lui-même reconnu que « cette dépendance aux références de la musique savante

⁵³ [Traduction] Even at this early stage, Evans was trying to combine all the musical traditions in which he was involved.. By that time Evans would add considerable polish and sophistication to what is essentially a study in modulations. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 51.

⁵⁴ [Traduction] “Including recording [we play] about 40 weeks per year ... I want to write more music – something more serious, for example, or music for film. *Ibid.*, p. 148.

⁵⁵ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 132.

⁵⁶ [Traduction] and moved Glenn Gould to laud him as “the Scriabin of jazz.” DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 154.

européenne pouvait aussi bien être un atout qu'un handicap pour un improvisateur de jazz⁵⁷. » Pour terminer, voici ce qu'Evans lui-même, interrogé par son ami Gene Lees, dit, à propos de la double culture et de la cohabitation du jazz et de la musique savante à l'intérieur d'une même esthétique, à la revue *Down Beat*, quand il lui est demandé si sa formation « classique » l'avait avantagé ou desservi dans sa carrière : « Quand tu essayes d'exprimer une émotion simple – l'amour, l'excitation, la tristesse – l'excès de technique te gêne. Elle peut se réduire à devenir une fin en soi alors qu'elle doit être le moyen pour parvenir à communiquer tes sentiments et tes idées. Le véritable artiste sait aller droit au cœur du problème, sa technique est si naturelle qu'elle en est invisible. J'espère qu'il en est ainsi de mon geste pianistique⁵⁸. » En conséquence pour lui, la virtuosité *démonstrative* et son étalage technique est à bannir, seule compte la virtuosité *inventive* d'où émane la véritable émotion musicale.

Dans ce chapitre, relativement court, nous avons établi quelles étaient les affinités qu'entretenait Evans avec la musique savante ; dans le chapitre suivant, nous allons approfondir ce qui vient d'être dit mais à l'aune du geste pianistique d'Evans en relation directe avec le sujet de cette thèse.

II.2.1.3- Personnalité, style, posture

Pour les besoins de la problématique de cette thèse, nous serons amenés à faire de fréquents allers-retours entre le siècle des romantiques et l'après-guerre evansien : cela peut sembler, au premier abord, assez anachronique, voir empirique, pourtant il existe, au-delà des styles, des lieux et des époques, d'étranges similitudes entre Bill Evans et Frédéric Chopin. Nous nous efforcerons de démontrer que leur geste pianistique est fait d'un même matériau, un matériau où se côtoient le chant, l'harmonie au service du chant et par-dessus tout la poésie. Claude Debussy sera également le trait d'union entre les deux pianistes, son nom reviendra à de multiples reprises, pour l'harmonie autant que pour les atmosphères. Nous partirons du refus de l'esthétique de son temps par Evans pour nous intéresser à une possible filiation de Chopin à Debussy ; nous interrogerons ensuite la similitude de caractère entre

⁵⁷ [Traduction] But Evans himself recognized that reliance on European tradition could inhibit as well as enhance jazz performance. *Ibid.*, p. 154.

⁵⁸ [Traduction] "You try to express a simple emotion – love, excitement, sadness – and often your technique gets in the way. It becomes an end in itself when it should really be only the funnel through which your feelings and ideas are communicated. The great artist gets right to the heart of the matter. His technique is so natural it's invisible or unhearable. I've always had good facility, and that worries me. I hope it doesn't get in the way." *Ibid.*, p. 155.

Chopin et Evans, et observerons les nombreux points communs entre leur toucher, leur geste pianistique, leurs harmonies et leur type de virtuosité.

II.2.1.3.1- Evans et le refus de l'esthétique de son temps

Nous avons précédemment abordé brièvement ce point lorsque nous avons rappelé les attaques d'Archie Shepp contre Evans. Qu'en est-il précisément ? Dans les années soixante, le monde du jazz connaît des difficultés dues à une relative désaffection du public qui regarde davantage en direction de musiques plus populaires comme le rock. Mais comme l'explique lui-même Evans, cela n'impacte en rien sa manière d'envisager la forme ou le contenu de sa musique, même si à l'époque les occasions de jouer (enregistrements ou concerts) se font plus rares pour les musiciens de jazz : « En ce qui me concerne, je n'avais pas à me plaindre, juste avant l'explosion du rock, on m'avait reconnu comme talentueux et par la suite, je n'ai jamais manqué de travail... Pourtant, je joue pour moi d'abord et je ne prête aucune attention aux goûts du public. En vieillissant, peut-être suis-je devenu moins souple⁵⁹ ? »

C'est grâce aux festivals d'été, en Europe, que de nombreux jazzmen, dont Evans, peuvent travailler de façon satisfaisante. Dans ce contexte, Evans refuse d'évoluer et de se tourner vers une musique plus libre, atonale. La lecture des critiques d'une époque entièrement tournée vers l'innovation dont Ornette Coleman⁶⁰ était l'initiateur, donne l'impression qu'Evans était un conservateur, non parce qu'il voulait préserver une esthétique européenne, mais parce qu'il refusait d'emboîter le pas de Cecil Taylor, Ornette Coleman ou le dernier John Coltrane, dont la musique faisaient table rase de toute notion de formes quelles qu'elles soient.

En réalité, il ne s'agissait pas seulement pour Evans de s'interroger sur le bien fondé de la filiation de son style avec des racines savantes : sa vision de l'avenir l'effrayait comme il le confiait, lors d'une interview, à un magazine de jazz : « J'ai peur parce que l'art présage de l'avenir, quand j'entends le chaos du jazz contemporain, je m'inquiète de l'avenir en songeant que nous nous dirigeons droit vers le véritable chaos⁶¹. » Il méprise la musique dite d'avant-garde et considère

⁵⁹ [Traduction] "I was fortunate because I had obtained some recognition prior to the rock explosion and I could never complain that I had no work ... I play for myself first, not what I think people want to hear. Perhaps I am less flexible as I get older." SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 144.

⁶⁰ Saxophoniste américain précurseur du free jazz, né en 1930 et décédé en 2015.

⁶¹ [Traduction] "I'm scared, because art portends the future," he admitted in a *Jazz* magazine interview. "When I hear chaos in contemporary jazz, I worry about the future because it appears

qu'elle n'apporte rien de plus que ce que les compositeurs du début du siècle avaient découvert : elle est surtout prétexte à tout et n'importe quoi. En cela, il est dans la logique d'une esthétique tonale romantique et postromantique qui se serait arrêtée juste avant le précipice de l'atonal. En exprimant son opinion sur un disque relativement précoce dans la discographie de Taylor, Evans avait déterminé clairement les points de référence et divers critères musicaux auxquels il était attaché et il n'en trouve aucun dans le concept « d'accord-percussion » dont Taylor était le créateur. Ce à quoi Taylor rétorqua que la musique d'Evans n'était qu'une simple musique de fond sans intérêt jouée par un pianiste compétent...

Evans s'inscrit dans une filiation : celle de la musique tonale romantique et impressionniste. Pour lui, un seul critère de réussite, la bonne musique : « Si c'est bon, c'est bon... J'estime que tant de ces choses prétendues *free*, tentent d'être sophistiquées en sonnant de manière étrange ou bizarre alors que tout cela a été totalement exploré par les compositeurs de musique savante du début du siècle, et je ne vois absolument rien de nouveau là dedans. Jouer de manière atonale et dissonante, utiliser la polytonalité n'étonne personne qui fait preuve d'une certaine culture musicale. Ce qui est important est de faire sa propre musique, là où vous le désirez, toute forme de concept étant secondaire par rapport à cela⁶². » Il méprise la pseudo-atonalité de cette nouvelle musique, expliquant qu'il apprécie Berg ou Bartók mais que leur atonalité résulte d'une longue maturation intellectuelle et non pas du hasard. L'atonalité de l'intéresse pas, la liberté à tout prix non plus : quand il compose des thèmes sériels atonaux comme *TTT*, il s'efforce de faire entrer sous le thème une grille harmonique sur laquelle il pourra improviser de manière conventionnelle, détournant par-là le principe même de l'atonalisme. Naturellement, on comprend qu'il lui soit fait quelques reproches. Ainsi, Leonard Feather, dans la préface d'un article pour *Down Beat*, écrit : « La figure de Bill Evans, dans le contexte de la scène musicale de 1968, a quelque chose d'anachronique. Sa musique... vouée à la beauté innée et à l'introspection est l'exact contraire des tendances sonores actuelles, tournées à la fois vers l'explosion, la réverbération et l'exagération⁶³. » »

that perhaps we really are headed for chaos." DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 145.

⁶² [Traduction] "If it's good, it's good... So many of the so-called 'free' things, I think, are trying to be sophisticated in getting out into a weird or strange sound area that was used to death at the turn of the century by classical composers, and certainly is nothing new. The sound area of dissonance or polytonality is nothing that's going to surprise anybody who's sophisticated. The important thing is to make music wherever you're at ... the idiom is not important." *Ibid.*, p. 144.

⁶³ [Traduction] "Bill Evans, in the context of the 1968 musical scene, is something of an anachronism. His music ... relies on introversion and innate beauty, at a time when the trend is to detonation, reverberation and exaggeration." *Ibid.*, p. 139.

Evans refuse de sombrer dans le vide du *free*, il a besoin de points d'ancrage, de se sentir « l'héritier de ». Comme Chopin il possède cette conscience de la lignée musicale. Jean-Jacques Eigeldinger explique très bien comment la musique de Chopin est le fruit d'un glissement de l'éthique à l'esthétique qui apparaît comme le résultat d'une *catharsis* (dans le sens d'une transformation). Evans partage avec Chopin une constante maîtrise de soi et sait soumettre ses sentiments à ce qui lui semble *devoir être* pour *être bien*. Eigeldinger rappelle qu'il importe avant tout à Chopin de s'inscrire dans une lignée de son idéal artistique. Un idéal qui le fait se détourner du présent pour s'ancrer chez J.S. Bach et Mozart, tout à la fois *stimuli* et garde-fous.

Les dernières œuvres de Chopin conjuguent un enracinement accru dans Bach avec des éléments pré-debussystes. C'est à cet instant qu'Eigeldinger évoque un « regard rétrospectif », condition d'une ouverture vers le futur et conclut : « Si Chopin aborde comme malgré lui aux rivages du symbolisme musical [on en dira autant de Delacroix par rapport à l'impressionnisme], il ne peut le faire que sur la base d'un héritage du *Spätbarock* et du classicisme, assimilé au point d'en être transmué. C'est ce que veut signifier la phrase conclusive de Charles Rosen dans *Le Style classique* : "Les héritiers authentiques du style classique furent non pas ceux qui entretenaient ses cendres, mais ceux qui, de Chopin à Debussy, en préservèrent la liberté en altérant progressivement et finalement en détruisant le langage musical qui avait en son temps permis la création du style." Postuler que Chopin n'est pas conscient de ses innovations en fait de syntaxe musicale serait un non-sens⁶⁴. » Nous pourrions ajouter pour paraphraser Eigeldinger : postuler qu'Evans est tout à fait conscient des innovations musicales qu'il apporte au jazz en terme d'harmonie et de phrasé, dans le cadre d'un héritage assumé venu de la musique savante est une évidence qu'il tente d'opposer au courant novateur *free* du jazz.

De plus, Bill Evans est un musicien attaché à la notion de tonique comme le rappelle Enrico Pieranunzi : « C'est un morceau [*Orbit*] qui incarne parfaitement l'idée qu'Evans se faisait de l'harmonie : *développer à partir de la tonique et retourner à la tonique*⁶⁵. » Evans ne souhaite pas s'émanciper du système tonal, au contraire, comme nous allons le voir, le système tonal lui permet d'élaborer de suaves harmonies. D'un autre côté, il est également rivé à la notion de forme telle qu'elle lui a été léguée par la musique savante. Il affirme lors d'une interview : « Je n'envisage la liberté de mon improvisation qu'à l'intérieur d'un cadre contraignant –

⁶⁴ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 59 à 60.

⁶⁵ PIERANUNZI (Enrico), Bill Evans, *Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 106.

ce qui implique une soumission à des règles – ce qui suppose un travail important et permanent. Je pense que beaucoup de musiciens rechignent à se plier à cette contrainte dans leurs improvisations et ignorent la satisfaction qu’apportent les recherches découlant de cette manière de travailler⁶⁶. » Évidemment il n’est pas insensible à la liberté, mais uniquement dans l’acte d’improviser, le cadre à l’intérieur duquel cette improvisation a lieu étant fermement établi. Ainsi, quand il se dévoile, Evans révèle, non seulement l’immersion profonde de son processus créatif à l’intérieur de formes préexistantes comme celles des chansons populaires, mais aussi sa propre incapacité à saisir le processus imaginatif formel de la musique nouvelle.

En effet, Evans se contente fréquemment d’un matériau très simple pour élaborer ses improvisations. C’est ce qu’un siècle auparavant, Liszt avait fait. Comme l’explique Charles Rosen, Liszt ne paraphrase ou ne compose jamais à partir de thèmes de Mozart qui sont trop élevés pour cela alors que les mélodies tsiganes des *Rhapsodies hongroises*, elles, semblent ne pas l’être assez ; pour Rosen, ce ne sont même pas des chants folkloriques paysans puisqu’on disait souvent à l’époque que les mélodies tsiganes constituaient une musique vulgaire, urbaine et facile. En fait, Liszt n’a que peu de sensibilité à la nature du matériau musical qu’il emprunte et à ce qu’il est possible d’en tirer : il n’est guère sensible à sa *qualité*. Rosen écrit : « C’est cette indifférence à la qualité de son matériau qui valut à Liszt le mépris de ses contemporains les plus éminents, puis, après sa mort, celui de nombreux critiques et historiens parmi les plus respectables⁶⁷. » Cependant, Rosen estime que c’est là le principal atout de Liszt car il lui permet de déformer sans pitié le matériau et d’imaginer des méthodes originales pour incorporer à la composition les styles et les techniques d’exécution.

Tout l’enjeu pour Evans, comme pour Liszt, est de constituer à partir d’un matériau rudimentaire une véritable œuvre d’art. Ainsi, au plus fort de la vague *free* Evans en prend-t-il le contrepied : « Complètement indifférent à ce qui se passait autour de lui, à l’effervescence de la *New Thing*, à ce que faisaient Coltrane et Coleman, Evans s’enferme encore plus dans le monde des *pop songs*, qui constituent

⁶⁶ [Traduction] “The only way I can work is to have some kind of restraint involved – the challenge of a certain craft of form – and then find the freedom in that, which is one hell of a job. I think a lot of guys either want to circumvent that kind of labour, or else they don’t realize the rewards that exist in one single area if you use enough restraint and do enough searching.” SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me* – a musical biography, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 117.

⁶⁷ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 668 à 669.

toujours l'essentiel de son répertoire⁶⁸. » comme l'écrit Enrico Pieranunzi. Alors que d'autres renient la forme elle-même, tout en songeant à inscrire le jazz à l'égal de la musique savante dans l'émergent courant de la musique contemporaine, Evans, réfractaire à toute innovation, leur fait un pied de nez en bâtissant ses improvisations à partir du matériau le plus simple de son temps : l'air de comédie musicale et la chanson de variété. Agissant ainsi, il s'inscrit dans la filiation de Liszt et prête le flan, une centaine d'années plus tard, à des critiques identiques.

Outre Liszt, on peut d'une manière plus générale dans l'ère romantique, rappeler l'origine populaire des lieder dont Schubert parvenait, à partir d'un matériau très simple, à faire de véritables bijoux de l'histoire de la musique. Ce que confirme Jacques Drillon : « L'origine plus ou moins populaire de ses lieder, leur *caractère* populaire, en tout cas, est incontestablement à la source de cette simplicité – dont on fait, à juste titre, si grand cas⁶⁹. » Bien que le standard de jazz soit à la base de toute improvisation du genre, Evans le traite d'une manière beaucoup plus élaborée que ses contemporains. En retravaillant le matériau même du thème standard, en l'enrichissant harmoniquement et en lui donnant l'expression d'un réel lyrisme Evans s'inscrit dans une tradition : celle de la reprise d'un matériau simple et populaire par la musique savante romantique.

II.2.1.3.2- Chopin et Debussy, le piano intime

Il est nécessaire d'aborder ces deux compositeurs pour comprendre l'esthétique si particulière et originale de Bill Evans dans le jazz de son temps. Ces deux noms ont été cités à de multiples reprises dans les chapitres précédents. Nous devons à présent nous efforcer de démontrer cette proximité entre le polonais et le français, le second s'inscrivant dans un héritage et tirant toute son originalité pianistique du premier. Le lecteur se surprendra, par instants, à oublier le nom des deux grands compositeurs et imaginera Evans à leur place. Miles Davis et tous les musiciens et musicologues déjà cités associent unanimement le pianisme d'Evans à ces deux grands noms. Cela ne résulte pas d'un hasard : il faut là encore retourner à la source, celle du cantor de Leipzig qui abreuve la musique romantique et postromantique. Jean-Jacques Eigeldinger n'hésite pas à parler de linéarité novatrice dérivée de la fréquentation de Bach : « signalons dès à présent la féconde notion d'arabesque musicale chez Debussy, qui se réclame à cet égard du Cantor et des

⁶⁸ PIERANUNZI (Enrico), Bill Evans, *Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 95.

⁶⁹ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcritteur* suivi de *Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 124.

polyphonistes du XVI^e siècle. On le verra plus loin, Chopin – dont Debussy vénérât la musique – apparaît dans la perspective de ce concept comme un relais majeur entre le maître du *Spätbarock*⁷⁰ et le représentant par excellence du Symbolisme musical français⁷¹. »

Chopin est un chaînon crucial entre Bach et Debussy. On peut leur ajouter Ravel qui retrouve chez Chopin deux éléments incontournables de ce qui va nourrir l'improvisation stylistique d'Evans : l'amour de la mélodie et d'une harmonie au service de cette même mélodie. C'est encore Jean-Jacques Eigeldinger qui en fait le clairvoyant constat quand il établit un rapprochement direct entre les pièces lyriques les plus accomplies du dernier Chopin, telles la *Berceuse* op. 57, la *Barcarolle* op. 60 et le *Nocturne* op. 62/1 avec ce que sera le style d'écriture pianistique de Debussy et Ravel. Pour Eigeldinger, Chopin annonce clairement le postromantisme pianistique : « Dans ses op. 57, 60, et 62 Chopin aborde aux rivages du symbolisme/impressionnisme musical à partir de formules qui participent à la fois du trait purement pianistique et de la stylisation du *bel canto* orné dans l'orbe de Rossini⁷². » Nous reviendrons plus tard sur la *Berceuse* de Chopin qui a une réelle importance dans le geste pianistique soliste evansien. Notons que Ravel situe l'œuvre du dernier Chopin aux portes de l'impressionnisme. Debussy partage avec Chopin la notion d'intimité.

Tout auditeur attentif d'une ballade d'Evans fait une constatation identique : la musique d'Evans relève de la confiance et de la proximité avec l'âme. Chopin avait une aversion profonde pour le bruit et l'estrade, lieu d'exhibitions souvent sans rapport avec l'essence de la musique. À la différence de Liszt qui avait créé le récital, Chopin avait pris ses distances avec le phénomène sociologique des concerts, répétant volontiers qu'ils « ne sont jamais de véritable musique, qu'on doit y renoncer à y entendre ce qu'il y a de plus beau dans l'art⁷³. » Chopin est un musicien de salon. Debussy est dans le même état d'esprit et aime son instrument pour les « conversations entre le Piano et Soi⁷⁴ », « car nous voulons la Nuance encore,/ Pas la Couleur, rien que la nuance⁷⁵ ! », toujours selon l'*Art poétique* de Verlaine. Eigeldinger montre comment Debussy continue Chopin dans ses propres recherches en matière de dynamique, laquelle se déploie essentiellement entre le *p* et le *ppp*

⁷⁰ Baroque tardif.

⁷¹ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 27.

⁷² *Ibid.*, p. 30.

⁷³ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

(voire *pppp*) à travers de subtils dégradés intermédiaires. Conformément à l'esthétique symboliste, la musique émerge du silence pour y retourner. Jean-Jacques Eigeldinger cite Marguerite Long parlant de Debussy au piano : « Il jouait presque toujours en demi-teinte, mais avec une sonorité pleine et intense sans aucune dureté dans l'attaque, comme Chopin. [...] L'échelle de ses nuances allait du *triple piano* au *forte* sans jamais arriver à des sonorités désordonnées où la subtilité des harmonies se fût perdue⁷⁶. » D'ailleurs, Eigeldinger rappelle que les enregistrements réalisés par Debussy en apportent confirmation, tout comme d'autres témoignages.

Evans aurait aimé ne jouer que pour lui seul et dans le monde tonitruant et volubile du *free jazz*, les nuances *pianissimo* sont l'exclusif apanage de sa musique... Si Debussy s'est totalement inspiré du jeu en demi teinte de Chopin, c'est parce que cette manière d'aborder l'intensité du son était inouïe dans l'histoire de la musique. Or ce ne sont pas les ravages de la maladie sur une organisation délicate mais bien des impératifs d'ordre esthétique qui ont dicté à Chopin ses options en matière de dynamique ainsi que le choix de ses pianos (Graf, Pleyel). Dès son plus jeune âge, il tourne en compliments les réserves de certains auditeurs viennois sur la délicatesse extrême de son jeu, et la malignité d'un chroniqueur parisien qui parlait des *vaporeuses nuances de son jeu microscopique* ne peuvent l'atteindre. Les recherches sur la dynamique musicale et l'art rhétorique de Chopin sont attestées par les souvenirs de Charles Hallé cité par Jean-Jacques Eigeldinger : « Lors de son dernier concert public à Paris au début de 1848, Chopin exécuta toute la dernière partie de sa Barcarolle d'une manière radicalement opposée aux indications dynamiques imprimées : à partir du retour du thème principal [mes. 84 sq.], il joua *pianissimo* mais avec des *nuances* si subtiles qu'on pouvait se demander si cette nouvelle version n'était pas préférable à l'autre. Seul Chopin pouvait accomplir un tel prodige⁷⁷ ! » Toujours pour Eigeldinger, confortant cette filiation entre Chopin et Debussy : « les dégradés du légendaire *mezza voce* de Chopin trouvent une manière de correspondant dans l'adjectif *lointain* qui parsème les partitions de Debussy, quand ce n'est pas *atténué*, *estompé*, voire *presque rien*. Quel compositeur avant Chopin [jusque vers l'époque des *Études* op. 25] a multiplié autant que lui les indications agogiques et dynamiques d'une extinction sonore⁷⁸ ? »

Mezza voce, *lointain*, *atténué*, *estompé*, *presque rien*, autant d'expressions qui s'appliquent parfaitement aux nuances subtiles de la musique de Bill Evans.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 54.

L'auditeur les remarquera aisément dans l'exposé thématique des multiples ballades enregistrées par Bill Evans. Quant aux pianos d'Evans, on en sait très peu de choses ; même s'il a utilisé parfois un *Fender Rhodes*⁷⁹, il préfère, et de loin, un piano à queue : « “J’ai été très content d’utiliser le *Fender Rhodes* pour ajouter un peu de *couleurs* à certains enregistrements mais il ne s’agissait ici que d’un ajout accessoire. Aucun instrument électrique ne peut être comparé avec la qualité et les ressources propres à un bon piano acoustique.” C’est ce que quelques années plus tard allait constater Keith Jarrett en tournant définitivement le dos aux instruments électriques⁸⁰. »

Berlioz connaît bien les deux grands pianistes virtuoses de l'époque romantique et sa préférence pour Chopin ne fait aucun doute. Son geste pianistique est pour lui d'une supériorité et d'une originalité incontestables sur celui de Liszt, mais il trouve à ses compositions un caractère naïvement étrange, une hardiesse des rythmes et des harmonies, un style mélodique capricieux, fugitif, insaisissable qui sont plus remarquables encore. Il écrit, concernant la dynamique du jeu de Chopin : « Malheureusement il faut joindre à une organisation musicale exquise, développée d'ailleurs par l'étude, une attention extrême pour saisir au vol cette multitude de pensées délicates et fines dont l'ensemble constitue le style de Chopin, et dont plusieurs doivent nécessairement passer inaperçues dans les grandes salles et devant le grand public⁸¹. » Chopin pianiste de l'intime, murmure à l'âme de ceux qui l'écoutent, Bill Evans n'est-il pas le digne héritier de cette musique ?

Mais l'admiration déclarée de Debussy pour Chopin dépasse les exemples donnés plus haut. « Claude de France » déclarait à qui veut l'entendre « s'être usé les doigts » sur les Études de Chopin. Il écrit par ailleurs dans un billet inédit du 19 février 1910 – donc contemporain de l'achèvement des Préludes, premier livre : « J'ai presque aimé Chopin en commençant à aimer la musique, et j'ai continué⁸² ! » L'hommage des *Douze Études* datées de 1915 « à la mémoire de Frédéric Chopin » représente l'expression suprême d'un culte, comme le fait remarquer Jean-Jacques Eigeldinger. Cette filiation entre Chopin et Debussy est reconnue par nombre de

⁷⁹ Piano électroacoustique au son cristallin et voilé nécessitant une alimentation électrique.

⁸⁰ [Traduction] “I’ve been happy to use the Fender Rhodes to add a little colour to certain performances but only as an adjunct. No electric instrument can begin to compare with the quality and resources of a good acoustic piano.” Within a few years Keith Jarrett would be saying similar things as he permanently abandoned electric keyboards. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 261.

⁸¹ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 261.

⁸² *Ibid.*, p. 56.

personnalités artistiques. Dès la fin du XX^e siècle dernier, écrit Eigeldinger : « un Paul Signac notamment avait identifié Delacroix comme le précurseur direct des impressionnistes ; après avoir évalué la dette de Liszt et Wagner à l'égard de Chopin, le XX^e siècle a reconnu dans ce dernier un prédécesseur de Debussy. Le *Prélude* op. 45 se situe précisément au départ de cette double trajectoire⁸³. »

La description des sonorités alors inouïes tirées du piano par Chopin qui figure dans l'ouvrage de Jean-Jacques Eigeldinger pourrait parfaitement convenir au style d'Evans: « L'autre [Chopin], auscultant son piano pour en tirer des textures et sonorités inouïes, arrachant “à l'instrument le secret d'exprimer la respiration” dans sa manière de faire chanter éperdument son Pleyel, sur le mode élégiaque en particulier qui fait de lui le prince véritable des salons aristocratiques – adeptes du Théâtre-Italien [“Chopin a été le Bellini du piano” note Escudier]. [...] Chopin, ennemi du programmatique mais créateur de la ballade pianistique et du prélude aphoristique, qui, “complètement dégagé de tout lien social, héroïque et solitaire, travaille le regard assuré fixé sur les brumes du proche avenir impressionniste⁸⁴”. » Chopin créateur de la ballade pianistique et du prélude aphoristique ; Evans, qui préfère la qualité à la quantité, n'en est-il pas dans son genre un peu le continuateur ?

Pour comprendre la musique de Bill Evans, il nous faut à présent s'intéresser à sa personnalité. Que dire de ces adjectifs qui qualifient Chopin : introverti, obsessionnel, perfectionniste que l'on peut trouver dans les ouvrages d'Eigeldinger ? Ils s'appliquent *stricto sensu* au caractère de Bill Evans. Mais là ne s'arrêtent pas les similitudes.

II.2.1.3.3- Chopin et Evans, deux personnalités proches

La lecture des ouvrages de Keith Shadwick et Enrico Pieranunzi consacrés à Evans indique très clairement qu'Evans est timide, introverti, peu convaincu par ses capacités ; il existe au fond de lui un profond désespoir et ses problèmes de drogue affecteront durablement sa santé tout au long de sa vie et le conduiront à une mort prématurée. Evans, on le sait, n'aime pas jouer en public, il aime jouer seul et répète sans cesse : « À l'occasion d'un concert, J'estime devoir être le seul habilité à dire si j'ai atteint l'objectif que je m'étais fixé préalablement. Quand le public manifeste son adhésion par des applaudissements, cela a un côté stimulant mais en réalité, si

⁸³ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 111.

j'avais le choix, je préférerais jouer sans aucune manifestation d'enthousiasme du public, car cela me déconcentre⁸⁵. »

Evans a une véritable propension à dénigrer ses propres capacités, il affirme ne pas avoir d'oreille et a une conception très précise et personnelle du jeu en solo ; il se sous estime et craint de ne jamais donner le meilleur de lui-même. Pendant l'interview qu'il avait accordée à sa collègue pianiste Marian McPartland fin 1978, Evans avait réaffirmé sa préférence pour le jeu en solo, mais avec une précision : « Je ne pense pas vraiment avoir l'envergure nécessaire pour faire un véritable pianiste soliste parce que je n'ai pas suffisamment élargi mon geste pianistique à la dimension que cela exige. Mais le jeu en solo apporte de merveilleuses sensations comme vous le savez, vous êtes entièrement maître des dynamiques, du tempo et des *rubatos*, ce contrôle absolu des paramètres est le summum de l'expressivité personnelle⁸⁶. » Au moment de cette confidence, Evans, qui avait recensé les avantages qu'apportait la formule du trio, était pleinement conscient des contraintes qu'entraînait le jeu en solo, notamment « la gestion du temps musical, la place de la basse, d'une harmonie bien conduite au sein d'une structure formelle cohérente⁸⁷. » Malgré son aspiration à la solitude, Evans est ouvert au monde, il apprécie la culture, au delà du piano et de la musique, il est également curieux et manifeste un réel appétit pour les œuvres de Platon, Freud et Sartre mais aussi pour le poète et romancier naturaliste britannique Thomas Hardy. Et comme le rappelle Keith Shadwick : « Il aimait faire des jeux de mots sophistiqués et son amour pour les anagrammes se retrouve dans le choix de certains titres de thèmes qui sont autant d'hommages musicaux à Orrin Keepnews⁸⁸ [*Re: Person I Knew*] ou Sonny Clark [*N.Y.C.'s No Lark*], par exemple⁸⁹. »

Et Chopin ? Il n'est pas, selon Berlioz, l'homme de la foule : « Aussi Chopin, malgré son magnifique talent d'exécution, n'était-il pas l'homme de la foule, le

⁸⁵ [Traduction] “[...] I’m the only one who can tell if I’m reaching the objective. When an audience responds with applause, it can give real impetus, but if I had a choice, I’d prefer no expression of enthusiasm as, to me, it can be a distraction.” SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 148.

⁸⁶ [Traduction] “I don’t have the dimension to really be a solo pianist entirely,” he said. “I just haven’t expanded that part of my playing that much. But the feeling of playing solo a marvelous feeling, as you know. You have complete control of the nuances and the rubatos and so forth, and it’s marvelous personal kind of expressive feeling.” *Ibid.*, p. 179.

⁸⁷ [Traduction] “some of the functions that you must perform as a solo pianist – keeping the time or the bass or ... playing voicings so full, [and] maintaining a fundamental structure”. *Ibid.*, p. 179.

⁸⁸ Producteur de jazz américain, né en 1923 et décédé en 2015.

⁸⁹ [Traduction] Sophisticated wordplay entertained him as well; his love for anagrams surfaces in the titles he chose for his musical tributes to Orrin Keepnews [“Re: Person I Knew”] and Sonny Clark [“N.Y.C.’s No Lark”]. *Ibid.*, p. 155.

virtuose des grandes salles et des grands concerts. Il avait renoncé à ces tumultes depuis longtemps⁹⁰. » Il n'aime pas le concert, il est un pianiste de l'intime comme nous l'avons constaté. À Lenz, qui l'interrogeait en 1842 sur son comportement à l'approche d'un concert, Chopin répondit : « C'est une période affreuse pour moi ; je n'aime pas paraître en public, mais cela fait partie de ma condition⁹¹. » Pour Jean-Jacques Eigeldinger, la cause première et constante de cette aversion tient à la composante essentiellement aristocratique de la conception musicale propre à Chopin. Sur le plan pianistique, cette conception s'est matérialisée entre autres dans un art quasi légendaire de la nuance développée à l'infini – ces « vaporeuses nuances du jeu microscopique de M. Chopin » évoquées plus haut. Pour Berlioz : « Chopin est un talent d'une toute autre nature [que Liszt]. Pour pouvoir l'apprécier complètement, je crois qu'il faut l'entendre de près, au salon plutôt qu'au théâtre. [...] Il y a des détails incroyables dans ses *mazurkas* ; encore a-t-il trouvé de les rendre doublement intéressants en les exécutant avec le dernier degré de douceur, au superlatif du *piano*, les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets⁹². » Et c'est presque en tête à tête qu'il est le plus grand quand il est seul avec ses élèves, qu'il donne sa pleine mesure de pianiste pour atteindre la transcendance et la perfection.

Pour établir une comparaison avec Evans, l'ouvrage de Shadwick nous apprend que c'est à l'occasion de ses enregistrements en solo qu'Evans se sent le mieux, son agent de l'époque des SOLO SESSIONS du début des années soixante explique qu'il ne semble jouer que pour lui, arrêtant ou bon lui semble l'enregistrement, reprenant là où il le désire, faisant fi des futurs auditeurs du disque. Voici à présent ce que dit Liszt de Chopin, ne peut-on y voir quelques similitudes avec Evans à l'époque de la *pop music* : « Venu en France il y a dix ans environ, Chopin, dans la foule des pianistes qui à cette époque surgissaient de toutes parts, ne combattit point pour obtenir la première ni la seconde place. Il se fit très peu entendre en public ; la nature éminemment poétique de son talent ne l'y portait pas. Semblable à ces fleurs qui n'ouvrent qu'au soir leurs odorants calices, il lui fallait une atmosphère de paix et de recueillement pour épancher librement les trésors de mélodie qui reposaient en lui. La musique c'était sa langue⁹³ ; [...]. » Bien sûr, Evans a bénéficié d'un public nombreux, même s'il n'aimait pas jouer devant le

⁹⁰ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 121.

⁹¹ *Ibid.*, p. 191 à 192.

⁹² *Ibid.*, p. 191 à 192.

⁹³ *Ibid.*, p. 257.

monde, il fallait bien qu'il puisse vivre de son art, un art qu'il voulait voir éclore et s'épanouir dans la délicatesse.

II.2.1.3.4- Un geste pianistique tout en délicatesse

Evans n'a pas, à proprement parler, eu une influence directe sur Marian McPartland mais il a joué un rôle de catalyseur en lui permettant de libérer des qualités stylistiques qu'elle possédait déjà et qui venaient de sources identiques : les grands compositeurs de musique savante européenne. Marian McPartland trouve une certaine féminité dans le geste pianistique de Bill Evans. Beaucoup entendirent McPartland dire plus tard que si une femme jouait avec puissance, on allait dire qu'elle jouait comme un homme, alors qu'aucun critique ne s'était aventuré à dire, à l'inverse, qu'Evans jouait comme une femme quand il le faisait clairement. Voici la conclusion de Paul de Barros : « Ironiquement, il a fallu que ce soit un homme qui “permette” à Marian de s'abandonner à des harmonies sophistiquées, au lyrisme, toutes choses que l'on accorde à la mélancolie féminine⁹⁴. » De la même manière, il est reproché à Chopin d'avoir un côté féminin dans son jeu. Un témoin rapporte l'avoir entendu interpréter l'op. 26 de Beethoven : il trouve son jeu beau, mais pas aussi beau que dans ses propres compositions. Il confie ceci : « Il murmurait *mezza voce* mais incomparablement dans la cantilène, avec une perfection infinie dans la continuité et l'enchaînement des phrases : un jeu d'une beauté idéale, mais *féminin* ! Or Beethoven est un *homme* et ne cesse jamais de l'être ! [...] Tout le monde fut ravi, moi aussi je fus ravi, mais uniquement par la sonorité de Chopin, par son toucher, par le charme élégant et la grâce, par la pureté du style⁹⁵. »

Au sujet de McPartland, on dit que lyrisme et harmonies sophistiquées seraient l'apanage des femmes ; ce raffinement dans le jeu de Bill Evans est très tôt remarqué, par le critique Michael James, par exemple, dans les notes de pochettes de l'enregistrement – en trio - VILLAGE VANGUARD SESSIONS de 1961 cité par Enrico Pieranunzi. James insiste sur le contenu émotionnel dans le geste pianistique d'Evans, unique parmi les musiciens de sa génération. N'importe quel thème de comédie musicale, prétexte à de trop nombreuses improvisations, usé par le temps, retrouve avec Evans son charme premier, dans une interprétation si personnelle que,

⁹⁴ [Traduction] Ironically, it would be a man who gave Marian “permission” to luxuriate in her own harmonically sophisticated, lyrical, sometimes melancholy feminine side. DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, 175 Fifth Avenue, New York, 2012, p. 201 à 202.

⁹⁵ VON LENZ (Wilhelm), *Les Grands Virtuoses du piano*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, p. 77.

en comparaison, la mélodie de départ finit par paraître le fruit d'une pensée décomposée. Pieranunzi cite cette phrase : « Ses [re]compositions de tels matériaux musicaux étaient réalisées avec un soin extrême, comme si chaque note de chaque accord en propre avait été soumise à un long travail de réflexion ; comme si l'imagination et la souplesse rythmique requises pour une entreprise de cet ordre, les plus imperceptibles variations de toucher, les plus subtils changements d'inflexion et d'accent avaient peu à peu pris forme avec à l'esprit cette seule interprétation-là⁹⁶. »

Pour Pieranunzi, l'héritage evansien porte cette subtilité avec l'aspect harmonique, parmi d'autres : « Les aspects harmoniques [les *voicing*], mélodico-formels comme la logique à donner à la suite de phrases constituant le solo ; les aspects concernant le timbre et la sonorité de l'instrument en relation avec le résultat à atteindre ; aspects esthétiques et historiques, la redécouverte de la dimension chantante du piano, fortement liée à l'introduction dans le champ jazzistique de formules du dernier romantisme et de l'impressionnisme⁹⁷. » Cette intrusion de formules du dernier romantisme et de l'impressionnisme confirme l'influence qu'Evans va exercer sur les pianistes et les autres instrumentistes. Une influence destinée, avec le temps, à égaler en importance celle de Bud Powell, mais dans un champ plus large englobant des aspects pianistiques du jazz plus nombreux. Un héritage où la primeur est donnée à l'élégance comme l'a observé Helene Zindars, la fille d'Earl Zindars, compositeur et ami de Bill Evans depuis le service militaire : « Sa contribution consistait, précisément, à tirer du langage du jazz son contenu le plus profond et à le proposer avec une clarté et une élégance jamais atteintes avant lui⁹⁸. »

Une délicatesse, que l'on trouve pareillement chez Chopin d'après un témoin ayant entendu Chopin jouer chez Pleyel en 1841 : « “Rien en vérité n'égale la légèreté, la douceur avec laquelle l'artiste prélude sur le piano” : coutume habituelle, éventuellement passée sous silence par la presse à d'autres occasions⁹⁹. » Si Evans a un jeu tout en délicatesse et aime jouer seul, il trouve en Chopin un parfait devancier, toujours d'après un article de journal du XIX^e siècle : « nous ajouterons, toutefois, qu'on entendait trop faiblement M. Chopin, et que beaucoup de détails de sa partie ont dû être perdus pour les auditeurs. Le talent, parfait d'ailleurs, de M. Chopin est si délicat, si plein de nuances imperceptibles et qu'une oreille sensible et

⁹⁶ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 67 à 68.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁹⁹ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 57.

exercée peut seule saisir, que c'est, à notre avis, un désavantage pour lui d'être entendu avec un autre. M. Chopin a besoin de jouer seul pour être apprécié tout ce qu'il vaut¹⁰⁰. » Dans son ouvrage, Pieranunzi ne cesse de montrer les problèmes rencontrés par Evans avec les autres membres de son trio, en particulier les différents batteurs qui se sont succédés, et qui ont constitué une véritable « gêne sonore » du point de vue des intensités. Le travail subtil et délicat d'Evans sur les nuances était réduit à néant par le niveau sonore de la batterie. Chopin, pour certains, joue de l'âme : « Ce n'est pas du piano que vous jouez, c'est de l'âme » lui écrivait le marquis de Custine rejoignant dans cette formule Heine, Balzac et tant d'autres¹⁰¹.

Son jeu de pédales est des plus subtils : Chopin pousse au dernier degré de raffinement les effets de timbre dus au jeu des pédales. Le pianiste Marmontel, qui l'entendit souvent, rapporte : « Chopin se servait des pédales avec un tact merveilleux. Il les accouplait souvent pour obtenir une sonorité moelleuse et voilée, mais plus souvent encore il les employait séparément pour les passages brillants, pour les harmonies soutenues, pour les basses profondes, pour les accords stridents, éclatants, ou encore usait-il de la petite pédale seule pour les bruissements légers qui semblent entourer d'une vapeur transparente les arabesques qui ornent la mélodie, et l'enveloppent comme de fines dentelles¹⁰². »

Le timbre des pédales des pianos Pleyel se prête extrêmement bien à la manière de jouer de Chopin. Jean-Jacques Eigeldinger y voit un perfectionnement mécanique auquel le compositeur-pianiste recourt largement en regardant vers un avenir debussyste. Il est plus probable qu'Evans ait travaillé intensément son jeu de pédales pendant ses études classiques, la subtilité des sons qu'il obtient en est la preuve. Une subtilité commune avec Debussy puisque l'art de Debussy s'inscrit parfaitement dans cette lignée. Marguerite Long – qui avait travaillé certaines œuvres avec lui – relate : « Comme Chopin, enfin, Debussy se préoccupe du rôle de la pédale et l'écrit à son éditeur : “La tranquille vérité est, peut-être, que l'abus de la pédale n'est qu'une manière de dissimuler un manque de technique, et puis, qu'il faut faire beaucoup de bruit pour empêcher d'entendre la musique que l'on égorge ! Théoriquement, il faudrait trouver un moyen graphique d'indiquer cette *respiration*... ça n'est pas introuvable¹⁰³.” »

¹⁰⁰ *Le Pianiste*, II, n° 9 [5 mars 1835], p. 69, *In. Ibid.*, p. 212.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰² *Ibid.*, p. 50.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 52.

Comment ne pas établir une comparaison avec le style d'Erroll Garner qui, toutes proportions gardées et au-delà de ses nombreuses qualités, semble souffrir de cet usage trop intensif, voire mal approprié de la pédale ? De même, la respiration de la phrase mélodique, chez lui comme chez Oscar Peterson parfois, est étouffée par des traits ostentatoires enchaînés qui anéantissent l'illusion d'aspect vocal d'un instrument qui, par définition, ne respire pas. À ce propos, serait-ce le geste pianistique de Chopin qui aurait conduit Debussy à renoncer presque complètement à indiquer le jeu de pédales dans ses partitions, c'est la question de Jean-Jacques Eigeldinger ? : « Les enregistrements par Debussy de ses propres compositions sur rouleaux de piano pneumatique sont là pour confirmer les liens étroits avec l'esthétique sonore de son prédécesseur¹⁰⁴. » Cette délicatesse du son vient du jeu de pédales mais également de la propension du pianiste à pouvoir jouer *legato*.

II.2.1.3.5- Le *legato*, une subtilité technique partagée dans une phrase mélodique épurée

Dans le jazz, même si le discours instrumental a beaucoup évolué au fil du temps, l'aspect rythmique de la phrase musicale prévaut sur son aspect chantant. Cela est lié au tempo, à l'origine attaché à la fonction dansée du jazz, et au swing. La mélodie des thèmes est souvent swinguée par la plupart des pianistes, quand elle est exposée, ou bien noyée sous un flot d'ornements dans l'exposition *rubato* d'Art Tatum. Jusqu'à Evans, elle n'était pas exposée de manière presque nue avec une intention émotionnelle sous-jacente. Evans apporte cette nouvelle manière d'exposer un thème et à l'intérieur de son *rubato* s'élève la mélodie, dans toute sa simplicité, dans un profond *legato* qui relie chaque note à l'autre dans l'intention de construire une véritable ligne de chant. Robert Doerschuk remarque qu'Evans opère de manière identique pendant le swing propre aux improvisations : « Même quand il fait swinguer son discours, Evans le fait avec une maîtrise du *legato* trahissant davantage son souci du soutien du flux mélodique plutôt qu'une accentuation hachée de son discours improvisé¹⁰⁵. »

Le jeu *legato* est par essence impossible au piano et demande une très grande maîtrise technique pour s'en approcher, ou du moins en donner l'illusion. Relier chaque note d'une mélodie l'une à l'autre, voilà ce qu'affectionne particulièrement Chopin qui considère cet aspect de la technique comme une véritable démonstration

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 52 et 53.

¹⁰⁵ [Traduction] And even when playing with emphasis, Evans did so with a legato mentality that reflected his interest in exploring the long flow of melody rather than breaking a phrase into bits. DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 155.

de virtuosité : « “Il n’y a qu’un âne pour penser que ce soit facile, disait-il ; c’est à ces *liaisons* que se reconnaît le virtuose ! Jouez-le *ainsi* à Chopin : il remarquera la chose, cela lui fera plaisir. [...] Si vous le *lui* jouez *ainsi*, il vous donnera des leçons ; il ne vous manque plus que l’audace de le faire”, conclut Liszt¹⁰⁶. » Le *legato*, tel que Chopin le conçoit, vient tout droit de ce *bel canto* qu’il aime tant ; un *legato*, quasi *legatissimo*, pierre angulaire de son jeu et de son enseignement : « Son jeu était toujours noble et beau ; les notes chantaient toujours, aussi bien en pleine force que dans le piano le plus doux. Il se donnait une peine infinie pour inculquer à l’élève ce jeu lié et chantant. *Il [elle] ne sait pas lier deux notes* était chez lui le superlatif du blâme¹⁰⁷ » rapporte Friederike Müller-Streicher¹⁰⁸ cité par Jean-Jacques Eigeldinger. Le *legato* n’a de l’effet et n’est véritablement mis en valeur que dans des phrases volontairement simples et subtilement épurées. L’objectif est de s’exprimer en touchant le plus grand nombre comme le précise Evans : « Je cherche à dire quelque chose par le biais de ma musique. Et je cherche à apprendre comment le dire au moyen d’un langage musical compréhensible et dont le sens soit toujours plus profond¹⁰⁹. »

Ces phrases volontairement simples et épurées, Evans en a trouvé l’origine dans la fréquentation approfondie et assidue de la musique de Chopin qui revendique la simplicité comme un but ultime à atteindre : « La dernière chose, c’est la simplicité. Après avoir épuisé toutes les difficultés, après avoir joué une immense quantité de notes et de notes, c’est la simplicité qui sort avec tout son charme comme le dernier sceau de l’art. Quiconque veut arriver de suite à cela n’y parviendra jamais ; on ne peut commencer par la fin¹¹⁰. » Berlioz qui décrit la musique de Chopin, comme dépourvue de « traits clinquants », trouve par ce biais, que tout y est intéressant depuis la première note jusqu’à la dernière, et plus que la simplicité, s’attache à évoquer un « singulier laconisme » : « Aussi quelques-uns de ses morceaux sont-ils d’un singulier laconisme ; l’idée complète une fois présentée, avec les développements qu’elle comporte le plus naturellement, la conclusion ne se fait pas attendre, et l’auditeur que tant de réserve étonne et enchante à la fois, en est

¹⁰⁶ VON LENZ (Wilhelm), *Les Grands Virtuoses du piano*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, p. 64.

¹⁰⁷ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L’univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 69.

¹⁰⁸ L’une des meilleures élèves professionnelles de Chopin, née en 1816 et décédée en 1895.

¹⁰⁹ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l’artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 112.

¹¹⁰ « Frau Friederike Streicher’s Erinnerungen an Chopin », annexe II in F. Niecks, *FC trad. All.*, t. II, *In.* p. 19 EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L’univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 369.

quitte pour prier l'auteur de recommencer¹¹¹. » *Legato*, et simplicité de la mélodie sont mis en valeur par la richesse de l'harmonie.

II.2.1.3.6- Richesse harmonique

Ce sujet a déjà été un peu abordé dans un précédent chapitre, il nous faut maintenant y revenir brièvement. Nous savons qu'avec la beauté de la ligne mélodique, c'est la richesse des harmonies, au service total du « chant », qui caractérise le génie de Bill Evans. Enrico Pieranunzi nous en livre les principales singularités en rappelant ce que Chick Corea et Keith Jarrett lui doivent à leurs débuts sur la scène jazzistique. Pour Pieranunzi, Evans opère une révolution silencieuse dans le domaine harmonique et dans la conception du solo : ses accords sont privés de tonique, ils sont joués en positions serrées. L'usage fréquent d'intervalles de seconde mineure permet une circulation plus grande d'harmoniques et accroît leur vibration. Il faut également remarquer la présence d'accords de passage entre les accords de base des morceaux qui sont des adaptations du *voicing* aux nécessités acoustiques des divers registres du clavier. « Tout cela était entré, grâce à Evans, dans la pratique pianistique du jazz et les plus sensibles des jeunes pianistes avaient fait de tous ces éléments la partie désormais irremplaçable de leur lexique expressif¹¹². » écrit Pieranunzi.

C'est, à son époque, ce qui ressortait harmoniquement des œuvres de Chopin : « Et puis une qualité dont les amateurs subissent l'influence sans la reconnaître, mais dont nous devons tenir fidèlement compte à l'artiste [*sic*], c'est une richesse d'invention harmonique vraiment extraordinaire, et des combinaisons rythmiques qui lui appartiennent vraiment exclusivement¹¹³. » Une qualité relevée encore une fois par Berlioz : « Son jeu est toujours le type de la grâce capricieuse, de la finesse et de l'originalité, et ses nouvelles compositions ne le cèdent point à leurs aînées pour la hardiesse harmonique et la suavité de ses mélodies¹¹⁴. » Cette hardiesse harmonique est donc un élément reconnaissable et palpable autant chez le jazzman que chez le virtuose compositeur polonais. D'ailleurs, Evans observe, comme Chopin avant lui, la scrupuleuse disposition d'une mélodie soutenue par une harmonie. Tout ce travail sur le son étant le produit d'une posture.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹¹² PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 106 à 107.

¹¹³ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 123.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 262.

II.2.1.3.7- Posture

La posture de Bill Evans se résume à sa plus simple expression. Courbé en avant, les yeux fermés, la tête penchée à hauteur du clavier, à l'opposé du public, il semble écouter le cœur de l'instrument afin d'en tirer les meilleurs effets. Bill Evans, nous l'avons vu, joue pour lui-même. Les enregistrements vidéo d'émissions de télévision nous donnent l'opportunité d'observer Evans au piano. Il n'opte pas pour la position habituelle des pianistes : il est courbé en avant, comme s'il était urgent pour lui de percevoir le moindre son s'échappant du cordier ou comme si tout son corps était figé dans la propulsion de son swing. La paume de ses mains est pratiquement collée parallèlement aux touches du clavier alors que ses doigts s'ils sont pliés, ne le sont pas véritablement à la manière des grands interprètes de musique savante. Keith Shadwick constate : « En réalité, l'accumulation des années passées en tant que professionnel du jazz, l'ont conduit à développer sa propre *morphologie* de la main. Cependant, ses doigts ne sont pas non plus tendus à la manière de ceux de Thelonious Monk¹¹⁵. »

Evans semble, de temps en temps, coller son oreille contre le piano pour percevoir certains traits dont la dynamique est restreinte, accentuant par là le côté introverti de sa musique. On rappelle souvent qu'Evans est gaucher et sa main gauche est effectivement puissante, bloquée en accords parallèles avec ce que fait la main droite. De manière surprenante, alors que sa technique paraît infaillible et que son inventivité mélodique et harmonique semblent inépuisables, vers la fin de sa vie, Evans fait preuve d'une grande économie, jouant pendant des solos entiers avec sa seule main droite dans une partie restreinte du clavier. Une vaste partie de ce que les auditeurs de disques d'Evans qualifient de *style* Evans, peut être observé dans les vidéos comme une sorte de doigté sténographique à l'intérieur de déplacements limités de la main.

Bien entendu, ce style très épuré du dernier Evans est le fruit d'une quête toujours plus grande d'aller à l'essentiel et de gommer tout superflu. Comme le rappelle Shadwick : « Ceci est en rupture totale avec le jeu qu'il adoptait dans les années cinquante où de longs traits virtuoses alternaient avec des passages en accords pleins sur des rythmes hachés. Ajoutons à cela que sa main droite parcourait avec vélocité l'ensemble du clavier pendant que la main gauche pouvait rester suspendue pendant de nombreuses mesures au dessus du clavier sans émettre un seul

¹¹⁵ [Traduction] his years as a professional jazz musician had led him to evolve his own particular finger "shape". But his fingers in no way approximate the remarkable straightness of, say, Thelonious Monk in action. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 122.

son¹¹⁶. » En fait, même si Bill Evans a développé sa propre posture face au clavier, elle se caractérise par une économie de moyens plus proche de la posture de Chopin que de celle de Liszt, comme ce témoignage le laisse entendre : « Au salon comme dans la salle de concert, il s'avancait doucement, modestement vers le piano, se contentait du premier siège venu, montrant d'emblée par la simplicité de sa tenue vestimentaire et par le naturel de son maintien combien toute contorsion, tout charlatanisme lui était contraire. Sans aucun préambule, il livrait immédiatement son jeu plein d'âme et profondément senti. Pour donner libre cours à son talent il n'avait besoin ni d'une longue chevelure tombant sauvagement, ni de lorgnons, ni de coquetterie en face du public. Ce talent, il le produisait avec art – non avec artifice –, magnifié spirituellement – et non déformé par la singerie¹¹⁷. » En effet, comme chez Chopin, aucune « singerie » dans la posture d'Evans même si à la fin de sa vie, suivant la mode du moment, Evans porte barbe et cheveux longs. Pourtant, au cours d'une émission¹¹⁸ télévisée dans laquelle il est interviewé par son frère Harry, Evans ne joue plus du tout de la même manière, il a le buste droit, et prend une posture proche de celle d'un pianiste « classique ». Il est permis de supposer, que se sentant en confiance, tout en restant immobile il adopte une position moins renfermée sur lui-même puisqu'il n'est en compagnie que de son seul frère. Ce qui nous amène directement à cette suite logique.

II.2.1.3.8- Le refus de la virtuosité ostentatoire

Pour parler de la virtuosité non ostentatoire d'Evans, nous n'évoquerons que Chopin pour l'opposer à Liszt. Evans n'a partagé les récompenses honorifiques décernées par les journaux spécialisés qu'avec un seul de ses contemporains : Oscar Peterson. Ce dernier, nous l'avons vu, est en quelque sorte un lointain héritier de Liszt, et à l'image de son mentor éloigné (sans l'hypergeste cependant), il développe un geste pianistique généreux en double et triple croches avec une intensité et une énergie démoniaques. Evans, lui, passe des traits volubiles de temps en temps mais vise davantage l'expressivité.

¹¹⁶ [Traduction] This is in contrast to much of his playing of the 1950s, where long lines often alternated with chordal passages and more broken, rhythmically jagged phrases. Back then, his hand was moving across considerable stretches of the keyboard, his left hand often suspended for whole bars or more. Shadwick Keith, *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁷ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 145.

¹¹⁸ *Creative Process and Self Teaching*, Produced by Charter OAK Telepictures INC., in association with Helen Keane, year ?

Jean-Jacques Eigeldinger développe une argumentation que ne renierait aucunement un chroniqueur de jazz qui aurait assisté à un concert de Peterson puis à l'un d'Evans et les comparerait. Eigeldinger rappelle que Liszt est cité comme un phénomène de verve, d'audace et d'inspiration : « Ses traits sont si éblouissants, ses terminaisons si effrayantes de force et de précision, ses broderies si délicates et d'un goût si neuf, qu'en vérité on est quelquefois dans l'impossibilité de l'applaudir, il vous pétrifie¹¹⁹. » C'est un peu ce que ressentent les auditeurs d'Oscar Peterson assommés par des traits virtuoses d'une exaltante technique. Chopin, comme Bill Evans, est un talent d'une autre nature. Il faut l'entendre au salon plutôt qu'au théâtre. Chopin comme exécutant et comme compositeur est un artiste à part et ne ressemble à nul autre. Et Eigeldinger de citer ce témoignage : « Malheureusement il n'y a guère que Chopin lui-même qui puisse jouer sa musique et lui donner ce tour original, cet imprévu qui est un de ses charmes principaux ; son exécution est marbrée de mille nuances de mouvement dont il a seul le secret et qu'on ne pourrait indiquer. Il y a des détails incroyables dans ses mazurkas, – encore a-t-il trouvé le moyen de les rendre doublement intéressants en les exécutant avec le dernier degré de douceur, au superlatif *piano*, les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets. Chopin est le *Trilby* des pianistes¹²⁰. »

Comme Chopin, Evans n'aime rien plus que la ton de la confiance, l'intimité, alors que Peterson, à l'image de Liszt, tire satisfaction des grandes scènes, des honneurs et d'une foule pléthorique. En réalité, la différence entre ces deux types de virtuosités n'est-elle pas tout simplement une affaire d'intériorité seulement ? Comme il le dit très souvent, Liszt admire Chopin et rêve de parvenir à cet aboutissement intérieur propre à Chopin. Probablement en est-il de même pour Peterson qui, s'il n'évoque pratiquement jamais Evans dans son autobiographie est certes extrêmement conscient de ses qualités. Evans est un pianiste *intérieur* et sa virtuosité est plus intellectuelle que démonstrative.

Peut-être a-t-il bénéficié pendant ses études de la retombée des théories prônées par la pianiste et pédagogue Marie Jaëll : « Sentir la musique, c'est le fait de se représenter mentalement les sons entendus¹²¹ ». Ce qui permet à Christian Corre d'écrire : « Penser, entendre, éprouver, agir sont en si étroite corrélation neuronale que l'étude du piano requiert à présent la plus grande concentration intellectuelle, un

¹¹⁹ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 119.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹²¹ Corre Christian, *Marie Jaëll (1846-1925)*, In. PENESCO Anne (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 146.

état spécial qui s'apprend lui-aussi. C'est pourquoi, au plan éducatif, le plus ordinairement "facile" – l'émission d'une seule note – doit devenir le plus difficile [...]: cette pression infime rassemble à elle seule la totalité des opérations psychophysiques nécessaires, c'est elle qu'il faut d'abord habiter en toute "conscience"¹²² ». Cette concentration intellectuelle ramenée à la qualité d'émission d'une seule note est la caractéristique principale de la virtuosité du geste pianistique d'Evans. Au contraire de Peterson, qui à l'image de Liszt délivre sa force et son énergie sans retenue, Evans, comme Chopin, selon le concept théorisé par Marie Jaëll, sait optimiser ce que Christian Corre appelle la *puissance d'impact* grâce à une distribution fonctionnelle des zones de contact de la main, correspondant à une répartition équilibrée et sans gaspillage de la force, dans une totale économie d'énergie. Christian Corre écrit encore : « La qualité du timbre musical, modifiable en fonction du contact, peut donc être obtenue en suivant "la loi du moindre effort" – à condition bien sûr que le musicien en soit, comme toujours, *conscient*. Ainsi s'explique le caractère néfaste et contre nature de toute surenchère sportive en la matière : on obtient plus en allant vers le moins [d'heures de travail, de gammes épuisantes]¹²³. » C'est ce qu'Evans avait compris très tôt, quand au conservatoire pendant ses études, il refusait de se livrer à des exercices et des gammes dont il ne voyait en aucun cas l'intérêt musical. Jamais avant lui dans l'histoire du jazz on avait été aussi attentif à la qualité du son, de manière globale ou isolée. Il est désormais temps de démontrer la justesse de ce que nous avons avancé jusqu'à présent à travers la discographie de Bill Evans.

II.2.1.4- Discographie sélective

Pour reprendre, dans un ordre chronologique, les expériences pianistiques en solo d'Evans, il est logique de commencer par sa première composition : *Waltz for Debby*, déjà évoquée. Keith Shadwick en parle en ces termes : « Cette pétillante valse pour piano seul, le portrait d'une jeune nièce, possède un caractère de joie calme. Elle est beaucoup plus proche du mouvement rythmique et du style de Chopin que du jazz¹²⁴. » Ce qui est peu courant dans le jazz, à l'époque, est

¹²² *Ibid.*, p. 146.

¹²³ *Ibid.*, p. 147.

¹²⁴ [Traduction] This sparkling solo piano waltz, a portrait of a young niece, has an underlying sense of calm joy. It shows a decided affinity with the rhythmic and stylistic flourishes of Chopin, in particular, and has very little of what may be termed jazz content. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 53.

qu'Evans dresse le portrait d'une personne de sa famille. La tradition du portrait est très présente dans la musique française pour clavecin du XVIII^e siècle, par exemple les ordres de Couperin qui pour beaucoup d'entre eux sont des portraits.

Durant la période romantique, Chopin reprend à son compte cette pratique dans ses improvisations : « Le portrait musical fait partie des charades couramment pratiquées dans les jeux de société ; aussi les improvisations de Chopin dans ce genre étaient-elles très attendues lors des réunions amicales. L'épisode relaté par Tarnowski du croquis pris sur le vif des trois sœurs Komar – Delfina Potocka, Ludmila de Beauvau et Natalia Medici Spada – constitue la source principale et ténue en la matière. Chopin semble, ici encore, renouer avec la tradition des luthistes et clavecinistes français, illustrée avec la plus haute poésie dans les pièces de François Couperin, où coexistent portraits et pièces de caractère, effigies individuelles et profils typologiques¹²⁵. »

On retrouve aussi l'évocation de personnages et de leur caractère dans la musique de Schumann à l'époque romantique. Evans a eu forcément connaissance de cette pratique durant ses solides études musicales. Il réitère l'expérience dans les années soixante-dix avec d'autres portraits, *Song For Helen*, (son impresario), *Maxine*, (sa belle-fille), *For Nenet*, (sa femme) : cette dernière composition est une ballade qui rappelle les portraits musicaux du compositeur Elgar, que chérissaient Shearing et McPartland. Évoquant cette ballade, Shadwick écrit : « Evans avait confié à Hentoff¹²⁶ qu'il fallait prendre cette composition comme une offrande musicale plutôt que comme un véritable portrait. Son caractère, d'une étrange et singulière retenue, allie des aspects romantiques à la manière d'envisager les portraits et autres dédicaces musicales du compositeur Elgar¹²⁷. » Cela est certainement dû au fait qu'Evans était pleinement conscient du danger que pouvait entraîner l'adoption d'une mélodie trop « sirupeuse » : il voulait absolument s'en tenir à distance et adopter un contrôle parfait du pathos. Ainsi Evans ajoute-t-il : « Le résultat est, je l'espère, un équilibre délicat entre romantisme et maîtrise des sentiments¹²⁸. » Le mot romantisme est ici clairement avancé par Evans et c'est,

¹²⁵ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 81.

¹²⁶ Romancier, historien et critique américain de jazz et de country né en 1925 et décédé en 2017.

¹²⁷ [Traduction] Evans described it to Hentoff as “more of a gift than an attempt at a portrait”. The music is curiously restrained, as if pulling back from a fully romantic expression of feeling, much in the manner of Elgar’s dedications and portraits. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 179.

¹²⁸ [Traduction] The result is, I hope, a delicate balance of romanticism and discipline.” *Ibid.*, p. 179.

au-delà de la description physique, une peinture de sentiments intimes et personnels qui sont mis en musique dans ce dernier thème.

II.2.1.4.1- L'album NEW JAZZ CONCEPTIONS¹²⁹

Il s'agit du premier album de Bill Evans enregistré en studio en 1956 sous son nom en trio. Nous nous intéresserons uniquement aux trois plages dans lesquelles il joue seul : 09 *I Got It Bad And That Ain't Good*, 10 *Waltz For Debby*, 11 *My Romance*.

La plage 09 révèle un Bill Evans encore très imprégné du modèle jazzistique de son temps, bien que les enchaînements harmoniques démontrent un goût inhabituel dans leur précision. La plage 10 nous offre une *Waltz For Debby* simplement exposée, sans aucune improvisation, ce qui à l'époque, dans le monde du jazz, est totalement inhabituel. Quant à la plage 11, après avoir fait remarquer qu'à l'époque les pianistes de be-bop manifestaient peu d'intérêt pour la conduite des voix dans les enchaînements harmoniques (George Shearing et Dave Brubeck mis à part), Robert Doerschuk rappelle que, si Evans s'était fixé un seul objectif dans ce disque, c'était d'émouvoir au maximum l'auditeur par la qualité de ses enchaînements harmoniques. Prenant pour exemple l'interprétation de *My Romance* dans laquelle la ligne de basse évolue en parfait miroir de la ligne mélodique, se complexifiant parfois mais la suivant exactement note pour note, Doerschuk écrit : « Dans la dernière phrase du premier couplet Evans met en valeur un accord sur pédale, l'un de ces accords fruit d'une profonde exploration harmonique dont il a le secret, mais surprend l'auditeur en le dissolvant non dans ce qu'il s'attend à entendre mais en l'amenant ailleurs, dans une autre tonalité par une cadence "évitée", ouvrant dès lors un nouvel espace de couleurs. Alors qu'un sentiment de beauté envahit le cœur de l'auditeur, la symétrie du mouvement interne et l'enchaînement harmonique des voix submerge son intellect. Là, réside le génie d'Evans¹³⁰. » Les notes de pochette de ce disque rédigées par Mel Parson pour sa réédition en 2009 nous ramène à la timidité d'Evans : « La timidité d'Evans était bien connue et il a toujours déclaré préférer enregistrer en studio plutôt que d'avoir un public pour

¹²⁹ Bill Evans piano, Teddy Kotick bass, Paul Motian drums, New York, September 18 & 27, 1956, Master Jazz Records 8892855, 2011, Made in the EU.

¹³⁰ [Traduction] On the last phrase of the first verse, Evans hits a pedal tone, one of his favorite anchoring devices after a harmonic exploration, but then dissolves it into a transition into another key, where an even more probing examination of the song's harmonic and rhythmic implications begins. As the beauty of the sound stirs the heart, the symmetry of the internal movement, with the notes in one chord each leading to those in the next, touches the intellect. Here, in first blossom, is the genius of Evans. DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 148.

l'écouter¹³¹. » Parson poursuit en expliquant que c'est certainement grâce à la drogue qu'Evans a pu surmonter ce problème. Toujours dans les notes de pochette, en réponse aux questions de Joe Vandy, Evans cite d'abord George Shearing comme le pianiste ayant le plus influencé son style.

II.2.1.4.2- Disque EVERYBODY DIGS BILL EVANS¹³²

Un album en trio datant de 1958 dont les plages 03 *Lucky to Be Me*, 06 *Peace Piece*, 09 *Epilogue* et 10 *Some Other Time* sont jouées en solo. Keith Shadwick écrit ceci à propos de ce disque : « Pour ce premier disque, Evans avait fixé un programme clair et précis. Pourtant, il n'était arrivé au studio qu'avec un seul morceau original *Epilogue*. C'était une pièce dans le style de Debussy avec des intervalles de quarte à la main droite sur des quintes à la main gauche¹³³. » Pour Shadwick, les deux plus belles réussites du disque sont d'une part un ravissant traitement en piano solo de la ballade de Bernstein *Lucky To Be Me* et d'autre part l'interprétation en soliste d'un thème de Bernstein *Some Other Time* évoluant de manière libre et spontanée vers *Peace Piece*. Et Shadwick d'affirmer : « Ici, Evans laisse libre cours à son amour de la recherche sonore à partir des accords du début du morceau original. Il étale à cette occasion sa proximité avec les compositeurs qu'il affectionne, Satie, Ravel et, dans une mesure moindre, Scriabine. Il y a un fort contraste esthétique entre les morceaux joués en trio et les solos au parfum si exotique. [...] et le romantisme manifeste de ses ballades¹³⁴. »

Notons également la nette différence d'état d'esprit entre le swing énergique des morceaux enregistrés en trio et les ballades que Shadwick qualifie de romantiques. Selon lui, toute l'originalité du style d'Evans émane d'elles ; ces ballades sont les moments qui nous donnent à apprécier un style qui a déjà atteint sa

¹³¹ [Traduction] Evan's shyness was well known, and he even declared that he much preferred to record in the studio than having an audience in front of him. Notes de pochette du disque.

¹³² Bill Evans piano, Sam Jones bass, Philly Joe Jones drums, Original album produced by Orrin Keepnews, Recorded by Jack Higgins at Reeves Sound Studios, New York City, December 15, 1958. Riverside Records, 0888072301825, Tenth and Parker, Berkeley, CA 94710.

¹³³ [Traduction] As with the record, Evans planned a clear programme for this new project. He arrived at the studio with just one piece of original music, 'Epilogue'. It was Debussy-like in style and harmonic content, running diatonic fourths over a background of lower-register fifths. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, CA 94107, First edition 2002, p. 72.

¹³⁴ [Traduction] This was an inspired improvised investigation of the opening pedal-tone vamp of the Bernstein original, and called on Evan's detailed knowledge of the music of composers such as Satie, Ravel and – in parts – Scriabin. The trio performances stand in contrast to the exotic touches brought to the album by the solo piano pieces. (...) and the overt romanticism of the ballads. *Ibid.*, p. 72 à 73.

pleine maturité, Evans maîtrise parfaitement le matériau musical à sa disposition. Dans les tempos plus enlevés, il reste encore bien ancré dans le be-bop, tant du point de vue de l'énergie que de la structure de ses improvisations. L'auditeur peut avoir le sentiment d'un jeu plus dynamique et démonstratif que réfléchi et intellectuel, caractéristiques que l'on retrouvera un peu plus tard chez Evans. Celui-ci d'ailleurs, était très heureux de ce disque et le citait souvent en exemple à ses intervieweurs, affirmant le considérer comme l'un de ceux qu'il avait le mieux réussi. Et Shadwick de conclure : « Il est objectivement certain que les plages les plus mémorables de cet enregistrement sont celles où il joue en solo¹³⁵. »

Comme le constate Shadwick, le morceau le plus original du disque, qui a certainement donné des raisons à Miles Davis de s'intéresser à Evans est *Peace Piece*. En effet, ce morceau, plus que tout autre dans ce disque, qui allait durablement marquer l'esprit des admirateurs d'Evans, se présente sous la forme d'une improvisation libre à partir d'une partie seulement du thème de Bernstein *Some Other Time*. Pourtant, du point de vue rythmique, harmonique et mélodique, on ne notait rien de nouveau puisque, depuis le début du siècle, tout avait été inventé par les compositeurs de musique savante mais était resté ignoré par le jazz. D'ailleurs, en 1959, rappelle Shadwick, une majorité d'auditeurs n'auraient même pas pu concevoir que l'on puisse considérer ce type de musique comme du jazz. Sur un simple rythme à 2/4 en *ostinato*, la main gauche exploite quelques harmonies en mineur septième-majeure alors que la main droite improvise en s'éloignant progressivement du pôle tonal suggéré par la basse et l'harmonie, avant d'y revenir. Ici, Evans s'aventure beaucoup plus loin que ce que l'on a l'habitude d'entendre dans les improvisations de jazz, il élargit son champ d'improvisation à des expérimentations toujours plus ouvertes à partir d'un matériau donné extrêmement simple. Plusieurs années plus tard, Orrin Keepnews confirma qu'à l'origine l'intention d'Evans était bien de donner sa version de *Some Other Time* mais que cela avait débouché finalement sur une plage en solo bien différente du thème initial. Ceci est anecdotique au regard de ce que représente la trouvaille d'Evans. Shadwick en conclut ceci : « En effet, cette trouvaille pose les jalons d'un chemin sur lequel toute une nouvelle génération de jeunes pianistes improvisateurs va s'engouffrer quelques temps plus tard, dont Chick Corea, Keith Jarrett et Herbie Hancock. Leurs récitals en solo afficheront des préoccupations musicales et philosophiques très

¹³⁵ [Traduction] It is on the ballads that we most nearly approach Evans's fully mature style and attitude to his material. [...] Yet its most memorable moments come with Evans alone at the piano. *Ibid.*, p. 73.

proches de celles d'Evans dans ce morceau¹³⁶. » Effectivement, à l'écoute de *Peace Piece*, l'auditeur se retrouve face à une atmosphère certes habituelle à un auditeur de musique de jazz de notre temps, mais étonnamment novatrice et inouïe. Le travail sur le son et la couleur est la préoccupation majeure d'Evans, les noms de Satie et Debussy viennent immédiatement à l'esprit pendant le déroulement du morceau. Pour Doerschuk, il paraît évident qu'Evans, recherche ici clairement quelque chose de nouveau à dire. Assez exceptionnellement, il tourne le dos aux harmonies romantiques chargées et leur préfère des enchainements harmoniques aérés, voire des quarts ou quintes à vide. Ce morceau est l'aboutissement d'un processus engagé précédemment avec d'autres plages du même disque. Ainsi, dans *Lucky To Be Me*, le passage dans un esprit *folk* à la fin du premier couplet à quelque chose de l'atmosphère que l'on peut retrouver chez le label de disques Windham Hill¹³⁷. La fin de ce morceau, aussi bien que les quarts et sixtes parallèles du bref *Epilogue* pour piano seul, tout nous conduit à la plage totalement improvisée intitulée *Peace Piece*. Un morceau dont Doerschuk pense qu'Evans a puisé l'inspiration dans la musique de Satie, comme il l'écrit : « Un *ostinato* hypnotique, conçu [et enregistré un peu plus loin dans le même disque] à la base comme un arrangement du thème *Some Other Times*, est répété à la main gauche dans une atmosphère rêveuse alors que la main droite déploie ses explorations tous azimuts. En réalité, cette impression d'errance formelle trouve son origine dans les compositions les plus connues d'Erik Satie¹³⁸. » Nous concernant, il nous a semblé qu'il y avait un lien entre *Lucky to Be Me* d'une part et *Peace Piece/Some Other Time* d'autre part dans le fait que les accords de la coda du premier morceau installent une atmosphère similaire à celle que l'on retrouve dans les deux autres pièces. Il y aurait donc une sorte de continuité, ou plutôt le premier morceau en solo pourrait tout à fait s'enchaîner avec *Peace Piece*, le morceau suivant.

Pour Enrico Pieranunzi, la découverte essentielle dans ce disque est l'importance du silence : « Dans *Every Digs Bill Evans*, [...] l'élément neuf et

¹³⁶ [Traduction] Evans's inspired performance would be the starting-point for a generation of younger pianists in their own time, including Chick Corea, Keith Jarrett and Herbie Hancock. Their solo recitals would often reflect similar musical and philosophical concerns to those expressed here by Evans. *Ibid.*, p. 73.

¹³⁷ Maison de disque américaine fondée en 1982, spécialisée au départ dans la musique « classique ».

¹³⁸ [Traduction] A hypnotic ostinato, conceived (and later recorded, in the same session) as the basis for an arrangement of the song "Some Other Times," repeats dreamily in the left hand, while apparently aimless figurations drift overhead. But this impression of formlessness is as misleading here as in, say, the more familiar works of Erik Satie. DOERSCHUK (Robert L.), 88 *The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 150.

fondamental du point de vue artistique est justement la “découverte du silence¹³⁹”. » Cependant, là où Shadwick voit l’influence de Debussy dans *Epilogue*, Pieranunzi pense davantage à Moussorgski : « *Epilogue* est le troisième solo de piano [très bref] de EVERYBODY DIGS BILL EVANS : un hymne construit sur une suite pentatonique qui rappelle fortement la “Promenade” des *Tableaux d’une Exposition* de Moussorgsky¹⁴⁰. » Comme Shadwick, Pieranunzi estime que ce morceau annonce bien des trouvailles de Keith Jarrett ou Chick Corea et qu’il a une résonance particulière dans l’inconscient d’Evans puisqu’il le reprendra quelques années plus tard à la fin d’un concert donné au *Town Hall* en 1966 dans des circonstances difficiles, deux semaines après la disparition de son père. Toujours à propos de *Peace Piece*, Pieranunzi tisse un lien avec Chopin. Il rappelle, en premier lieu, que le balancement produit par les deux accords qui ouvrent son thème constitue la base harmonique d’une série de variations ; ce qui a le mérite de nous ramener explicitement à la pratique d’un procédé très prisé de la musique savante.

Mais, ce qui frappe Pieranunzi, c’est que les deux accords formant balancement à la main gauche sont étroitement apparentés à ceux qu’a employés Chopin dans sa *Berceuse*. Pieranunzi renchérit : « L’esprit du compositeur polonais plane en effet sur *Peace Piece*, même si – comme le notera Gunther Schuller dans “Jazz et musique classique” – Evans ne sacrifie pas à cet esprit “la vitalité de sa propre démarche d’improvisateur”. Pourtant, si l’on adopte un point de vue plus large, on constate que cette fusion existe dans la production du pianiste – mais peut-être pas dans les morceaux qui s’inspirent plus ou moins ouvertement du répertoire classique¹⁴¹. »

À propos de la *Berceuse* de Chopin, Charles Rosen analyse très justement en quoi la simplicité qui la caractérise au premier abord est source d’originalité dans cette œuvre romantique de 1844, pièce tardive dans la vie du pianiste-compositeur polonais. Pour lui, la *Berceuse* est symptomatique de la métamorphose d’un exercice en un jeu de sonorités et se révèle n’être que pure couleur sonore. La structure – comprise comme harmonie et mélodie – est presque minimale et semble devenue elle-même texture. La description qu’il en fait semble être le copié-collé du morceau de jazz proposé par Evans plus d’un siècle plus tard : « L’harmonie est douloureuse dans sa simplicité : alternance rigide d’un accord de tonique et d’une septième de dominante dans chaque mesure ; pédale de *ré* bémol implicite tout au long de la

¹³⁹ PIERANUNZI (Enrico), Bill Evans, *Portrait de l’artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 41.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 41 à 42.

ligne de basse [même si elle doit s'interrompre par moments pour éviter que la sonorité ne devienne confuse] ; enfin, dans la coda, une cadence prolixe sur un accord de sous-dominante, seul changement harmonique de tout le morceau. Le rythme est le balancement obstiné d'une berceuse¹⁴². » Sur ce soubassement que Rosen qualifie de monotone, la main droite joue avec délicatesse une série de minuscules études de deux ou quatre mesures chacune. À l'image de ce que fera Evans plus tard, dans la pièce de Chopin, l'indifférence apparente de la main droite à l'égard de la main gauche, de la figure à l'égard de l'harmonie sous-jacente, crée un réseau de dissonances subtiles, un quadrillage de sonorités qui ne trouble jamais l'insistance de l'assise harmonique.

Là où Pieranunzi parle de variations, concernant Chopin, Rosen voit de minuscules exercices de deux mesures pour les doigts qui vont des gammes les plus banales aux formes les plus originales. Et Rosen de conclure : « Il est significatif que Chopin ait choisi une berceuse pour déployer une adresse d'exécution technique aussi extraordinaire. Toute agitation manifeste a été bannie de la virtuosité, il ne reste que cette tension extrême, qui est l'hommage rendu à la suprême grâce. Le plus merveilleux, dans ce morceau, c'est que la virtuosité est en grande partie inexpressive, comme si elle illustrait ce contrôle mécanique, sans pensée, sans conscience, que dans *Sur le théâtre de marionnettes*, le plus célèbre de tous les essais romantiques sur l'esthétique, Kleist définit comme la grâce¹⁴³. » Magnifique *théâtre de marionnettes* rendu par Evans qui se souvient de l'esthétique romantique de Chopin.

Pourtant il n'y a rien d'étonnant à ce que Shadwick ou d'autres pensent à Debussy en écoutant *Peace Piece* si proche de la *Berceuse* de Chopin car il ne fait aucun doute pour Jean-Jacques Eigeldinger que la *Berceuse* soit annonciatrice du style coloriste de Debussy. Pour Eigeldinger, l'œuvre de Chopin est l'aboutissement d'un travail motivique structurel commencé avec les études op. 9/2 et 3 directement inspiratrices du style de Debussy comme il l'écrit : « L'étude en question ne manquerait pas d'établir des liens étroits entre la dernière phase de cette évolution et l'idée debussyste d'arabesque [...], qui est la base de tous les modes d'art¹⁴⁴. » Dans un autre ouvrage Jean-Jacques Eigeldinger revient sur la *Berceuse*.

¹⁴² ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 500 à 501.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 500 à 501.

¹⁴⁴ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 49.

À propos de cette pièce qu'il qualifie d'immuable dans son *ré* bémol, Eigeldinger rappelle qu'elle fut d'abord dénommée « Variantes ». Il faut y apercevoir deux types de variations : celle du dessin mélodique et celles de la couleur harmonique. C'est à cet instant qu'Eigeldinger emploie un mot cher au vocabulaire debussyste : l'arabesque. De fait, le musicologue helvète met l'accent sur cette filiation entre les deux compositeurs puisqu'il écrit : « Sur l'*ostinato* monochrome d'une main gauche "maître de chapelle" Chopin développe son exploration de l'espace sonore en une succession d'arabesques filigranées [on sait son intérêt pour les mécaniques minutieuses, horloges, etc.] au gré d'une technique de « diminutions » évoquant les *grounds* et *divisions* des maîtres anglais du clavier ou de la viole, jusque dans le contrôle du *rubato* qui en résulte. Si souple est l'enchaînement des « variantes » que la *Berceuse* entretient l'illusion d'être improvisée au fil de son déroulement¹⁴⁵. » Est-ce cette impression de musique improvisée qui avait séduit le jeune Evans, à l'époque où, justement, il ne pratiquait pas l'improvisation et où il ne jouait que ce qui était inscrit sur la partition ?

Et Eigeldinger de préciser qu'il y avait une antériorité à la *Berceuse* : « Le principe en était déjà présent dans le *Souvenir de Paganini* et, sur une basse pendulaire du même ton de *la* majeur, dans la *Fantaisie sur des Airs nationaux polonais* op. 13 avec l'ébauche de variations sur la romance pastorale¹⁴⁶. » Un *ostinato* « maître de chapelle » est véritablement ce que développe à la main gauche également Evans dans *Peace Piece* alors que sa main droite, entièrement libre aussi bien rythmiquement qu'harmoniquement effectue une véritable peinture d'atmosphère à partir d'arabesques, fruits d'un subtil monnayage inscrit dans un nombre calculé de mesures.

II.2.1.4.3- Disque TIME REMEMBERED¹⁴⁷

Entre 1962 et 1963, Evans enregistre ce disque de 13 plages dont seules les cinq premières sont en solo (ce sont elles qui ont été enregistrées en 1962) 1 *Danny Boy*, 2 *Like Someone in Love*, 3 *In Your Own Sweet Way*, 4 *Easy to Love*. 5 *Some Other Time*

¹⁴⁵ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 75.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁷ Bill Evans piano, Chuck Israels bass, Larry Bunker drums, All selections also available on BILL EVANS: THE COMPLETE RIVERSIDE RECORDINGS (12RCD-018-2), Remastering, 1999 – Joe Tarantino (Fantasy Studios, Berkeley), MCD-47083-2.

Ces cinq morceaux illustrent parfaitement l'esthétique d'Evans en solo : les deux premiers sont de merveilleuses ballades dans lesquelles le lyrisme tient une place de choix, la qualité des phrases mélodiques entre lesquelles s'intercalent de subtiles plages de silence y est soutenue par une harmonie chaleureuse. Le poète du piano distille sa délectable atmosphère teintée de nostalgie. La première plage *Dany Boy*, qui dure plus de dix minutes, montre un Evans très inspiré ; quant à *Some Other Time*, c'est une version sensiblement identique à celle du disque EVERYBODY DIGS BILL EVANS. Au sujet du dernier morceau *Time Remembered* qui donne son titre au disque et qu'Evans expose seul au piano, Shadwick écrit : « Ce morceau est l'exemple même de ballade au caractère profond et sensible représentatif du style d'Evans, combinant une mélodie originale et lyrique avec de suaves et complexes harmonies dont elle est issue, *Time Remembered* est une réminiscence de la musique de Chopin et Rachmaninov¹⁴⁸. » Là encore Chopin et un compositeur russe sont convoqués.

II.2.1.4.4- Disques THE SOLO SESSIONS I & II¹⁴⁹

En 1963, le pianiste enregistre deux disques en solo, ils ne sortiront qu'en 1989, bien des années plus tard. Ces disques reçoivent un accueil mitigé pour de nombreuses raisons. Ainsi Doerschuk qui, d'ordinaire, estime qu'à travers toute sa carrière, Evans avait délivré de fascinants enregistrements de disque en piano solo est plus réservé quant aux SOLO SESSIONS de 1963 : les longs silences entre certaines notes, les phrases non résolues et d'autres curiosités soulèvent chez lui un certain nombre de questions : « Quelque chose a-t-il échappé au pianiste, des événements dans sa vie personnelle l'ont-ils distrait à l'époque¹⁵⁰ ? » s'interroge-t-il.

C'est dans l'exposition des ballades qu'Evans se révèle romantique, comme à son habitude. En réalité, ce qui désarçonne les auditeurs est la légèreté avec laquelle Evans considère l'enregistrement. Pour Keith Shadwick il s'agit là, au contraire d'une marque de liberté : en la circonstance, Evans est à l'aise, comme s'il

¹⁴⁸ [Traduction] This is one of Evans's deeply-felt-ballads, its strong melody arising from a very busy harmonic pattern, recalling music by Rachmaninov and Chopin. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 111.

¹⁴⁹ SESSION 1, Bill Evans piano solo, Milestone Records, 1989, Fantasy, Inc, Made in the EU LC 15025, BIEM/SABAM, 0025218917025 et SESSION 2, Bill Evans piano solo, 1992, Fantasy, Inc, MCD-9195-2, DIDX 011983.

¹⁵⁰ [Traduction] other anomalies leave the listener wondering whether something is eluding Evans, or even if the simply gets lost now and then, due to the distractions, perhaps, in his personal life. DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2001, p. 154.

était dans son appartement, en train de jouer pour son plaisir personnel. Il ne se donne pas toujours la peine de s'arrêter entre les morceaux, ce que lui avait pourtant spécifiquement demandé Keepnews : « Il est plusieurs fois parvenu à transgresser les recommandations faites », a écrit le producteur, « et le plus spectaculaire a été lorsque la dernière note du thème *Spartacus Love* s'est trouvée être identique à la première de... *Nardis* ! Pour moi qui essayais d'élaborer un album dans les standards d'enregistrement du moment, cela posait un véritable problème¹⁵¹. »

Pas moins de 14 morceaux ont été enregistrés. Alors qu'une plage, jugée médiocre, n'a pas été conservée, trois autres se révèlent être de véritables pots-pourris. Pour Shadwick, il y a de très belles choses, tout à fait inhabituelles, à l'image de *All The Things You Are*, d'autres qui baignent dans une atmosphère sombre comme *My Favorite Thing* ; cependant, l'ensemble forme une série d'enregistrements privés qui s'adressent davantage à leur créateur qu'à un éventuel public. Encore une fois, Shadwick remarque l'influence de Satie : « Cette ambiance de recherche musicale se perçoit lorsque l'introduction de *Spartacus Love Theme*, prend la forme d'une sorte d'ouverture naïve inspirée de la *Gymnopédie* n°3 de Satie avant de pénétrer réellement dans le thème¹⁵². » Il arrive à Evans, à certains endroits, d'abandonner le cours de son improvisation pour bifurquer sur tout autre chose pendant quelques mesures avant de reprendre le cours initial de ses pensées improvisées. Concernant le plan technique, il prend beaucoup plus de risques que d'habitude, notamment dans les traits de la main droite et les décalages rythmiques particulièrement surprenants et déstabilisateurs. Les conditions d'enregistrement lui permettent de s'abandonner librement à son inspiration et d'accepter une marge d'erreurs et d'imperfections techniques maximale. Là encore, dans sa manière de musarder sur plusieurs thèmes à la fois, à la manière d'un pot-pourri, Evans se glisse dans les traces de ses illustres devanciers de la période romantique, des pianistes de *stride* et de Shearing.

¹⁵¹ [Traduction] "He managed to ignore this caution a number of times," wrote the producer, "most spectacularly when the last note of the 'Spartacus Love Theme' was identical with the first note of 'Nardis' ... [As I was] trying to obtain an album that met normal requirements, I found it highly aggravating." SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, CA 94107, First edition 2002, p. 101.

¹⁵² [Traduction] Even the early treatment of 'Spartacus Love Theme' reveals an almost naïve opening sequence where Evans's inspiration, Satie's *Gymnopédie* N°3', is noodled over before he wanders into the theme. *Ibid.*, p. 101.

II.2.1.4.5- Disque CONVERSATIONS WITH MYSELF¹⁵³

Devions-nous retenir ce type d'œuvre ici ? La question se pose car ce disque, bien qu'il ait été enregistré en 1963 par le seul Bill Evans met en œuvre trois pistes de piano par la technique de *re-recording*. Cet album impressionna considérablement la critique et vaudra à Evans d'importantes distinctions dont son premier *Grammy Award*. Certaines critiques des principaux spécialistes d'Evans nous ont semblé aller dans le sens de cette thèse et nous avons décidé de les faire figurer ici. Par exemple, Enrico Pieranunzi même s'il remarque que le défi lancé à soi-même prévaut sur les contenus artistiques, évoque une « marche funèbre », un esprit d'autodestruction et une ambiance à la Debussy dans *N.Y.C.'s No Lark*, l'un des morceaux figurant dans ce disque, sorte de chant funèbre à la mémoire du pianiste Sonny Clark, prématurément disparu. Il y discerne la « part d'ombre » de la personnalité evansienne : « L'atmosphère angoissante de ce morceau – construit comme une pesante marche funèbre où Evans utilise des harmonies très debussystes – évoque les aspects destructeurs et les moins visibles d'une ville comme New York qui pouvait se transformer en un lieu de douleur et d'oppression¹⁵⁴. » Évidemment, le concept de « marche funèbre » nous ramène inmanquablement à Chopin et le mouvement de sa célèbre sonate.

Keith Shadwick est beaucoup plus prolixe à l'endroit de ce disque. Il rappelle que tous les commentateurs du disque d'Evans, notamment les critiques musicaux, ont, d'une manière obsédante, discuté des astuces technologiques impliquées par la technique d'enregistrement avant toutes considérations musicales. Tous ont jugé que par son art, Evans avait en quelque sorte légitimé l'usage de l'enregistrement multipistes, comme s'il y avait quelque chose de coupable ou de trompeur à utiliser ce procédé. L'aspect le plus fascinant de CONVERSATIONS WITH MYSELF est la série de dilemmes et de défis qu'Evans relève dans l'attribution des rôles dévolus aux différentes parties de piano. Shadwick explique très bien que ce sont trois parties qui ont été enregistrées sur deux pistes du magnétophone : la partie de base (entendue à droite dans les haut-parleurs) qu'il désigne comme piano un, puis deux autres parties, le piano deux (à gauche) et le piano trois (au centre). La répartition musicale la plus évidente retenue par Evans était d'attribuer un rôle rythmique, harmonique et mélodique à chaque partie de piano enregistrée à la manière de l'*interplay* – interaction distribuant un rôle équitable entre le piano, la contrebasse et la batterie – mis au point au sein de son propre trio.

¹⁵³ Bill Evans piano, MGM Records, Verve, Stereo V6-8526, 1984 PolyGram Records, 521 409-2.

¹⁵⁴ PIERANUNZI (Enrico), Bill Evans, *Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 98.

Évoquant *NYC's No Lark*, le premier et unique morceau à être enregistré le 6 février, Shadwick écrit : « *NYC's No Lark* est une pièce quasi-funéraire à l'ambiance rêveuse en *la* mineur [allusion à Chopin]. Sa particularité réside dans la présence d'un *ostinato* de quarts sur une basse alternant tonique et dominante. C'est en réalité un hommage musical à Sonny Clark, pianiste ami d'Evans et compagnon d'addiction à l'héroïne. Evans n'a pas caché ses sources d'inspiration pour la composition de ce morceau, notamment concernant la partie B, il se réfère spécifiquement au Ballet *L'oiseau de Feu* de Stravinsky dont le sujet traite de la mort et de la transfiguration¹⁵⁵. » Ainsi, là où Pieranunzi entend Debussy, Shadwick ressent davantage Stravinsky.

Quoiqu'il en soit, l'influence de la musique savante est en effet très prégnante. Dans *Round Midnight*, Shadwick semble entendre des échos d'*Ondine* l'une des trois pièces du *Gaspard de la Nuit* de Ravel : « Dans l'introduction, le piano trois emploie quelques couleurs chères à Ravel, plus précisément celles présentes dans *Ondine*, premier mouvement de *Gaspard de la Nuit*¹⁵⁶. » Pour Shadwick encore, *Spartacus* est très éloigné du jazz et convoque l'esthétique de plusieurs grands compositeurs dont les russes : « Cela vaut aussi la peine de dire que ce morceau est le plus éloigné de ce que l'on entend par jazz conventionnel car beaucoup plus proche des inspirations classiques d'Evans – particulièrement Debussy, Gershwin, et les russes comme Borodine et Moussorgski. Malgré tout, l'interaction des différentes parties de piano et la présence d'un vocabulaire du jazz ancrent fermement *Spartacus* dans la musique improvisée de son temps. Nonobstant l'arrangement ultra-romantique, un peu du jeu d'Evans conserve quelque chose de l'identité du blues, écartant toute fausse interprétation de faire passer cette plage pour un simple pastiche de musique savante¹⁵⁷. »

¹⁵⁵ [Traduction] 'NYC's No Lark', the first and only piece to be recorded in February 6th, is a brooding, quasi-funeral piece in A minor (hints of Chopin), its theme arising from an ostinato pattern of fourths over a tonic and dominant bass. It is a tribute to the recently deceased pianist Sonny Clark, Evans's friend and a fellow heroin addict. Evans was very clearly aware of the original contexts of his sources, for one of the musical models for this composition, especially its B section, is Stravinsky's ballet *The Firebird*, which tells a story of death and transfiguration. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, CA 94107, First edition 2002, p. 106.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵⁷ [Traduction] It is also worth saying that this piece is perhaps the furthest from conventional jazz piano of the day, and closest to Evans's classical inspirations – especially Debussy, Gershwin, and Russians such as Borodin and Mussorgsky. But his spontaneous interplay and jazz techniques anchor this firmly in the improvised music of its time. Considering the ultra-Romantic setting, some of his playing retains a marked blues identity, precluding any mere quasi-classical pastiche. *Ibid.*, p. 109.

II.2.1.4.6- Disque BILL EVANS AT TOWN HALL¹⁵⁸

En 1966, c'est la consécration pour Bill Evans, il se produit en concert avec son trio dans la prestigieuse salle du *Town Hall* de New York. C'est « Fats » Waller qui avait été le premier pianiste de jazz à y jouer en tant que *vedette*. Les circonstances dans lesquelles ont lieu ce concert sont douloureuses, Evans venant de perdre son père, il décide de jouer une partie du concert en solo à sa mémoire. Il interprète : 1 *Prologue*, 2 *Improvisation on Two Themes*, *Story Line – Turn Out the Stars*, 3 *Epilogue*. Tous ces thèmes sont ses propres compositions. Elles sont ordonnées dans un ordre bien précis, nous y reviendrons. Le concert est enregistré. Un peu avant la partie en solo, Evans introduit le thème *Spring is Here* seul, dans une ambiance très impressionniste. Shadwick s'associe au critique Dan Morgensten¹⁵⁹ pour voir dans cette introduction en solo un « tableau impressionniste aux multiples reflets » et y trouve beaucoup de proximité avec les pièces des deux livres d'*Images* de Claude Debussy. À propos des impressions de Morgensten, Shadwick écrit : « Cette remarque est particulièrement judicieuse, le pianiste commençant l'introduction par un enchaînement d'accords de septièmes majeures dont la dissonance subtile est un parfait écho des pièces des deux livres d'*Images* composées en 1890 par Debussy¹⁶⁰. »

Comme nous l'avons vu, la seconde partie de ce concert constitue un mini récital en soliste d'Evans, le programme l'avait intitulé *En Mémoire de son père Harry T. Evans 1891-1966*. Ces morceaux joués en solo étaient annoncés comme étant inédits mais en réalité il s'agissait d'un ensemble de pièces composées depuis un mois pour la plus récente et plusieurs années pour les autres. Selon Shadwick, le *Prologue* utilisait un procédé harmonique en *ostinato* similaire à celui de *Peace Piece* et *NYC's No Lark*, largement inspirés des *Gymnopédies* de Satie, la mélodie s'inspirant plus spécifiquement de la pièce numéro trois du cycle. Le reste de ce que l'on pourrait qualifier de *Suite* s'enchaîne tout naturellement après ce morceau introductif : deux thèmes sur lesquels Evans improvise. Le premier de ces thèmes a pour titre *Story Line* mais en réalité, il s'agit d'une adaptation d'un thème déjà enregistré sous label *Riverside* : *Re: Person I Knew*. Le thème suivant, une ballade composée à la fin de l'année 1965, *Turn Out The Stars*, supportait les paroles

¹⁵⁸ Bill Evans piano, Chuck Israels bass, Arnold Wise drums, Manufactured and Marketed by PolyGram Classics, 1967 Verve Records Inc, USA, 1986 PolyGram Records Inc, USA, 831 271-2.

¹⁵⁹ Dan Morgensten critique de jazz et éditeur américain, né en 1929.

¹⁶⁰ [Traduction] This is accurate, for the pianist starts with a progression of open sevenths whose dense dissonance directly echoes such Debussy pieces of the 1890s as the two books of *Images*. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 128.

originales de Gene Lee, logiquement absentes pour l'évènement. Par un souci de symétrie dans cette suite interprétée en hommage public à son père, Evans décide de conclure par une pièce dans un état d'esprit identique à celui de l'introduction : *Epilogue*. Celle-ci était déjà présente dans le disque EVERYBODY DIGS BILL EVANS.

Évidemment, décrire la succession formelle des morceaux composant cette suite ne peut rendre compte de sa beauté et de l'effet qu'elle imprime sur l'auditeur. Shadwick explique : « Evans obtient de son instrument des caresses d'intensité affichant ainsi le nuancier presque infini de ses sentiments, le toucher, la profondeur du son, la précision rythmique demeurant la priorité de son langage. Le caractère élégiaque, la sombre mélancolie s'emparent progressivement de l'âme du pianiste jusqu'à ce que l'intensité portée à son comble trouve sa résolution dans l'énigmatique *Epilogue* en guise de conclusion¹⁶¹. »

Si nous approfondissons et analysons plus profondément ce qui vient d'être dit, Evans commence cette suite par une exposition soigneusement contrôlée et précise du sobre thème de l'introduction pour enchaîner par *Story Line* sur lequel il entreprend d'improviser dans un état d'esprit en osmose avec ce qui précédait. *Story Line* débute tout naturellement comme la suite d'une conversation déjà entamée avec la première section. Ici, Evans semble confesser à l'auditeur son histoire personnelle, intime ; ce qu'il n'avait plus fait depuis l'enregistrement de CONVERSATIONS WITH MYSELF. Malgré l'atmosphère dramatique, Evans ne tombe jamais dans le piège de la grandiloquence ou du sentimentalisme mièvre. Puis vient la réexposition du thème, seulement en accords d'abord, puis en successions d'octaves d'une beauté calme mais sombre, aboutissant à un enchaînement d'accords mineurs se diluant dans une pause d'où émerge le thème de *Turn Out The Stars*.

Là encore, la mélodie est d'une simplicité extrême, indissociable de somptueuses harmonies à la beauté crépusculaire. Improvisant ensuite sur les accords du thème, Evans ne craint pas, à l'image de Tatum avant lui, d'abandonner le tempo pour exprimer son chant au sein d'un large *rubato*, soulignant ainsi la qualité onirique de son propre isolement émotionnel. Pendant une moitié de grille improvisée il abandonne la métrique à quatre temps pour le 3/4, dépeignant ainsi les réminiscences d'un tableau oublié et se livre à de fulgurants traits magnifiquement articulés à la main droite. Il retourne constamment au thème, soulignant ainsi la

¹⁶¹ [Traduction] Such a bare description of the music's basic shape does little to suggest its impacts and its beauty. Evans plays with great intensity and almost infinite gradations of feeling, touch, tone, rhythmic adjustments and emphases. The overall mood of the music is elegiac, the melancholy at its heart becoming progressively darker and more intense until, touching despair, it is resolved by the enigmatic 'Epilogue', newly poignant in its latest role. *Ibid.*, p. 128 à 129.

fatalité de la destinée humaine, vouée inévitablement à la mort et à la dissolution dans le néant. La réexposition du thème se termine dans un *diminuendo* extrême, avec un accord joué *pianissimo* pratiquement inaudible dans l'enregistrement du disque vinyle original mais corrigé dans la version CD. À propos de l'*Épilogue*, Shadwick écrit : « L' *Épilogue* s'enchaîne alors, soulignant combien la douleur est le propre de la condition humaine, un état d'esprit trop bien ressenti par le pianiste¹⁶². »

Caractère élégiaque, mélancolie, nostalgie, solitude face à la mort, cette succession de pièces regroupées sous forme de suite, pour l'occasion du concert, nous emmène bien loin des salles enfumées des boîtes de jazz de New York où règne un swing à la virtuosité parfois clinquante, voire gratuite. Evans se montre ici l'égal des grands compositeurs romantiques devant la misère de la condition humaine, sa finitude et le doute qui s'en empare. Parlant de ce concert, Enrico Pieranunzi évoque un *Prologue* d'inspiration néo-impressionniste où planent de lointains échos de la *Berceuse* de Chopin qu'il aimait tant, joints à un pentatonisme d'esprit encore debussyste. Pour le pianiste italien, il ne fait aucun doute que les circonstances douloureuses et l'atmosphère lourde qui entourent ce concert en font l'un des moments les plus intenses qu'Evans ait vécu durant la décennie. Pieranunzi en est certain : « Evans avait en effet déployé, pour ce concert, le meilleur de son immense vocabulaire harmonique et offert – peut-être stimulé en cela par le public – une variété de touchers, une qualité de son, dignes d'un vrai concertiste classique. Son impressionnante identification au piano avait fait le reste ; on comprend donc l'enthousiasme de la critique et du public¹⁶³. »

Encore une fois, Pieranunzi distingue de lointains échos de cette *Berceuse* de Chopin tant appréciée par Evans. Reste que l'originalité formelle voulue par Evans impose quelques remarques. Evans ne s'est-il pas inspiré pour l'occasion des pièces brèves pour piano, romantiques, regroupées en cycle ? Michel Chion rappelle que c'est la brièveté et l'intimité sonores qui caractérisent la plupart de ces pièces brèves romantiques pour piano constituant, regroupés en recueils, cycles et albums, l'essentiel de la musique à programme pour piano.

Ne peut-on pas voir dans le choix puis le regroupement de ces morceaux une intention programmatique ? Un programme créé pour la circonstance, en l'occurrence le décès du père d'Evans et l'hommage public rendu par un fils – le prologue et l'épilogue venant encadrer ce fil conducteur qui guide l'âme autour des

¹⁶² [Traduction] The brief 'Epilogue' communicates loss and simple human dignity in the face of pain – a set of emotions that Evans knew only too well. *Ibid.*, p. 128 à 129.

¹⁶³ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 103 à 104.

étoiles ? Ces quatre pièces sont également des pièces brèves, du type même de celles qu'Evans avait certainement travaillées pendant ses études. À ce titre, ce sont les 24 *Préludes* de Chopin qui viennent immédiatement à l'esprit, certains d'un laconisme extraordinaire, proche de cet épilogue joué lors du concert au *Town Hall*.

Des pièces dont l'esprit tient davantage de l'improvisation que de la composition selon Jean-Jacques Eigeldinger « Avec leur art de capturer l'instant les 24 *Préludes* op. 28 respirent un esprit unique d'improvisation stylisée. Désorienté, Schumann y a vu "des esquisses, des commencements d'études, ou, si l'on veut, des ruines, des plumes d'aigle détachées" : expression de l'inachevé et du fragmentaire – mais aussi d'un Icare qui se serait trop approché du soleil¹⁶⁴ ! » Eigeldinger rappelle également que Stephen Heller¹⁶⁵ les a qualifiés avec bonheur d'« éclats de pensée » et d'aphorismes. Pour Liszt : « Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue » et Jankélévitch écrit superbement : « Le préambule est devenu la pièce elle-même ! La concision, l'improvisation, c'est-à-dire l'état inspiré durant lequel la phrase en travail germe et tâtonne et subit d'incessantes retouches, – telles seront les règles du Prélude. »

Une manière de penser et faire la musique totalement compatible avec la manière d'improviser dans l'instant et l'état d'esprit d'Evans tout à son chagrin lors de ce concert en l'honneur de son père disparu. Reste que l'organisation et le regroupement des pièces brèves jouées en solo par Evans à cette occasion relève d'un principe formel proche de ce que préconisait Chopin dans l'interprétation de ses préludes : « Les 24 *Préludes* n'ont certes pas été conçus, comme antérieurement les nombreux recueils de ce titre, dans le but fonctionnel et didactique d'apprendre à préluder ni même comme substitut d'improvisations – dont ils figurent évidemment un haut degré de stylisation, variable d'un morceau à l'autre. Se servir d'un Prélude isolé pour le coupler avec une autre pièce du même ton ne produit guère de résultat convaincant, chacun d'entre eux ne préludant qu'à lui-même – sinon le premier à l'ensemble de la collection. Mais les jouer les vingt-quatre à la suite équivaldrait, dans les années 1840, à réciter un catalogue des *affetti* dans l'ère baroque : l'idée d'exécution intégrale est étrangère à l'esprit du temps [...] et plus encore à l'esthétique de Chopin. Dans ses programmes de concerts, l'auteur dispose quelques Préludes, en nombre variable, à l'intérieur aussi bien qu'en tête d'un groupe de pièces¹⁶⁶. » Pour l'occasion, Evans a su « piocher » dans ses nombreuses pièces

¹⁶⁴ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p. 72 à 73.

¹⁶⁵ Pianiste et compositeur hongrois de la période romantique né en 1813 et décédé en 1888 à Paris.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 72 à 73.

brèves composées ou reprises un échantillon composant une suite parfaitement adaptée au programme qu'imposaient son désespoir et les douloureuses circonstances du décès de son père. En cela, il apporte un élément innovant au jazz directement issu de sa fréquentation de la musique romantique de Chopin.

II.2.1.4.7- Disque ALONE¹⁶⁷

Nous n'avons pas jugé bon de faire figurer le disque de l'année précédente, FURTHER CONVERSATIONS WITH MYSELF de 1967, qui reprend le principe de l'enregistrement en *re-recording* : à notre avis, l'exemple du premier suffit. ALONE est un disque solo enregistré en 1968. À cette occasion, Evans peut concilier deux éléments contradictoires de sa personnalité, jouer seul, et sans public. Ce disque semblerait être le prolongement logique des recherches entreprises vers davantage d'épuration et de clarté dans la ligne mélodique et la texture harmonique, comme il s'en était confié dans les notes de pochette de FURTHER CONVERSATIONS WITH MYSELF – ce que pourtant il ne mentionnait nullement dans celles d'ALONE. Au lieu de cela, il écrivait vouloir s'inscrire, par cet enregistrement, dans la grande tradition du piano solo en jazz et souhaitait que sa contribution à cet effort présentât une qualité suffisante pour que l'auditeur puisse, sans distraction, adhérer à cette vision artistique.

Son autre préoccupation primordiale, selon ses termes, était de résoudre la solution engendrée par un paradoxe : « Malgré le fait que je sois un artiste et musicien professionnel, il est vrai que je préférerais jouer sans public¹⁶⁸. » Puis il ajoute : « Sans doute, les plus grandes heures de plaisir que j'ai eu la chance de vivre sont la conséquence de mon aptitude à pouvoir m'exprimer, avec une expressivité absolue, par le biais du piano. Rétrospectivement, je pense que ce sont essentiellement les innombrables heures que j'ai passées, solitaire, au piano qui ont apporté un sens à mon existence¹⁶⁹. » Aussi, la possibilité d'être seul avec un piano dans un studio d'enregistrement permet-elle à Evans de réconcilier deux impulsions

¹⁶⁷ Bill Evans piano solo, Recorded September and October 1968 in New York City, MGM Records – A Division of Metro Goldwyn Mayer, INC. Stereo V6-8792, Verve 0602498840320.

¹⁶⁸ [Traduction] “Despite the fact that I am a professional performer, it is true that I have always preferred playing without an audience.” SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 141.

¹⁶⁹ [Traduction] “Perhaps the hours of greatest pleasure in my life have come about as a result of the capacity of the piano to be in itself a complete expressive musical medium. In retrospect, I think that these countless hours of aloneness with music unified the directive energy of my life.” *Ibid.*, p. 141.

artistiques et personnelles apparemment contradictoires : « C'est cet état d'esprit unique que je désire faire prévaloir quand j'enregistre en solo » écrit-il¹⁷⁰. »

Du point de vue esthétique, pour Keith Shadwick, il ne fait aucun doute que la teneur musicale d'ALONE fait preuve de plus de cohérence stylistique et d'émotion que FURTHER CONVERSATIONS WITH MYSELF, le disque de l'année précédente. Ici, Evans n'a pas à se soucier de mener de front ornements, parties d'accompagnement et toute la physionomie d'un enregistrement multipiste à plusieurs parties de piano. Il réduit son jeu aux aspects les plus essentiels et nous livre un concentré de son meilleur savoir faire. Étant son propre accompagnateur, Evans a toute latitude pour adapter son geste pianistique à ses idées. Il réduit les aspects formels à leur plus simple expression : exposition, improvisation et réexposition, se créant ainsi une liberté toute dévolue à l'exploration harmonique, rythmique et surtout mélodique. Nonobstant ses compétences naturelles, Evans sait ici transcender son geste pianistique soliste grâce à l'ouverture de son horizon cérébral et une minutieuse préparation.

Se confiant à Marian McPartland peu avant l'enregistrement, Evans se sentait dans un état d'esprit particulièrement déterminé. « Vous allez entendre dire que lorsque je joue, je sais exactement ce que je fais et effectivement, à ce moment là, il n'y aucune place pour le doute dans mon esprit. Oui, chaque muscle de mon corps est au service de mon esprit¹⁷¹. » Puis, poussant encore la réflexion au sujet de ses prochains enregistrements en solo, il renchérit : « Si à un moment donné, vous jouez trop de choses, le résultat sera imprécis et vague. Il faut savoir quoi enlever et quoi garder. Je dirais à un jeune musicien : comprenez clairement quelle est la démarche que vous entreprenez, ayez la maîtrise des tenants et aboutissants, jouez peut-être moins mais faites en sorte que ce soit clairement parachevé. Prenez une idée, n'importe laquelle, jouez la à l'envers, à l'endroit, variez-en le rythme etc. Prenez n'importe quelle combinaison de notes qui vous vienne à l'esprit et tâchez de l'agrémenter de 18 manières différentes¹⁷². »

Dans ALONE, Evans applique à la lettre ce qu'il prêche. Dans sa tentative d'aller au plus profond de la fibre musicale de chaque thème choisi pour

¹⁷⁰ [Traduction] "What I desired to present in a solo recording," he wrote, "was especially this unique feeling." *Ibid.*, p. 141.

¹⁷¹ [Traduction] "You can hear that I know exactly what I am doing," *Ibid.*, p. 141.

¹⁷² [Traduction] "If you play too many things at one time, your whole approach will be vague. You won't know what to leave in and what to take out. I would say to a young musician: know very clearly what you're doing and why – play much less, but be *very clear* about it ... Take an idea – any idea – play it upside down, backwards, change the rhythm, and so on. Take any combination of notes that might occur to you and try to find 18 different ways of doing it." *Ibid.*, p. 141.

l'enregistrement, il explore différents niveaux de profondeur et d'inspiration, ne cherchant pas seulement à être le médium du chant qu'il investit, mais davantage l'architecte d'un édifice artistique sublimant le simple matériau de départ qu'est une chanson populaire par le redéploiement de ses composantes. Dans les notes de pochette du disque, Evans ajoute : « Comme vous pouvez aisément le remarquer en observant la durée des plages du disque, c'est dans *Never Let Me Go* que j'ai pu mener mes investigations musicales avec la plus grande opiniâtreté¹⁷³. » Et en effet, ce sont quatorze minutes d'explorations musicales que nous offre Evans à partir de ce thème. Il y puise suffisamment de matière pour alimenter une source toujours fraîche et vivifiante sans, à aucun moment, donner l'impression d'être redondant. Son inspiration est palpable. Bien que d'autres plages du disque ne soient pas aussi fascinantes à écouter, il faut reconnaître que ce projet est une authentique réussite au moment même où la collaboration d'Evans avec la maison de disques Verve tirait à sa fin.

Mettons à présent les conseils prônés par Evans en perspective avec ce que dit Liszt de « l'esprit et de la lettre » concernant la virtuosité, nous y trouverons, selon les indications de Cécile Reynaud, une communauté d'esprit. Dans l'esprit de Liszt, la virtuosité sert en premier lieu de catalyseur pour opposer l'exécution musicale à la pensée qui préside à la musique elle-même. Partant de ce postulat, il y aurait donc d'un côté l'exécution virtuose, qui transcrit la musique en sons, et qui constituerait la « lettre » de la musique et opposée à elle, plus proche de la musique, ce que Liszt appelle la « pensée ». Ainsi, Cécile Raynaud, cite Liszt dans une lettre au grand-duc Charles-Alexandre, datée du 6 octobre 1846 : « Le moment vient pour moi [...] – 35 ans ! – de briser ma chrysalide de virtuosité et de laisser plein vol à ma pensée. [...] Le but qui m'importe avant et par-dessus tout à cette heure, c'est de conquérir le théâtre pour ma pensée, comme je l'ai conquis pendant ces six dernières années pour ma personnalité d'artiste, et j'espère bien que l'année prochaine ne se passera pas sans que je sois arrivé à un résultat quasi définitif dans cette nouvelle carrière¹⁷⁴. »

Déjà, dans un courrier adressé importante personnalité figurait la même idée d'une opposition entre l'exécution et la pensée, la lettre et l'esprit du talent y apparaissant sous une lumière nouvelle : « Si l'on veut de moi, qu'on emploie l'esprit, et non la lettre de mon talent. Qu'importe que ce soit moi qui bâtonne à une

¹⁷³ [Traduction] “As you can readily see from the length of the tracks, I did get involved perhaps most successfully in ‘Never Let Me Go’” *Ibid.*, p. 141.

¹⁷⁴ *Virtuose et Virtuosité dans les Écrits de Liszt*, Cécile Reynaud In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, p. 359.

représentation, pourvu que ce soit moi qui lui insuffle la vie, car celle-ci ne tient pas au mouvement de mon bras, mais à l'action de ma pensée. Quel a été le beau résultat de ce système du *statu quo* pour Hummel, un artiste de grand talent certes ? Celui de le mécaniser, de l'émousser, et de le démonétiser dans le monde de l'art où son action de maître de chapelle est équivalente à zéro. Weimar l'a moralement châtré – et quel profit Weimar en a-t-il retiré¹⁷⁵ ?» Ainsi, Liszt oppose-t-il la « mécanisation » virtuose à l'esprit et la pensée. La virtuosité, dans le sens de la « mécanisation », n'est qu'une partie de la pratique de l'instrument ; elle ne permet pas à elle seule une juste intelligence de l'œuvre. Elle est un outil qui facilite l'exécution plus ou moins fidèle, selon qu'elle est portée à une plus ou moins haute perfection.

Rapportées à Evans, les réflexions de Liszt – qu'il ne mettait pas systématiquement en pratique d'ailleurs, à la différence de Chopin – nous aident à comprendre que ses interrogations liées à l'expression pianistique sont les mêmes, surtout pour un pianiste de jazz rêvant de « chanter quelque chose qui vienne du cœur ». Evans a-t-il fait sienne les idées sur la virtuosité de Liszt de manière consciente ou inconsciente ? Il est un fait : avant lui (Shearing mis à part) on ne trouvait souvent dans le jazz que la « lettre », c'est-à-dire la virtuosité pure, recherchée pour elle-même, s'étourdissant de sa propre luminosité (même si nombre de pianistes de jazz, dès le *stride*, cherchait à allier virtuosité et expression). Après lui, il y a l'esprit, « la pensée » : la ligne mélodique est construite selon une intention esthétique à l'intérieur d'un cadre formel, le tout ne visant plus qu'à l'art. Quand Evans invite le jeune pianiste à reprendre dix-huit fois le même matériau afin d'en tirer la quintessence musicale, il le convie à un âpre travail intellectuel où l'intention proscrit la virtuosité mécanique. Par sa philosophie de la virtuosité, inspirée de la musique savante romantique, Evans ouvre des espaces insoupçonnés au jazz et l'ancre davantage encore dans le creuset de ses racines pianistiques européennes du XIX^e siècle.

II.2.1.4.8- Disque ALONE AGAIN¹⁷⁶

L'activité d'Evans en tant que pianiste soliste ne se limite pas à des enregistrements ; il participe également à des récitals diffusés, dont un au *Alice Tully Hall* de Newport à New York et un autre au *Carnegie Hall* en juillet 1973. Ce

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 359.

¹⁷⁶ Bill Evans piano solo, Produced by Helen Keane, Recorded at Fantasy Studios, Berkeley; December 16-18, 1975. Digital remastering, 1993 – Phil de Lancie (Fantasy Studios), 00025218679527.

dernier, spécialement dédié à la mémoire d'Art Tatum, rassemble les talents solistes d'Eubie Blake¹⁷⁷, Earl Hines, Art Hodes¹⁷⁸, Brooks Kerr¹⁷⁹, Ellis Larkins¹⁸⁰, Dave McKenna¹⁸¹, Jimmy Rowles¹⁸², George Shearing et Billy Taylor¹⁸³. Evans y interprète trois morceaux : *I loves You Porgy*, *Hullo Bolinas* et *But Beautiful*.

En 1975, Evans retourne en studio pour un nouveau disque en solo. Nous savons désormais qu'il cherche à exploiter un thème jusqu'à usure complète du matériau. En cela, il procède de la même manière que les compositeurs de musique savante qui varient x fois un thème et s'opposent à la conception du développement thématique. Une particularité que relève Enrico Pieranunzi dans le thème *People*, la cinquième plage du disque : « Ce disque marquait, dans sa carrière, un moment où il semblait ne plus croire en l'improvisation comme élément essentiel de son expression musicale : en effet, il y jouait *People* durant plus de treize minutes en diverses tonalités sans jamais improviser. Le morceau se présente donc comme un "thème et variations" où sont exposées les possibilités d'organisation pianistique d'une simple chanson¹⁸⁴. » Durant toute la durée de l'exécution donc, la mélodie originale n'est jamais abandonnée. John Wasserman, l'auteur du texte de pochette du disque, fait justement remarquer : « Seul un imbécile ou un génie peut s'aviser de choisir des chansons de ce genre, déjà jouées un nombre incalculable de fois. Un imbécile les choisirait parce que tout le monde les connaît et, n'ayant rien à dire, il se contenterait de citer les autres. Le génie les choisit, quant à lui, parce que c'est un défi, pour toutes les possibilités inexplorées que recèle le thème, au-delà de sa surface. Il y faut une grande sûreté et une grande humilité, en plus d'un sens inné de la beauté. »

Toujours au sujet de *People*, Keith Shadwick est persuadé que c'est la plage la plus réussie du disque et une performance puisqu'elle a donné la plus longue durée d'enregistrement. Pour lui, les treize minutes de cette plage sont très surprenantes puisqu'Evans ne fait qu'y interpréter le thème en prenant des libertés avec la métrique. Shadwick y remarque l'influence directe de la musique

¹⁷⁷ Pianiste, compositeur et chef d'orchestre de ragtime et de jazz, noir-américain, né en 1887 et décédé en 1983.

¹⁷⁸ Pianiste et chef d'orchestre de jazz, américain, né en 1904 et décédé en 1993.

¹⁷⁹ Pianiste de jazz, américain, né en 1951.

¹⁸⁰ Pianiste de jazz noir-américain, né en 1923 et décédé en 2002.

¹⁸¹ Pianiste de jazz américain, né en 1930 et décédé en 2008.

¹⁸² Pianiste de jazz américain, né en 1918 et décédé en 1996.

¹⁸³ Pianiste de jazz, noir-américain, né en 1921 et décédé en 2010.

¹⁸⁴ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 130 à 131.

romantique : « Les cinq premières minutes délivrent une véritable étude de style à la Brahms où la main gauche déploie de riches arpèges servant d'écrin au thème en accords de la main droite. Arrivé à cet instant du morceau, on s'attend logiquement à une coda, mais il n'en est rien, Evans module. Dans les minutes qui suivent, il parsème le thème de délicates ornements qui au départ évoquent Tatum puis s'intensifient dans un style torride ramenant le souvenir de Brahms, avant que cette humeur intense sombre dans une profonde mélancolie évocatrice de Rachmaninov¹⁸⁵. » Ainsi, Shadwick estime-t-il que *People* doit plus à Brahms et Rachmaninov qu'à toute autre influence et qu'Evans a le sentiment que l'auditeur peut mesurer l'intérêt qu'il porte aux thèmes du disque en fonction du temps d'improvisation passé : « Dans une telle démonstration introspective, il ne fait aucun doute que l'auditeur n'a pas sa place. Evans ne s'en souciant absolument pas, il pourrait tout aussi bien se trouver dans son salon jouant pour son propre plaisir alors qu'un intrus écouterait caché à l'extérieur¹⁸⁶. » écrit Shadwick. Là encore, nous retrouvons Evans tel qu'il aime être, seul face au piano, sans public, explorant son univers lyrique et nostalgique.

À la fin des années soixante-dix, Bill Evans perd son cher frère Harry, celui qui avait été son modèle pendant son enfance. Il existe une très belle vidéo¹⁸⁷ dans laquelle Harry interviewe Bill sur sa carrière, sa philosophie musicale et le piano en général : à la fin, Bill Evans joue trois de ses plus belles compositions (*Waltz for Debby*, *Time Remember* et *My Bells*) sans improviser, à la manière d'un compositeur de musique savante. *ALONE AGAIN* est le dernier disque en solo enregistré par Evans, cependant même s'il joue surtout en trio à la fin des années soixante-dix et jusqu'à sa mort prochaine, Evans se réserve de grandes plages en solo. Voici par exemple deux enregistrements symptomatiques.

¹⁸⁵ [Traduction] For the first five minutes Evans seems to be giving an impression of how the song might have sound played by Brahms, with endless left-hand arpeggios dressing the chordal theme statements of the right hand. At this point he seems about to conclude the performance, but instead modulates. For the next few minutes he intersperses rather Tatum-like daintiness with a more torrid style that intensifies the Brahmsian, windswept mood into a darker melancholy more reminiscent of Rachmaninov. SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 167.

¹⁸⁶ [Traduction] In all this there is no sense that Evans cares whether anyone else might ever hear this music. He could be at home playing in his lounge for his own pleasure and interest, with the listener being the intruder. *Ibid.*, p. 167.

¹⁸⁷ *Bill Evans Jazz Pianist on The Creative Process and Self Teaching*, with Harry Evans, Supervisor Musical Education, Baton Rouge Louisiana, Executive Producers and Editorial Supervisors Helen Keane and Peggy Kenas, Photographed by Ira Cavrell, Directed by Louis Cavrell, Introduction and Commentary by Steve Allen : <https://www.youtube.com/watch?v=-sp-Z6gMJdk>

II.2.1.4.9- Bill Evans, THE PARIS CONCERT EDITION ONE¹⁸⁸
& EDITION TWO¹⁸⁹

Selon Keith Shadwick, durant cette période Evans compose de magnifiques thèmes. Outre les thèmes dédiés à son frère Harry, il conçoit un hommage émouvant sous forme de ballade, *Letter To Evan*, à son fils adoré avec lequel il partageait trop peu de temps à la maison. La première interprétation publique de ce thème « aigre-doux » a lieu le 27 septembre 1979 à l'occasion d'un concert en trio radiodiffusé en Argentine, à Buenos Aires. Evans en donne une version en solo, de manière *rubato*, soulignant le côté intime de ce qu'il désire être un message émotionnel dans lequel il paraît délivrer une profonde part de lui-même, s'efforçant de gérer les contradictions entre ce qui relève du public et du privé, de l'amertume et de la douceur, sans sombrer dans le pathos.

Pour Shadwick : « Les premières phrases du thème, quand il l'expose à cette occasion, semblent être directement inspirées du style de Debussy – échelle par tons entiers, quarte et quinte parallèles – mais évolue très vite en direction d'un style plus personnel à Evans, quelque chose de proche de ce qu'aurait pu composer un Léonard Bernstein¹⁹⁰. » À l'époque il confiait : « Je voudrais un jour jouer plus en solo, je n'estime cependant pas avoir l'envergure pour le faire parce que je n'ai pas suffisamment travaillé dans cette optique mais *j'aime vraiment cela*. Il s'agit pour moi d'un véritable moyen de méditation et de réconciliation avec ma personnalité profonde¹⁹¹. »

Dans les concerts et enregistrements des dernières années, Bill Evans s'accorde davantage de place pour le solo, morceaux entiers ou longues introductions. Le choix était difficile et, pour le démontrer, nous avons en définitive porté notre attention sur ces deux disques enregistrés à Paris. Evans se réserve de larges plages en solo afin de méditer et se réconcilier avec lui-même, comme il l'affirme. Ainsi la plage 3 de l'édition 1, *Noelle's Theme*, dans laquelle il se livre pendant plus de quatre minutes à une merveilleuse démonstration de sensibilité à la

¹⁸⁸ Edition One, Bill Evans piano, Marc Johnson bass, Joe LaBarbera drums, Radio concert produced by Yves Abiteboul, Recorded at ORTF Paris, France on November 26, 1979, 1989 Elektra/Asylum Records for the U.S. and WEA International for the world outside the U.S.

¹⁸⁹ Edition Two, *Ibid.*

¹⁹⁰ [Traduction] Its first phrases recall Debussy-like classical composition techniques – whole-tone scales, parallel 4ths and 5ths – but it develops into another of Evans's show-type tunes, full of sentiment, and could equally have been written by Leonard Bernstein. *Ibid.*, p. 186 à 187.

¹⁹¹ [Traduction] Evans was well aware of the difficulties of playing solo. "I would like some day to play more solo," he said at the time. "I don't feel I have a great scope or dimension as a solo pianist because I've never worked as a solo pianist. But I do *like* to play solo. It's kind of a special feeling of communion and meditation you can't get any other way." *Ibid.*, p. 187.

Rachmaninov. La longue introduction de *My Romance* (page 4) où son geste pianistique est particulièrement bien équilibré entre mains gauche et droite est un modèle. Dans la page 5, *I Loves You Porgy*, Evans joue entièrement seul, se délectant de cette ballade de Gershwin. Enfin pour la page 6, *Up With the Lark*, il bâtit une très longue et très belle introduction. Bien que nous ne nous intéressions qu'à la musique en solo des pianistes de jazz, nous ne pouvons résister à l'envie d'évoquer la parenté évidente entre la page 7, *All Mine (Minha)*, et le *Prélude 4* de Frédéric Chopin, le geste pianistique d'Evans pouvant aisément se passer de la contrebasse dans l'exposition du thème.

Dans l'édition 2, sur sa composition *Re: Person I Knew* (page 1), Evans effectue également une très longue introduction en solo. La page 3 est le fameux *Letter To Evan*, déjà évoqué, où résonnent les échos de la musique romantique. Quant à la dernière page, *Nardis* (page 6) voilà ce qu'en dit Pieranunzi : « Le long solo qu'il improvise [...] sur la structure de ce thème [...] donne la mesure, avec une stupéfiante justesse, de tous les éléments qui ont fait son jeu pianistique, de tout ce qu'il a le plus aimé en musique. Saveurs classiques [Khatchatourian, Rachmaninov : ses compositeurs russes préférés], éléments harmoniques d'inspiration tristanienne, culture pianistique venant de deux mondes culturels – la musique savante, du romantisme au XX^e siècle, et le jazz – tout cela aboutit, dans cette interprétation de *Nardis*, à une fusion sans précédent, que ce soit en jazz ou dans la tradition académique¹⁹². » Ajoutons que dans l'introduction à *Turn Out The Stars* du coffret de six disques TURN OUT THE STARS: THE ARTIST'S CHOICE enregistré en trio en 1980, Keith Shadwick écrit : « Evans convoque l'univers romantique Brahmsien, [...]. *Like Someone In Love* se rappelle des génies antérieurs du piano dont Powell et Rachmaninov¹⁹³, [...]. »

II.2.1.5- Bill Evans pianiste poète

Citant Cesare Pavese, Shadwick rapproche de manière intéressante la poésie et certains aspects de l'œuvre crépusculaire d'Evans :

¹⁹² PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 142.

¹⁹³ [Traduction] 'Turn Out The Stars' carries a deal more of the Brahmsian clouds of romanticism in the unaccompanied opening verse before the bass and drums arrive, (...). 'Like Someone In Love' recalls many earlier gurus of the piano, including Powell and Rachmaninov, (...). SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, p. 193.

Il nous faut constater une chose : l'instant qui succède à un certain silence n'entraîne pas le besoin d'écrire un poème mais des poèmes. Et l'on envisage alors la page à écrire comme quelque chose d'inquiétant que l'on ne saurait comment aborder... Si cette aventure a un commencement et une fin, cela suppose que les poésies soient composées en un seul tenant dans un cycle qui présente le visage des poésies lyriques qui nous effrayaient. Il n'est pas aisé de comprendre, quand l'œuvre est achevée, que les dernières poésies, celles qui ont procuré le plus de fatigue, qu'il faut sauver de l'ennui qui s'est installé, sont les plus belles et qu'elles ouvrent un nouvel horizon¹⁹⁴.

Shadwick explique que, si nous substituons la musique à la poésie dans cette citation de Pavese, nous obtenons une subtile métaphore de la musique de Bill Evans et plus spécifiquement de ses derniers enregistrements : « Il savait que le temps lui était compté et que ses derniers disques constituaient l'épilogue de sa carrière. Aussi a-t-il mis toutes ses dernières forces et sa puissance de concentration au service de ce qu'il faudra désormais considérer comme son testament musical¹⁹⁵. » La poésie est présente dans toute la musique d'Evans, mais c'est particulièrement dans les derniers enregistrements, notamment ceux effectués à Paris que le rapprochement poésie/musique est opportun. Nous serions bien en mal d'expliquer quel mystère cachent ces sonorités si proches, si humaines, tout simplement si belles ? Au risque d'être redondant, nous rappelons que c'est dans les ballades que la magie opère, car même quand il joue seul, surtout dans les tempos rapides, Evans, le thème une fois exposé, improvise comme s'il était accompagné d'une contrebasse. Peut-être veut-il rester imprégné de l'*interplay*¹⁹⁶ ? Enrico Pieranunzi qui, rappelons-le, est un brillant improvisateur de jazz et un pianiste concertiste accompli, utilise lui-même le mot de *poète* pour la personnalité musicale et pianistique d'Evans : « Fleurissent d'innombrables initiatives – sur disque ou en concert – pour rappeler la figure

¹⁹⁴ [Traduction] "One fact must be observed: after a certain silence one proposes to write not a poem but *poems*. One regards the future page as a dangerous exploration of something one will soon know how to tackle ... If the adventure has a beginning and an end, it means that the poems composed within it form a bloc and constitute the body of lyric poems of which we have been afraid. It is not easy to realize when such an adventure ends, given the fact that the 'tired' poems, or conclusion poems, are perhaps the finest of the group, and the tedium that accompanies their composition is not great, but different from that which opens a new horizon." *Ibid.*, p. 195.

¹⁹⁵ [Traduction] By this stage Evans knew he was running out of time and that this was something of a coda. He was putting such an unrivalled level of effort and concentration into these last recordings that they stand as some of his most enduring music. *Ibid.*, p. 195.

¹⁹⁶ Concept inventé par le premier trio d'Evans dans lequel il est établi que chacun des trois instruments se partage à part égale la mélodie et l'accompagnement, la batterie comprise. En fait, il s'agit de tendre à obtenir le fameux équilibre des voix que l'on retrouve dans le modèle du quatuor venu de la musique savante.

artistique de ce poète du clavier, réservé, capable de faire émerger des notes de son piano les aspects les plus intimes de lui-même¹⁹⁷. »

Pieranunzi connaît également très bien la musique de Chopin, son style pianistique improvisé lui doit beaucoup¹⁹⁸. Est-il illégitime de remonter à Chopin pour expliquer la subtilité du toucher d'Evans ? Comme le soutient Jean-Jacques Eigeldinger, l'exécution de Chopin se signale par la coordination ductile de son phrasé ; sa réalisation sonore met en œuvre toute la subtilité de timbre propre à son instrument, le modèle de chez Pleyel, et quand l'auditeur s'attend à une progression rhétorique, Chopin, loin d'accuser les contours, annonçant l'impressionnisme, joue sur des valeurs quasi-picturales : « “J'indique à l'auditeur le soin de parachever le tableau¹⁹⁹.” »

Pour Eigeldinger, c'est une esthétique de la suggestion qui prédomine avec cette part de non-dit, un principe essentiel de la poétique symboliste, manifesté dans la déclaration de Mallarmé : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. » Bill Evans ne *suggère*-t-il pas quand il laisse raisonner un subtil accord, la tête directement penchée sur le clavier, à seulement quelques centimètres des cordes ? Le vocabulaire poétique est parfaitement adapté à la musique de Chopin et de... Bill Evans. Chopin que l'on considère comme poète en comparaison de Liszt. À ce propos Eigeldinger cite Gustave Chouquet²⁰⁰ : « Liszt, en 1835, représentait à merveille le prototype du virtuose ; tandis qu'à mes yeux Chopin personnifiait le poète. Le premier visait à l'effet et posait en Paganini du piano ; Chopin, au contraire, semblait ne jamais se préoccuper du public et n'écouter que les voix intérieures. Il était inégal ; mais, quand l'inspiration s'emparait de lui, il faisait chanter le clavier d'une façon ineffable. Je lui dois de poétiques heures que je n'oublierai jamais²⁰¹. »

Ainsi n'avons-nous pas comparé plus haut le geste pianistique d'Oscar Peterson/Liszt à celui de Bill Evans/Chopin ? Chopin obtenant même en 1838 le titre de poète de la part d'un autre poète, Heinrich Heine : « Il faut certainement accorder à Chopin le génie dans toute l'acceptation du mot. Il n'est pas seulement

¹⁹⁷ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 145.

¹⁹⁸ Thèse sur Enrico Pieranunzi soutenue en 2009 à l'université Paris-Sorbonne par Ludovic Florin.

¹⁹⁹ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 56.

²⁰⁰ Musicologue et écrivain français, spécialiste de la musique de Chopin, né en 1819 et décédé en 1886.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 231.

virtuose, mais bien poète [*sic*] aussi : il peut nous révéler la poésie qui vit dans son âme ; c'est un musicien poète, et rien n'est comparable à la jouissance qu'il nous procure quand il improvise au piano²⁰². » Remplaçons le nom de Chopin par celui d'Evans et insérons cette citation dans un article décrivant l'une de ses improvisations enregistrée à partir d'une ballade, nul ne pourra s'inscrire en faux. Ce qui favorise le rapprochement entre les deux pianistes est le type de forme utilisé. Chopin a, certes, composé un certain nombre d'œuvres de grandes dimensions – concertos, sonates – mais c'est dans la forme de courte durée qu'il excelle. C'est cette particularité de composer des œuvres courtes qui le rapproche de l'œuvre poétique. Quand il joue, il choisit de préférence celles de ses œuvres qui s'éloignent davantage des formes classiques. Il ne joue ni concerto, ni sonate, ni fantaisie, ni variations, mais des préludes, des études, des nocturnes et des mazurkas selon des témoins directs.

D'après Jean-Jacques Eigeldinger, s'adressant à une société plutôt qu'à un public, Chopin peut impunément se montrer tel qu'il est, poète élégiaque, profond, chaste et rêveur. Il n'a besoin ni d'étonner ni de saisir ; il cherche des sympathies délicates plutôt que de bruyants enthousiasmes ; dès les premiers accords il s'établit entre lui et son auditoire une communication étroite. Et de toutes les œuvres de courte dimension qui sont à son répertoire, c'est dans les préludes que s'exprime de manière la plus sublime la poésie de Chopin : « Les Préludes de Chopin sont des compositions d'un ordre tout-à-fait à part. Ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux, ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète [*sic*] contemporain, qui bercent l'âme en des songes dorés, et l'élèvent jusqu'aux régions idéales. Admirables par leur diversité, le travail et le savoir qui s'y trouvent ne sont appréciables qu'à un scrupuleux examen. Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue. Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres du génie²⁰³. » Outre qu'Evans improvise rarement plus de dix minutes, ce qui, de fait, contribue à cataloguer ses improvisations dans les œuvres courtes, on peut encore trouver une similitude entre l'exposition du thème avant improvisation et le prélude, la plupart des préludes étant plus courts que les expositions thématiques des improvisations d'Evans ? C'est également la manière dont Evans les envisage qui peut nous permettre de les assimiler à des préludes, puisque l'auditeur se sent fréquemment bouleversé à la fin de l'exposition thématique d'une ballade. Reste que cette poésie est peut-être à rechercher dans ce

²⁰² *Ibid.*, p. 252.

²⁰³ *Ibid.*, p. 258.

qu'il y a de plus humain dans le geste pianistique d'Evans, sa proximité avec le chant, une particularité qu'il partagerait là-encore avec Chopin ?

II.2.1.5.1- Au-delà de la touche : le rapport à la mélodie et au chant

L'esprit et la lettre ! Evans cherche l'esprit et ne tombe pas dans le piège que lui tend le piano solo, il refuse l'emploi d'un geste pianistique issu d'un certain romantisme avec force arpèges et effets orchestraux dont le pianisme d'Erroll Garner est le parangon. Au contraire, à partir de thèmes d'origine populaire, il essaie de réduire le piano au chant mais se faisant, il s'inscrit dans un romantisme du lied, de la vocalité et en ce sens, il y a du Chopin en lui... et du Mendelssohn.

II.2.1.5.1.1- Du thème de jazz à la Romance sans paroles (Lieder ohne Worte)

Concernant Evans, c'est encore une fois Enrico Pieranunzi qui établit un lien entre le compositeur allemand des *Romances sans paroles (Lieder ohne Worte)* et le pianiste de jazz. En effet, Pieranunzi n'hésite pas à évoquer la prédilection d'Evans pour un style narratif, pour un « récit en musique » tel qu'il le développe dans une de ses versions de *Young And Foolish* : « Grâce à une dynamique extrêmement riche en nuances, à un *voicing* d'une beauté et d'une pertinence rares, à un sens de la respiration étroitement lié au caractère vocal de l'énonciation, il [re]compose le thème et en fait une véritable "romance sans paroles"²⁰⁴. » Analysant le morceau improvisé, Pieranunzi parle ensuite d'une suite de scènes dont le fil conducteur est le sentiment que quelque chose s'en va pour toujours, se perd, les modulations n'ayant pas ici pour fonction de diversifier le discours mais, au contraire, de souligner le cheminement de l'histoire. « Une chanson somme toute banale devient sous ses doigts l'occasion de nous rappeler que, comme l'affirmait Vladimir Jankélévitch, "la musique se situe dans la profondeur même de la vie vécue"²⁰⁵. »

Reste que les *Romances sans paroles (Lieder ohne Worte)*, même si elles peuvent être jouées séparément, constituent un recueil ordonné ; l'ordonnancement des plages d'enregistrement dans un disque n'a-t-il pas la même fonction ? Comme le rappelle Michel Chion, le cycle pianistique est, dans sa forme, issu de la suite ou de l'ordre pour clavier ; mais dans sa conception il procède autant du recueil poétique que du cycle de *lieder* : « Ce qui en fait plus qu'un simple enchaînement de pièces pianistiques variées, c'est le jeu des titres. Lorsque Schubert regroupe des

²⁰⁴ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 40.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.

“impromptus” ou des “moments musicaux”, ceux-ci ne portent que des numéros et une indication de tempo et de tonalité, et ils ne forment pas des recueils fermés²⁰⁶. » Au contraire, les albums solos d’Evans sont des recueils fermés parce qu’ils reprennent souvent des standards favoris ou des compositions dont les titres évoquent l’amour ou le nom de personnes qui lui sont chères ou bien encore des morceaux ordonnés selon un ordre précis comme lors du concert au *Town Hall* dans la suite qu’il joue en solo en l’honneur de son défunt père.

Quant aux *Romances sans paroles*, l’idée de publier de tels recueils sous ce titre (*Lieder ohne Worte*) va permettre à Mendelssohn de calquer une forme musicale sur une forme littéraire, celle du recueil poétique, à travers la référence à la musique à texte, même si Mendelssohn s’est montré réticent à donner lui-même des titres pittoresques à certaines pièces. Mais le titre général de « Lieder sans paroles » est déjà lui-même un effet de titre, invitant à entendre dans le piano... autre chose que du piano selon Michel Chion. Les *Romances sans paroles* de Mendelssohn ne sont pas des paraphrases d’autres œuvres, elles veulent être des morceaux à part entière, fondés sur une suggestion et une absence : celle non de la voix mais, justement, des mots. Or, à partir du moment où le substantif “*Wort*” (littéralement : mot) figure de manière aussi ostensible dans le titre d’un recueil, il fait de ce genre justement un concept de mots et plus seulement de notes, ni de chant vocal transcrit. Puis évoquant l’esthétique des œuvres brèves de Schumann pour piano seul, Michel Chion écrit : « Plus proche du recueil poétique que de l’idée de “chants sans paroles” sont par exemple les cycles de Schumann, qui, contrairement à beaucoup de pièces de Chopin ou même de Liszt, n’évoquent pas l’idée d’une ligne de chant sous-jacente. On peut difficilement accrocher des paroles sur la plupart des petits morceaux qui constituent les *Kinderszenen* ou le *Carnaval* : leur style mélodique et rythmique s’y oppose²⁰⁷. » Adaptée à la problématique de cette thèse, la réflexion de Michel Chion à propos des *Romances sans paroles* nous incite à en prolonger la substance au pianiste soliste improvisateur de jazz, et plus particulièrement Evans :

- Calquer une forme musicale sur une forme littéraire (celle du recueil poétique), n’est-ce pas ce que réalise, de fait, l’improvisateur qui part fréquemment du thème d’une comédie musicale dont les paroles ont disparu mais dont il garde la trame harmonique pour improviser ?

²⁰⁶ CHION (Michel), *Le poème symphonique et la musique à programme*, Librairie Arthème Fayard, 1993, p. 306.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 306 à 307.

- Evans ne cherche-t-il pas – à l'image de Shearing – à faire entendre la poésie de son âme et sa souffrance intérieure davantage qu'un assemblage virtuose de sons pianistiques dans ses derniers disques solos ?
- « À partir du moment où le substantif *Wort* (littéralement : mot) figure de manière aussi ostensible et marquante dans le titre d'un recueil, il fait de ce genre une affaire, justement, de mots et plus seulement de notes, ni de chant vocal transcrit. » Depuis Bill Evans, on a coutume de dire que le pianiste de jazz « raconte une histoire ». L'histoire d'Evans est un drame, celui d'une souffrance intérieure qu'il essaye en permanence de « dire », sans la nommer, avec les « mots » (son geste pianistique) dont il dispose. Reste qu'effectivement une « romance » est au départ une histoire d'amour et qu'Evans, le drame de sa vie mis à part, est particulièrement inspiré par les thèmes dont les titres parlent d'amour... et dont il développe la poésie des mots absents dans l'exposition des thèmes et les improvisations qui suivent.
- Pour Michel Chion, les *Romances sans paroles* de Mendelssohn ne sont pas des paraphrases d'autres œuvres. Au contraire des pianistes de *stride* et à l'opposé d'Art Tatum, Bill Evans ne paraphrase jamais les thèmes qu'il choisit, il les « chante » au piano en interprétant les paroles par le toucher, le phrasé, la couleur ; l'improvisation qui suit n'ayant également aucune relation avec la mélodie du thème choisi.

II.2.1.5.1.2- De la Romance sans paroles au lied

Le lied a ceci de commun avec un thème de comédie musicale qu'il bénéficie fréquemment d'une forme relativement simple au service d'un texte poétique. C'est encore une fois Enrico Pieranunzi qui établit un lien avec Bill Evans : « Avec certaines des interprétations de thèmes lents qui figurent dans *EXPLORATIONS*²⁰⁸, Evans, en outre, ouvre grande la porte demeurée généralement fermée dans tout ce qui l'avait précédé en matière de jazz : celle d'une tradition finalement très ancienne, dans laquelle la chanson la plus simple semble hériter le rôle qui avait été, jadis, celui du *lied* dans la civilisation européenne du XIX^e siècle²⁰⁹. » Une tradition qui permet au pianiste improvisateur de s'approprier la forme du chant qu'il investit à une époque où les thèmes sont exposés la plupart du temps par les saxophonistes ou trompettistes.

²⁰⁸ Album en trio avec Scott LaFaro (contrebasse) et Paul Motian (batterie) enregistré en 1961 chez Riverside Records.

²⁰⁹ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 66.

Comme le rappelle très justement Enrico Pieranunzi, Evans, poussé par sa passion pour la forme-chanson et son besoin de « faire chanter » l'instrument, s'est posé un problème que ses collègues des années cinquante ont assez négligé et auquel il a donné une importance centrale : celui de l'harmonisation au piano d'une mélodie pour laquelle on puisse utiliser le vocabulaire harmonique le plus vaste possible, l'emploi d'un lexique inusité jusque là dans le jazz : « un lexique qui jusqu'alors était demeuré le patrimoine quasi exclusif de la musique classique depuis la fin du romantisme jusqu'à l'époque impressionniste. Une partie de ce lexique avait déjà pénétré le jazz grâce à quelques-uns des arrangeurs de la fin des années quarante [...]. Mais, en dehors du jazz orchestral, il y avait un certain retard dans le processus d'appropriation et d'utilisation de cet énorme patrimoine. Evans rattrapa ce retard²¹⁰. »

Le terme de forme-chanson revient fréquemment dans les propos de Pieranunzi. Pour lui, c'est dans et par la forme-chanson qu'Evans sent vibrer la langue populaire capable de transmettre, dans la simplicité des mélodies, des émotions accessibles à tous. Cette attitude est donc éminemment culturelle mais pas le moins du monde intellectualiste. Le but du geste pianistique d'Evans n'est pas de créer quelque chose de neuf mais de plus agréable et de plus beau. C'est en cela qu'Evans triomphe, au point de modifier radicalement et pour toujours le visage et le son du piano jazz. Et cela était très précurseur, d'après Pieranunzi : « [...] en effet, à l'époque où Evans commença à obtenir les premiers résultats de ses travaux [c'est-à-dire entre 1956 et 1958 ...], les passionnés de jazz avaient surtout dans l'oreille les improvisations inspirées de Bud Powell et utilisées par la majorité des pianistes du moment. Ce sont des musiciens, Miles Davis au premier chef, qui découvrirent que quelque chose de profondément nouveau, qu'un son jamais entendu encore venait d'apparaître dans l'histoire du jazz²¹¹. »

Pianistiquement, jouer de manière concomitante le chant et l'accompagnement est particulièrement ardu, comme l'explique Jacques Drillon pour le lied, que l'on peut considérer, par certains aspects, comme voisin du thème de jazz, produit de la comédie musicale populaire américaine : « La technique de transcription des lieder est simple : il s'agit avant tout de permettre à deux mains de jouer à la fois le chant et l'accompagnement. Ajouter cette partie vocale se paye parfois d'une difficulté technique immense : l'accompagnement est souvent d'une

²¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

²¹¹ *Ibid.*, p. 114.

densité propre à occuper largement deux mains normalement constituées²¹². » La difficulté est de faire ressortir le chant ; en cela Liszt est un sublime devancier : « Le chant doit ressortir ; l'intensité, la force d'appui, le legato varient donc à chaque position. Dans le cas de lieder brillants, ou de lieder strophiques à difficulté croissante, le problème devient vite aigu. Il est compréhensible qu'il décourage souvent. Liszt n'était pas seulement un formidable technicien. Il était aussi prodigieusement doué intellectuellement [intelligence et imagination]²¹³. » Ce que l'on peut dire de Liszt vaut également pour Bill Evans : doté d'une excellente technique, ce dernier n'est pas non plus dénué d'une profonde intelligence ; quand il expose en solo les thèmes des standards, ces formes chanson, Evans sait faire ressortir merveilleusement la mélodie dans un écrin d'accompagnement d'une sensibilité inégalée jusqu'alors dans le jazz. C'est à cet instant que l'on peut mesurer à quel point Evans est imprégné de la musique romantique. Reste que la difficulté est liée au passage du timbre de la voix à celui du piano et il faut le reconnaître : incroyablement, le piano d'Evans égale le chant.

II.2.1.5.2- Le piano chanteur de Bill Evans

Enrico Pieranunzi estime que jamais, dans l'histoire du jazz, un pianiste n'a su rendre avec autant de délicatesse une partie de chant²¹⁴. Pour lui, dans le disque EXPLORATIONS (enregistré en trio) déjà, se retrouvent les éléments de la maîtrise d'Evans pour l'interprétation des ballades. En effet, dans le jazz, ce que Pieranunzi qualifie de couleur « romantique » avait été, jusque-là et presque exclusivement, l'apanage des souffleurs (saxophonistes surtout) ou des chanteurs. D'après Enrico Pieranunzi, pianiste aussi à l'aise dans Chopin et Debussy que dans le jazz : « Jamais auparavant, dans l'histoire du jazz, un pianiste n'avait réussi à "chanter" sur son instrument, à raconter une "histoire de cœur", un chagrin d'amour, l'amour entre un homme et une femme [ces histoires finissant, de fait, presque toujours mal...] avec la même *efficacité* que les trompettistes et les saxophonistes. C'est en cela que Bill Evans est réellement révolutionnaire : dans sa capacité à transformer une tradition bien assise ; métamorphose qu'il porte sur le terrain du piano,

²¹² DRILLON (Jacques), *Liszt Transcritteur suivi de Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 33.

²¹³ *Ibid.*, p. 35.

²¹⁴ Cette assertion concerne Bill Evans au sein de son trio mais peut tout aussi bien s'appliquer à son jeu en solo.

jusqu'alors considéré soit comme un instrument percussif soit comme un "imitateur" des voix dominantes dans le jazz : celles de la trompette et du saxophone²¹⁵. »

Cela vient-il de l'enseignement issu de la musique savante qu'Evans a suivi ? Certainement, car l'art du chant se voit accorder une prédominance absolue par les grands traités du XVIII^e siècle allemand ; et, jusqu'à un certain point, cette primauté peut s'interpréter comme une conséquence de l'avènement européen du *bel canto*. Comme le souligne Jean-Jacques Eigeldinger, à l'époque de Chopin, on requiert des instrumentistes une connaissance approfondie du chant comme le plus sûr moyen de former le sentiment musical et de parvenir à une bonne exécution, notamment dans l'art d'improviser des ornements convenables et de bon goût : « L'audition fréquente des meilleurs chanteurs achèvera de compléter cette éducation d'instrumentiste²¹⁶. »

Effectivement, Evans a dû écouter les meilleurs chanteurs et travailler le *cantabile* car son jeu *legato* est une innovation exceptionnelle pour son époque, comme nous l'avons vu plus haut. Mais ce *legato* trouve sa source directement dans la pratique vocale puisque, toujours d'après Eigeldinger : « Le *cantabile* instrumental apparaît donc comme une imitation aussi fidèle et naturelle que possible des modalités du chant ; il s'agit d'un décalque de l'émission, de la respiration, des nuances, du *legato* et de la ligne vocale, au service d'une déclamation souple et expressive. Ici les artifices de la virtuosité et de la surcharge instrumentale ne servent à rien²¹⁷. » Remarquons qu'il n'y a aucune surcharge dans la phrase musicale d'Evans, à la différence de bien des pianistes de sa génération ; c'est d'ailleurs ce qui fait de lui un pianiste unique. L'apprentissage du jeu *cantabile* a dû se faire à travers l'étude de l'œuvre de Chopin qu'il maîtrisait fort bien, comme en témoigne son cursus d'étude. Oui, il ne fait aucun doute pour Eigeldinger que Chopin privilégiait le *cantabile* même si la mention *cantabile* apparaît relativement rarement dans ses compositions. Elle va de soi et ne vaut pas seulement pour les passages qui comportent une cantilène, mais aussi pour certains traits de bravoure. Eigeldinger cite un témoin direct : « Il [Chopin] demandait que ceux-ci soient exécutés *cantabile*, avec une certaine mesure dans la puissance et la bravoure, en cherchant à mettre en valeur le plus possible le moindre fragment de thème, avec la plus grande délicatesse de toucher, même dans les traits qui ne sont que des traits – cas exceptionnel ici²¹⁸. » À l'identique, pour Evans, ce *cantabile* n'est pas

²¹⁵ PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 66.

²¹⁶ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 64.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 68 à 69.

uniquement perceptible dans l'exposition des thèmes mais dans tous les traits virtuoses de la partie improvisée, c'est d'ailleurs ce qui rend son style si attachant. Nous renvoyons le lecteur à l'intégralité des enregistrements d'Evans pour s'en assurer.

Étudiant Chopin pendant ses jeunes années, Evans n'a pu qu'être sensible à un autre aspect de la grande tradition vocale : le *bel canto*. Tous les musicologues s'accordent à dire que le pianiste-compositeur polonais adorait le *bel canto* romantique et l'a adapté au piano sur le plan de la composition autant que sur celui de l'exécution. Bien sûr, Hummel et Field lui avaient ouvert la voie mais Chopin a d'emblée atteint une perfection originale dans sa stylisation pianistique du chant italien. Selon Jean-Jacques Eigeldinger : « Il n'y a pas d'autre origine à l'écriture de la plupart des Nocturnes, à la cantilène de tels Préludes et Études, à la phrase large et ornée des Concertos [1^{er} et 2^e mouvements]²¹⁹, etc. »

Cette stylisation du chant au clavier est peut-être le secret du geste pianistique d'Evans par l'adoption d'une technique *ad hoc* qui lui vient là encore certainement de Chopin : « Son jeu [celui de Chopin] est entièrement calqué sur le style vocal de Rubini²²⁰, de la Malibran²²¹, de la Grisi²²², etc. ; [...]. Mais c'est avec une "voix" proprement pianistique qu'il cherche à rendre la manière particulière à chacun de ces artistes, [...]. En chaque endroit qui exigerait du chanteur une inspiration, le pianiste qui n'est plus un profane [...] doit veiller à *lever le poignet pour le laisser retomber sur la note chantante avec la plus grande souplesse inimaginable* [sic]. Parvenir à cette *souplesse* est la chose la plus difficile que je connaisse²²³. » Si Evans maîtrise le secret de la respiration de la phrase musicale alors que celle-ci émane d'un instrument dont la mécanique vient frapper une corde, il le doit à une expérience technique qui n'a rien d'inné. Evans a compris la leçon : « Pour Chopin, « il faut chanter avec les doigts²²⁴. » aussi s'applique-t-il à faire de même dès ses débuts. Ainsi donc, c'est par l'adoption d'un doigté adapté que le pianiste peut restituer la respiration de la phrase chantée. Jean-Jacques Eigeldinger et aussi Charles Rosen attribuent, entre autres, la paternité de cette technique à Chopin. Un doigté au service de l'émotion : « Mais cela implique, dans les œuvres de la maturité, une relation intime entre la virtuosité et le pouvoir d'émotion. Les

²¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

²²⁰ Giovanni Battista Rubini est un célèbre ténor italien interprète d'opéras romantiques, né en 1794 et décédé en 1854.

²²¹ Maria Malibran, artiste lyrique française d'origine espagnole née en 1808 et décédée en 1836.

²²² Giulia Grisi est une cantatrice italienne née en 1811 et décédée en 1869.

²²³ *Ibid.*, p. 68.

²²⁴ *Ibid.*, p. 247.

maines de l'interprète éprouvent littéralement le sentiment exprimé pour la musique [...]. C'est une musique où la réalisation physique se confond avec le contenu émotionnel, comme la couleur sonore se confond avec la structure contrapuntique²²⁵. » Il n'est nul besoin d'écouter attentivement Bill Evans pour identifier de manière immédiate la permanence des passages « chantés ». La mélodie se retrouve aussi bien dans les voix intérieures qu'à l'extrémité aigüe, que ce soit pendant l'exposition des thèmes ou pendant les passages improvisés.

Il est vrai que ce rendu vocal, même s'il demande une haute technicité, n'est rien sans le fameux *rubato* dont nous avons déjà parlé à de multiples reprises. Evans est un pianiste au swing magistral et infaillible, néanmoins la plupart du temps il expose les thèmes des ballades de manière *rubato*, un *rubato* nécessaire pour que le piano chante et indissociable du caractère vocal de toute l'œuvre de Chopin : « L'analogie avec l'orateur revient encore pour mieux souligner la liberté d'une déclamation musicale où anticipations et retards de la partie chantante planent au-dessus de l'accompagnement, rigoureusement mesuré. Telle est aussi la signification de la comparaison entre le *Kapellmeister* ou l'horloge et la régularité pendulaire de la main gauche. Faire respirer le piano par ce balancement tantôt enfiévré, tantôt alangui a été l'un des secrets du jeu de Chopin, intransmissible tant il était inhérent à sa personnalité et à son idéal esthétique²²⁶. »

Evans a été très influencé par Debussy. Doit-on à nouveau voir une filiation entre Chopin, Claude Debussy, qui faisait siennes les préconisations de Chopin concernant le *rubato* et Bill Evans, pianiste de jazz à la formation « classique » : « Une sonorité pleine, une délicatesse remarquable, un nuancé parfait, un fini impeccable, un *rubato* imperceptible cadrant toujours dans le temps, un maniement étourdissant de la pédale, voilà de quoi était fait le jeu de Debussy²²⁷. » écrit Jacques Durand, cité par Charles Rosen qui pense que cette description du jeu de piano pourrait être celle de Chopin. Ajoutons, en ce qui nous concerne, qu'elle pourrait également s'appliquer à Bill Evans. D'ailleurs, Rosen rappelle que « cette légère altération du tempo de base, cette revendication de liberté contrôlée dans les fluctuations du mouvement est à mettre chez les deux musiciens sur le compte d'une nature d'improvisateur. Rien de plus contraire à leur tempérament respectif que l'apparis immuablement figé : sous leurs doigts la musique donnait l'impression de naître dans l'instant, avec un bonheur de spontanéité qui n'est pas sans lien avec les

²²⁵ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 483.

²²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²²⁷ *Ibid.*, p. 54 à 55.

aspirations des peintres impressionnistes à capter l'éclairage du moment²²⁸. » On peut donc aisément souscrire à l'idée d'une filiation, dont l'origine serait à chercher dans un attrait commun pour l'improvisation, allant de Chopin à Evans en passant par Debussy pour l'emploi du *rubato* également. *Cantabile*, *bel canto* et *rubato* ne sont pourtant que des outils au service de la force de persuasion du langage et de l'émotion qu'il dégage.

II.2.1.5.3- Langage et émotions

Charles Rosen, attribue au fait qu'en premier lieu, pour toucher l'auditeur, un bon pianiste doit, sur le modèle de la voix, savoir ponctuer son discours : « Parvenir à ces fins implique comme condition de base une exacte intelligence des lois du discours musical, donc de sa ponctuation. Qu'il s'agisse de la voix ou des instruments, l'art du phrasé et de la respiration est au premier plan. Périodes, phrases, membres de phrases, incises doivent être clairement articulés les uns par rapport aux autres, sous peine de confusion²²⁹. » Là encore, il est possible de rapprocher Evans du modèle romantique.

Si nous le comparons à la plupart des pianistes de be-bop qui arrosent l'auditeur d'un flot ininterrompu de notes issues des arpèges de la grille harmonique du thème, la grande différence se situe au niveau de la respiration et de l'utilisation intelligente du silence. Evans sait particulièrement bien utiliser le silence, il parle à ses auditeurs, il ne souhaite pas les subjuguier avec un « tsunami » virtuose. Ce qu'il désire, c'est, à la manière de Chopin, être un maître du discours ou tout simplement du langage. C'est en cela qu'il est romantique : « Si le romantisme tend à substituer la subjectivité du moi à l'expérience universelle du baroque, à voir dans la musique un moyen de communication davantage qu'un art gouverné par la rhétorique, il ne cesse pas pour autant de la considérer comme un langage. Tel est le cas de Chopin, qui propose entre autres ces définitions de la musique : *La manifestation de notre sentiment par les sons, l'art d'exprimer ses pensées par les sons, la langue indéfinie : la musique*²³⁰. »

Rappelons-nous la sensibilité à fleur de peau d'Evans, son rapport à la mort, à la dépendance, sa timidité malade. Evans « parle » aux autres à travers son geste pianistique, il l'a appris non pas directement de Chopin mais de l'enseignement de sa musique : « Toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves reposait

²²⁸ *Ibid.*, p. 54 à 55.

²²⁹ *Ibid.*, p. 63.

²³⁰ *Ibid.*, p. 65 à 66.

sur cette analogie de la musique et du langage, sur la nécessité de séparer les différentes phrases, de ponctuer et de nuancer la force de la voix et la vitesse de son émission²³¹. » Voilà ce que dit Evans à propos du chant : « Je veux jouer ce que j'ai envie d'écouter. Je veux que le résultat de mon travail soit chantant. Être étrange ou tout nouveau simplement pour dire qu'on l'est ne m'intéresse pas. Si ce que je fais prend ce chemin naturellement, c'est bien ; mais il ne faut pas perdre de vue ce qu'il y a de plus beau : le sens, le sentiment du chant²³². »

Ce sentiment du chant revêt un idéal, cet idéal est celui de la sensibilité et de l'émotion. Enrico Pieranunzi cite Jimmy Giuffrè pour qui Bill Evans est un musicien plus important que Charlie Parker. Giuffrè explique pour justifier cette affirmation qu'il y a une région de la musique où il n'existe plus de catégories. Il ne s'agit plus seulement de jazz, ou de musique européenne. C'est simplement la musique, la grande musique que l'on ne peut diviser en catégories. Pour Giuffrè, c'est exactement ce que joue Bill Evans. Car Evans, tout comme Parker, « avait la capacité d'exprimer la tendresse, l'amour, la colère, la peur, le bonheur, le désespoir, la stupeur, en un mot : la beauté²³³. » Beaucoup de pianistes éprouvent ces émotions mais n'ont pas les moyens techniques pour les fixer et les communiquer. D'autres ont l'habileté technique mais semblent incapables d'aller à fond dans l'exploration de ces émotions. Il en est très peu qui saisissent par intuition ce qui est universel et ont les moyens de l'exprimer. Parlant de la dernière année d'existence d'Evans, Pieranunzi écrit à propos du pouvoir de communication de sa musique : « La puissance de communication d'Evans est, en cette dernière année, plus que pénétrante ; sa musique est redevenue son refuge par rapport au monde²³⁴. » Nous nous sommes tournés vers Jean-Jacques Eigeldinger et Charles Rosen pour évoquer la puissance de communiquer son émotion chez Chopin. Dans le cas spécifique d'Evans, c'est Enrico Pieranunzi qui parle le mieux de cet aspect de son geste pianistique. Pour lui, mélodie et récit sont les éléments les plus significatifs de l'héritage evansien. Répondant à une interrogation dans son ouvrage sur Evans, Pieranunzi écrit ceci à propos de la puissance narrative des mélodies de Bill Evans : « C'est l'un des grands mystères de la musique : la possibilité de donner vie à un récit sans se servir des mots. C'est comme si la mélodie possédait des mots silencieux qui la font devenir chant. Mais, pour y parvenir, il faut s'y abandonner totalement. En cela, certainement, Bill Evans était un maître – et faire chanter le

²³¹ *Ibid.*, p. 66.

²³² PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, p. 54.

²³³ *Ibid.*, p. 143 à 144.

²³⁴ *Ibid.*, p. 143 à 144.

piano comme il savait le faire n'est pas si simple²³⁵. » Pieranunzi pense d'ailleurs qu'approcher l'expressivité dont sont capables les chanteurs ou les souffleurs représente, pour le pianiste, des problèmes insolubles. C'est par sa connaissance de la musique savante occidentale qu'Evans a pu les résoudre et qu'il effectue une véritable révolution silencieuse. Pieranunzi ajoute même : « Des phénomènes comme Keith Jarrett ou Brad Mehldau seraient impensables sans son énorme travail sur les problèmes technico-expressifs du piano²³⁶. »

II.2.1.6- Le romantisme de Bill Evans

Evans partage avec les romantiques un certain nombre de critères esthétiques, la couleur sonore notamment, qui lui est chère puisque pour Rosen la couleur est une innovation du romantisme : « Avant Schumann et Liszt, la sonorité ne servait qu'à habiller les hauteurs et le rythme : quel qu'ait été, de Giovanni Gabrieli à Couperin et Mozart, le génie des compositeurs pour l'instrumentation, nul n'avait fait de la couleur sonore un élément déterminant de la forme²³⁷. » Aussi nous permettons-nous de penser qu'Evans, influencé par les romantiques, a modifié le rapport entre le plaisir du son et le plaisir de la structure.

Rosen démontre très bien comment, avant les romantiques à partir de Schumann jusqu'aux impressionnistes, le timbre et le registre étaient négligés et comment, peu à peu, ces éléments ont joué un rôle marquant dans la conception même des œuvres : « On ne peut pas dire que les romantiques aient contribué plus que d'autres compositeurs novateurs à l'approfondissement de la perception musicale, mais ils ont modifié le rapport entre le plaisir du son et le plaisir de la structure ; ils ont fait passer au premier plan des aspects de l'expérience musicale qui étaient jusqu'alors considérés d'intérêt secondaire ou relevant de la seule responsabilité de l'interprète. Le rôle du son dans la composition s'en est trouvé grandi, à tout jamais²³⁸. » Il est certain que, concernant Evans, il faut substituer le mot improvisation au mot composition – bien qu'il ait composé nombre de thèmes. Toutefois, l'auditeur ne peut être que frappé par la qualité de la recherche du son dans le geste pianistique d'Evans. Une qualité du son qui évolue avec les différentes périodes de la performance improvisée, que ce soit dans l'exposition des thèmes ou

²³⁵ *Ibid.*, p. 148.

²³⁶ *Ibid.*, p. 148.

²³⁷ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 33.

²³⁸ *Ibid.*, p. 71.

dans les parties improvisées proprement dites. Rappelons qu'en tant qu'improvisateur, Evans est à la fois compositeur et interprète...

En outre, Evans est souvent considéré comme un sentimentaliste par ses détracteurs, comme Chopin, considéré comme trop raffiné, l'avait été avant lui. Ajoutons qu'Evans, de par sa souffrance intérieure et sa tentation autodestructrice, partage avec Chopin un certain goût de la morbidité. Manifestement, l'exposition des thèmes lents par Evans se veut profondément sentimentale. Si Chopin était d'une santé fragile, si le sentiment d'une mort prochaine ne le quittait pas et que cela transparaissait dans sa musique, Evans était devenu, au fil du temps, extrêmement affaibli par ses problèmes de drogue qui, psychologiquement, l'affectaient profondément. Le désespoir, la déchéance physique, tout conduisait à ce qu'il se sente fortement envahi par la sensation d'une mort prochaine. La mort n'est jamais très loin dans la musique d'Evans, on y ressent en permanence la peur attendrissante d'un vide qui traduit le sentiment d'une fin ; celle de l'amour tout d'abord, mais aussi celle de la vie. Plus généralement, on peut tout à fait concevoir la musique d'Evans comme teintée de morbidité. Est-ce pour cette raison que sa musique échappe à une certaine superficialité virtuose inhérente au jazz de l'époque ? En tout cas, avant lui, la morbidité était un des secrets du charme de la musique de Chopin comme l'affirme Charles Rosen : « “Le Progrès fait les routes droites, écrit Blake, mais les routes sinueuses à l'écart du Progrès sont les routes du Génie.” La morbidité de Chopin était sa route sinueuse ; elle le sauva du bon goût et du néoclassicisme tiède qui gâtent les œuvres de tant de ses contemporains. Ses biographes l'expliquent par les événements de sa vie : ses malheurs de Polonais exilé, ses amours tumultueuses avec George Sand, sa fragilité physique, sa constitution malade, sa fin précoce. Liszt prétendait que Chopin lui-même, en privé, utilisait, pour décrire le fond de son caractère, le mot polonais *zal*, à peu près intraduisible : s'efforçant de donner une paraphrase détaillée de ce monosyllabe riche de sens, Liszt parle de “regret résigné se courbant devant la loi d'une fatalité providentielle”²³⁹. »

N'est-ce pas là une description de l'existence d'un homme brillant en son art mais ravagé personnellement par une addiction qui le détruit à la fois psychologiquement et physiquement ? Evans était russe par sa mère et le feu de l'âme slave se consumait en lui. Manifestement, le « fatum », ce destin tragique auquel n'avait pu échapper Tchaïkovski rongea Evans que les décès successifs de son père puis de son frère aîné Harry, ses échecs amoureux, sa dépendance accrue à la drogue avaient rendu totalement désespéré, malgré la réussite qui fera de lui un pianiste unique dans

²³⁹ *Ibid.*, p. 501 à 502.

l'histoire du jazz. Peut être la morbidité, qui avait permis à Chopin d'échapper aux lieux communs musicaux de son époque, a-t-elle permis à Evans de trouver cette voie si originale à l'époque de la fin du be-bop ? L'introduction des sentiments, du doute, de la conscience de la fragilité et de l'imperfection de la vie humaine dans le style jazzistique d'Evans est peut-être également la clef du secret de sa réussite ?

En définitive, Evans est-il romantique ? Même si un certain nombre d'indices nous porte à le croire : le choix des thèmes sur lesquels il improvise, ses propres compositions, sa souffrance intérieure, le rendu de son geste pianistique, son goût pour une certaine forme de sentimentalisme ne suffisent pas... Interrogeons l'un des héritiers majeurs du romantisme littéraire, Charles Baudelaire auteur de « L'art romantique », sur sa définition du romantisme : « Le romantisme n'est précisément ni dans les choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir²⁴⁰. » Le poète précise un peu plus loin le fond de sa pensée : « Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts²⁴¹. » Evans a une manière de sentir toute personnelle, totalement différente du reste de la communauté du jazz. Il est nostalgique, secret, élégiaque, tendre et sensible à la fois, il est également moderne dans la voie qu'il a choisie, spirituel, sa musique est merveilleusement colorée et aspire à l'infini, il est donc romantique selon Baudelaire...

Pour conclure sur son geste pianistique, le génie d'Evans est de magnifier et sublimer une mélodie, même la plus simple, dans l'exposition du thème dont elle est issue et d'en révéler l'essence chantante et lyrique. Dans cet exercice, il touche son auditeur et ne laisse personne indifférent ; il parvient par l'intermédiaire de ses doigts, du clavier, des cordes et de la table d'harmonie à égaler les plus beaux airs du *bel canto* ou du lied. Dans l'improvisation qui suit, s'il ne néglige nullement l'aspect mélodique, il s'inscrit dans le paradigme pianistique du jazz de son époque, à savoir un accord à la main gauche qui permet le développement d'un discours à la main droite ou bien vient ponctuer la mélodie improvisée. On peut dire qu'en solo Evans est romantique dans l'expression de son chant, tout en restant solidement ancré dans la tradition de la forme et du swing propre au jazz américain. Keith Jarrett va beaucoup plus loin.

²⁴⁰ BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, (Salon de 1846), p. 642.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 643.

II.2.2- Keith Jarrett, le pianiste démiurge

*« L'improvisation est commencement. Mais le
rhapsode prend tant d'intérêt à ce
commencement qu'il en arrive, par une sorte
de transfert des motifs, à faire du
commencement une fin²⁴² »*

Les pianistes nés dans les années quarante ont bouleversé le piano jazz, conséquence de l'ouverture dans toutes les directions du jazz : tous sont intéressants pour cette thèse. Keith Jarrett est fréquemment comparé à deux autres pianistes qui lui sont quasi-contemporains et qui ont contribué à l'essor extraordinaire de la virtuosité pianistique des années soixante-dix à quatre-vingt-dix : Herbie Hancock, qui, par exemple, joue et improvise sur le mouvement lent du concerto en sol de Ravel (renouant ainsi avec la tradition du concerto) avec orchestre, et Chick Corea qui a une relation singulière avec ses compositions écrites comme ces *Children Songs*, proches des *Children's Corner* de Debussy, qu'il joue, avec la partition, à l'occasion d'un concert en solo au Cirque Royal de Bruxelles. Il est vrai que dans les années soixante-dix, l'exercice du solo est un passage obligé pour les pianistes désireux de se faire un nom. Ainsi Corea enregistre-t-il les IMPROVISATIONS VOL 1 ET 2 et Paul Bley OPEN, TO LOVE, mais c'est Keith Jarrett qui donne une dimension inédite dans le jazz au concert solo en en faisant sa spécialité, prêtant ainsi le flanc à nombre de critiques, notamment de la part de pianistes aussi remarquables que Martial Solal : « À cette époque, [1968] j'aimais bien Keith Jarrett, tant qu'il ne s'est pas mis à jouer en solo les choses qui l'ont rendu célèbre dans le monde entier, et que je n'aime pas du tout. J'aime ce qu'il fait quand il cesse de jouer en solo. Tout ça pour dire que le solo, c'est un exercice qui n'est pas à la portée de toutes les bourses²⁴³. » Et ce qui suscite notre intérêt dans le cadre de cette thèse, c'est peut-être précisément ce qui fait que Solal déteste le piano solo de Jarrett. Il faut dire que l'accueil des concerts solos de Jarrett est pour le moins controversé, précisément parce qu'ils bousculent un ordre qui était bien établi jusque là.

²⁴² JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*, Flammarion, 1998, p. 137.

²⁴³ PRÉVOST (Xavier), - *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 185.

II.2.2.1- Enfance et apprentissage

Keith Jarrett est né le 8 mai 1945 à Allentown en Pennsylvanie d'une mère d'origine austro-hongroise. La religion tient une grande place dans son éducation. Ses parents pratiquent la musique – le chant plus spécifiquement – en amateurs. Lui, affirme qu'il a grandi avec le piano : « J'ai grandi avec le piano, j'ai appris simultanément à m'exprimer par le langage et le piano²⁴⁴. » Il montre des dons précoces, sa mère reconnaît en lui de prodigieux talents musicaux et insiste auprès de son mari pour qu'il achète un piano. Celui-ci achète un vieil instrument pour cinquante dollars à une vente aux enchères. Ian Carr, aux sources duquel nous sommes abreuvés, écrit : « Le tout jeune enfant se mit immédiatement à jouer en reproduisant les mélodies diffusées par la radio et démontra rapidement qu'il avait, non seulement l'oreille absolue, mais également une capacité naturelle pour l'improvisation²⁴⁵. »

Puis ce sont les premiers cours. D'après Carr, Keith les prend juste avant son troisième anniversaire et beaucoup pensent que sa mère est beaucoup trop ambitieuse pour lui. Jarrett lui-même a dit plus tard à ce propos : « J'imagine que l'on a dû la prendre pour une folle lorsqu'elle a décidé cela pour moi, je n'avais que trois ans, mais je suis si heureux qu'elle l'ait fait²⁴⁶ ! » Irma Jarrett commença par chercher quelqu'un qui ne serait pas seulement un excellent professeur, mais aussi une personne affectueuse, douce et sensible envers le petit enfant. C'est ainsi que finalement elle se tourna vers une certaine Madame Young qui donna à Keith ses deux premières années d'enseignement musical. Elle débuta par des pièces récréatives pour enfant dont les notes étaient imprimées en gros caractères pour rapidement passer à des pièces du répertoire pour débutant progressivement, mais rapidement, plus difficiles. Tout cela dans une ambiance chaleureuse. Il faut dire qu'à la maison il est particulièrement stimulé puisque dès le plus jeune âge, sa mère avait entraîné son oreille musicale en s'allongeant près de lui sur le plancher afin d'écouter de la musique « classique ». Elle lui demandait alors : « Entends-tu le basson ? As-tu remarqué les timbales²⁴⁷ ? » Ainsi, petit à petit s'était-il familiarisé

²⁴⁴ [Traduction] "I grew up with the piano, I learned its language while I learned to speak" [...] CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 1.

²⁴⁵ [Traduction] The infant Keith took to it instantly. He would play along with melodies on the radio and it was soon apparent that he had perfect pitch and a natural ability to improvise. *Ibid.*, p. 3.

²⁴⁶ [Traduction] 'I imagine she was thought of as crazy for doing that at that age... three years old!... but I'm glad I did it.' [...] *Ibid.*, p. 3 à 4.

²⁴⁷ [Traduction] She'd ask him, 'Do you hear the bassoon? Do you hear the kettle drum?' And he would begin to identify instruments of the orchestra. [...] *Ibid.*, p. 4.

avec les instruments de l'orchestre. De temps en temps, sa mère l'emmenait à des concerts « classiques ».

Il fait la rencontre de son deuxième professeur : le Dr Debodo. Il dira de lui plus tard : « Je l'ai détesté, mais il s'est avéré avoir été le meilleur. Dans le temps très court où j'ai eu la chance de l'avoir, il m'a enseigné plus qu'aucun autre professeur que j'ai eu par la suite. Mieux que personne, il a su me débarrasser de mauvaises habitudes²⁴⁸. » Debodo a su rigoureusement discipliner son jeune élève notamment en ce qui concerne l'utilisation de la pédale de sourdine. Il semble avoir limité Jarrett à l'interprétation des œuvres de Bartók qui ne requièrent que peu, voire pas, d'utilisation de pédale. Keith se rappelle : « J'étais enfant et ne pas utiliser la pédale était pour moi aussi pénible que d'être privé de dessert²⁴⁹. » C'est Irma Jarrett qui met un terme aux cours donnés par Debodo au prétexte que ce dernier, ayant détecté des talents exceptionnels chez l'enfant, le détournerait des valeurs morales que cette famille, très religieuse, prône pour lui.

Après le Dr Debodo, Jarrett rencontre le professeur qui marquera à jamais sa personnalité, Nathalie Guyer, une femme d'Allentown, sa ville natale. Il faut dire qu'aucun des professeurs de Jarrett n'était célèbres ou n'aurait été capable d'enseigner aux niveaux les plus élevés dans le domaine de la musique « classique », mais Debodo et Nathalie Guyer surent prodiguer les conseils essentiels à leur jeune élève. Keith se souvient : « Il [Debodo] m'apportait quelque chose que je refusais [à l'époque]. Elle [Nathalie] était stimulante et dotée d'une telle sensibilité musicale que je la revois assise en tailleur dans la pièce à côté me demandant : "Bien, maintenant joue le Chopin". Et je jouais, la sachant assise de la même manière et concentrée sur moi. Elle était le public, mais pouvait m'arrêter de temps à autre pour me donner ses conseils, moins techniques que musicaux et sensibles, cela m'a tellement aidé ! Bien sûr, j'ai eu ce genre de professeurs attachés à la technique, mais j'ai eu également Nathalie et pour l'enfant que j'étais, elle représentait le cœur des choses. En réalité, pas plus que d'autres enfants de mon âge je n'étais intéressé par le travail du clavier, mais je jouais pour elle, j'en étais littéralement "dingue"²⁵⁰ ! » En fait, Keith Jarrett, sa vie durant, ne perdit jamais de

²⁴⁸ [Traduction] "I hated him, but he turned out to have been the best. I think he taught me more than any other teacher in a very, very short time... He got me out of bad habits as only a good teacher can do." *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁹ [Traduction] "I was a kid... so not using the pedal was like not having any dessert." *Ibid.*, p. 5.

²⁵⁰ [Traduction] "He [Debodo] gave me something I didn't want [at the time]. She was so encouraging and musically sensitive that she would sit on her steps in the other room and tell me, "Ok, now play the Chopin," and I would play and she would be sitting on the steps. She was the audience and she might stop me and make musical moments – not so much technical ones as musical ones, and that helped a lot. So I had these technical teachers and then I had Nathalie, and

vue Nathalie Guyer. La sachant toujours très attachée à sa carrière, il la tenait informée de ses projets et s'assurait en permanence qu'elle avait les moyens matériels de venir assister aux concerts qu'il donnait quand il était dans la région d'Allentown. Il est resté en contact avec elle jusqu'à sa mort en 1987. Dans ses dernières volontés, elle avait spécifié qu'une somme soit attribuée sous forme de bourse aux étudiants indigents, cette bourse porterait le nom de Keith Jarrett. Elle voulait montrer par là qu'elle se voulait reconnaissante à Keith Jarrett de l'intérêt qu'il lui avait manifesté tout au long de sa vie.

Keith Jarrett ne travaille que du « classique » : après Bartók avec Debodo, il joue Chopin avec Nathalie Guyer. Keith est un enfant précoce. Pour ses études scolaires il intègre une école privée avec une avance de deux ans. À l'âge de cinq ans il apparaît dans le show télévisuel de Paul Whiteman, le célèbre chef d'orchestre de jazz des années vingt et commence à se produire en public et à composer sa propre musique : « Je pense que j'ai commencé à composer des mélodies et à improviser à partir d'elles vers l'âge de six ou sept ans²⁵¹. » À l'âge de sept ans, il donne un premier concert payant, d'une durée de deux heures, sponsorisé par le *Women's Club*. Il était si petit qu'il avait fallu adapter un dispositif pour lui permettre d'atteindre les pédales. En voici le programme :

Romance en la bémol de Mozart, Allegro en fa mineur de C.P.E. Bach, Berceuse de Brahms, Fantaisie de J.S. Bach, Variations « Nel Cor Piu Non Mi Sento » de Beethoven – entracte – Le Cygne de Saint-Saëns, Étude de Ravina²⁵², Nocturne de Grieg, Scherzino de Moszkowski, Traumerei de Schumann, Romance sans Paroles de Mendelssohn et Hopak de Moussorgski ; enfin suivaient deux compositions de Jarrett : A Walk In The Zoo (Walk-Elephant, Birds, Kangaroo, Walk – Lion, Giraffe, Camel, Walk – Seals, Monkeys, Snakes, - Exit.), Mountain Scene²⁵³.

Hors ses propres compositions et les œuvres de Bach et Mozart, on remarque que Jarrett interprète un vaste panel de compositions à dominante romantique. Selon la mère de Jarrett, c'est au moment de son divorce, que Keith, vers l'âge de 11 ans, s'ouvre à d'autres musiques ; ce qui est contradictoire avec ce qu'il confie dans une interview : « À l'âge de 18 ans, je jouais dans des pianos-bars pour payer mes cours de musique à la *Berklee School*. C'est à ce moment-là que j'ai appris les standards.

Nathalie was like the heart of the thing to me as a kid. I didn't like practising any more than kids do, but I liked her – I was freaked out." *Ibid.*, p. 5.

²⁵¹ [Traduction] "I think I started writing melodies and improvising on them when I was six or seven." *Ibid.*, p. 9.

²⁵² Jean-Henri Ravina était un pianiste virtuose et compositeur français né en 1818 et décédé en 1906.

²⁵³ *Ibid.*, p. 7.

Jusque-là, je ne connaissais que le classique²⁵⁴. » Pour Ian Carr, ce n'est pas à dix-huit mais à quinze ans qu'il arrête le « classique » et cesse de prendre des cours : « Vers ses quinze ans, Keith cessa de prendre des cours de piano, libéré du carcan de la musique classique, sa personnalité musicale s'épanouit. Il se mit à jouer des musiques populaires, des musiques de danse ainsi que du jazz²⁵⁵. » Il débute également dans le big band d'Allentown et découvre les transcriptions de la musique de Dave Brubeck : « [...] Cela m'a démontré comment s'exprimer de manière non virtuose dans un contexte formel restreint²⁵⁶. ».

Il devient rapidement un professionnel du jazz et heureux de cette vie, il refuse une possibilité qui lui était offerte d'étudier la composition avec Nadia Boulanger. À la même époque, en 1963, le magazine *Down Beat* lui attribue une bourse pour un ou deux semestres, Keith alors âgé de dix-sept ou dix-huit ans, intègre la prestigieuse école de musique *Berklee* à Boston dans le Massachusetts. Il y suit des cours pendant une année entière avant d'en être exclu, puis continue à vivre à Boston pendant les six mois qui suivent : sa musique, trop en avance, qui ravit pourtant tout le monde, ne correspond pas à ce qui est demandé par les enseignants. Il doit jouer de la musique commerciale dans la brève période qui suit et ayant fait la rencontre de Charles Lloyd²⁵⁷, part pour New York où, d'après ses propres mots, il se lance sérieusement dans la musique de jazz et l'improvisation. Pour nous le constat est simple : Jarrett a baigné dans la musique savante depuis sa plus tendre enfance bien avant de s'intéresser au jazz.

II.2.2.2- Une relation privilégiée avec la musique savante

Cette relation de Jarrett avec la musique savante ne s'arrête pas aux années d'apprentissage puisqu'en 1976, outre qu'il accepte une proposition de Deutsche Grammophon concernant la composition d'une oeuvre symphonique, intitulée *The Celestial Hawk*, pour l'orchestre symphonique de Boston dirigé par Seiji Ozawa, Jarrett se remet à travailler la musique savante très sérieusement en reprenant tout à

²⁵⁴ Extrait de l'interview citée intégralement en annexe de cette thèse

²⁵⁵ [Traduction] When he was fifteen, the piano lessons stopped, and freed from the classical treadmill, the young Keith Jarrett's musical identity began to flourish. He started to play popular music, dance music and jazz. CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 13.

²⁵⁶ [Traduction] '(...) It showed me the possibilities of non-virtuoso expression within a very limited context.' *Ibid.*, p. 14.

²⁵⁷ Saxophoniste et flûtiste américain né en 1938.

zéro. Pour Ian Carr, c'était encore une nouvelle exploration de ses capacités et ressources propres, un autre test – peut-être même une « autre occasion d'échouer ». Mais c'était aussi, probablement, une manière de se préparer en vue de l'exploitation exhaustive du répertoire de la musique savante qu'il allait entamer en 1983. En août 1976, il se remet sérieusement à la pratique du piano : « Depuis seize ans, j'avais interrompu ma pratique sérieuse... Je ne sais pourquoi, j'ai commencé à devenir soudainement fou et j'ai tout repris à zéro²⁵⁸. » Il affirme également que cela n'a rien à voir avec la manière dont il a envisagé de créer sa propre musique jusqu'alors, mais que c'est afin de pouvoir faire face à n'importe quelle éventualité pianistique : « Je pense à l'avenir ne plus seulement vouloir enregistrer ma propre musique. Je voudrais pouvoir interpréter n'importe quelle œuvre du grand répertoire pour piano... À mes débuts, je jouais les choses que l'on me proposait – je ne me souciais pas de ce que c'était – pour seulement me délier mes doigts et progresser. J'ai trouvé quelques pépites chez Beethoven – c'est comme si j'étais né à nouveau parce que je ne jouais pas une autre musique – je jouais ma *propre* musique²⁵⁹. »

Tous les nouveaux défis que Jarrett avait relevés étaient aussi une façon de se renouveler lui-même. Étant données l'allure et l'intensité de sa vie créative, il lui était devenu essentiel de pouvoir recharger ses batteries et d'élargir son horizon musical. Comme d'habitude, il a intensément su voir en lui et a suivi ce que lui dictait son instinct. Comme l'a exprimé un journaliste : « Aux moments critiques de sa vie, Jarrett a su prendre des décisions par introspection, un peu comme s'il avait su improviser sa vie à l'image de sa musique²⁶⁰. »

Alors que sa carrière est à son zénith – nous sommes à l'époque du KÖLN CONCERT – Jarrett remet tout en question et veut également se consacrer à l'interprétation du répertoire savant après avoir fait son autocritique. Toujours en 1976, comme Liszt et Waller avant lui, Jarrett s'intéresse aussi aux grandes orgues et enregistre un disque, HYMN SPHERES, qu'il considère comme très réussi alors qu'il déçoit la critique américaine, parce qu'il ne swingue pas. Jarrett est furieux : il n'a jamais voulu enregistrer du jazz mais de la musique pour grandes orgues !

²⁵⁸ [Traduction] “For sixteen years I didn’t practice at all... I started suddenly going crazy. I really don’t know why. I went back and started all over again.” *Ibid.*, p. 94.

²⁵⁹ [Traduction] “I’m thinking, for the future, of not always recording my own music. Possibly interpreting other piano music from whatever part of history... When I decided to start practicing, I picked out things that I had – I didn’t care what they were – just to move my fingers and read the pieces and get involved with them. I found some gold mines in Beethoven – it’s like being reborn in a way because I don’t play any other – I play my *own* music.” *Ibid.*, p. 94.

²⁶⁰ [Traduction] “A critical points in his life, Jarrett seems to have made decisions by looking into himself, almost as if he were improvising his life as well as his music.” *Ibid.*, p. 94.

C'est en 1978 qu'est donné pour la première fois *The Celestial Hawk*, œuvre de Jarrett écrite pour piano et orchestre dans laquelle le chef d'orchestre Seiji Ozawa aurait voulu qu'il improvise, mais Jarrett souhaite que tout soit écrit, y compris la partie de piano. Cette incompréhension débouche sur un échec et c'est finalement un autre orchestre – le Syracuse Symphony, dirigé par Christopher Keene avec Jarrett au piano – qui l'enregistrera en 1980. Les critiques musicaux y perçoivent des influences de Mahler, Ravel et Bartók. Mais ce sont surtout les ambiances Debussystes qui reviennent, à cause de cette proximité percussive avec le gamelan balinaï dont le compositeur français avait découvert l'existence à l'occasion de l'exposition universelle à Paris. Les critiques ne savent pas comment définir l'œuvre : est-ce un concerto pour piano et orchestre ou bien une symphonie ? La fin des années 70 et le début des années 80 voient Jarrett toujours assurer des concerts en solo en même temps qu'il travaille le « classique », il affirme d'ailleurs ne faire que cela, en particulier des exercices et de l'interprétation de pièces du répertoire et nullement de l'improvisation. À l'évidence, il n'a jamais véritablement cessé de pratiquer ce répertoire et à l'époque, au contraire, il accentue son travail d'apprentissage de la littérature savante pour piano en vue des concerts à venir. C'est donc uniquement sa pratique du répertoire savant écrit qui alimente le flot de ses improvisations publiques !

Pendant les années quatre-vingt il persévère dans cette direction et creuse plus profondément encore dans le répertoire savant. Jarrett est alors engagé dans un calendrier exténuant de concerts en solo afin d'apurer certaines dettes à la suite d'un désastre financier. 1984 est consacrée entièrement au répertoire « classique ». Avec sa perspicacité habituelle, Jarrett fait remarquer : « Il n'y a rien de plus différent que le jazz et la musique classique ! Il est impossible d'exercer convenablement les deux de manière simultanée... Pour travailler une œuvre de musique savante vous devez laisser tomber tout le reste, vous consacrer uniquement à cela et travailler très dur²⁶¹ ! ». Pourtant en janvier 1983, le mois au cours duquel il a enregistré les standards, il annonce également son intention de se concentrer sur le répertoire savant – deux domaines musicaux apparemment opposés mais qui dans les faits, ont une relation de cause à effet. Il se justifie ainsi : « Ce sont les standards qui sont à l'origine de ma décision de jouer de la musique savante en concert²⁶². »

²⁶¹ [Traduction] “There is nothing more different than jazz and classical music! It is impossible to do them properly, with all your heart, at the same time... To learn something in classical music, you have to drop everything else and work very hard.” *Ibid.*, p. 148.

²⁶² [Traduction] “It is standards which were the origin of my decision to play classical music in concert.” *Ibid.*, p. 148 à 149.

Cette possession qu'il estime insuffisante du répertoire standard lui dicte de se plonger dans la musique de ses compositeurs favoris. Une attitude que comprend très bien le compositeur Toru Takemitsu²⁶³ qui avait demandé à Jarrett, lors d'une interview en 1984, s'il avait cessé progressivement de jouer en solo parce qu'il ne voulait pas mener plus loin ce genre d'expérience. Jarrett avait répondu par l'affirmative. Il avait également dit à Art Lange²⁶⁴ : « [...] l'improvisation est vraiment la façon la plus profonde de traiter la réalité du moment en musique. Il n'y a aucun chemin plus profond, aucun chemin personnel s'entend. Mais il n'y a pas moins de profondeur dans le travail de musiciens entre eux – trouver la profondeur relève de la même démarche. Les gens qui pensent que les deux choses sont différentes vont y perdre quelque chose quand ils vont à un concert de chacun de ces domaines musicaux²⁶⁵. »

Cependant, sans aucun doute, le désir de Jarrett d'explorer le monde de la musique savante est l'explication principale de ses participations à des concerts de musique savante. Bien sûr, c'est un nouveau défi qu'il veut relever, mais c'est aussi un test à double tranchant parce que la scène musicale savante est extrêmement exigeante et ne laisse aucun droit à l'erreur. Dans ce domaine, il veut savoir ce qu'il a à offrir et analyser en détails cette facette de sa personnalité. La musique savante est, comme le jazz et d'autres musiques, une partie de son héritage puisque, ni enfant ni adulte quand il était à la maison, il n'improvisait : il interprétait de la musique savante. Ainsi explique-t-il : « Je ne pense pas qu'il faille pratiquer l'improvisation ni qu'il soit bon d'en développer des habitudes. Plus j'en reste éloigné quand je travaille et meilleure elle est lorsque, au final, je me mets à improviser²⁶⁶. »

À ce stade de notre thèse, il nous paraît intéressant d'établir un parallèle entre George Shearing et Keith Jarrett car tous deux pratiquent indifféremment le jazz et la musique savante en soliste. Une différence les sépare cependant : Shearing est tout à fait capable de mener de front les deux activités alors que Jarrett doit consacrer des plages de temps distinctes au jazz et à la musique savante. Par ailleurs,

²⁶³ Compositeur japonais né en 1930 et décédé en 1996.

²⁶⁴ Né en Amérique en 1952, Art Lange est un auteur de revues, d'articles et interviewer d'artistes et poètes. Il a été le premier président de l'association des journalistes de jazz.

²⁶⁵ [Traduction] "... improvisation is really the deepest way to deal with moment-by-moment reality in music. There is no deeper way, personally deeper. But there is no less depth in working with someone else's music – having found *his* depth becomes exactly the same. And the people who think the two things are different are going to lose out when they come to listen to one or the other." *Ibid.*, 149.

²⁶⁶ [Traduction] "I don't think you can practice improvising, nor do I think it's good to develop habits. So the longer I stay away from it when I'm not working, the better the music will be when I'm finally improvising." *Ibid.*, p. 149.

Jarrett nous confirme un aspect important de son improvisation : ce n'est pas d'un travail spécifique qu'elle émerge mais de la pratique assidue de la musique savante, ce qui devait être sensiblement pareil pour Shearing... Reste que son objectif dans l'interprétation du répertoire savant est extrêmement bien déterminé : ne pas imiter Gould jouant Bach, ni jouer comme un jazzman qui interpréterait de la musique savante mais véritablement apporter quelque chose de nouveau, sans virtuosité gratuite, éviter les tempos trop rapides entre autre.

Jarrett sait très bien que jouer de la musique savante tranquillement dans son salon n'est pas le même exercice que donner un récital. Il en connaît toutes les difficultés. Il a plus d'affinités avec certains compositeurs, en particulier Bach, Haendel, Mozart et Beethoven, mais il commence ses premiers récitals de musique savante par des compositeurs contemporains peu connus, Colin McPhee²⁶⁷, Lou Harrison²⁶⁸ (dont les styles mélangent tradition européenne savante et musiques traditionnelles) par crainte de n'être pas à la hauteur du grand répertoire, puis enfin s'attaque aux œuvres de Bartók, Barber, Stravinsky puis Mozart.

Cette expérience d'approfondissement de la musique savante l'enrichit autant qu'il l'espérait mais, hélas, le milieu musical, habile générateur d'un stress qu'il trouve contagieux, et le public ne le reçoivent pas véritablement bien. Sa perception de la pulsation n'est pas la même que celle de nombre d'interprètes du grand répertoire ; ce que les autres considèrent comme simple tempo est beaucoup plus pour lui, c'est le cœur de la musique, à la manière de Chopin qui interpréterait la même composition à des tempos chaque fois différents. En réalité cela vient du fait que Jarrett pense davantage en compositeur qu'en simple interprète... Là où les autres entendent des notes, lui, selon sa propre expression, entend la vie ! Par conséquent, Jarrett se sent très vite perdu, isolé dans le circuit de la musique savante pour qui il reste un étranger. Peut-être recherche-t-il chez les grands compositeurs ce dont il est en quête lui-même dans ses improvisations, ce qu'il appelle l'extase : « Je ne voudrais pas dire que j'aime leur musique parce qu'ils étaient improvisateurs mais il y a quelque chose *dans* la musique de Bach et Beethoven : la connaissance extasiée. Pour moi, leur musique est proche de l'extase, c'est pour cela qu'elle nous touche²⁶⁹. »

²⁶⁷ Colin McPhee, compositeur canadien né en 1900 et décédé en 1964. Il a été élève d'Edgard Varèse et s'intéressait spécifiquement à l'ethnomusicologie et à la musique balinaise.

²⁶⁸ Lou Harrison, compositeur américain né en 1917 et décédé en 2003, particulièrement connu pour avoir intégré des éléments de musiques non occidentales dans ses compositions micro tonales.

²⁶⁹ [Traduction] "I wouldn't say I like their music because they were all improvisers, but there was something *in* the music, and I would say it is the ecstatic knowledge that comes through in Bach's music and in Beethoven's music. It's the knowledge of the ecstatic state – which means that's why their music conveys so much." *Ibid.*, p. 151.

Ce malentendu avec le monde de l'interprétation dans la musique savante le rapproche, par le négatif, du jazz et de l'improvisation. L'acte musical contient un aspect mystique : quand Jarrett improvise en solo, il considère que chacune de ses performances peut être qualifiée d'*Hymne*. Son relatif échec dans le domaine de l'interprétation de la musique savante le pousse à approfondir son travail en trio avec Gary Peacock et Jack DeJohnette. Il se confie, amer, à *Jazz Hot* : « Mon expérience de la musique savante m'a enseigné beaucoup sur le jazz... Si je dois rencontrer d'autres musiciens, je préfère que ce soit des gens dont la vie personnelle est affectée par la musique qu'ils font et ne la considère pas simplement comme un travail. Les musiciens de jazz et improvisateurs – de n'importe quelle période – les musiciens traditionnels, sont tous affectés par la musique dans leur vie personnelle. Une fois qu'ils ont fini de jouer, les musiciens interprètes de musique savante se retrouvent identiques à ce qu'ils étaient avant, la musique glisse sur eux. Le monde de la musique savante ne me satisfait pas²⁷⁰ ! »

En 1985, il interprète Chostakovitch, Beethoven, Scarlatti et Bach dans divers récitals. Malgré des critiques positives, il réalise que cela ne lui apporte aucune satisfaction, en tout cas pas celle qu'il éprouve en improvisant... Il ressent un rétrécissement de son champ musical intérieur. Il éprouve un profond malaise, s'empare d'une flûte et improvise afin de retrouver cet état de fraîcheur dans lequel il était avant de s'être investi dans les concerts de musique savante. Il enregistre... cela donne l'album *SPIRITS* pour voix, flûte et percussion, qui se veut comme un retour aux sources d'une musique épurée de toute virtuosité, proche de l'incantation et des musiques primitives, peut-être un possible retour au souffle vital ? En tout cas, en recherchant l'épure originelle du chant, Jarrett procède d'une communauté de pensée avec Chopin. En se posant toutes ces questions, Jarrett n'adopte-t-il pas un comportement romantique ? Cet album agit comme une véritable thérapie sur son moral. À l'avenir, Jarrett réduira le nombre de ses récitals de musique savante.

Pourtant, en 1986 il recommence, et commande un concerto pour piano et orchestre au compositeur Lou Harrison qu'il aime car il sait que c'est un compositeur improvisateur. En 1987, il enregistre l'intégral du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach. Dans un concert où il joue, en première partie, un concerto de Mozart, on l'invite à improviser pour faire le lien avec une œuvre du compositeur russe Prokofiev dans la deuxième partie, mais il refuse d'en prendre l'habitude car

²⁷⁰ [Traduction] "My "classical" experience has taught me a lot about jazz... If I must meet other musicians, I prefer that they are people whose personal lives are affected by the music they make, and who don't consider it simply as a job. Jazz musicians, improvisers, of any period, primitive and ethnic musicians, all have a life affected by their music. Classical musicians, when they've finished playing, find themselves the same as when they started. The classical world doesn't satisfy me." *Ibid.*, p. 156.

ce n'est pas sa conception esthétique des choses (il n'adhère pas à la logique fondatrice du *third stream* donc...). En 1989, il enregistre les *Variations Goldberg* de Bach et compose des pièces de musique savante pour divers instruments dont *Elegy for Violin and String Orchestra* en mémoire de sa grand-mère tzigane et hongroise. Sur sa relation avec l'écrit, il explique qu'un travail de composition peut aussi se concevoir comme une manière de se rapprocher des compositeurs de musique savante, desquels il dira : « Si vous n'avez pas une profonde connivence avec l'esprit qui a présidé à la création de l'œuvre vous ne pouvez pas en être un bon interprète²⁷¹. » Pour terminer avec cet aspect de la relation directe de Jarrett avec la musique savante, voici à nouveau un extrait de l'interview citée intégralement en annexe :

Mais je voudrais dire ceci aux puristes : si je joue du classique, je ne dois pas penser, alors que si j'improviser mon esprit doit être totalement présent et actif. Quand je me rends compte que mon état n'est pas propice à l'improvisation, je prends une partition de Bach et je fais ce que Bach me dit de faire. Le dernier des grands interprètes que j'ai connus était Arthur Schnabel, qui n'était pas un orthodoxe de la fidélité à la partition. Le fait d'étaler autant de versions différentes d'une même œuvre sur la table le poussait à s'en forger une de plus : la sienne. Quant à ses fausses notes, elles n'étaient que les prérogatives de son génie. A ce sujet, Schnabel disait avec beaucoup d'humour : « Le problème du piano, c'est que chaque bonne note est située entre deux mauvaises²⁷². »

On le voit, pour Jarrett la liberté n'est pas un vain mot, la musique est pour lui un art de vivre et une quête permanente de l'extase, autant d'éléments subjectifs qui le rapprochent de Liszt. Voyons à présent les éléments de son style.

II.2.2.3- Éléments stylistiques, état d'esprit et posture

II.2.2.3.1- Éléments stylistiques et état d'esprit

Dès ses débuts, Jarrett se joue du tempo et de la pulsation comme en témoigne Jack DeJohnette, à sa première rencontre : « Quand je l'ai vu à cet instant, [avec la formation d'Art Blakey], ses idées et son imagination submergeaient littéralement le piano. Il prenait une totale liberté avec le temps musical – il ne le divisait pas en valeurs solfégiques mathématiquement égales – il était autour, en

²⁷¹ [Traduction] "If you don't have a relationship with the state that produced the phrase, you can't be as good a player of the music." *Ibid.*, p. 128.

²⁷² Interview publiée dans l'Express le 09/05/2005.

dehors de la pulsation²⁷³. » Cette constatation du batteur (également pianiste) du trio de Jarrett peut nous renseigner utilement sur le ressenti de la pulsation par Jarrett quand il joue seul. Tous genres confondus, son style est le fruit d'une synthèse entre ce qui lui est contemporain et ce qui s'est fait avant lui. Pour Ian Carr, à seulement vingt ans, Keith Jarrett a déjà un style qui lui est propre. Après s'être immergé dans la musique savante européenne pour piano, il plonge dans le jazz, à une époque où les enregistrements apportent le recul indispensable à l'assimilation de tous les courants historiques, du ragtime au be-bop. Carr écrit : « Bien que connaissant parfaitement les styles de Scott Joplin et des grands pianistes du *stride*, dont Art Tatum, Jarrett ne se privait pas de s'imprégner du geste instrumental des pianistes de son temps, Bill Evans, McCoy Tyner, Ahmad Jamal et Paul Bley²⁷⁴. » D'ailleurs, il « adore la poésie et le génie pianistique de Bill Evans²⁷⁵ ».

Très tôt, il montre une grande liberté harmonique par rapport à la grille d'un thème, comme le constate Charlie Haden²⁷⁶ : « [...] il était le premier pianiste avec lequel je jouais qui sortait de la grille harmonique de certains thèmes et jouait de manière libre²⁷⁷. » Dans l'interview citée en annexe²⁷⁸, Jarrett pense que la musique est l'aboutissement d'années de travail et d'écoute, plus nécessaires encore quand la création est faite dans l'instant. Pour lui, l'improvisation est un genre musical en soi. Il y a trois personnalités en lui : l'improvisateur qui doit trouver le chemin musical, le compositeur qui envoie du matériel à l'improvisateur et le pianiste enfin qui exécute. Il essaye sans cesse de se défaire de ses propres stéréotypes afin de renouveler à chaque instant son improvisation. Jarrett est un musicien éclectique car comme l'écrit Ian Carr : « L'un des problèmes est que Jarrett est si prolifique et sa production si diverse qu'il est pratiquement impossible de le classer dans une catégorie musicale donnée²⁷⁹. » Carr le décrit au piano, les pieds fermement ancrés au sol quand il interprète un concerto pour piano et orchestre ou qu'il fait ses concerts en solo improvisés et explique qu'il ne perd jamais de vue l'essentiel de la

²⁷³ [Traduction] “At that particular point in time, he was just gobbling up the piano with ideas and imagination. He was totally free of the time – he didn't lock himself into just playing eighth notes [quavers] and things like that... he would play around, outside the pulse...” *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁴ [Traduction] And although he knew the work of Scott Joplin and the great stride pianists, including Art Tatum, he was also steeped in the living history represented by Bill Evans, McCoy Tyner, Ahmad Jamal and Paul Bley. *Ibid.*, p. 27 à 28.

²⁷⁵ [Traduction] Jarrett (...) also loved the poetry and pianistic genius of Evans. *Ibid.*, p. 42.

²⁷⁶ Contrebassiste américain né en 1937 et décédé en 2014.

²⁷⁷ [Traduction] “(...) He was the first pianist I had played with who left the chord structure on certain songs and played free.” *Ibid.*, p. 43.

²⁷⁸ Interview publiée dans l'Express le 09/05/2005.

²⁷⁹ [Traduction] One of the problems is that Jarrett is so prolific and his output so varied that it is almost impossible to classify him in any of the accepted categories. *Ibid.*, p. 185.

musique. Selon lui, le résultat d'une telle vision est tellement vaste que la palette de réponses musicales qu'il apporte est surprenante par son universalité. Cette universalité n'est cependant que sonore, car son geste pianistique représente le paradigme de l'individualité car comme celui de Liszt, il est exceptionnel et donne à voir !

II.2.2.3.2- Posture

Concernant Jarrett, tout le problème est de savoir s'il est conscient ou non de ce que renvoie vers l'auditeur son *hypergeste*. Nous avons pu déterminer auparavant que Waller, grâce ou à cause de son *hypergeste*, avait gagné en célébrité mais perdu en considération sur le plan de la valeur pianistique. La posture de Keith Jarrett relève du même phénomène, il se défend de ne pas en avoir conscience pourtant, dès ses débuts la question a été soulevée. Ainsi, selon Ian Carr, le geste musical de Keith Jarrett est intensément visuel, avec d'amples mouvements face au piano, des cris et des râles sauvages qui accompagnent son jeu, toutes choses qui ne sont pour Carr que l'émanation de son éloquente et extraordinaire passion pour cet instrument dont il effleure ou martèle le clavier. Ce qui conduit Carr à écrire : « De nombreux critiques éprouvaient de la réticence envers cela, pensant qu'il n'y avait aucune sincérité et qu'il ne s'agissait rien moins que d'un artifice visuel assurant le spectacle. En réalité, il s'agit d'une part essentielle de la personnalité musicale de Jarrett lui permettant d'atteindre un état de grâce... l'extase de l'inspiration²⁸⁰. »

Carr explique encore, comme nous l'avons déjà vu, que l'on n'a rien compris au geste pianistique de Jarrett si l'on ignore sa quête de l'extase. Ce qu'il donne à voir n'est pas lui-même, mais le médium qui transmet l'extase au public. Ses mouvements, ses cris, alliés à ses pouvoirs phénoménaux d'hyper-concentration – sa capacité d'improviser en mobilisant toute sa concentration spirituelle – tout cela permet d'atteindre un état de grâce, un état passionné d'inspiration totale où l'être s'oublie au profit de la seule création musicale. Jarrett cristallise cet état et en supporte les conséquences car chaque concert le conduit à se surpasser. Lui-même le dit : « Mon devoir est d'étudier l'impossible sur scène, c'est pour cette raison que je crie et gesticule ainsi²⁸¹ ! » Certains critiques musicaux ont pensé qu'en réalité cette posture était affectée, artificielle, théâtrale en quelque sorte ; pourtant il s'agit

²⁸⁰ [Traduction] Many critics were put off by all this, thinking it was a mere outward show – and therefore insincere. In fact it is an essential part of music-making for Jarrett, his way of achieving the state of grace... the ecstasy of inspiration. *Ibid.*, p. 46.

²⁸¹ [Traduction] "My duty is to study with the impossible on stage: that's why the singing and the crazy sounds and movements." *Ibid.*, p. 67.

réellement de réactions naturelles inhérentes à la conception de l'acte total d'improvisation de Jarrett. Pour lui, cette posture est uniquement attachée à son geste virtuose et ne révèle en aucun cas son vrai caractère, timide et réservé comme il le confie à François Postif :

Il est une chose dont je suis sûr : je me sens véritablement seul. C'est le prix à payer si vous voulez indubitablement être vous-même. Et n'allez pas vous imaginer que je n'en souffre pas, mais il me semble que je n'ai rien à dire à la majorité des gens et c'est ce qui me rend aussi timide... Par contre, quand je joue, mon geste musical est extrêmement ostentatoire. Mon visage est souvent grimaçant, je peux rire, sauter en l'air, gesticuler en tous sens et faire preuve d'une grande animation. Le public se montre surpris quand il découvre ma réserve lorsque je ne suis pas au piano. En réalité, je ne suis bien que lorsque je joue de la musique²⁸².

Il n'en reste pas moins que voulue, consciente ou inconsciente, non calculée, sa posture relève, de fait, de l'*hypergeste* puisque Jarrett donne à entendre et à voir... Pour Jack DeJohnette, cette posture est à la fois naturelle, voire de nature biologique, et n'est que la conséquence de « Sa liaison amoureuse avec le piano, un moyen supplémentaire d'atteindre l'état de grâce²⁸³. »

Peter Elsdon rappelle que le public des concerts de Jarrett pendant les années 1970 mentionnait invariablement le spectacle que sa posture offrait quand il jouait, spectacle accessible évidemment au seul spectateur. Les descriptions qui en sont faites dans la presse sont souvent détaillées et en donnent une vivante image. Voici par exemple ce qu'en dit John S. Wilson du *New York Times* en 1975 : « Keith Jarrett joue du piano comme s'il dansait avec son instrument. Assis quand il commence, les premières notes le soulèvent de son tabouret, son corps se courbant, oscillant, comme s'il allait être happé par le clavier, puis se redressant de toute sa hauteur, il redescend au niveau du banc pour à nouveau se redresser avant de

²⁸² [Traduction] "...There's one thing that I know well – that I feel very alone. It's the price you have to pay if you want to be yourself. And don't believe that I don't suffer for it, but it seems to me that I have nothing to say to the majority of people and it's perhaps that which makes me feel timid... I'm very demonstrative when I play. I always make faces, laugh, jump about, gesticulate, and am very animated, and many people who see me like that think that I'm much more reserved when I've left my piano. In reality, I feel truly at ease only in music..." *Les grandes interviews de Jazz Hot*, Éditions de l'instant Paris 1989.

²⁸³ [Traduction] what Jack DeJohnette calls 'his love affair with the piano', and it is a means to achieve the state of grace. CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 190.

s'accroupir²⁸⁴. » Il en tire la conclusion que Jarrett s'inspire directement de la posture du génie telle qu'on la conçoit à l'époque de Liszt :

Ainsi ressort-il de tout cela dans la presse, une impression globale que Jarrett conceptualise l'idée fortement idéalisée de l'artiste comme génie. Le spectacle de son corps durant le concert est la traduction physique du projet créatif authentifiant la présence du génie en lui. Les contorsions physiques sont le révélateur du processus créatif, de cette lutte avec sa « muse » comme Bob Palmer la dénomme en 1972. Ce phénomène est, à bien des égards, très proche des origines modernes du récital dans la musique savante au dix-neuvième siècle. À l'époque, l'artiste créateur se présentant seul devant un public attendant de lui des prouesses extraordinaires²⁸⁵.

Oui, l'*hypergeste* pianistique de Jarrett est proche de celui de Liszt, qui assume pleinement son statut de génie et donne à voir autant qu'à entendre à un public venu le célébrer, comme l'écrit Michelle Biget-Mainfroy : « [...] : le virtuose *est* spectacle, il joue de son corps autant que de son archet ou de son clavier, il donne à ses gestes l'éloquence des mots, il observe le rituel du concert qui ne le cède en rien à celui de la scène, il a des postures d'acteur qui ménage ses effets, voire ses excentricités – le sabre de Liszt, plus tard le costume magyar arboré par Bartók à des fins d'affirmation patriotique²⁸⁶. »

Ainsi la posture du virtuose est-elle indissociable de la réaction d'un public qui, au-delà de la musique elle-même, vient assister à un spectacle et le commenter : ses réactions sont appropriées et ravies, tel ce *puff* échappé de la bouche d'une assistance à la vue et à l'écoute d'un passage particulièrement virtuose ou bien trop long, comme en témoigne von Lenz : « Personne n'est parfait. Liszt comme Thalberg a eu des gestes excentriques et une agitation de tout le corps, des pluies

²⁸⁴ [Traduction] Take for instance John S. Wilson writing in the *New York Times* in March 1975: "Keith Jarrett plays the piano as though he were dancing with it. He is seated when he starts, but his first few notes lift him from the piano stool, his body buckling as he threatens to disappear under the keyboard only to pull himself up to his full height, descend briefly to the stool and rise again, leaning into the piano in a half crouch." ELSDON (Peter), *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford University Press, 198 Madison Avenue, New York, 2013, p. 40.

²⁸⁵ [Traduction] From portrayals of Jarrett in the press, the overall impression that emerges is one attesting to a highly romanticized conception of the artist as genius. That is, the spectacle of Jarrett body in performance was related to the creative endeavor he was undertaking. The physical contortions came to be signs of the creative project, of struggle with the process, or with his "muse," as Bob Palmer put it in 1972. This is in many respects very close to the modern origins of the classical recital in the nineteenth century, as tied up with the idea of genius, the performer presenting himself or herself before an audience to be appreciated for the display of extraordinary abilities. *Ibid.*, p. 42.

²⁸⁶ BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, in. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 400.

d'octaves inutiles et des trilles à n'en plus finir. Il sacrifie à une esthétique de l'étonnement que stigmatise von Lenz en parlant "du passage *puff*, du trille *puff*, d'une innombrable foule de *puffs*, du *puff* amusant, du *puff* ennuyeux, oh très ennuyeux²⁸⁷". »

La description de Liszt au piano par Théophile Gautier est assez révélatrice de la fascination qu'exerce le génie virtuose : « Son âme conduit ses mains et, en effet, il joue bien plus avec son cœur, avec son intelligence, avec son être tout entier qu'avec ses doigts. Par moments, il se renverse en arrière et semble lire devant lui, dans l'espace, une musique rêvée, ou bien encore traduire ce qui chante là-haut, dans la région des harmonies. Puis il penche sa tête sur le clavier comme pour l'animer. Il le prend corps à corps, lutte avec lui, le dompte, l'étreint, le magnétise de ses mains puissantes²⁸⁸ ; [...] » Ne voit-on pas en Liszt, sur le plan de la posture, l'inspireur de Keith Jarrett dont le nez semble parfois effleurer les touches alors que, se redressant promptement, il paraît entamer une danse avec son instrument ?

Iann Carr explique que même si de nombreuses influences (free jazz, rock, blues, gospel, country, folk et musiques traditionnelles) sont perceptibles dans le jeu, de Jarrett, c'est surtout son identité propre, passionnée et hautement concentrée, qui le caractérise. Il ajoute que Jarrett porte aux extrêmes ce que sa nature naturellement extravagante manifestait déjà et qui est la règle d'or des interprètes du grand répertoire soliste européen : « [...] vous ne devez pas seulement jouer, *on doit vous voir jouer*²⁸⁹ ! » On trouve donc ici un aspect essentiel de la filiation spirituelle entre Jarrett et les grands pianistes du romantisme. Carr prolonge sa réflexion ainsi : « Dès le début, Jarrett a traité le piano comme une créature vivante, tour à tour s'accroupissant ou se dressant devant lui, l'exhortant à émettre certains sons, caressant les cordes, frappant les pédales ou percutant le clavier. S'ajoutent à cette animation visuelle une performance technique égale à celle de Tatum, une imagination fertile et un sens mélodique et rythmique hors du commun²⁹⁰. » Ne

²⁸⁷ VON LENZ, *Les Grands Virtuoses du Piano*, p. 390 cité par BIGET-MAINFROY (Michelle), *Le Virtuose en son Atelier : du « Puff » à l'Écriture*, In. *Ibid.*, p. 185.

²⁸⁸ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcritteur* suivi de *Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 78.

²⁸⁹ [Traduction] the golden rule of classical performers: [...] you have not only to play, you have to be seen to play. CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 28.

²⁹⁰ [Traduction] Jarrett was already treating the piano like a live creature, crouching before it, standing up before it, coaxing sounds from it, stroking the strings, kicking the pedals, attacking the keyboard. And to all this visual animation was added a technique which rivaled Tatum's a brilliantly fertile imagination and extraordinary rhythmic and melodic flair. *Ibid.*, p. 28.

retrouve-t-on pas ici la description de l'*hypergeste* de Liszt ? Quant à la célébration du génie par le public, nous y reviendrons également plus avant.

Jarrett se distingue de Liszt par la taille de ses mains, qui sont très petites mais lui permettent pourtant maintes prouesses. Pour Carr, les petites mains de Jarrett ont plutôt été un atout dans sa carrière de jazzman improvisateur. Jack DeJohnette a indiqué que cette morphologie de la main lui permettait de faire des choses que les pianistes avec des mains plus grandes ne pouvaient pas faire : des assemblages rythmiques, le chevauchement des deux mains pour effectuer certains accords et donner cette impression d'entendre un quatre mains sur le clavier... un contrepoint complexe. En revanche, dans l'interprétation du répertoire savant, cette morphologie de la main devenait un inconvénient comme l'a rapporté Jarrett lui-même : « J'étais si mauvais dans les octaves parallèles. Si je devais jouer des double-croches en octaves ou une gamme en sixtes, je ne pouvais jamais aller à la bonne vitesse²⁹¹ ! » Il lui faut donc faire preuve d'une volonté extrême pour arriver à surmonter les problèmes techniques qu'engendre la taille de ses mains.

Avec le temps, à l'image des virtuoses de la musique savante, la main gauche de Jarrett est aussi véloce que sa main droite comme il le confie lors de son interview (citée intégralement en annexe) : « Une partie de moi qui n'avait jamais eu la possibilité de s'exprimer jusqu'à présent était ma main gauche. Je l'utilisais comme on le fait dans le jazz, tel un instrument d'accompagnement qui va jouer des lignes de basse, des *ostinatos*, des accords. Dans les concerts du Japon, ma main gauche improvise avec la même virtuosité, la même liberté que la droite. Je la regarde, je la sens, elle me surprend de plus en plus. » Comme Waller, Tatum et Peterson, Jarrett n'a qu'une ambition : faire de sa main gauche l'égale de la droite. Comme nous pouvons le constater, l'*hypergeste* de Jarrett est alimenté par un geste pianistique particulièrement acéré. Bien entendu, c'est dans l'exercice du solo que ce génie se révèle pleinement.

II.2.2.4- Évolution et place du solo dans sa carrière

L'histoire du jazz est liée à celle de l'Amérique et l'Europe n'est, pendant très longtemps, que très peu concernée par ce genre musical. Dans les années soixante, comme dans les années trente d'ailleurs, l'Europe devient un lieu de destination pour les musiciens américains : jazz-clubs et festivals de jazz y

²⁹¹ [Traduction] "I was so bad with parallel octaves. If I had to play sixteenth notes in octaves or scale sixths – I can't stretch that far! So I more or less had to bully myself into being able to play those things!" *Ibid.*, p. 150.

fleurissent. L'avant-garde du jazz américain y trouve une oreille intéressée. Comme Tatum l'avait constaté, le public européen est beaucoup plus attentif et respectueux que le public américain. La carrière de pianiste soliste de Keith Jarrett est indissolublement liée à sa rencontre avec Manfred Eicher qui va lui programmer une série de concerts à travers toute l'Europe et lui permettre d'enregistrer de nombreux disques sous couvert du label qu'il a nouvellement fondé : ECM. Lors du premier concert solo organisé par Eicher à Heidelberg, Jarrett partage l'affiche avec Friedrich Gulda, un pianiste interprète qui aurait pu avoir toute sa place dans cette thèse car il était aussi bien interprète du répertoire savant que du jazz qu'il jouait et même composait. Pour ce concert, Jarrett jouait encore à partir de compositions existantes : il entamait à peine le processus de l'improvisation totale. Il émergeait alors d'une période d'un grand fouillis stylistique à travers les diverses expériences de groupe qu'il venait de vivre. Ce qui est certain, c'est qu'il se détournait définitivement du piano électrique – il avait affirmé détester les instruments électriques – et qu'il se consacrait au piano grande queue.

L'idée même d'enregistrer des disques en solo est particulièrement associée au label européen ECM et à l'intérêt que portait Manfred Eicher pour le piano solo. Cependant cet intérêt pour le solo en Amérique et en Europe avait pris naissance au cœur des années soixante avec des instrumentistes comme Bill Dixon²⁹², Jimmy Guiffre, Anthony Braxton²⁹³ puis, pour le piano, Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) en plus de Paul Bley, Chick Corea, McCoy Tyner et Herbie Hancock. Peut-être Jarrett, s'il n'avait pas rencontré le producteur allemand Manfred Eicher, n'aurait-il jamais fait l'exceptionnelle carrière de soliste qu'il a connue ? Peut-être serait-il simplement resté l'un des meilleurs pianistes de jazz de son temps au sein de diverses formations parmi lesquelles son légendaire trio ?

Quoi qu'il en soit, c'est sa rencontre avec Eicher et l'Europe qui lui apporte l'opportunité d'enregistrer seul. Selon Ian Carr, la relation artistique et amicale de Keith Jarrett avec le producteur allemand Manfred Eicher allait devenir l'événement le plus important de sa carrière. ECM, l'entreprise d'Eicher était née au début des années soixante. Eicher était plus une personnalité enthousiaste et visionnaire qu'un simple homme d'affaires. Pour lui, l'artiste et sa musique primaient sur toute autre considération. Autrement dit, il s'intéressait plus à la qualité musicale qu'au bénéfice qu'il pouvait tirer. Cette manière d'envisager la musique comme un art et non pas une marchandise était l'apanage des européens et s'inscrivait en complète contradiction avec la philosophie de l'industrie du disque américaine pour laquelle

²⁹² Trompettiste, pianiste et compositeur Noir américain de jazz né en 1925 et décédé en 2010.

²⁹³ Compositeur, improvisateur multi-instrumentiste de jazz né en 1945.

seuls les bénéfices financiers importaient. Dès le début, la relation unissant Jarrett et Eicher fut basée sur la bienveillance et la confiance mutuelle, et curieusement elle n'entraîna pas un contrat d'exclusivité. Avec son nouvel allié, Jarrett pouvait envisager le développement d'une continuité artistique qui lui avait fait défaut jusqu'à présent. Il allait pouvoir explorer toutes les facettes de son génie et dévoiler au monde son incroyable potentiel.

Le premier fruit de cette rencontre déterminante avec Eicher date de 1972 : *FACING YOU*, enregistré à Oslo. Pour Ian Carr ce disque semble être un hommage à Art Tatum. Jarrett entre en studio en novembre 1971 avec seulement quelques idées rudimentaires de ce qu'il allait faire. La session d'enregistrement ne dure que quatre à cinq heures, favorisée par un excellent piano. Eicher explique : « Le contenu musical de *FACING YOU* apparaît à l'auditeur comme une suite de huit courtes pièces, mais toutes reliées entre elles²⁹⁴. » Jarrett venait de créer un chef-d'œuvre dont l'originalité et l'éclat allaient stupéfier le monde du jazz.

Pour Carr, grâce à un jeu de pédales extraordinaire, Jarrett avait su tirer de son piano une expressivité, une sensibilité et un lyrisme inouïs. Ses improvisations surprenantes obéissaient à une logique formelle interne qui faisait des auditeurs des témoins privilégiés d'un acte de création nouveau à cette époque. Carr explique en quoi le disque est un hommage au *stride* et à Tatum : « La personne qui pourrait douter des racines jazzistiques de Jarrett n'aurait qu'à écouter les cinq minutes de *Starbright* pour réaliser que sur une rythmique binaire Jarrett réussit à développer un geste pianistique qui doit tout au *stride*. D'ailleurs, le morceau entier paraît être un raccourci de l'histoire de la virtuosité dans le jazz, Jarrett égalant dans le climax, par ses traits fulgurants, celui qui semble avoir été son modèle du moment, Art Tatum²⁹⁵. »

Les réflexions de Carr à propos de la filiation entre Jarrett et Tatum, à travers la perpétuation du *stride*, nous confortent dans l'idée que cet idiome pianistique, venu tout droit d'une forme de pratique de la main gauche initiée par les romantiques, est un passage obligé quand on veut cultiver un geste pianistique de jazz soliste. Nous verrons cependant que Jarrett saura le dépasser en s'inspirant là

²⁹⁴ [Traduction] "The musical content of *Facing You* holds together like a suite – there are eight short pieces but they're all related." *Ibid.*, p. 60.

²⁹⁵ [Traduction] Anyone in any doubt about Jarrett's jazz roots need only listen to the five-minute-long track 'Starbright', which has a kind of two-beat feel and evolves into actual stride piano playing. The whole piece is like a potted history of jazz piano virtuosity and builds to a climax in which Jarrett displays a speed, both of thought and execution, which equals if not surpasses that of one of his main influences, Art Tatum, because whereas the latter often performed the fast runs which were his stock-in-trade and part of his habitual repertoire, Jarrett seems to be actually conceiving and playing new lines at this amazing speed and intensity. *Ibid.*, p. 60.

encore d'une technique de main gauche issue de la musique romantique. Même s'il avait joué auparavant avec Miles Davis, *FACING YOU* représente le véritable départ de la carrière de Keith Jarrett. Selon Ian Carr, cette fresque soliste est en quelque sorte le maître-étalon de ce que vont devenir les concerts en solo ultérieurs de Jarrett. Ce disque définit les périmètres stylistiques à venir : d'un côté, des racines américaines comme le blues, le bouillant gospel, la country, le boogie-woogie et de l'autre, la mélancolie romantique de la tradition savante européenne dans laquelle le piano occupe une place centrale.

Carr écrit : « On remarquera les puissants dons mélodique et rythmique du pianiste : une main gauche, s'appuyant sur des effets de pédale, qui construit de dynamiques procédés rythmiques permettant ainsi à la main droite d'élaborer de fulgurants traits totalement libérés des contraintes qu'engendreraient d'éventuelles barres de mesure, le tout dans une richesse sonore sans égale²⁹⁶. » Considérons cette volonté de Jarrett de se libérer de la contrainte que constitue les barres de mesure et de l'apparence de régularité du tempo²⁹⁷. Il semble qu'à travers ce merveilleux album, il faille voir autre chose qu'une simple perfection technique, Carr n'en veut pour preuve que le deuxième morceau, une pièce profondément lyrique intitulée *My Lady : My Child*. En effet, deux mois avant l'enregistrement, le 20 septembre, Margot, l'épouse de Keith, avait donné naissance à leur premier enfant : un fils prénommé Gabriel. Sans doute, pense Carr, sa nouvelle responsabilité de père, a-t-elle conduit Jarrett à chercher au fond de lui-même de nouvelles ressources.

FACING YOU reçut un accueil unanime de la part de la critique, qu'elle soit américaine, canadienne ou européenne, il fut reconnu comme étant un événement majeur dans l'improvisation au piano solo. Beaucoup trouvèrent que la musique de Jarrett leur était familière parce que naturelle et que ses innovations musicales ne les effrayaient pas. Alan Offstein, dans le magazine canadien *Coda* écrit : « Ce naturel est le secret de l'attrait universel de Jarrett et la raison pour laquelle *FACING YOU* est un classique qui restera comme le point d'aboutissement suprême d'un l'artiste qui

²⁹⁶ [Traduction] In particular there are potent glimpses of his melodic and rhythmic gifts: the dynamically sustained left-hand rhythms and the free-flowing right-hand lines which move through bar lines and across the rhythms with a looseness and deftness that were and are unparalleled. *Ibid.*, p. 60.

²⁹⁷ Nous parlons de l'apparence, car en réalité, Jarrett ne se dépare jamais de la régularité du tempo, ses phrases, si elles semblent ne pas en tenir compte, sont en réalité indissociables du tempo, l'auditeur pourra s'en apercevoir à l'écoute d'un morceau comme *All The Things You Are* enregistré en trio dans un disque intitulé *STANDARDS*, VOL. 1.

s'est trouvé après des années de recherches²⁹⁸. » En 1973, on lui attribue le Grand Prix du festival de Montreux.

Auparavant, en 1972, sous l'impulsion d'Eicher, Jarrett avait fait son premier concert en solo au festival de jazz d'Heidelberg : sa renommée commençait alors à dépasser le monde du jazz et s'élargissait à celui de la *pop music* où il était décrit comme un pianiste dont la créativité, le feu intérieur et l'imagination étaient sans limites quand il jouait en solo. En 1973 en Amérique, il enregistre *IN THE LIGHT*, un album de compositions avec cordes et vents dans la plus pure tradition savante écrite européenne. Après cet enregistrement, Eicher lui organise une tournée de dix-huit concerts solo en Europe.

Ces concerts sont sans précédent, non seulement dans l'histoire du jazz mais dans toute l'histoire de la musique pour piano car ils font appel au concept d'improvisation totale ; ces concerts en solo ne relevaient ni de l'interprétation d'une musique restituée de mémoire ni de variations improvisées sur des thèmes préalablement composés. Il s'agissait tout bonnement de tentatives de création totale de très longue durée (jusqu'à une heure et plus) en partant de rien : aucun rythme, thème, structure, harmonie ou texture préexistante. Comme le rappelle Ian Carr, avant le concert, Jarrett essayait de chasser toute idée reçue et laissait ensuite s'écouler le flot de sa musique. Il affirmait que s'il ne pouvait le faire, le concert ne pouvait être bon. Inévitablement, pendant certaines périodes, son inspiration marquait le pas, avant de se frayer un chemin dans de nouveaux paysages ; c'était le prix à payer pour que l'artiste et son public puissent communier dans cette expérience artistique totale.

La concentration et l'inspiration de Jarrett à l'occasion de ces véritables marathons étaient, à proprement parler, stupéfiantes. Carr écrit : « À l'image d'un pasteur et sa congrégation, non seulement il semblait prendre le public à témoin mais l'invitait à être acteur de la cérémonie qu'il présidait²⁹⁹ ». D'ailleurs Jarrett avoue être, dans les notes de pochette du disque qui est tiré après le concert : « Un artiste créant spontanément quelque chose qui émane de l'atmosphère présente, du public, de l'endroit, de la situation géographique, de l'instrument. Ce pianiste œuvrant à la conjonction de tous ces éléments et ayant sur ses épaules le fardeau de

²⁹⁸ [Traduction] Alan Offstein wrote in the Canadian magazine, *Coda*, 'This naturalness is the secret of Jarrett's universal appeal and the reason why *Facing You* is a classic that stands as the ultimate achievement of the artist who has, after years of searching, found himself.' In 1973 it was awarded the Grand Prix du Festival Montreux. *Ibid.*, p. 61.

²⁹⁹ [Traduction] The sustained intensity of Jarrett's inspiration during these marathons was literally awesome and, almost in the sense of preacher and congregation, he seemed to want the audiences to be not only witness but also participators in the occasion *Ibid.*, p. 65.

la réussite ou de l'échec de l'expérience, lui seul étant, au final, responsable de chaque seconde écoulée³⁰⁰. » Il ne fait aucun doute que dans ces concerts totalement improvisés, Jarrett explorait à l'extrême ses propres ressources musicales jusqu'aux plus secrètes, mais encore, plus exhaustivement et profondément peut-être, le processus entier de l'improvisation à un degré que personne n'avait atteint avant lui : même Liszt, qui improvisait longuement en public, ne s'était risqué à donner un concert totalement improvisé.

Des années plus tard, s'entretenant de la tradition orale musicale, Jarrett résume ainsi ses idées sur le sujet : « Si vous deviez restituer une histoire, apprise de quelqu'un qui vous l'a racontée, pour moi, vous aurez retenu davantage de cette histoire que si vous l'aviez lu, et je pense qu'il en est de même pour la musique. La musique est plus que des notes et des espaces entre elles, elle est beaucoup plus que ce que l'on peut écrire sur du papier à musique, quel que soit le type de notation utilisé. Pour moi une improvisation n'est pas intéressante si elle est construite selon un modèle préétabli à l'avance sans processus intellectuel immédiat. Avec un maximum de contrôle de la conscience dans l'instant, on peut aller beaucoup plus loin dans la création qu'avec n'importe quel autre processus créatif³⁰¹. »

On voit ici que Jarrett marque une profonde rupture avec l'improvisation telle qu'elle a été pratiquée jusque là dans le jazz, il va désormais improviser les thèmes dont seront tirées les improvisations elles-mêmes ; les impromptus, rhapsodies, fantaisies et autres caprices de l'époque romantique donnaient cette impression. Pour Jarrett, l'improvisation est indissociable du processus créatif ; il mesure la capacité à composer d'un compositeur à sa capacité à improviser. Pour lui, la musique doit être fluide : « La plupart des improvisateurs, comme la plupart des compositeurs, ne sont pas des musiciens. Seuls le sont, ceux qui prennent conscience du flux musical qui est en eux tandis qu'ils jouent³⁰². » Les concerts en

³⁰⁰ [Traduction] "One artist creating spontaneously something which is governed by the atmosphere, the audience, the place (both the room and the geographical location), the instrument; all these being channeled consciously through the artist so that everyone's efforts are equally rewarded, although the success of failure belongs completely to the artist himself. The artist is responsible for every second." *Ibid.*, p. 65 à 66.

³⁰¹ [Traduction] "If you were to recite a story that you learned from someone's voice speaking it to you, to me, there's more learning being done there than there is from learning it from the written word, and I think that goes for how I feel about music. Music is more than the notes, more than the spaces between the notes and more than anything anybody can write on paper with no matter what notation they use... And one of the bad raps improvisation is always going to have, and it'll have that based on very valid, probable things, is that it is an off-the-top-of-your-head, pattern-related, non intellectual thing. *Whereas in reality, with consciousness, improvisation is a much deeper tapping of something than any other process.*" *Ibid.*, p. 65 à 66.

³⁰² [Traduction] "Most improvisers are not musicians, just as most composers are not musicians, because there aren't conscious of their own flow of themselves while they're playing." *Ibid.*, p. 66.

solo de Jarrett étaient des tentatives presque surhumaines de cette prise de conscience du flux intérieur. Concernant son état d'esprit et sa capacité de concentration, voici ce qu'il répond quand on lui demande s'il est nerveux ou même s'il a des sueurs froides avant de jouer, à l'occasion de ces concerts improvisés, il rappelle avec constance : « Écoutez, le phénomène de la sueur froide est associé au souvenir d'autres sueurs froides et à une certaine forme de préparation... mais, comme je fais le vide en moi-même avant de jouer, je me vide également de mon stress³⁰³. » »

Certains de ses concerts en solo (Brême et Lausanne) sont enregistrés et reçoivent un accueil inattendu, ils font l'objet de nombreuses récompenses. Depuis Liszt, quel pianiste soliste entièrement concepteur de sa propre musique a-t-il eu un tel succès ? Jarrett comme nous allons le voir relève le défi prométhéen de l'accomplissement total de la musique, il conçoit la forme et le contenu de sa musique de A à Z. Seuls Liszt et Chopin l'avaient fait avant lui avec succès. Il ouvre ainsi la voie à d'autres pianistes qui l'imiteront après la deuxième moitié des années soixante-dix. Parmi ces concerts il y a, en 1975, le fameux KÖLN CONCERT sur lequel nous reviendrons longuement dans un chapitre qui lui est dédié.

En 1976, sort le premier album solo enregistré en studio depuis FACING YOU : STAIRCASE. Ce double album contient onze pièces : la plus longue dure quatorze minutes et la plus courte une minute et dix-huit secondes. D'après l'opinion de Ian Carr, si STAIRCASE présente la même énergie intense que FACING YOU, il diffère cependant du précédent album. Jarrett y fait beaucoup moins référence à ses racines jazzistiques et si les longs traits improvisés y figurent toujours, le pianiste paraît préférer s'attacher à un travail sur la texture sonore et la couleur. En réalité, ce qui préside à l'élaboration de STAIRCASE est à l'opposé de ce qui s'est passé pour le KÖLN CONCERT quand Jarrett avait dû s'adapter à un piano dont les couleurs et l'expressivité étaient extrêmement limitées. Sur cet album de studio, Jarrett explore davantage l'instrument lui-même que la musique. Le piano de STAIRCASE a des registres basse et médium particulièrement résonants. Quand aux aigus, leurs harmoniques démontrent une richesse incomparable. Carr écrit : « Jarrett exploite ces qualités dans une esthétique sonore pointilliste et impressionniste tout en improvisant finalement d'une manière formelle, harmonique et rythmique plus

³⁰³ [Traduction] "See, the cold sweat is associated with memory of having cold sweats and also with preparation... But emptying myself, then there's no possibility of being nervous, because I'm also emptying myself of being nervous." *Ibid.*, p. 66.

conventionnelle³⁰⁴. » Le disque est sorti en 1977 sous les éloges des revues spécialisées. En termes de contrôle et d'exploration des possibilités sonores, STAIRCASE est tout simplement exceptionnel. Au printemps de 1987, passant presque inaperçu, 170.000 disques avaient été vendus.

La même année, Jarrett se rend au Japon, poursuivant cette expérience sur le piano solo et il termine l'année 1976 par une tournée de dix concerts. Il avait déjà deux fois visité le Japon avec son quartette américain mais n'y avait jamais joué seul. Sa femme, Margot, et Manfred Eicher l'accompagnaient et écoutaient tous ses concerts qui étaient enregistrés, car Jarrett tenait à analyser le processus de composition spontanée qu'il mettait au point. L'idée était de tout pouvoir réécouter plus tard afin de comprendre comment progresser encore. Pour l'occasion, cinq des enregistrements furent diffusés sous forme d'un coffret de dix disques : un événement étonnant et sans précédent dans toute l'histoire de la musique, quels qu'en soient les genres. Jarrett s'expliqua ainsi : « C'est une curieuse chose... il a été dit que Manfred avait été trop clément avec moi... et les gens s'étonnaient que je puisse enregistrer ainsi, sans contrainte d'aucune sorte... absolument tout ce que je faisais. Et le plus drôle, c'était à la seule demande de Manfred que je le faisais, ce n'était absolument pas une de mes requêtes³⁰⁵ ! [...] »

Le coffret de cinq disques est appelé SUN BEAR CONCERTS à cause de la sympathie qu'avait suscitée chez Jarrett la vue d'un ours malais dans un zoo au Japon. Les SUN BEAR CONCERTS représentent un travail titanesque à un moment crucial du développement musical et esthétique de Jarrett. Ils diffèrent largement du KÖLN CONCERT et des concerts de Brême et Lausanne. Dans les SUN BEAR CONCERTS, il y a étonnamment peu de temps morts et de zones d'ennuis où l'improvisateur se cherche et les cinq concerts semblent liés comme le serait une suite monumentale. L'improvisation semble plus organisée que dans tous les autres albums solos précédents. À cela, plusieurs raisons : c'est la première fois que Jarrett s'exprime en solo après une longue pause, il a enregistré six mois auparavant STAIRCASE et l'esprit du disque paraît innover et intensifier le geste du pianiste en direct. Cette série de concerts a lieu immédiatement après des expériences douloureuses vécues avec son groupe américain à la suite desquelles il s'est senti

³⁰⁴ [Traduction] Jarrett explores and exploits all these qualities in pointillistic, impressionistic, and rich tonal clusters, as well as improvising in a more conventional linear, harmonic, and rhythmic manner. *Ibid.*, p. 94.

³⁰⁵ [Traduction] "One curious thing... is that it's been said that Manfred is too lenient with me... and people wonder why there isn't some constraint put on what I release... because then you could just release the good things. And the funny thing is – over and over again, Manfred's the one who suggests releasing the whole thing! It's never my suggestion. (...)" *Ibid.*, p. 97.

encore plus solitaire ; elle suit également sa décision de se mettre à pratiquer intensément la musique savante écrite pour piano.

L'esthétique de ce coffret offre, outre certaines accointances avec la musique minimaliste américaine et des influences venant du jazz et des musiques espagnole et ethnique, un pianisme, une qualité sonore et des couleurs directement issus de la grande tradition musicale savante européenne, notamment dans les délicieuses ballades improvisées. L'accueil par les critiques est mitigé, on relève encore la présence de trop grandes périodes en *ostinatos* mais cependant Don Heckman³⁰⁶, un critique de jazz américain, conclut ainsi : « Il y a dans ce coffret, plus d'une à deux heures des plus stupéfiantes improvisations en soliste qu'il soit possible d'écouter. Ces moments représentent non seulement une amélioration, mais également une révolution par rapport au travail antérieur de Jarrett et devraient être écoutés par quiconque s'intéresse à l'art en général et au piano solo en particulier³⁰⁷. » Plusieurs autres critiques tout en déplorant la nature et l'ampleur de l'ego de Jarrett, sa posture et son narcissisme n'en ont pas moins reconnu la qualité générale de cette musique.

En 1978, il joue en solo à New York dans la salle de 3800 places du *Metropolitan Opera House*, puis part faire une tournée en Australie, toujours seul. En 1979, il enregistre le disque solo *THE MOTH AND THE FLAME* au studio Bauer de Ludwigsburg. *THE MOTH AND THE FLAME* semble trouver entièrement sa source dans la musique savante européenne. Jarrett y improvise cinq pièces sur un piano Steinway, superbement enregistrées. Ian Carr juge que seule la troisième pièce a des accointances avec le style vernaculaire antérieur de Jarrett. Elle commence par une sorte de rythme de boogie qui se développe au fur et à mesure en supportant des monnayages rythmiques et mélodiques. Les quatre autres pièces offrent une énorme variété d'approches, toutes redevables à la musique savante européenne. Les développements formels d'ambiances, du violent au méditatif, y sont nombreux. L'hymne abstrait de la page 2 est totalement différent de celui de la page 4 tout en subtilités dynamiques et coloristes. Ce qui conduit Carr à écrire : « Dans sa maîtrise intellectuelle, son offre imaginative et son contrôle de la technique, *THE MOTH AND THE FLAME* va beaucoup plus loin que *STAIRCASE* et son titre semble prophétiquement symbolique. Si Jarrett est le papillon de nuit et la flamme la musique savante européenne, on comprend que l'insecte soit irrésistiblement attiré

³⁰⁶ Clarinettiste, compositeur et critique de jazz américain, né en 1932.

³⁰⁷ [Traduction] Don Heckman, who has always been one of the best American critics, concludes by saying: "There *is* in the collection, however, more than an hour or two of the most stunning solo improvisations you are ever likely to experience. They represent both an improvement upon and an revolution forward from Jarrett's earlier work, and they should be heard by anyone who cares about the state of the art of piano playing." *Ibid.*, p. 100.

par la lumière. C'est une autre facette du syndrome SUNBEAR : la flamme est attractive mais elle vous brûle si vous vous en approchez de trop près³⁰⁸ ! »

En mars 1980, il enregistre SACRED HYMNS de George Ivanovitch Gurdjieff (1872 – 1949), une musique qui puise sa source dans la spiritualité asiatique et dont on comprend en l'écoulant qu'elle a eu une grande influence sur l'improvisation de Jarrett, une sorte d'« exercice de disparition de la personnalité musicale ». En 1981, outre une tournée européenne en soliste – (dont seront tirés deux disques, BREGENZ et MUNICH), il interprète des œuvres de Colin McPhee et Lou Harrison (musiques américaines à tendance répétitive inspirées de musiques traditionnelles comme nous l'avons vu) avec l'ensemble Inter-Contemporain sous la direction de Pierre Boulez.

En 1981, il est à nouveau en Europe pour une tournée en solo, mais ce sont surtout les concerts de Bregenz et Munich qui ont marqué les esprits. Pour Carr, de toutes les manières, les concerts de BREGENZ/MUNICH ont été les enregistrements solo en *live* les plus brillants que Jarrett ait fait jusqu'alors ; son niveau d'inspiration est tout à fait extraordinaire, sa musique couvre une palette musicale et émotionnelle plus large que jamais et Jarrett, compositeur-interprète de l'instant y prend des risques majeurs, allant en permanence jusqu'à ses plus extrêmes limites. Parfois dans une abstraction totale, n'épargnant pas les pédales, il frappe la caisse du piano en gémissant ou en poussant des cris perçants. Jarrett était décidé à atteindre l'état de grâce, l'état d'absolue inspiration. Se confiant à Art Lange³⁰⁹, il dit : « Je sais que lorsque tu es un improvisateur, un véritable improvisateur, tu dois être un familier de l'extase, sinon il n'y a aucune connexion possible avec la musique. Quand tu es un compositeur, tu peux te permettre de l'attendre, tu sais qu'elle arrivera, mais tu ne la connais jamais dans l'instant même. Pour l'improvisateur, à huit heures ce soir par exemple, tu peux parvenir à l'extase, elle t'est devenu si familière que tu peux presque la connaître en permanence si tu le désires³¹⁰. » Au sujet des bruits qu'il émet quand il joue et qui gênent tant d'auditeurs voilà ce qu'il dit : « J'en ressens le

³⁰⁸ [Traduction] In its intellectual grasp, imaginative brilliance and technical expertise, *The Moth and the Flame* is perhaps a step further on than *Staircase*, and its title seems to be prophetically symbolic. If the Moth is Jarrett and the Flame is classical music, the implication is that he may get burned by it. It is another angle on the sunbear syndrome. The flame is attractive, but if you approach too near, it can damage you. *Ibid.*, p. 124.

³⁰⁹ Journaliste de jazz, romancier, essayiste américain né en 1952.

³¹⁰ [Traduction] He said to Art Lange: 'I know that when you're an improviser, a true improviser, you have to be familiar with ecstasy, otherwise you don't connect with music. When you're a composer, you can wait for those moments, you know, whenever. They might not be here today. But when you're an improviser, at eight o'clock tonight, for example, you have to be so familiar with that state that you can almost bring it on.' *Ibid.*, p. 131.

besoin quand le processus formel de la musique doit évoluer, ce ne sont pas forcément des moments émotionnellement et musicalement forts³¹¹. »

C'est cette compréhension intérieure de lui-même et le processus de son improvisation qui permettent à Jarrett de parvenir à l'état de grâce et de le communiquer à son auditoire. Pour Carr, c'est ce qui en fait un pianiste si original et l'une des raisons pour lesquelles sa musique *parle* au public et à ses pairs musiciens. L'extase semble avoir été aisément atteinte sur les enregistrements BREGENZ/MUNICH et l'intensité émotionnelle est parvenue à son apogée. Ian Carr décrivant ce qu'il entend ajoute qu'au tout début, le piano chante véritablement, puis peu à peu, l'improvisation se construit avec une qualité inexorable de la forme qui se déploie au gré des sautes d'humeurs inspiratrices. Les passages de gospel sont joyeux, les ballades passionnées et les hymnes invitent à la dévotion. Dans la partie trois, une période étendue de musique minimaliste est admirablement soutenue tandis que la partie quatre fait culminer un long et tumultueux passage abstrait dont les figures rapides et hachées constituent un flux dense, parfois interrompu par des traits vifs comme l'éclair.

Jarrett termine le concert de Munich par deux rappels à l'occasion desquels il improvise sur *Mon Cœur est Rouge*, une ballade tirée du film français *Peignez Mon Cœur Rouge* et *Heartland*, une autre ballade du genre gospel. Il met un point final à plus d'une heure d'improvisation libre par des improvisations sur des formes préexistantes. Le début de cet enregistrement BREGENZ/MUNICH est typique du style romantique que Jarrett sait adopter quand il le désire. Outre la dimension mystique de cette quête de l'extase sur laquelle nous reviendrons plus longuement plus loin, il est intéressant de constater que Ian Carr utilise l'expression *parler* au public. Cela sous entend que derrière les notes, le soliste veut faire passer un message. Plus avant, nous explorerons également cet aspect du geste pianistique de Keith Jarrett.

En 1982, il joue en solo au Canada, en Australie, Amérique, Japon et Allemagne. En 1983 en Europe, au Canada et en Amérique avant un arrêt des concerts en solo jusqu'en 1987. Pour Ian Carr : « C'était plusieurs facteurs qui avaient causé cet état de fait, notamment son engouement pour le récital et la pratique intensifiée de la musique savante et le retour au jazz à travers la redécouverte des standards. De plus les longues années passées à jouer de manière solitaire lui pesaient, il ressentait la nécessité de partager avec d'autres

³¹¹ [Traduction] And talking of his vocal noises while playing he once said: 'Those are very high moments in the *process* of playing. They're not always high moments musically.' *Ibid.*, p. 131 à 132.

musiciens³¹². » On voit que sa pratique du récital de musique savante en parallèle de ses concerts en solo est extrêmement prégnante à l'époque.

En 1987, il reprend ses concerts solo qui sont influencés par l'expérience qui l'a conduit à l'enregistrement de SPIRITS – un disque conceptuel dans lequel il joue seul de plusieurs instruments que nous avons évoqué plus haut –, notamment un travail formel basé sur une succession de pièces courtes plutôt qu'une seule longue forme. Sa réflexion tend à devenir moins pianistique mais plus vocale, non-pianistique ce qui est paradoxal. Il se met au clavecin. Il enregistre en public à Tokyo l'album en solo DARK INTERVALS très épuré mais qui a, de l'avis de Carr (*Opening* surtout), beaucoup de proximité avec certains accents debussystes ou ravéliens, pendant la première moitié au moins car tout cela évolue vers une sorte de statisme en trilles dans les graves. Est-ce dû à son aspect méditatif, libéré d'un tempo marqué ? Nonobstant cela, nous sommes réellement en présence d'un pianisme qui se rapproche de la grande tradition musicale savante par certains aspects. Les titres des parties sont *Hymn*, *Ritual Prayer* mais la couleur en est véritablement postromantique.

Bien que tous les albums solo de Jarrett soient véritablement intéressants et présentent à des degrés divers des aspects romantique et postromantique, nous ne pouvons pas les évoquer avec le souci de détail que cela exigerait, par manque de temps. Nous nous proposons de simplement recenser ceux qui sont postérieurs aux années 1990 en fonction de leur date de parution : En 1990 le PARIS CONCERT, en 1992 le VIENNA CONCERT, en 1997 LA SCALA, en 1998 TOKYO '96, en 2005 RADIANCE, en 2006 THE CARNEGIE HALL CONCERT, en 2009 THE PARIS/LONDON TESTAMENT, en 2011 RIO et en 2015, CREATIONS. Remarquons que la quasi-totalité de ces disques enregistrés en solo l'ont été à l'occasion de concerts. Jarrett poursuit là, ce qu'il a commencé dans les années soixante-dix avec Manfred Eicher. Plutôt que d'évoquer tous ces disques nous avons décidé de traiter de manière plus approfondie l'un d'entre eux, le plus médiatisé et le plus symbolique : le KÖLN CONCERT.

³¹² [Traduction] And several factors combined to cause this, the main ones being that he was now concentrating on playing classical music and the classic jazz repertoire – standard tunes. But there were also some negative aspects which must have influenced him. He had been very much on his own doing the solo concerts for some years now and was beginning to feel his intense solitariness. *Ibid.*, p. 140.

II.2.2.5- Le KÖLN CONCERT

Ce concert du 24 janvier 1975 à Cologne est le cinquième programmé dans la tournée européenne préparée par Eicher. Il va donner lieu au plus fameux des enregistrements de Jarrett. Cité comme étant l'enregistrement de piano solo le plus vendu de tous les temps depuis sa commercialisation en 1975 : il s'est vendu plus de 3 millions cinq cent mille exemplaires du KÖLN CONCERT dans le monde entier. Ce succès commercial hisse Keith Jarrett au rang de pianiste de jazz le plus populaire, une popularité à laquelle nous porterons intérêt un peu plus tard. Il nous faut d'abord comprendre les circonstances qui ont abouti à cet enregistrement.

II.2.2.5.1 Circonstances de l'enregistrement

Lors de ce concert du 24 janvier 1975, toutes les conditions sont réunies pour que cette prestation se solde par un cuisant échec... Ce concert était au centre d'une tournée au cours de laquelle, encore une fois, Manfred Eicher véhiculait Jarrett. La nuit précédente, ils étaient à Lausanne et Jarrett n'avait pas pu fermer l'œil. Pourtant, il fallait que les deux hommes soient à Cologne en début de matinée, le jour du concert. Quand ils arrivèrent à leur hôtel à Cologne, ils étaient tous deux complètement épuisés après un trajet de plus de 500 kilomètres dans la voiture personnelle d'Eicher.

À cela, s'ajoute le pire pour un pianiste soliste : un mauvais piano ! En effet, si l'organisatrice du concert, Vera Brandes avait pu trouver tout ce que Jarrett avait demandé, restait le problème du piano. Aucun Steinway n'avait pu être déniché et seuls deux Bösendorfer étaient disponibles en ville, dont un seul était véritablement bon. Las, les techniciens de la salle avaient apporté le mauvais Bösendorfer que Jarrett décrit selon ses propres mots comme « un piano de deux mètres dix qui n'avait pas été accordé depuis très longtemps et qui sonnait de manière plus métallique qu'un mauvais clavecin³¹³. » Jarrett demanda immédiatement qu'on reprenne ce piano et qu'on amène l'autre, ce qui se révéla impossible car le camion était déjà reparti. La décision d'enregistrer le concert avait été prise quelques temps auparavant et malgré l'épisode du piano, il était impossible de revenir en arrière puisque les ingénieurs du son avaient déjà installé leur matériel. Bösendorfer est la marque favorite d'Oscar Peterson, tandis que Jarrett possède un Steinway, mais, quelle que soit la marque, il est difficile de réaliser l'impossible avec un mauvais

³¹³ [Traduction] The removal team had brought the wrong Bosendorfer, which Jarrett describes as 'a seven-foot piano which hadn't been adjusted for a very long time and sounded like a very poor imitation of a harpsichord or a piano with tacks in it'. *Ibid.*, p. 71.

piano. Il est désormais invraisemblable pour Jarrett et Eicher de reculer, l'enregistrement doit avoir lieu et dans quelles circonstances...

Le pianiste ne peut ni se reposer un peu avant le concert ni bénéficier de bonnes conditions pour son repas, il est dans un état d'épuisement total. Voilà les raisons pour lesquelles il enregistre ce qu'il pense devoir être un fiasco : « Et puis finalement nous avons pensé que cela pourrait être intéressant en tant qu'élément d'un éventuel documentaire, nous avons payé pour faire venir l'équipe d'enregistrement, alors autant conserver une bande... C'est ainsi que le KÖLN CONCERT fut enregistré. Je me rappelle avant d'entrer en scène, je dormais littéralement debout ; je me serais vraisemblablement endormi si pour me mouvoir, je ne m'imaginais pas en train de boxer avec l'ingénieur du son. Quand j'ai dû finalement entrer en scène, ce fut un soulagement, il fallait le faire et me suis dit : "Je dois jouer avec ce piano et peu importe le reste"³¹⁴ ! » L'entrée en scène est donc un acte libératoire qui débouche sur un objet sonore unique et étonnant pour l'époque.

II.2.2.5.2- Le déroulement du concert

Pour commencer, rien n'indique sur le disque (l'auditeur l'ignore également) que le KÖLN CONCERT est improvisé ; il est même écrit sur la pochette : « All Composed by Keith Jarrett ». Peter Elsdon a utilisé une transcription faite par Yukiko Kishinami et Kuniko Yamashita, autorisée par Keith Jarrett, pour établir son analyse du KÖLN CONCERT. Elsdon rappelle que toute transcription est sujette à caution. Nous nous contenterons ici de survoler la forme du concert.

Le concert est divisé en trois parties :

Partie I : la petite histoire dit que Jarrett commence en imitant la sonnerie de la salle de l'opéra de Cologne et que le public éclate de rire en l'entendant. Rappelons que Chopin se faisait un jeu d'improviser à partir de n'importe quel objet sonore lors des séances de pantomimes à Nohant. Un passage *rubato* commence à 2'52" (il dure plus de 5 minutes) avec une main droite extrêmement véloce qui peut

³¹⁴ [Traduction] So then we thought – well, what about having just a documentary of this... *We know what we went through. We've paid for them to come here, so why don't we just let them record it and we'll just have a tape of it. And so that's how the Koln concert came to be recorded. I remember going out on the stage – and this is probably the important point – I was falling asleep. All I had to do was sit down and I'd be, not really falling asleep, but I was nodding and spacing out and [before going on stage] I was pretending I was boxing with the engineer in order to keep moving around. When I finally had to go out on stage to play it was a relief because there was nothing more of this story to tell. It was: I am now going out here with this piano – and the hell with everything else!* *Ibid.*, p. 71 à 72.

être décrite comme rhapsodique – notons au passage qu’entre les grands moments thématiques chantant des œuvres de Liszt et Chopin s’insèrent des passages purement virtuoses athématiques assez similaires, dans l’esprit, à ce type de pianisme. Elsdon le qualifie lui-même de rhapsodique : « Ce passage peut être, en entier, décrit comme dépourvu de motif caractéristique à la différence du début de l’improvisation, on peut tout à fait le qualifier de passage rhapsodique³¹⁵. » Le rôle de la pédale *sustain* est particulièrement important tout au long de cette œuvre, et cette utilisation est totalement inhabituelle pour le jazz, mais peut-on encore vraiment parler de jazz concernant cette œuvre ? Dans la circonstance, le travail sur le son est central. À certains moments Jarrett utilise de longs trilles qui paraissent avoir un rôle fonctionnel comme chez Beethoven. À 14’14’’ commence un nouveau volet de l’improvisation (un passage en ballade) qui va durer environ 7 minutes, il se remarque par la permanence d’un tempo *rubato*. Ce qu’il faut retenir de cette première partie est l’alternance entre passages rhapsodiques, intermèdes en ballade *rubato* et épisodes *groovés*.

Partie II A : nous constatons un passage dans le style choral alterné avec un passage en ballade.

Partie II B : nous observons beaucoup de notes répétées, cette partie se termine en choral.

Partie II C : cette partie est un rappel. Jarrett a l’habitude dans ses concerts solo improvisés, d’improviser, non en improvisation libre mais à partir de l’un de ses propres thèmes, connu de son auditoire. Concernant le KÖLN CONCERT, c’est un peu plus compliqué. Elsdon s’interroge sur l’origine de ce thème au lyrisme si présent, qui paraît être pour lui *Memories of Tomorrow*, dans *The Real Book*³¹⁶. À l’origine, Jarrett l’avait interprété sur un rythme latin, et à l’occasion de ce concert à Cologne, il en fait une sublime ballade. L’usage de la pédale y est prégnant et la fin particulièrement expressive.

Dans le très beau concert LA SCALA en 1997, il fera de même en reprenant le fameux standard *Over The Rainbow* dans le plus profond romantisme. La question est alors pour Elsdon de savoir si la partition et le morceau existaient avant le concert de Cologne. Dans l’affirmative, Jarrett n’aurait donc pas effectué une improvisation impromptue... ou alors, il est capable d’improviser une forme telle un

³¹⁵ [Traduction] This whole passage is much less motivic in nature than the opening and is perhaps more aptly described as rhapsodic. ELSDON (Peter), *Keith Jarrett’s The Köln Concert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford University Press, 198 Madison Avenue, New York, p. 87.

³¹⁶ Recueil de nombreux standards de jazz.

standard dans l'instant. Il semble que Laurent Cugny ait été intrigué par ce thème et s'interroge également au sujet de la place qu'il occupe dans le KÖLN CONCERT. Pour lui, il ne fait aucun doute que ce disque est directement influencé par la musique savante de tradition européenne : « l'idiome n'est pas sans rappeler celui de certaine musique de la tradition savante [les œuvres pour piano des périodes romantique et post-romantique] ³¹⁷. » Plus précisément sur le point qui nous préoccupe, Laurent Cugny écrit : « qu'est-ce qui nous permet de dire presque à coup sûr – alors qu'aucune indication de pochette n'est donnée sur ce point – que le “Memories of Tomorrow” joué en rappel du concert est une composition et pas une improvisation “libre” ? Plus exactement une improvisation sur une composition alors que tout le reste a l'apparence d'une improvisation libre, c'est-à-dire ne se fondant sur aucune composition préalable ³¹⁸. » Pour lui, ce sont d'abord ce qu'il appelle les éléments syntaxiques, l'usage de séquences harmoniques, une grille, un thème identifiable faisant l'objet d'un développement improvisé, autant d'éléments caractéristiques du jazz.

Pour l'ensemble du disque et les grandes plages librement improvisées qui le constituent, Cugny se pose également la question de savoir comment déterminer la part du préconçu, de ce qu'il appelle l'élément pré-improvisationnel, la présence d'éventuels passages entièrement composés en amont et servant de jalons à l'improvisation ? À supposer qu'on trouve un certain nombre de ces éléments pré-improvisationnels, qu'est-ce qui nous permettra, *in fine*, de confirmer à coup sûr l'hypothèse que cette musique relève de l'improvisation ? Les imperfections du développement ? Une syntaxe approximative ? Laurent Cugny termine ainsi : « Ou finalement, un mélange de tout cela et une certaine relation du geste à l'idiome, c'est-à-dire un certain nombre de traits idiomatiques qu'on ne retrouve – non qu'on ne pourrait les retrouver – dans aucun corpus de musique composée, de cette époque ou d'autres plus anciennes ³¹⁹ ? »

Ces réflexions de Laurent Cugny, outre qu'elles traitent du KÖLN CONCERT, ravivent notre attention quand à cette thèse dans la mesure où Cugny, nous donnant son opinion sur un acte en définitive assez isolé dans le jazz, le piano solo, trouve au KÖLN CONCERT des accents romantiques et postromantiques. Probablement, d'autres disques de Jarret peuvent être qualifiés de romantiques davantage que le KÖLN CONCERT mais ils ne bénéficient pas de cette popularité unique dans l'histoire du

³¹⁷ CUGNY Laurent, *Analyser le jazz*, Éditions Outre Mesure, Paris 2009, p. 366.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 366.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 366.

jazz. La question demeure : Jarrett a-t-il réutilisé des éléments existants pour bâtir sa fresque improvisée ?

Dans l'affirmative, cela le rapprocherait (et tous les jazzmen par la même occasion...) de ses aînés romantiques qui, à notre connaissance, partaient d'un prétexte, même le plus futile (les thèmes populaires proposés par le public à Liszt ou les figuralismes musicaux employés comme point de départ pour les pantomimes musicales de Chopin à Nohant) pour bâtir une improvisation rhapsodique ou une fantaisie improvisée. Sans doute, ces deux grands pianistes-compositeurs romantiques s'étaient-ils essayés à improviser dans l'instant sans élément formel préexistant mais nous n'en avons trouvé aucun témoignage si ce n'est le moment où, à Nohant, Chopin, évoquant la notion de couleur avec Delacroix, se livre à une improvisation impromptue. En tout cas, pour Elsdon, le fait que Jarrett remploie du matériel préexistant, que ce soit celui de ses concerts improvisés précédents ou des standards n'enlève rien à la qualité inventive de son improvisation.

II.2.2.5.3- Le KÖLN CONCERT, un moment unique pérennisé

Pour Peter Elsdon, ce qui fait l'originalité du KÖLN CONCERT, c'est qu'il est un événement unique dans l'histoire de la musique : « La perception du concert de Cologne comme un moment unique et singulier est due à la conjonction d'une conception éphémère de la création sous forme d'improvisation et la possibilité de capturer cet événement qui aurait été perdu pour l'histoire et n'aurait subsisté que sous forme d'anecdote sans l'enregistrement *live*. Ceci est important pour comprendre le succès de la réception du disque³²⁰. » Ainsi l'œuvre d'art est indissociable dans sa popularité de la réalisation technique à laquelle elle a donné lieu, seul l'enregistrement peut témoigner de cette rencontre entre un pianiste américain et un auditoire européen. Aussi Elsdon écrit-il : « C'est un microcosme débouchant sur un macro-dialogue transatlantique, induisant musiciens, publics, maisons de disques, journalistes etc³²¹. »

³²⁰ [Traduction] The idea of the Cologne concert as a singular unrepeatable moment relies on the intersection of a cultural conception of improvisation as the domain of the ephemeral with the idea of the live recording functions to capture a moment that would otherwise have been lost to history, at best the subject of anecdote. This is a view that has come to define the reception of this record, as we will see. ELSDON (Peter), *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford University Press, 198 Madison Avenue, New York, p. 5.

³²¹ [Traduction] It serves as a microcosm of a much larger transatlantic dialogue, among musicians, audiences, critics, recording companies, journalists, and so on. *Ibid.*, p. 11.

Le KÖLN CONCERT en lui-même n'aurait pas connu la postérité et la gloire sans l'enregistrement, un procédé inconnu des romantiques. Selon Elsdon, ce disque de Jarrett appartient à une catégorie particulière d'enregistrements, c'est un enregistrement *live* et de ce fait, il est plus fidèle à la réalité musicale que pourrait l'être un disque enregistré en studio. Il nous faut cependant tenir compte de certains détails : un enregistrement en direct est toujours retravaillé en studio par la suite, ne serait-ce que pour gommer certaines imperfections. Cela a été le cas pour le KÖLN CONCERT. Avant sa parution chez les disquaires, le concert de Jarrett à Cologne a été retravaillé, surtout en raison de la piètre qualité du piano utilisé.

Comme le rappelle Elsdon, il faut en tirer une conclusion : « Notre expérience auditive à l'écoute de l'enregistrement n'est pas identique à celle du public le jour du concert, ni la même que celle de Jarrett lui-même. Pourtant ce qui fait l'intérêt d'un enregistrement vivant c'est la tentation d'imaginer qu'en tant qu'auditeur dans le public, on est le témoin d'un événement privilégié dans lequel on a joué un certain rôle, aussi minime soit-il³²². » Mais comme l'ajoute Elsdon, on nous fera observer que cette illusion de participation au direct est tempérée par le fait que l'enregistrement sera en définitive soumis aux mêmes traitements technologiques que les disques de studio. Le mixage technologique d'un enregistrement a, d'une manière ou d'une autre, une influence sur la perception que l'on a d'un enregistrement.

Cette importance du travail en studio est cruciale : comme Ian Carr l'explique, sans lui, l'album n'aurait pas connu la célébrité. En effet, Eicher et Martin Wieland, l'ingénieur du son qui avait effectué l'enregistrement, travaillèrent pendant deux à trois jours en studio afin de restituer un minimum de qualité au son pour qu'il soit acceptable. Le 29 décembre 1975, *Time Magazine* inscrit le KÖLN CONCERT parmi les disques de l'année. Pour Carr, il ne fait aucun doute que : « L'enregistrement a touché la corde sensible d'un public beaucoup plus vaste que celui du seul jazz et dépasse largement le chiffre de vente de n'importe quel autre album de Jarrett. Au printemps 1987, il dépassait les 1400000 ventes³²³. » Quand on lui demande pour quelles raisons cet album singulier est aussi populaire, Jarrett

³²² [Traduction] The consequence is simple but important: our auditory experience listening to Jarrett's recording is not the same as the experience of the audience in that Cologne concert hall, or even the same as Jarrett's experience. Yet part of the cachet of the live recording is the temptation to think that this is so, that we are able to participate in the performance as if audience members. *Ibid.*, p. 9.

³²³ [Traduction] It struck a chord with the general public and sold more copies than any other of Jarrett's albums. By the spring of 1987 it had sold over 1,400,000. CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 73.

répond : « Je pense qu'il y a une logique associée aux goûts populaires et que par moments cette logique évolue et c'est, à mon avis, ce qui s'est passé pour l'occasion³²⁴. »

Il est assez cocasse de voir Jarrett parler de son lien avec le peuple, comme Liszt plus d'un siècle auparavant, pour justifier le succès populaire de son œuvre. Mais c'est Ian Carr qui fait le mieux la synthèse de ce qui s'est passé à l'occasion de ce moment unique. Carr explique que le KÖLN CONCERT démontre la grande subtilité des choix esthétiques de Jarrett. Privé de l'ensemble des possibilités sonores qu'offre un bon piano, il a dû s'adapter à un instrument qui sonnait à peine mieux qu'un vulgaire piano de bar. Le rendu était passable dans les médiums et les registres inférieurs alors que les aigus étaient franchement grêles. Aussi Jarrett s'est-il tenu, la plupart du temps, dans la zone du médium en exploitant un maximum de rythmes répétitifs afin d'alimenter des idées dont les circonstances rendaient le jaillissement plus rare. Donc, la sonorité marque le pas face à l'aspect rythmique de la musique et l'inspiration – autrement dit, Jarrett élabore un concert entier et atteint l'état de grâce, non seulement dans les limites d'un seul instrument, le piano, mais aussi dans celles du lieu et des circonstances.

Le concert se déroule dans une atmosphère calme presque somnolente avec des moments passionnés, fruits d'une logique esthétique patiemment recherchée. Cette simplicité grandiose, alliée à des couleurs de musiques traditionnelles, l'atmosphère recueillie, contribuent à une clarté qui rend la musique accessible à un public beaucoup plus large qu'habituellement. Carr évoque les circonstances particulières du concert pour expliquer cet événement unique : « Cependant, dans ces étroites limites, Jarrett parvient à créer une riche texture musicale hypnotique à l'originalité transcendante qui diffère de celle du disque *FACING YOU* ou des précédents concerts de Lausanne ou Brême. Il est probable que l'état semi-comateux du pianiste a contribué à orienter l'atmosphère du concert vers ce qui paraît être un phénomène proche de la transe³²⁵. »

Peu après, alors qu'ils étaient en route en voiture, à l'écoute de la cassette audio obtenue, Eicher et Jarrett décidèrent finalement de sortir le disque malgré un son décrit par Eicher comme « manquant de substance technique³²⁶ ». À ce propos,

³²⁴ [Traduction] Asked why he thought that particular album was so popular, Jarrett replied: 'I think that's because there is a logic people associate with reality that reality doesn't actually have all the time, but which did exist on the occasion of that particular concert. *Ibid.*, p. 73.

³²⁵ [Traduction] Within these narrower limits, however, Jarrett creates some hypnotically beautiful music that has an identity all of its own. It is very different from *Facing You* and the Bremen and Lausanne concerts, and it may be that his semi-comatose state contributed to this trancelike performance. *Ibid.*, p. 72 à 73.

³²⁶ [Traduction] what Eicher describes as 'maybe the lack of technical substance' *Ibid.* p. 73.

Jarrett dit : « Il y a une logique musicale dans ce concert – bien sûr, cela sonne de manière très libre mais j’imagine qu’il y avait eu une communion de pensées à ce moment précis. Dans la vie courante, les pensées, les idées vont et viennent, s’échangent, voire se heurtent entre individus, tout ne se déroule pas comme dans cet album, agréable, lisse, empli de riches idées mais finalement assez loin du processus créatif que j’ai décrit... assez loin de mes autres enregistrements ou de mes concerts en solo³²⁷. » Jarrett fait également un parallèle entre ce concert et l’univers littéraire des romanciers en faisant la remarque que leurs romans les plus célèbres ne sont pas nécessairement les meilleurs. Reste que, pour Carr : « Le KÖLN CONCERT ne bénéficie peut-être pas de l’intelligence musicale stupéfiante des autres albums en solo, mais il y règne une chaleur et une tendresse rares. Tout sonne d’une manière apaisée, il n’y a ni les luttes ni le déploiement d’énergie caractérisant les précédents albums en solo. La lutte intérieure, le stress avaient précédé le concert, et le moment d’entrée sur scène avait été un acte libératoire³²⁸. »

Le KÖLN CONCERT restera dans l’histoire de la musique comme l’instant de la consécration pour un pianiste soliste, il fait de Jarrett un pianiste adulé et de manière inattendue, une personnalité populaire comme l’avait été Liszt avant lui.

II.2.2.6- Popularité du pianiste soliste

« Fats » Waller était populaire, mais il l’était seulement en Amérique et sous couvert d’*entertaining*, non comme pianiste soliste. Oscar Peterson et Bill Evans étaient également parmi les plus populaires des pianistes de jazz, dans le monde, mais seulement auprès d’un public amateur de jazz. Ce qui change avec le KÖLN CONCERT est que le pianiste qui l’a enregistré devient populaire non seulement auprès des amateurs de jazz mais également auprès de tous ceux qui placent, sur une étagère, le disque du KÖLN CONCERT à côté des disques de rock ou des chanteurs à la mode. Oui, Keith Jarrett, à l’image de Liszt, s’adresse au Peuple car comme l’écrit Bruno Moysan : « Liszt ne conçoit pas son rôle quasi sacerdotal d’artiste éclairé sans

³²⁷ [Traduction] There’s a logic to the music in that concert – it sounds free, but it also sounds like it’s moving from one thought to another without any separation, without any jump. Yet reality is more a series of jumps than that steady stream of thought being nice and smooth... I think of that album as being full of really rich ideas but describing not as much of the *process* as I’m interested in describing... very much less describing the process than the other live solo recordings. *Ibid.* p. 73.

³²⁸ [Traduction] *The Koln Concert* does not have the awesome brilliance of the other solo albums, but it has a warmth and friendliness which are quite rare. It is benign, and there is none of the struggle and stress which exhilarates and disturbs on Jarrett’s greatest solo albums. The struggle and stress had taken place immediately *before* the Koln concert which thus became a refuge *from* that struggle and stress – an escape. *Ibid.*, p. 73.

l'audience massive d'une foule, l'universalité d'un tout social appelé *peuple*³²⁹. » Ce faisant, Liszt, qui cultive le culte de la personnalité, démocratise également le concert, le faisant passer de l'atmosphère intime et aristocrate du salon à de grandes salles où plusieurs catégories de population viennent se côtoyer (les exemples sont nombreux de concerts de Liszt donnés pour des ouvriers ou des œuvres caritatives) ; il capte les foules populaires.

La popularité de Liszt est absolument incroyable à une époque où les médias autres que la presse écrite n'existent pas. Nous possédons des témoignages de cette popularité extraordinaire, notamment en France, lors d'un concert donné à Lyon où dès la nouvelle de l'arrivée du grand pianiste connue, une députation de notables et cinq mille canuts sont envoyés à sa rencontre. Des arcs de triomphe sont construits sur son passage, une triple rangée de jeunes filles, vêtues de blanc et couronnées de roses, forment une haie sur toute la route. La population dételle ses chevaux et traîne sa voiture jusqu'à l'hôtellerie. Franz Liszt paraît sur un balcon et brandissant son grand sabre, s'écrit en hongrois : « Lyonnais, je suis content de vous³³⁰ ! »

Le matin du jour fixé pour son premier concert, les cloches de Lyon sonnent à toutes volées, les fabriques chôment, les boutiques restent fermées, des flots de voyageurs enrubannés arrivent par le chemin de fer de Saint-Étienne ; toutes les campagnes sont désertes, la foule envahit la place Bellecour, le quai des Célestins et les Brotteaux. Tout travail a cessé, tout commerce fermé ; il est défendu de parler de soies, Liszt occupe tous les esprits. Pierre Antoine Huré et Claude Knepper écrivent : « Jamais, de mémoire de pianiste, pareil élan ne s'était manifesté sous les voûtes d'un théâtre³³¹. » Franz Liszt donne un second concert, aussi acclamé que le premier. Huré et Knepper relatent : « On accourt du département de l'Isère, du Beaujolais, des Côtes d'Or, de la Haute-Saône. L'auditoire suffoque d'émotion. Liszt promet un troisième concert ; il le donne. Lyon suffoque plus que jamais. La queue des spectateurs, qui se forme aux abords du Grand-Théâtre, se déroule et se prolonge sur un rayon de quatre kilomètres³³². » On est en droit de se demander quelle aurait été la popularité de Liszt à notre époque où les moyens de se faire connaître sont sans commune mesure avec ceux du siècle du romantisme. Jacques Drillon lui-même parle de cette popularité exceptionnelle : « On a évidemment perdu l'image exacte de ce que pouvait être la virtuosité de Liszt, et du succès qu'il

³²⁹ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuouse Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 25.

³³⁰ HURÉ (Pierre Antoine) & KNEPPER (Claude), *Liszt en son temps*, Hachette, Pluriel Arts, 2005, p. 322.

³³¹ *Ibid.*, p. 322 à 323.

³³² *Ibid.*, p. 323.

pouvait remporter dans ses tournées incessantes, trimballé dans sa “*fameuse roulotte de bohémien génial, gigantesque voiture où il couche, prend ses repas, étudie son piano*” (Rebatet) et dont Ophuls, dans *Lola Montès*, fit une reconstitution impressionnante³³³. »

Jarrett est, comme Liszt en son temps, un virtuose itinérant. Nous avons pu constater qu’il effectue fréquemment des voyages entre Amérique et Europe mais également qu’il n’hésite pas, malgré la fatigue et les inconvénients que cela représente, à se faire transporter en véhicule automobile pour aller du lieu d’un concert à un autre. Ian Carr rappelle qu’en 1983, accompagné de Rose Anne, il passa huit mois et demi sur les routes. Parfois, ils étaient à la maison pour une dizaine de jours maximum puis repartaient, parfois, c’était trois jours chez eux avant un nouveau départ. Carr écrit : « Cette année-là [1983], Jarrett avait effectué cinquante-trois concerts en solo – ce qui est un chiffre énorme compte tenu de l’exigence de l’engagement personnel et physique qu’entraîne un tel exercice. C’est cette année-là également qu’ont commencé les récitals en soliste d’interprétation de musique savante avec des concerts à Stuttgart où il jouait Bartók, Paris où il interprétait Samuel Barber et San Francisco avec Stravinsky³³⁴. »

La popularité de Jarrett est extraordinaire. Par exemple, selon un site internet³³⁵, il figurerait parmi les personnalités préférées des américains pour la septième année consécutive. Le fait qu’il ait vendu un nombre impressionnant de disques le classe assez naturellement parmi les artistes commerciaux. Dans ce créneau, il avait été devancé par Liszt car pour Jacques Drillon, Liszt est le premier artiste commercial : « En cela aussi Liszt est le premier artiste moderne, pour qui les nécessités commerciales n’ont rien d’une calamité esthétique ou morale³³⁶. » Ian Carr rappelle qu’à la fin des années soixante-dix, Jarrett s’était imposé de façon indélébile à la conscience des musiciens du monde entier. Il avait ouvert un territoire absolument nouveau avec ses improvisations totales en piano solo et avait su, dans ce processus, s’imposer à un public considérable. Il s’était révélé l’un des improvisateurs les plus doués de l’histoire entière du piano et avait prouvé qu’il

³³³ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcritteur suivi de Schubert et L’infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 59.

³³⁴ [Traduction] That year, Jarrett played *fifty-three* solo concerts – an enormous number for such a hugely demanding event. Also, the classical recitals began in earnest that year, with concerts in Stuttgart playing Bartók, in Paris playing Samuel Barber, and San Francisco playing Stravinsky. CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 139 à 140.

³³⁵ <http://fr.mediamass.net/people/keith-jarrett/personnalite-preferee.html>

³³⁶ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcritteur suivi de Schubert et L’infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 31.

pouvait captiver un public capable d'être en interaction avec deux heures de musique de piano solo complètement improvisées. Pour Carr : « De tels événements étaient sans précédents et les concerts de Jarrett drainèrent peu à peu une foule de plus en plus énorme. [...] Il était autant apprécié des amateurs de musique populaire que des mélomanes – ce qui était absolument inédit³³⁷. » Pour établir ces considérations, Ian Carr n'avait pas fait le rapprochement entre Keith Jarrett et Liszt, sinon, il aurait mentionné le nom du grand pianiste compositeur romantique.

Cependant, il se trouve que cette popularité va desservir Jarrett, surtout auprès de la critique : « Litweiler³³⁸ utilise deux mots à connotation très péjorative parmi les critiques de jazz concernant la musique de Jarrett : *populaire* et *fusion*³³⁹. » Pourtant, Jarrett en est sûr, cette popularité est uniquement liée au succès du KÖLN CONCERT : le public ne se retrouve plus dans la musique qu'il a faite après : « La plupart des gens qui remplirait une salle immense, autour de 6000 places disons, et bien la plupart d'entre eux m'ont entendu jouer peut-être une demi-douzaine de fois depuis la rencontre avec leur album favori qui était le KÖLN CONCERT – cela leur plaisait, de belles mélodies, agréables, merveilleusement interprétées et un enregistrement de bonne qualité, etc. – mais maintenant, sont-ils capables de décrire ce qu'ils écoutent. Ils écoutent des choses d'une qualité différente sur mes solos, plus d'énergie je crois. C'est plus musclé, la musique est pensée plus globalement et non plus seulement dans une relation mélodie/harmonie³⁴⁰. »

Ainsi Jarrett pense-t-il que le succès du KÖLN CONCERT vient de cette relative simplicité issue de la répétition de motifs, de ces ressassements dont l'origine n'est pas à rechercher dans un choix à portée esthétique, mais dans une conjoncture instrumentale défavorable, un contexte matériel au premier abord funeste. Pour lui, la musique qu'il pratique dans des conditions normales est

³³⁷ [Traduction] Such events were unprecedented, and Jarrett rapidly gained a huge international following for his solo concerts. (...) He was both popular and revered by the cognoscenti – a rare duality of acceptance. CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 122.

³³⁸ John Litweiler, *The Freedom Principle, Jazz after 1958*.

³³⁹ [Traduction] Litweiler also describes Jarrett with two words which have highly pejorative connotations among jazz critics: 'popular' and 'fusion'. CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 190.

³⁴⁰ [Traduction] 'Most of the people who would have filled up a large hall, say 6,000 seats, most of them have heard me play maybe a half-dozen times since their favourite album, let's assume it was the *Köln Concert* – OK, beautiful melodies, nice, wonderfully played, interesting recording, etc – but people can't tell what they're hearing now. They're hearing a much different quality of energy on the most recent solo work. It's more muscular, there's an overall awareness rather than a melody/harmony awareness. (...) *Ibid.*, p. 140.

réellement plus personnelle, elle affiche une complexité difficilement conciliable avec la musique populaire : « Il y a plus de contrepoint et c'est plus difficile, moins intéressant. Moins intéressant... Mon but, si j'en ai un, doit être moins intéressant ! [Des rires]. Voilà pourquoi j'intéresse moins de monde, ce doit en être la principale raison. Et puis les gens sont fatigués, aussi. Et puis ils regardent beaucoup plus la télévision qu'il y a une dizaine d'années³⁴¹. »

Donc, le KÖLN CONCERT ne serait qu'une exception « populaire » dans la carrière de Jarrett, un malentendu entre un auditoire populaire et un pianiste de jazz génial. Comme l'explique Carr, cette popularité l'a finalement desservi dans sa carrière de pianiste sérieux : « les gens s'imaginent que le courage de Jarrett est insurmontable et que ses capacités techniques et pianistiques sont surhumaines, mais quand il s'essaye à une tâche nouvelle et difficile, il est comme chacun, confronté à la possibilité d'un échec. En ce sens, sa gloire mondiale a davantage été un handicap qu'un avantage, tant du point de vue de sa carrière dans le jazz que dans ses interprétations de la musique savante³⁴². » Jarrett est certainement fondé à penser que cette popularité a pu le desservir, néanmoins, il ne peut nier le fait qu'il est encore certainement le pianiste de jazz le plus connu du grand public. Cela est peut-être dû à ce que son art est immensément communicatif. C'était également le cas pour Bill Evans, mais d'une manière différente. Evans émeut par le chant et la poésie alors que Jarrett communique.

II.2.2.7- La virtuosité comme art oratoire

Keith Jarrett entretient avec son public une relation inédite dans l'histoire du jazz ; son public vient pour sa musique et ressentir des émotions certes, mais il vient écouter un orateur, voire, un prêcheur. Il y a une dimension mystique dans les concerts en solo de Keith Jarrett. L'art oratoire passe par le Verbe et, étonnamment, Jarrett, à l'image de Liszt, utilise la musique comme Verbe, voire comme religion dans un rapport Un-Tous inédit depuis le siècle romantique. Nous nous tournerons vers Liszt pour comprendre en quoi la musique peut véhiculer le Verbe dans ce rapport Un-Tous, puis, après avoir exploré l'aspect mystique de ce rapport, nous

³⁴¹ [Traduction] '(...) More contrapuntal, less harmonically interesting. *Less interesting*. If I have a goal, it's to be less interesting [*laughs*]. And so I end up with fewer people. That's the mean reason, I think. People are tired, too. And they watch more TV than they did ten years ago.' *Ibid.*, p. 140.

³⁴² [Traduction] People tend to take Jarrett's courage for granted because his pianistic abilities seem almost superhuman, but whenever he attempts some new and difficult task, he has to confront the possibility of failure. His worldwide fame also presented difficulties in this radical change of tack from improvised music to the classical repertoire because whatever he did was news. *Ibid.*, p. 150.

chercherons quels moyens musicaux Jarrett utilise pour parvenir à entretenir par l'oratoire ce lien mystique avec son public.

II.2.2.7.1- La relation Un-Tous

Nous scruterons plus tard la notion de forme dans l'improvisation de Jarrett. Cependant, la forme est indissociable de l'art oratoire inhérent à son improvisation. D'après de nombreux observateurs, dont Ian Carr, Jarrett ne supporte aucun bruit lorsqu'il improvise, il estime que le public est actif dans cette communion musicale ; en ce sens, le public, comme l'improvisateur, doit être irréprochable : « [...] Si vous improvisez quelque chose, et qu'il y a le bruit des flashes d'appareil photo et des toux... cela me gêne³⁴³. » Jarrett explique par-là que s'il improvisait sur la structure d'un standard quelconque, il pourrait toujours se raccrocher à la grille harmonique ou à la mélodie en cas de gêne ou de distraction, il disposerait d'un cadre immuable comme refuge. Mais quand, pendant ses concerts en solo, il est seul avec son public, il improvise absolument tout, *y-compris la forme à grande échelle de l'improvisation*.

Ces circonstances d'improvisation exigent une relation essentielle, quasi-dynamique avec le public. Jarrett poursuit : « Dans ces conditions, n'est-il pas utile de rappeler au public le rôle qu'il joue dans le processus créatif pendant le concert ? Cela ne pose un problème que si le public n'a pas compris de quel genre d'improvisation il est question... parfois je suis dans une situation si délicate que je ne sais pas, à l'instant, comment faire évoluer la structure, je dois être très réactif. Si je ne fais pas le geste adéquat, si je ne joue pas la note *ad-hoc*, je détruis l'intégralité du développement structurel de l'improvisation³⁴⁴. » Nombreux sont ceux, même parmi les critiques musicaux, qui mettent sur le compte de caprices de star les marques d'humeur du pianiste pendant ses concerts, voire les arrêts au beau milieu d'une improvisation. Jarrett s'en justifie ainsi : « Quelqu'un peut tousser... et encore la toux ce n'est rien, les bips des montres, parfois les conversations des gens ! Parfois je dois m'arrêter et les gens disent : "Oh, ça alors ! Ce n'est que cela qui l'a

³⁴³ [Traduction] (...) If you improvise from something, then that thing you're coming from is standing between you and the clicking cameras, or between you and the coughs.' cough? *Ibid.*, p. 108.

³⁴⁴ [Traduction] Jarrett goes on: 'So why is it that, at a place to which people go in order to be using their perceptions more, it is inappropriate to remind them that their perceptions play a role, and their presence in the hall plays a role in this process? It seems to me to be problematic only if you don't understand what improvisation really is... there are times when I'm playing something and the thing is so delicate because I don't know where it's going and it doesn't tell me anything and I have to do on the split-second instant what it is that it needs. If I make the wrong motions, if I play the wrong note, I destroy the whole language (...).' *Ibid.*, p. 108 à 109.

dérangé...” Ils ne comprennent pas que ce n’est pas moi, personnellement, qu’ils ont dérangé par leurs bruits, c’est la musique elle-même qui a été interrompue³⁴⁵ !” »

Nous le voyons, Jarrett a une haute vision de son art, une vision de génie identique à celle qu’avait Liszt et inédite dans le jazz. Certes Tatum avait ouvert la voie et ne tolérait plus de bruits intempestifs pendant ses concerts mais Jarrett va plus loin, il exige davantage encore d’un public qui participe à une improvisation totale. Son Moi créateur doit imposer le respect dans un seul but : une création musicale novatrice et personnelle. Bruno Moysan, qui a étudié profondément les différentes facettes du Moi Lisztien affirme que Liszt accomplissait avec sa musique un véritable programme libéral par un recentrement sur le Moi ayant pour effet d’élargir l’écart entre les contrastes jusqu’à l’introduction du laid et de l’inconvenant dans le champ expressif.

Bruno Moysan écrit : « La principale caractéristique de la sonorité lisztienne est de superposer et de mettre en valeur par contraste et décalage les tendances les plus opposées, grotesque et sublime, esprit et sentiment, dans la réunion de “mouvements d’un rythme pompeux et sévère, d’agréments d’une subtilité vaporeuse, de boutades si imprévues, si originales, qu’elles semblent défier les lois de la symétrie et le maintien de la mesure³⁴⁶.” » La description des recherches et autres subtilités musicales de la musique de Liszt dans ce chemin sonore tout en contraste n’est-elle pas proche des expérimentations improvisées de Keith Jarrett qui ne craint pas de juxtaposer ressassements pompeux et subtiles arabesques vaporeuses ? Suit un témoignage d’époque du plus grand intérêt : « Liszt produit des “effets miraculeux” – remarque encore le critique de la *Revue et Gazette musicale* – “par le contraste des mélodies les plus suaves ingénieusement accouplées aux martèlements les plus durs et presque dissonants³⁴⁷.” »

Pour Bruno Moysan, dans cette esthétique de l’opposition entre humour et *tempo rubato*, le vénérable principe d’imitation en art bascule de l’imitation d’un quelconque modèle idéal où l’artiste, avec goût, s’emploie à « rectifier Dieu » en imitant la nature, vers « l’imitation d’une vérité morale où l’homme est à la fois ange et bête ; la nature, richesse monstrueuse ; le goût, expression authentique d’un

³⁴⁵ [Traduction] ‘(...) And then someone coughs nervously or – coughing is nothing. Mostly it’s not coughing... it’s bleepers on watches and sometimes conversations – people talking. And there are times when I stop playing, and people say, “Oh Gee! He was disturbed by that... how ridiculous! Can’t he just let someone cough? I was not disturbed. I’ve never been personally disturbed by someone making noises in the audience. The music has been stopped. It isn’t personal.’ *Ibid.*, p. 109.

³⁴⁶ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuouse Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 174.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 174.

réalisme totalisant³⁴⁸. » Aussi sommes-nous en mesure de nous interroger : dans les improvisations qu'il mène seul, ne trouve-t-on pas chez Jarrett cet alliage des plus subtiles mélodies et de sauvages martèlements ainsi que cette manière de repousser au plus loin les limites de la musique, cette tentative d'imiter une vérité morale ?

On l'a vu, Jarrett apostrophe son public et l'oblige au rapport de soumission Un-Tous. Bien avant lui, Liszt recherchait un tel rapport de force comme le montre Bruno Moysan : « Lorsqu'il apostrophe son public avec les premiers accords des *Réminiscences de La Juive*, Liszt, comme Victor Hugo, prend de la hauteur, se pose seul devant l'immensité de la collectivité humaine. Il met en scène un style de comportement minoritaire, en porte à faux par rapport aux normes majoritaires, caractérisé par "l'expression et l'affirmation de son indépendance", c'est-à-dire par "une manière personnelle de réagir et de juger les situations selon ses propres critères"³⁴⁹. » Ici, Moysan affirme que Liszt en se constituant en source de son propre discours, oblige son public à transférer une partie de son corpus de référence sur lui-même et non plus sur une quelconque norme, règle ou usage. Selon Moysan, cette pratique relève d'une part du prophétisme biblique par sa propension à l'excentricité et d'autre part du charisme par cette volonté d'unifier l'immensité d'un Tout social en une masse fascinée. Par le langage qu'il emploie, Liszt se veut dominateur de la foule. Moysan cite alors Rousseau : « On peut évidemment se demander comment il est possible de créer une structure charismatique Un-Tous avec de la musique. Une telle chose est possible parce que la musique est, pour les romantiques, héritiers de Rousseau de l'*Essai sur l'origine des langues*, le langage primitif par excellence et donc l'idiome le plus à même de créer un lien social vierge de toute corruption puisqu'il est le langage de l'état de nature³⁵⁰. »

Ce rapport Un-Tous ne peut s'établir que dans le cadre du concert de soliste où Liszt peut étaler son « Moi monstrueux » selon Jean-Jacques Eigeldinger : « On notera enfin que la formule du récital [inaugurée par Liszt dès 1839 sous le vocable de *soliloque* ou *monologue* de piano] n'a pas été pratiquée par lui, sinon à Edimbourg [4 octobre 1848] dans des circonstances exceptionnelles. Pareil déploiement, étalant sur l'estrade un "moi monstrueux" – pour reprendre le mot de Liszt appliqué à Paganini – ne pouvait que heurter le tact inné de Chopin³⁵¹. »

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 174.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 185.

³⁵¹ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 221.

Là est la raison pour laquelle on peut rapprocher directement Jarrett, pianiste improvisateur contemporain de jazz, et Liszt, compositeur pianiste de l'époque romantique. Dans le contexte d'ouverture culturelle très favorable des années soixante-dix, Jarrett convoque le Peuple pour une communion de laquelle naîtra une œuvre spécifiquement composée. En cela, il est l'héritier direct de Franz Liszt, capable d'improviser des fantaisies ou des rhapsodies à partir de thèmes donnés par le public. Remarquons au passage que la différence de caractère entre Liszt et Chopin se retrouve dans les caractères respectifs de Jarrett et d'Evans (bien que Jarrett soit plus jeune). Dans cette optique, le rapport Un-Tous ne peut-il pas s'envisager comme religion ?

II.2.2.7.2- Le rapport Un-Tous comme religion

Le lien qu'entretient Jarrett avec son auditoire est très vite considéré comme quasi-religieux (cf l'étymologie « relegere » rassembler ou « religare » relier) par John Fordham³⁵², que cite Peter Elsdon : « Comme Fordham l'explique : “à partir du milieu des années 70, les concerts [de Jarrett] ont commencé à ressembler à des rituels religieux rassemblant des foules d'auditeurs pour qui sa musique avait une puissance méditative, spirituelle et profonde³⁵³. [...]” » Dans ce rapport Un-Tous, Jarrett a le rôle d'un prophète, comme certains journalistes de la presse spécialisée semblent le penser au lendemain du KÖLN CONCERT : « Les réactions de la presse locale démontraient une certaine division sur la prestation, un journaliste se demandant si Jarrett était un pianiste ou bien un prophète, d'autres trouvant le résultat final assez déroutant³⁵⁴. »

Le mot de gourou est avancé, Herbert Aronoff écrit ceci dans le *Montreal Gazette* en octobre 1974 : « L'approche musicale de Jarrett semble paraître plus proche du chant mystique des yogis que du jazz. Le jeune pianiste prend son instrument à bras le corps... se levant de son banc, tordant son visage et son corps, se balançant et s'entretenant avec le piano comme s'il était en transe³⁵⁵. » Dans le

³⁵² Critique anglais de jazz à la revue *The Gardian*, né en 1948.

³⁵³ [Traduction] As Fordham explains: “From the mid-70s on, [Jarrett’s] concerts began to resemble religious rituals, attended by flocks of devotees for whom his music had a meditative, spiritual and transformative power. ELSDON (Peter), *Keith Jarrett’s The Köln Conert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford Unervisity Press, 198 Madison Avenue, New York, p. 4.

³⁵⁴ [Traduction] Critical reactions from the local reviewers were rather divided, one questioning whether Jarrett was a prophet or a pianist, and others finding the musical results somewhat mixed. *Ibid.*, p. 25.

³⁵⁵ [Traduction] Herbert Aronoff wrote in the *Montreal Gazette* in October 1974, “Jarrett approach seems not so much based in jazz as it does in the mystical chanting of the yogis. The young

même journal, Juan Rodriguez écrit en 1979 : « Tour à tour, il danse “le twist” avec son siège, fait pivoter sa tête comme une toupie, se lève, se plie, rampe sous le piano... Il se laisse totalement aller au gré du vent de la composition spontanée. Pour lui, c’est une expérience mystique et religieuse, et s’il semble qu’il hume l’air du monde, ainsi soit-il³⁵⁶. »

Ce qui paraît être un égotisme forcené relève en fait d’une philosophie : Jarrett se considère comme un médium entre le Créateur et l’assemblée ! Oui, bien sûr, les images de Jarrett au piano sont saisissantes, non seulement parce qu’elles ajoutent une dimension visuelle à son acte artistique, mais parce qu’elles apportent un élément crucial sur ce qu’est un improvisateur exerçant son art et sur ce qu’il nous montre de lui dans un tel exercice. Dès ses premiers concerts en solo, Jarrett a, de manière tout à fait directe, dans des interviews ou sur les pochettes de disques, voulu exprimer l’importance qu’il accordait à l’articulation entre l’idée même de musique et la notion d’esthétique. Certains l’ont soupçonné de ne pas être sincère.

Comme l’explique Elsdon, dans une partie dédiée des notes de pochette des SOLO CONCERTS, Jarrett a cherché à expliquer sa démarche musicale. Il a recours à une philosophie existentielle et la définit en ces termes : « De moi-même, je ne sais pas créer, je suis simplement un chaînon dans le système de création. Je crois au Créateur, et en réalité ce que vous écoutez est sa création par mon intermédiaire qui n’est qu’une forme de médium³⁵⁷. » Se confiant à Bob Palmer dans *Down Beat*, Jarrett réitère ses explications, assurant que tout ceci est indépendant de lui : la création spontanée lui est dictée par une source externe. En cela, le cérémonial de l’improvisation publique prend la forme d’un rituel immuable, quasiment une cérémonie religieuse, dont les gestes se répètent de concert en concert comme l’assure Christopher Small dans son ouvrage *Musicking*³⁵⁸.

Ainsi, les enregistrements des divers concerts en solo de Jarrett sont indissociables des gestes qu’il a faits au cours de ces manifestations publiques. La photo même du disque du KÖLN CONCERT est, à ce titre, évocatrice. On y voit

pianist works with his instrument... rising from the bench, twisting and contorting his face and his body, rocking and weaving as though in a trance.” *Ibid.*, p. 40.

³⁵⁶ [Traduction] In the same newspaper in 1979, Juan Rodriguez wrote, “By turns, he’ll do ‘The Twist’ at his seat, swivel his head like a spinning top, stand up and hunch over the piano, or crawl under it... He has thrown himself totally to the winds of spontaneous creation. To him, it’s religious mystic experience and, if that seems as though he’s thumbing his nose at the world, so be it.” *Ibid.*, p. 40 à 41.

³⁵⁷ [Traduction] “I don’t believe that I can create, but that I can be a channel for the Creative. I do believe in the Creator, and so in reality this is His album through me to you, with as little in between as possible on this media-conscious earth.” *Ibid.*, p. 41 à 42.

³⁵⁸ SMALL (Christopher), *Musicking: The meanings of Performing and Listening*, (Music/Culture), Paperback, England, 1998, 238 p.

Jarrett, la tête inclinée en avant, les yeux fermés comme s'il priaient dans une posture totalement inverse à celle qu'il affiche quand il joue. C'est chez Liszt que l'on retrouve les prémisses de ce dont Jarrett se réclame, comme le confirme cette citation tirée d'un ouvrage de Bruno Moysan et dont la lumière amène un éclairage nouveau sur le KÖLN CONCERT de Jarrett : « Comme autrefois, et plus même, la musique doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU ; aller de l'un à l'autre ; améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu. Or, pour cela faire, la création d'une *musique nouvelle* est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'un autre nom nous appellerons *humanitaire* résumera dans de colossales proportions le Théâtre et l'Église. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempétueuse et calme, sereine et tendre³⁵⁹. »

Nous y voici, la réunion de Dieu et du Peuple par l'intermédiaire d'une musique du génie comme langage vierge de toute corruption entièrement théâtralisée. Évidemment, le personnage central dans cette configuration, l'acteur principal, est le gourou, le pianiste soliste subissant les affres d'un acte artistique créateur, l'officiant pratiquant la communion entre le Peuple-public et Dieu miséricordieux. Oui, comme Liszt, Jarrett communit avec son public : « Communier à la même ferveur et à la même émotion est donc aussi communier aux mêmes images, au même imaginaire et aux mêmes nostalgies, chose que Liszt, grand metteur en scène du sens et du mythe dans ses fantaisies sur des thèmes d'opéra, se gardera bien d'oublier³⁶⁰. » Dans les années soixante-dix, Jarrett communit aux mêmes images, au même imaginaire, avec un public de son temps. Ce qui bien entendu lui amène un certain nombre de critiques et fait que l'on ne veut plus classer sa musique dans le jazz.

La conception à la fois mystique et philosophique du solo, l'influence de Gurdjieff³⁶¹, sont autant d'éléments qui font que certains qualifient sa musique de *New Age* (musique romantique aux visées thérapeutiques) dans ce qu'il y a de plus négatif. Jarrett ne revendique pas une appartenance à ce courant ; néanmoins dans le catalogue *You Bring Out the Music in Me*³⁶² : *Music in Nursing Homes*, le KÖLN CONCERT figure dans la catégorie "Nostalgic/Sentimental/Soothing", au côté de la

³⁵⁹ Liszt, « De la situation des artistes », p. 292 (« 5^e article ») In. MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 239.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 234.

³⁶¹ Georges Gurdjieff, né en 1866 en Arménie et décédé en 1949 en France est un aventurier, figure de l'ésotérisme et compositeur.

³⁶² Catalogue de *New Age Music*.

Sonate au Clair de Lune de Beethoven. Le fait que le KÖLN CONCERT ait été récupéré par ce mouvement musical est injuste car Jarrett déteste ce type de musique : « Ainsi, lance-t-il une polémique dans l'édition du 16 août du *New York Times* par laquelle il dénonce les icônes de la culture moderne ; ses cibles sont la *New Age Music* , la *World Music* [...], la musique électronique [...], les chanteurs d'opéra... qui chantent des negro spirituals, des représentants d'entreprise se mêlant à des acteurs et des acteurs qui se prennent pour des stars³⁶³. » écrit Elsdon.

Mais cette magie de la communion n'opère que dans l'acte d'improvisation, non quand Jarrett compose une musique et en laisse la libre interprétation à quelqu'un d'autre. Ian Carr rappelle que, outre le défi d'interprétation de la musique savante, les années 70 avaient vu Jarrett explorer d'autres pistes de création, notamment celle de la musique écrite. L'improvisation est, bien sûr, la composition instantanée et Jarrett ne fait aucune réelle distinction entre composition improvisée et composition écrite. Pour lui, la vraie improvisation est un processus de composition plus profond que tout autre puisqu'il considère que le musicien qui improvise fait directement passer son flux créatif à travers le geste instrumental. Malgré cela, Jarrett ressentait le besoin de se confronter à la composition rédigée, non-improvisée, semblable à celle des compositeurs savants.

IN THE LIGHT, un double album, avait constitué un précédent au début des années 70. En 1977, le pianiste interprète Denis Russell avait enregistré *Ritual*, une pièce pour piano solo de trente-deux minutes qui en avait été extraite. L'enregistrement ne sortit qu'en 1982. Russell Davis³⁶⁴ fait cette remarque : « Ceux qui connaissent Keith le reconnaîtront dans cette musique – elle ne pourrait être composée par aucun autre³⁶⁵. » Pour Davis, *Ritual* est une réussite, un morceau adroitement composé pour le piano. Souvent romantique, c'est une musique qui inclut parfois des passages en *ostinato* sur des harmonies stables. Mais comme l'écrit Carr : « En revanche, ce qui manque, c'est l'ingrédient magique : Jarrett lui-

³⁶³ [Traduction] Jarrett's polemic, published in the August 16 edition, assaults the icons of modern culture. Its targets include new age music (...), world music (...), electronic music (...), opera singers... trying to sing black spirituals, and "industry reps dressed as players, players dressed as movie stars." ELSDON (Peter), *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford University Press, 198 Madison Avenue, New York, p. 263.

³⁶⁴ Journaliste et homme de radio britannique, Russell Davis, né en 1946, est également tromboniste de jazz.

³⁶⁵ [Traduction] Russell Davis comments: 'Those who know Keith will hear him in this music – it couldn't have been written by anyone else.' CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 125 à 126.

même ; son dynamisme, son imprévisibilité et son génie de l'improvisation³⁶⁶. » Rappelons ce que dit Jarrett sur l'articulation entre composition et interprétation : « La chose qui est la plus séduisante pour un musicien est d'être capable de composer et jouer³⁶⁷ », ce que savaient faire les compositeurs baroques, classiques puis romantiques ; ces derniers, dont Liszt et Chopin marquant un terme à cette pratique de compositeur-interprète. Pour Jarrett, cela amène un certain plaisir de savoir qu'une œuvre musicale que l'on a écrite peut parcourir le monde de manière autonome, vivant de l'interprétation de parfaits inconnus. Hélas, l'absence de Jarrett en personne relègue l'album RITUAL aux confins de l'ensemble de son œuvre.

Donc le rituel ne peut pas avoir lieu sans l'officiant, le virtuose créateur et demiurge. Cela dit, beaucoup supposent que Jarrett, avec ses prétentions mystiques, est un être à part, un peu illuminé. Iann Carr s'inscrit en faux contre cela ; en réalité, pour lui, Jarrett ne fait que perpétuer la tradition européenne romantique de l'artiste créateur. Il rappelle qu'à la sortie du triple album BREGENZ/MUNICH en 1982, les abondantes notes de pochette ont pu rendre une certaine idée de ce que la personnalité de Jarrett représentait en Allemagne. Le livret est à la fois en allemand et en anglais ; entre les deux, une courte déclaration de Jarrett. Soucieux d'exactitude, essayant fréquemment d'exprimer l'inexprimable, discutant de sujets abstraits tels le processus créatif, qui lui tient à cœur, son style littéraire apparaît, aux yeux de certains, si précieux qu'il pourrait approcher parfois les limites de la stupidité. Pour Carr, tel n'est pas le cas : Jarrett possède un solide bon sens – ancré dans la réalité de chaque jour – et c'est ce qu'il voudrait exprimer dans ces notes de pochette. Pour apprécier par exemple la sobriété et la finesse de l'humour de Jarrett, Carr cite cette phrase : « C'est le processus créatif qui est le moteur de chaque activité humaine, du sermon du dimanche au moment de détente au bistrot. Seule la conscience du fait diffère. Si vous avez compris cela, vous écrivez la Neuvième Symphonie de Beethoven. Si vous refusez de l'admettre, et bien votre existence sera centrée sur l'heure de l'apéritif. Cela ne veut pas non plus dire que pour Beethoven, l'heure de l'apéritif n'ait pas été importante³⁶⁸. »

³⁶⁶ [Traduction] What is missing is the magical ingredient of Jarrett himself – the dynamism and unpredictability of his improvising genius. *Ibid.* p. 126.

³⁶⁷ [Traduction] 'The one thing that is very attractive to a player is to be able to write and not play,' *Ibid.* p. 126.

³⁶⁸ [Traduction] 'It is the process [of creativity] that motivates every human activity, from the Sunday Sermon to the Happy Hour at the local bar. Only the consciousness of the fact differs. If you know it incredibly well you write Beethoven's Ninth Symphony. If you refuse to even consider it, then cocktail hour may be your most experience. This is not to suggest that Beethoven's cocktail hour might not have been momentous. (...) ' *Ibid.*, p. 132.

Ainsi Jarrett est-il convaincu que la créativité est le moteur de l'humanité : « nous avons-nous-mêmes été créés dans ce but³⁶⁹. » Mais la partie la plus fascinante du livret n'est pas de Jarrett lui-même, il s'agit d'un long essai par l'auteur suisse Peter Ruedi doublé d'une magnifique poésie écrite par Michael Kruger en l'honneur de Jarrett. Elle figure en allemand en première page du livret et, à la dernière page, on peut en lire une traduction anglaise faite par l'universitaire et poète, Michael Hamburger. Carr pense que la plupart des poésies écrites sur les musiciens de jazz sont médiocres et il ne peut en citer une seule qui montrerait le contraire.

C'est donc pour lui extrêmement rafraîchissant de découvrir un texte d'une telle qualité chez Kruger et intitulé : « Un Jardin pour Keith Jarrett ». Carr le rappelle, Michael Hamburger est également quelqu'un d'éminemment distingué, il est relecteur pour une importante maison d'édition, critique littéraire, poète ayant publié plusieurs recueils de poèmes depuis 1968. Peter Ruedi est aussi un des principaux critiques européens et un intellectuel au poids considérable qui a travaillé comme éditeur d'un journal artistique hebdomadaire suisse, conseiller d'art dramatique aux Théâtres de Berlin et de Zurich. Le commentaire de Ruedi inclus dans la note de pochette du disque est intitulé *Le Magicien et le Jongleur*. Pour Carr, Ruedi y fait preuve d'une perception particulièrement judicieuse de Jarrett – il a véritablement pris le temps d'écouter sa musique afin d'en scruter la quintessence. Ruedi est un critique artistique dans la grande tradition européenne et dispose de références en grand nombre. Carr explique que Ruedi peut se rendre parfois coupable d'une certaine forme d'intellectualisme mais que cela n'est dû qu'à sa volonté de révéler exactement la complexité des choses. La plupart du temps, il écrit avec beaucoup d'imagination et une clarté d'esprit exceptionnelle. Voici le texte écrit à propos de l'aspect intangible de l'art de Jarrett :

L'art de Jarrett est un art du moment. Son geste est uniquement attaché au présent et ne peut être réitéré. Il pioche dans l'histoire de la musique le matériau dont il a besoin dans l'instant. Cela l'amène fréquemment à tenter d'éterniser ces moments dans de longs passages en ostinato. En réalisant cela, son geste tourne à l'incantation magique, un pouvoir magique très voisin de celui du Faust de Goethe. Ce stupéfiant pianiste n'est ressenti comme éclectique que par les auditeurs qui approchent son improvisation analytiquement et à travers le prisme de l'histoire entière de la musique. En réalité, il ne cite pas l'histoire de la musique, il fait des tours de prestidigitation

³⁶⁹ [Traduction] '(...) Creativity is what makes humanity move (again whether they like it not or know it not). We were Created to Participate.' *Ibid.*, p. 132.

avec, il n'en est pas un interprète maniéré, il lui apporte tout son être : il pratique la magie³⁷⁰ !

Ruedi établit dans son texte un rapprochement particulièrement intéressant entre le Faust de Goethe et la musique de Jarrett. En effet, le traitement du mythe de Faust par les arts (la littérature d'abord) passe pour être l'un des actes fondateurs du romantisme. Magicien, gourou, médium ou Créateur, voyons à présent quelle syntaxe Jarrett utilise pour délivrer son message.

II.2.2.7.3- Le Verbe au service de la célébration

Pour cette cérémonie, le soliste devient orateur afin de convaincre l'auditoire de la part mystique de son génie ; et c'est Liszt encore le précurseur, selon Bruno Moysan : « Liszt a su rencontrer les aspirations de son temps et, dans l'utopie d'une musique signifiante, faire du virtuose une sorte d'équivalent du tribun et de l'orateur. [...] Le propre de la démarche de Liszt-virtuose est donc de vouloir fonder, dans le cadre artificiel du concert, un lien social unanime dans un langage³⁷¹. » Cette action ne peut se réaliser que dans le cadre du concert de soliste, dans un face à face entre le demiurge et son assemblée : « Sans être construit explicitement sur le modèle séculaire de l'art du dire, le soliloque lisztien en a au moins l'esprit et l'efficacité persuasive, d'autant plus que sa structure relationnelle musicien-public le situe du côté des espaces où se dramatise le face à face de l'orateur et de la foule³⁷². »

Les séries de concerts solistes organisés pour Keith Jarrett en Europe dans les années soixante-dix constituent ces modèles de l'art du dire, ils sont les successeurs des soliloques lisztien dans le sens où on peut les identifier comme actes créateurs et non comme simples interprétations d'œuvres déjà existantes. Dans ce cadre, la musique, art de convaincre, est alors considérée comme Verbe, continue Moysan : « Ce vitalisme démonique et demiurge anime aussi la conception musicale du musicien pour qui l'art des sons est, avant toute chose, une action contagieuse du

³⁷⁰ [Traduction] 'Jarrett's art is an art of the moment. It happens in the here and now and it is not repeatable. What he finds in the mines of music history is valid only for a single moment, it comes alive again for this moment alone. So much so that Jarrett often tries to draw his music out in endless ostinatos of fluttering planes of sound, to hold on to the passage of time. It is a magical incantation, a magic power like Goethe's Faust possesses (...) This astonishing pianist is only an eclectic to those listeners who approach his music analytically, historically. But Jarrett does not quote from music history, he conjures with it. He is not a manneristic interpreter, he brings into being. He practises magic.' *Ibid.*, p. 132 à 133.

³⁷¹ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 244.

³⁷² *Ibid.*, p. 251 à 252.

Verbe au sein de la société³⁷³ ». Dans ce contexte, le piano est autant parole que chant : « Le piano de Liszt est sans doute autant parole que chant ; le virtuose est autant acteur que musicien, et on peut se demander si, dans l'esthétique lisztienne, *L'art de chanter au piano* ne tend pas plus vers la tragédie que vers l'opéra³⁷⁴. » Liszt est même décrit par certains de ses auditeurs comme un Talma³⁷⁵ dans les moments de déclamation, un virtuose qui régénère un lien social : « Pour cette raison, le succès de Liszt-virtuose tient à la fois aux caractéristiques spécifiques d'un *art de dire*, à l'inscription du soliloque musical dans la pratique plus vaste d'une parole publique en pleine expansion après la tourmente révolutionnaire, et à la conception prophétique d'une virtuosité romantique qui se veut régénération spirituelle et reconstitution d'un lien social corrompu par l'individualisme³⁷⁶. »

Cet art du Verbe n'est-il pas aussi bien maîtrisé par Jarrett que par Liszt ? Les exigences du pianiste américain, quand il veut le silence le démontrent... Bien entendu, percevoir le message du prophète dans une communion entre membres d'un auditoire commun demande un effort ; c'est à l'auditeur de différencier ce qui relève du pathos oratoire de la pâte sonore même : « Il est probable qu'il faille distinguer dans le jeu de Liszt ce qui relève proprement du phrasé, marqué par une forme de pathos oratoire, de ce qui relève du travail sur le son, tendant vers une forme de dématérialisation, sans compter l'art propre à Liszt de rendre le texte *intelligible*³⁷⁷. » Comme le rappelle Bruno Moysan, le virtuose, par son geste pianistique, instaure une tribune, il est un prédicateur.

En effet, l'importance de l'art oratoire dans le pianisme lisztien démontre un rôle sacerdotal. Mieux, l'artiste, pour Liszt, est le prédicateur des Temps modernes « Faisons place à ces nouveaux envoyés : écoutons la parole, la prédication de leurs œuvres³⁷⁸ !! » s'exclame-t-il. Ce qui conduit Moysan à écrire : « Dans une telle perspective, il n'est pas étonnant que le face à face Un-Tous du concert soliste soit de l'ordre de l'*action* [ce qui n'empêche pas le jeu de Liszt de tendre vers une forme d'immatérialité] et vise à faire de l'estrade du concert un substitut, ou au moins un équivalent, de la chaire ou de la tribune, et du jeu du virtuose, une parole éloquente³⁷⁹. » Le gendre de Liszt, qui était avocat, député et ministre, était l'un des

³⁷³ *Ibid.*, p. 239.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 256.

³⁷⁵ François-Joseph Talma, né en 1763 et décédé en 1826, est l'un des acteurs dramatiques le plus célèbre de son temps.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 257.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 254 à 255.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 254.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 254.

rare à avoir diagnostiqué cette composante éloquente du jeu de Liszt, il écrit dans son journal en 1861 : « Je ne puis dire combien j'ai été transporté, touché, émerveillé de son jeu vraiment surnaturel ; je ne parle pas des prodiges de l'exécution matérielle, mais de la poésie, du souffle, de l'élévation, du pathétique et de la grâce. Souvent, en l'entendant, j'éprouvais la même impression qu'en écoutant Berryer³⁸⁰ ou en lisant Mirabeau ou Bossuet³⁸¹. »

Cet art du dire, cette maîtrise du Verbe à travers un pathos oratoire que l'on reconnaît à Liszt est tout aussi identifiable dans la relation qu'entretient Keith Jarrett avec les foules qui se massent à l'occasion de ses concerts pour célébrer un acte créateur. Jarrett est d'autant plus prédicateur qu'il est issu d'une famille extrêmement croyante et que lui-même se sent médium entre le public et le Créateur. Analysons maintenant quels éléments de son discours il emploie pour arriver à ses fins.

II.2.2.7.3.1- *Le rubato*

En premier lieu, Jarrett peut utiliser une pulsation extrêmement puissante dans certaines parties de son improvisation, mais il pousse aussi l'art du *rubato* à des limites uniquement connues par Chopin. Citons Berlioz écoutant Chopin : « Le troisième nocturne est le plus original, et ne peut se passer de beaucoup d'art dans l'exécution. Il est en *rubato* d'un bout à l'autre³⁸². » Rappelons-le, pour Jean-Jacques Eigeldinger le *rubato* est indissociable de la musique pour piano de Chopin, il est un élément fondamental de sa prosodie pianistique, de ces « mille nuances de mouvement dont il a seul le secret et qu'on ne pourrait indiquer³⁸³ ». Souvenons-nous, difficilement définissable, l'adjectif *rubato* devenu rapidement source de malentendu dans diverses situations de sa production, pousse Chopin à renoncer à le notifier expressément après les *Mazurkas* op. 24, parues en décembre 1835. À cet égard, Jean-Jacques Eigeldinger constate que l'observation générale de Liszt au sujet du *rubato* s'avère être des plus pertinentes : « Il cessa plus tard de l'ajouter dans ses publications, persuadé que, si on en avait l'intelligence, il était impossible de ne pas deviner cette règle d'irrégularité. Aussi toutes ses pièces doivent-elles être

³⁸⁰ Pierre-Antoine Berryer était un célèbre avocat et homme politique français né en 1790 et décédé en 1868.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 254.

³⁸² EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 128.

³⁸³ *Ibid.*, p. 128.

jouées avec cette sorte de balancement accentué et prosodié, dont il est difficile de saisir le secret si on ne l'a pas entendu lui-même³⁸⁴. »

Remarquons l'emploi du mot prosodie et le rapprochement que l'on peut établir avec le domaine du Verbe dans la relation Un-Tous entre soliste et public, de Liszt à Jarrett. Le *rubato* fait partie intégrante de l'art du dire en musique et Jarrett ne se prive pas d'en faire un usage abondant. Il faut également observer que le *rubato* a une fonction structurelle essentielle dans les improvisations totales de Jarrett et qu'il est une des manières pour l'auditeur de détecter l'évolution de la forme que le soliste-prédicateur entend façonner dans l'instant. Même si nous avons déjà fait plusieurs fois allusion au *rubato* dans cette thèse, chez certains pianistes de *stride* d'abord, chez Art Tatum ou chez Bill Evans, il faut reconnaître que le *rubato* de Jarrett est extraordinaire : il est à proprement parlé romantique puisqu'envisagé comme celui de Chopin, sans variation de tempo. Même si sa phrase donne une sensation inouïe de liberté par rapport au tempo, le *rubato* de Jarrett est indissociable d'une pulsation qu'il sait diviser avec la plus grande complexité. C'est d'ailleurs à partir de la division subtile de la pulsation qu'il peut donner une illusion de contrepoint.

II.2.2.7.3.2- L'art du faux contrepoint

Si nous nous en tenons au seul exemple du KÖLN CONCERT, partie II C, le fameux thème dont l'origine est discutée fait l'objet d'un très subtil contrepoint. Ce contrepoint n'est cependant pas un véritable contrepoint, il n'est qu'une illusion, un effet de contrepoint. Ainsi, Jarrett s'inscrit dans une tradition, celle du faux contrepoint romantique, déjà quelque peu évoqué au sujet de Shearing, dont Chopin est friand et dont, rappelons-le, Rosen parle en ces termes : « En cela, Chopin est le maître incontesté d'une technique fort répandue de son temps : l'*effet* de contrepoint, sans véritable contrepoint. Pour un compositeur romantique, la perception du contrepoint venait d'abord, sa réalisation sur le papier ensuite³⁸⁵. » Remarquons la similitude d'approche entre le compositeur romantique et le pianiste improvisateur de jazz, l'*effet* seul compte pour l'auditeur ! Jarrett ne cherche pas à être Bach : improviser dans l'instant un contrepoint rigoureux à plusieurs voix relève de compétences dont seul le génie du cantor de Leipzig pouvait disposer. Jarrett comme Chopin, recherche en réalité un contrepoint de couleur : « En tout cas, les intentions de Chopin – quand bien même elles seraient spécifiques et particulières, ce qui est

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 128.

³⁸⁵ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 445.

peu probable – ne tiennent pas devant la puissance et l’efficacité de ses idées. Ce ne sont pas des sons matériels qu’il a inventés, mais une structure faite de gradations subtiles et de sonorités superposées, un contrepoint de couleurs³⁸⁶. »

En effet, si l’on écoute attentivement Jarrett, on perçoit très nettement les différentes strates, ces sonorités superposées, ce contrepoint de couleur. Parfois l’une de ces strates contrapuntiques est constituée d’un trille, or le trille n’a pas ici seulement une fonction ornementale, il fait partie intégrante de la texture. Là encore, Jarrett s’inspire de Chopin : « Le *Nocturne en si majeur*, op. 62, n° 1, est tout aussi remarquable. Le début [...] s’enrichit de trilles continus à son retour [...]. Ici, les trilles ne sont pas une décoration expressive mais une nouvelle texture, une sorte de réorchestration³⁸⁷. » Jarrett, seul officiant au piano, face à une assemblée doit rechercher des variations de couleurs, une autre manière d’orchestrer à partir d’un instrument dont l’uniformité du timbre est un handicap certain. Le trille lui donne la possibilité d’enrichir la texture du timbre de la musique émanant de son seul piano. L’une des strates peut être également constituée de notes répétées, néanmoins les notes répétées chez Keith Jarrett sont non seulement l’émanation de l’une de ses figures stylistiques mais surtout un outil de son éloquence, de son Verbe.

II.2.2.7.3.3- *L’ostinato*

L’un des plus fréquents reproches faits à Jarrett, est l’abus de la répétition d’une note, d’un accord, d’un motif. On sait que c’est par ce biais que le prédicateur peut provoquer la transe. L’*ostinato* est l’outil principal de la prédication de Jarrett. Outre que ce procédé est symptomatique des musiques traditionnelles et ethniques, le romantisme en est coutumier. Dans les lieder de Schubert, la répétition d’une seule note symbolise la mort : « Dans la première, Schubert place sur une voix intermédiaire un *ostinato* sur une seule note, *fa* dièse [...]. Pour la première fois, la mort est regardée en face. Comme dans “Le poteau indicateur” [“Der Wegweiser”] du *Voyage d’hiver*, la répétition monotone d’une note suffit à symboliser l’issue mortelle³⁸⁸. » Jarrett seul pourrait nous renseigner sur la valeur symbolique des notes répétées qui nourrissent son discours improvisé : finitude de l’existence ? Angoisse ? Pour Schumann, la note répétée ne signifie pas forcément l’angoisse, elle peut être liée à l’expression lyrique : « “Mondnacht” démontre que, chez Schumann, la répétition obsessionnelle ne mène pas nécessairement, comme si fréquemment chez lui, à une expression d’angoisse, de désespoir ou de mélancolie ; il arrive qu’elle soit

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 476.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 580.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 242 à 243.

utilisée de manière presque austère afin de créer une atmosphère de simple lyrisme³⁸⁹. »

Mais c'est chez Chopin que l'*ostinato* et la répétition sont le plus fréquents. Répétition d'une seule note pour annoncer le retour d'un thème : « Cette répétition obstinée rend extrêmement efficace le retour d'un thème déjà entendu³⁹⁰. » ou pour renforcer la profondeur du *cantabile* : « Le lyrisme survient comme un merveilleux débordement de la tension, comme s'il jaillissait du *ré* dièse répété jusqu'à l'obsession. Ce procédé au moyen duquel un *cantabile* tire l'essentiel de son caractère passionné d'un *ostinato* prolongé qui le précède, avait été employé par Chopin quelques années auparavant³⁹¹ [...]. » La répétition, l'*ostinato*, Charles Rosen explique clairement que Chopin les manipule jusqu'à l'hypnotisme : « Une fois encore, le lyrisme du *sostenuto* jaillit, avec une grande intensité, d'un passage de répétition hypnotique³⁹². » Ou plus loin : « On ne peut qu'admirer l'économie de moyens qui produit une telle extravagance. On la doit avant tout à l'effet hypnotique créé par la répétition inlassable de la note et du rythme³⁹³. »

Dans le KÖLN CONCERT on ressent très distinctement ce procédé hypnotique à l'écoute d'un *ré* inlassablement répété dans la partie II a. Ce procédé peut être élargi à la répétition d'une harmonie comme chez Chopin : « Bien qu'il semble n'avoir pas été préparé, ce retour en *la* bémol est entièrement convaincant : il laisse moins une sensation de surprise que d'accomplissement. Celle-ci provient pour une part de l'art avec lequel Chopin s'appuie sur une seule harmonie, sans faiblir, de manière presque hypnotique et pendant si longtemps que le changement arrive comme un soulagement et comme la seule issue possible ; c'est un procédé caractéristique que nous avons déjà observé dans la *Polonaise en fa dièse mineur*, où il est employé avec moins de délicatesse³⁹⁴. » Cet hypnotisme harmonique, on le perçoit pendant plusieurs minutes à partir de 9.20 ou 21.40 dans le KÖLN CONCERT.

On voit également que l'*ostinato* peut constituer une cellule motivique à travers un cycle, comme celui des préludes de Chopin : « Chaque morceau exploite en effet un régime d'écriture en *continuum*, basé sur un *ostinato* rythmique, voir mélodique ou harmonique [les n^{os} 6 et 15 poussent le processus dans ses dernières conséquences avec la répétition obstinée d'une note]. Surtout, les 24 *Préludes* se

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 858.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 366.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 548 à 550.

³⁹² *Ibid.*, p. 548 à 550.

³⁹³ *Ibid.*, p. 371.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 392.

voient constitués en *cycle* par l'omniprésence d'une *cellule motivique* qui assure l'unité du recueil à travers ses variations d'écriture³⁹⁵. » Nous verrons que Brad Mehldau ne se prive pas du procédé. Reste que l'*ostinato* est pour Elsdon, un moyen d'organiser la forme dans l'improvisation de Keith Jarrett.

Dans l'approche analytique d'Elsdon, les types musicaux d'une musique improvisée peuvent être sujets à diverses interprétations analytiques. Prolongeant sa réflexion, il explique que la structure du KÖLN CONCERT oppose en permanence des passages en *ostinato* à des passages en ballade au tempo *rubato*. Cela crée un effet de tension/détente indispensable pour obtenir l'adhésion de l'auditeur : « Comme Bauer le suggère, un passage en *ostinato* semble exprimer une certaine fixation du matériau musical qu'il soit rythmique ou harmonique. La répétition d'une figure en *groove* pourrait sembler ennuyeuse à première vue, mais d'une manière stylistique donnée, cette figure exprime un engagement physique et crée une atmosphère stable qui rassure l'auditeur par le phénomène même de la répétition. Par son évitement de la formule cyclique, par sa souplesse vis-à-vis de la métrique, un passage en ballade est beaucoup plus ouvert du point de vue de l'interprétation³⁹⁶. »

Comme l'affirme Elsdon, le fait de répéter une note, une harmonie, une figure en *groove* est un procédé formel quand il est habilement alterné avec de subtils passages en ballade, lieu privilégié de la déclaration romantique pour Jarrett. Nous allons à présent voir plus en détail quel rôle occupe la forme dans l'improvisation virtuose de Keith Jarrett.

II.2.2.8- La forme : entre principe rhapsodique, ballade et programme

Jusqu'à présent, tous les pianistes improvisateurs dont nous avons parlé partent d'un matériau existant pour improviser (nous ne nous intéressons pas au phénomène du *free jazz*). Presque tous investissent simplement la grille d'un standard, parfois une composition, mais cette composition revêt la plupart du temps

³⁹⁵ EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 150.

³⁹⁶ [Traduction] As Bauer suggests, a vamp passage seems to express a certain manner of fixation with rhythmic and harmonic material. A groove might seem harmonically tedious, but understood as part of a larger stylistic nexus it expresses a physical engagement and creates a stability based on the expectations that the music creates through repetition. A ballad passage, on the other hand, is much more open interpretively, because of the avoidance of cyclical sequences and steady meter/tempo. ELSDON (Peter), *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford University Press, 198 Madison Avenue, New York, p. 78.

une forme harmonique moule sur laquelle se développe le discours improvisé. Nous pouvons tout juste relever une exception, encore n'est-elle que partielle : George Shearing. En effet, le plus souvent il improvise sur la grille d'un standard, ou à partir du standard pour développer une sorte de pot-pourri, une manière de fantaisie sur « des thèmes de », voire parfois une rhapsodie – dont néanmoins la durée reste limitée. Bien qu'elle mette souvent en action des thèmes de musique traditionnelle, la rhapsodie est aussi une forme musicale libre qui peut s'élaborer au fur et à mesure de sa progression formelle. Rhapsodie et fantaisie, c'est, par certains aspects peut-être, l'entreprise de Jarrett dans son concept d'improvisation libre sur une longue durée (telle que nous la retrouvons dans le KÖLN CONCERT) : Jarrett tente de faire le vide avant de jouer, puis il bâtit son improvisation au gré de son humeur, de l'ambiance dans la salle et de la réaction du public. On mesure le temps nécessaire à la maîtrise de ce procédé.

Pour Peter Elsdon, déjà à l'époque du disque FACING YOU, Jarrett s'émancipe de la forme du standard (composition choisie par le musicien, généralement de trente-deux mesures, ou même un *blues*) en utilisant une forme cyclique dans les morceaux *Starbright* et *Semblance*. Chick Corea, toujours selon Peter Elsdon, innove dans *Noon Song* de l'album PIANO IMPROVISATIONS VOL. 1 en faisant appel à une forme semblable au thème et variations, s'émancipant ainsi de la forme de l'improvisation sur modèle standard. Elsdon estime que ce type de forme amène beaucoup plus de fluidité et de flexibilité à l'improvisation. Analysant *In Front*, la plage la plus longue de l'album FACING YOU, Elsdon déclare y voir ce que préfigure la forme du KÖLN CONCERT. Le morceau commence avec une idée thématique clairement énoncée dans un champ tonal ; c'est cette idée et sa tonalité qui vont déterminer, à travers leurs divers retours, entrecoupés de ce qu'il appelle des excursions autre-part (quatre au total), la forme de l'improvisation.

C'est avec la série de concerts solistes en Europe de la première moitié des années soixante-dix que Jarrett adopte le concept d'improvisation libre ou totale. Peut-être peut-il expérimenter, en Europe, des choses différentes de ce qu'il pratique en Amérique ? Peut-être souhaite-t-il se rapprocher de la tradition musicale savante européenne ? Il est clair qu'assez tôt, les musiciens qui le côtoient, notamment Charles Lloyd, trouvent un côté rhapsodique à ses improvisations, comme l'explique Whitney Balliett³⁹⁷ : « Lloyd donne alors à Jarrett la possibilité de s'exprimer librement sur un morceau en soliste. Il se met alors à jouer une longue et complexe rhapsodie dont le caractère apparut à tous comme ahurissant et d'une originalité

³⁹⁷ *New Yorker*, 28 May 1979.

extraordinaire. Seuls Cecil Taylor et Dave Brubeck s'étaient essayés au piano à de telles fresques wagnériennes aussi chargées harmoniquement³⁹⁸. »

Naturellement, pour Jarrett, l'improvisation libre est la véritable manière de composer dans l'instant comme il le déclare durant sa tournée de 1978 en Australie lors d'une interview : « Quand j'improviser, c'est exactement le même processus que lorsque je compose, mais un million de fois plus rapidement. Je réfléchis aussi rapidement qu'un maître des échecs qui imagine en quelques secondes des centaines de déplacements de pions. [...] C'est pourquoi faire sortir de mon corps toute cette énergie créatrice me fatigue, paradoxalement, davantage les jambes que les mains³⁹⁹. » Peter Elsdon explique que pour comprendre les solos improvisés des concerts de Jarrett, il est utile de les classer selon l'opposition de caractères expressifs. Pour ce faire, il se réfère aux travaux de Robert Hatten⁴⁰⁰ sur les compositions tardives de Beethoven, dans lesquelles Hatten relève une lutte entre différents thèmes aux caractères radicalement contraires. Ainsi Elsdon s'autorise-t-il à penser que, concernant Jarrett, un départ en style ballade évoluant progressivement vers un passage en *groove* pourrait représenter un type d'opposition de caractères expressifs.

Reste que c'est à l'époque du romantisme que se trouvent les préoccupations d'émancipation formelle les plus prégnantes. Le romantisme cherche à faire éclater le cadre formel rigide classique et essaye de découvrir une forme dégagée de toute contrainte, une forme-cadre dans laquelle le Génie pourrait s'ébattre librement. Parmi celles-ci, certaines caractéristiques de la forme ballade ont très bien pu avoir des influences sur Jarrett. Pour Rosen, le titre, *Ballade*, en soi, est gage de sérieux : il s'agit d'un récit très ancien en vers (citons par exemple Villon et sa *Ballade des pendus*, *Les Dames du temps jadis*, *La grosse Margot*), avec des couplets et un refrain, rappelle-t-il. En en faisant une forme instrumentale, Chopin l'a interprété beaucoup plus librement que Brahms ne le fera plus tard dans ses Ballades. Cependant, il est un élément spécifique à relever dans le cadre de cette thèse, c'est que la ballade est un récit chanté et que pour s'inscrire dans la continuité de ce

³⁹⁸ [Traduction] Whitney Balliett wrote: 'Lloyd let Jarrett loose on one number, and he played a long, complex rhapsody that seemed startling and highly original. Only Cecil Taylor and Dave Brubeck played that sort of heavy, Wagnerian chordal piano.' CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 31.

³⁹⁹ [Traduction] 'When I improvise it is exactly the same process as my composing, taken to a million, zillion, times faster speed. It would be like a chess master playing, making a move every second or so, but the process for me at the same. (...) That's why I get more tired legs than hands when I play because of crawling all over the place trying to get stuff out.' *Ibid.*, p. 110.

⁴⁰⁰ Musicologue américain enseignant à l'université d'Austin au Texas.

concept : « tout au long de ses *ballades*, Chopin maintient l'apparence d'un flot continu, ininterrompu, de mélodie répétitive, effet qu'il n'utilise presque jamais dans ses autres œuvres sur une grande échelle comme les *Scherzos* et les *Polonaises* – à l'exception de la *Barcarolle* et la *Polonaise-Fantaisie*, qui pourraient presque s'appeler cinquième et sixième *Ballades*⁴⁰¹. » Le flot continu, ininterrompu, de mélodie répétitive, n'est-il pas caractéristique de l'improvisation libre de Jarrett ?

Tournons-nous désormais vers Liszt pour observer quelles influences Jarrett aurait pu subir. Dans certaines réminiscences, Liszt réussit à créer une forme progressive comme le rappelle Bruno Moysan : « [...] dans les *Réminiscences de Don Juan*, Liszt créera une forme progressive à l'intérieur des variations elles-mêmes par une logique de complexification de l'écriture qui associe à une pensée par grands ensembles celle du renouvellement rapide fondé sur la gestion de petites structures du thème varié traditionnel⁴⁰². » Dans le cadre des improvisations libres de Jarrett, peut-être peut-on envisager les passages en ballade opposés à des passages en *ostinato* comme la juxtaposition de grands ensembles à l'intérieur desquels les éléments thématiques se transforment en se complexifiant ?

Il est un fait dont il faut ici tenir compte, c'est que Liszt est l'inventeur du poème symphonique. Le poème symphonique dont Michel Chion dit qu'il est un genre par lequel le musicien tente d'aborder les figures mythiques de la pensée de l'art en espérant s'émanciper de tout support écrit, d'un livret. Le poème symphonique est la solution idéale apportée par le romantisme à la quête du questionnement qui le taraude. Chion écrit : « Un genre musical elliptique, plus ou moins allusif, crypté, bousculé et indirect, comme le poème symphonique, va bien à un siècle de questions et de doutes⁴⁰³. » Pour lui, le poème symphonique participe historiquement d'un mouvement d'émancipation de la musique orchestrale par rapport au livret et aux paroles d'abord, en prenant en charge un contenu, une évocation où seuls l'assistent un titre puis un bref programme. Ce genre ou forme musicale est donc asservie par un contenu extra-musical, mais pour ce qui nous préoccupe surtout, le poème symphonique autorise un renouvellement de la forme, car la musique orchestrale – qui sert fréquemment de modèle formel à la musique instrumentale en général – en vient à s'émanciper ainsi des moules formels rigides

⁴⁰¹ ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, p. 409.

⁴⁰² MOYSAN (Bruno), *Franz Liszt et la Pratique de l'Arrangement*, In. DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, p. 368.

⁴⁰³ CHION (Michel), *Le poème symphonique et la musique à programme*, Librairie Arthème Fayard, 1993, p. 114 à 115.

habituels : les quatre mouvements d'une symphonie, les trois mouvements rhétoriques du concerto ou le cadre étroit et forcément décoratif de l'ouverture. Pour Michel Chion : « Le poème symphonique correspond dans l'idéal à l'utopie d'une musique dans laquelle – comme l'ont dit Liszt ou Wagner – ce serait l'idée, le sujet qui dicteraient la forme, nouvelle à chaque fois, et c'est cette utopie, ferment d'émancipation des formes traditionnelles, qui mènera à l'œuvre-prototype de la période contemporaine. Déjà Liszt, initiateur du genre, tentera de varier autant que possible la formule, la forme et la durée de ses poèmes symphoniques, en poussant aussi loin que possible l'idée du prototype. Une idée qui ne sera pas réalisée tout de suite, mais atteindra son apogée au ^{xx}^e siècle, avec la quasi-disparition des genres⁴⁰⁴. »

Ce genre, qui intéresse l'orchestre et non le seul piano, est cependant révélateur de l'état d'esprit du compositeur-pianiste quant au renouvellement de la forme. En prônant l'idée comme principe dirigeant l'élaboration de la forme, Liszt est révolutionnaire. Ne peut-on trouver en un tel concept le paradigme même qui préside à la réalisation formelle chez Keith Jarrett quand l'idée programmatique qu'il poursuit dans l'instant dicte à son geste pianistique une évolution formelle de grande dimension ? Mais Liszt n'est pas le seul innovateur formel romantique dont Jarrett a pu s'inspirer, il faut également citer Bruckner car le concept d'extase est le maître-mot de sa conception formelle d'après Jacques Drillon : « On peut dire que Bruckner fut le premier, sinon le seul, à savoir maîtriser le déroulement temporel de la musique, à contrôler les effets produits sur la conscience et la mémoire de l'auditeur, et, par conséquent, à se trouver pleinement responsable des extases dans lesquelles il les plonge⁴⁰⁵. » Et Jacques Drillon de citer le grand chef d'orchestre Eliahu Inbal opposant Bruckner à Schubert : « Bruckner est révolutionnaire en ceci : il est le premier dans l'histoire de la musique à avoir remplacé la dynamique du développement par la méditation, l'extase, l'effet de conscience⁴⁰⁶. »

Méditation, extase, effet de conscience, nous abordons ici des domaines invoqués par Keith Jarrett pour construire son improvisation libre. Certains musiciens romantiques avaient donc, avant lui, une mysticité et une philosophie musicale similaires. Une quête de sagesse remarquée par Ian Carr : « Cependant, la mysticité de Jarrett, sa quête de sagesse et de compréhension philosophique se sont approfondies et n'ont fait que s'intensifier tout au long de sa vie, donnant ainsi un

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁰⁵ DRILLON (Jacques), *Liszt Transcripteur* suivi de *Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, p. 168.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 168.

autre exemple de la profondeur de son esprit⁴⁰⁷. » Sa mysticité rapproche Jarrett des préoccupations des artistes romantiques : on peut lui trouver, par les aspects formels de ses improvisations libres, le côté prométhéen que Raymond Trousson attribue au poète romantique : « Au contraire, Prométhée sera pour lui, jusqu'à la fin de sa longue existence, le symbole de l'artiste de génie créant d'après une "forme intérieure"⁴⁰⁸ [...] ». »

Puisqu'il crée d'après « une forme intérieure », le héros prométhéen romantique ruine le principe classique de l'imitation et se libère de toute antériorité. Jarrett, en définissant les contours d'une improvisation libre, pendant de la « forme intérieure », s'émancipe de la forme du standard et se veut artiste de génie, comme le poète romantique avant lui dont Raymond Trousson dit de sa relation au génie : « Ils ne sont plus convaincus que le poète a pour mission de célébrer la gloire du Créateur : le génie les fait tels à leur tour, créateurs, comme le voulait Shaftesbury⁴⁰⁹, "d'après une forme intérieure" qu'ils ne doivent qu'à eux-mêmes⁴¹⁰. » Nous émettons cependant une réserve concernant Jarrett puisque ce dernier se déclare intermédiaire entre le Créateur et le public et que s'il considère qu'il a une part de génie, c'est uniquement dans ce sens.

C'est surtout en tournant définitivement le dos à l'aspect récréatif du jazz, à son côté *entertaining* que Jarrett devient Prométhée et ce qui est vrai pour le poète romantique l'est pour Jarrett comme l'écrit Trousson : « Il n'est plus le statuaire habile qui façonnait ses créatures à l'image des dieux, mais le créateur indépendant, isolé dans son génie, qui sent sourdre en son être une puissance illimitée et naturelle dont il ne rend compte à personne. Son modèle est maintenant cette "forme intérieure" naissant en lui à la manière d'un brouillard pour se préciser, par sa seule volonté, jusqu'au chef-d'œuvre.⁴¹¹ » Cela ne concerne, bien sûr, que le piano solo car parallèlement Jarrett continue à pratiquer une musique de groupe, essentiellement en trio avec des standards. Mais comme nous l'avons fait auparavant pour Evans, peut-être est-il permis de s'interroger sur le romantisme de Keith Jarrett.

⁴⁰⁷ [Traduction] However, Jarrett's philosophical turn of mind, his search for wisdom and understanding, has deepened and intensified over the years; another example of the continuity of his process. CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 41.

⁴⁰⁸ Trousson Raymond, *Le thème de Prométhée dans la Littérature Européenne*, 3^e édition, Librairie Droz S.A., 11, rue Massot, Genève, 2001, p. 343.

⁴⁰⁹ Anthony Ashley-Cooper, 3^e comte de Shaftesbury est un philosophe, écrivain et homme politique anglais né en 1671 et décédé en 1713.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 304.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 368.

II.2.2.9- Le romantisme de Keith Jarrett

A ce point de nos considérations sur Keith Jarrett, on peut se demander en quoi sa musique est romantique ou influencée par le romantisme ou à la recherche de buts similaires à ceux du romantisme. On l'a vu, toute la dimension mystique du personnage, sa relation Un-Tous, la manière dont il utilise la musique comme Verbe pour pratiquer un art oratoire, sa façon d'envisager la forme dans la durée, son extrême popularité pour un pianiste, tous ces éléments réunis procèdent du plus profond romantisme. D'ailleurs la définition de la genèse romantique, tirée de l'ouvrage de Raymond Trousson, ne peut-elle s'appliquer au dessein profond de l'artiste Keith Jarrett : « On oppose à la raison systématique le sentiment passionné en tant que force cosmique originelle, à l'esprit le cœur, à la pensée le pressentiment, aux concepts moraux le foisonnement mystique, à la conception dualiste de la foi l'unité originelle de l'homme et de Dieu, à l'ordre traditionnel l'éternelle poussée de liberté, à la fierté de la culture établie la valeur de l'expansion naturelle, à l'optimisme vital l'attitude titanique de la perpétuelle insatisfaction⁴¹² ». Chez Keith Jarrett, la passion de la musique et de ce qu'elle peut transmettre relève de la force cosmique. Elle s'oppose à tout sentiment raisonnable qui en amoindrirait l'élan libérateur ; l'aspect mystique du génie de son geste créateur ne s'embarrasse nullement de la morale humaine, il relie l'homme à Dieu à travers une improvisation dont seul le génie insatisfait par les conditions matérielles de la célébration peut limiter l'expansion formelle.

Son swing est qualifié d'hypnotique et de « Chopinesque » par Michael Zwerin, au Tabarka Festival de 1978 : « Keith Jarrett... avait mal commencé. Il semblait embarrassé par les *vibrations* environnantes. Jarrett a en lui une force très originale et son swing hypnotique chopinesque calma peu à peu les autochtones non initiés et ravit ses fans du moment⁴¹³. » Le terme « chopinesque » est ici particulièrement révélateur de la proximité romantique de la musique de Jarrett avec celle du compositeur polonais ; romantisme que le critique musical John Litweiler⁴¹⁴ critique abondamment quand il accuse Jarrett de « s'évader dans la sensation⁴¹⁵ ».

⁴¹² *Ibid.*, p. 304.

⁴¹³ [Traduction] Michael Zwerin, wrote: 'Keith Jarrett... started poorly. He seemed confused by the mixture of vibrations. Jarrett has a special sort of strength, and his hypnotic Chopinesque swing eventually quieted down the locals, pulled in the uninitiated and pleased his fans at the same time. (...) CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, p. 106.

⁴¹⁴ Critique de jazz.

⁴¹⁵ [Traduction] Litweiler also accuses Jarrett of 'escape into sensation' *Ibid.*, p. 188.

Ce qui permet à Ian Carr d'écrire : « Il y a une certaine sensualité dans la musique romantique et cette forme de sensualité du romantisme est présente dans la musique de Jarrett⁴¹⁶. »

Pour Jack DeJohnette, le batteur du trio de Jarrett, il ne fait aucun doute que le romantisme est présent dans la musique de Jarrett parce qu'il est consubstantiel à sa musique, même s'il faut en payer le prix auprès de la critique : « Pourtant nous avons besoin du romantisme et d'un peu de compassion et je ne trouve ni passion ni compassion dans ce qu'écrivent les critiques⁴¹⁷. » Le romantisme n'est pourtant qu'un des aspects de la musique de Jarrett : comme le souligne Ian Carr, on y trouve également un lyrisme plus abrupte et un dynamisme rythmique que l'on ne trouve pas dans le romantisme. Cependant, le critique de New York, Gary Giddins⁴¹⁸, rappelle Carr, en est un autre qui ne voit seulement qu'un « romantisme languissant qui est la malédiction de Jarrett⁴¹⁹ ». Pour certains, comme Neil Tesser, le style de Jarrett doit son influence au romantisme russe : « Dans un article pour *Down Beat*, Neil Tesser voit dans le KÖLN CONCERT le *pinnacle* de Jarrett en terme de travail de solo. Il y identifie deux sources probables d'inspiration musicale : les harmonies dessinées par les romantiques russes tels Rimski-Korsakov aussi bien que la folk music⁴²⁰. »

Néanmoins, pour Peter Elsdon, si Tesser évoque cette beauté romantique et émotionnelle dans la musique de Jarrett, il n'y perçoit pourtant pas « la sentimentalité exacerbée que l'on serait en droit d'y trouver, le psychisme et l'intellectualisme s'en étant octroyé la part congrue. Son art du solo prend la forme d'une entité unique et originale dans la musique et le KÖLN CONCERT en est la part la plus révélatrice⁴²¹. » Pour Steve Lake⁴²², le romantisme dans le KÖLN CONCERT

⁴¹⁶ [Traduction] There is a certain sensuousness in all romantic music and it exists in the romantic aspect of Jarrett's music, but that is as it should be. *Ibid.*, p. 188.

⁴¹⁷ [Traduction] '(...) We do need romanticism and we also need some compassion. I don't find compassion or passion in any of this stuff that these critics write.' *Ibid.*, p. 188 à 189.

⁴¹⁸ Critique de jazz et de cinéma américain, né en 1948.

⁴¹⁹ [Traduction] The New York critic Gary Giddins is another who sees only 'that yearning romanticism that is Jarrett's curse' *Ibid.*, p. 189.

⁴²⁰ [Traduction] Writing for *Down Beat*, Neil Tesser saw the record as a "pinnacle" for Jarrett in terms of solo work. He identified two unlikely sources of musical inspiration: voicings drawn Russian romantic composers such as Rimsky-Korsakov, as well as folk music. ELSDON (Peter), *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford University Press, 198 Madison Avenue, New York, 2013, p. 34.

⁴²¹ [Traduction] "Jarrett is an out-of-the-closet romantic, but moments of sentimentality are rare: his transportive beauty glides on starkly touching incisions to the psyche's emotional lifeline. His solo art remains a unique entity in music, and *The Köln Concert* is its most moving, most telling exposition." *Ibid.*, p. 34.

⁴²² Critique musical anglais né en 1951.

est un lourd boulet que traîne Jarrett : « La délicatesse du toucher dans la quatrième partie du concert nous arrache des larmes et il nous vient à l'esprit qu'au-delà de toute sa virtuosité, Jarrett est avant tout désespérément romantique⁴²³. » Pour certains critiques de jazz américains, Jarrett a été influencé par l'Europe et son histoire musicale sans rien renier de ses racines américaines : « Quand John S. Wilson passe en revue les enregistrements de Jarrett pour le *New York Times*, il y distingue les enregistrements européens des américains. Sa métaphore humoristique décrivant le style pianistique de Jarrett comme étant une sorte de croisière en canoë au cours de laquelle seraient embarqués Tatum et Chopin résume à elle-seule ce qu'est ce mélange stylistique fortement inhabituel dans le jazz. Pour Wilson, cet éclectisme est de bon aloi et ne peut être que positif pour le potentiel musical du pianiste⁴²⁴. »

John S. Wilson distingue donc les enregistrements européens des enregistrements américains de Keith Jarrett, y aurait-il ici encore un paradoxe ? La fréquentation des salles de concert européennes avaient amené Tatum à exiger de son public américain un respect identique à celui que les auditeurs européens lui avaient manifesté ; quant à Jarrett, il semble que ce soit encore une fois l'Europe qui l'ait amené à assumer la part d'héritage qu'il avait dans ses propres racines européennes (il est hongrois par sa mère).

Pour certains analystes du jazz, la fréquentation par les jazzmen américains de l'Europe et de la tradition romantique qui s'y rattache leur est préjudiciable sur le plan de la stricte esthétique. Ainsi, le critique allemand Joachim-Ernst Berendt, s'interroge sur les traits fortement romantiques de la musique de Jarrett. En 1976, il publie un article intitulé « Le Jazz et le Nouveau Fascisme » dans la revue *Jazz Podium* : il y identifie Jarrett, Corea, McLaughlin⁴²⁵, Weather Report⁴²⁶ comme des exemples de la naissance d'un nouveau romantisme. Pour Berendt, ce n'était pas seulement l'appropriation de l'esthétique du *beau* et, selon lui, les résonances inconfortables qu'il entretenait avec l'art nazi de Riefenstahl qui étaient préoccupants mais le fait que ce romantisme avait pour effet de stériliser le jazz, en

⁴²³ [Traduction] Writing in *Melody Maker*, Steve Lake took a similar kind of stance: "The delicacy of his touch, as on the fourth side of this set, is almost tear jerking, leading one to suspect that beneath all the bravura Jarrett is another hopeless romantic." *Ibid.*, p. 34.

⁴²⁴ [Traduction] When John S. Wilson reviewed the record for the *New York Times*, he noted Jarrett's two recording careers, in Europe and America. His rather humorous metaphor to describe Jarrett's piano style as like "Chopin and Art Tatum steaming together downstream in canoe," summed up a kind of stylistic mix highly unusual for jazz. This eclecticism was presented as a positive aspect, part of Jarrett's crossover potential. *Ibid.*, p. 34.

⁴²⁵ John McLaughlin est un guitariste de jazz britannique né en 1942.

⁴²⁶ L'un des premiers groupes de jazz-fusion, fondé en Amérique en 1971 par le claviériste Joe Zawinul.

le détachant de l'engagement politique et social de la décennie précédente. Ce qui conduit Peter Elsdon à écrire : « Bien que les arguments de Berendt aient quelque chose d'exagéré, ils n'en sont pas moins dénués d'une certaine justesse. Émis à une époque où les concerts solo de Jarrett faisaient la conquête de l'Allemagne, un mois après la sortie du disque du KÖLN CONCERT, il est difficile d'imaginer que Berendt ne les avaient pas en ligne de mire quand il avait écrit cet article⁴²⁷. »

Oui, malgré son amour pour la musique de Bach, sa pratique de Mozart, Keith Jarrett est un héros romantique des temps modernes. Sa conception du solo vient de sa volonté d'exister individuellement, il veut s'émanciper de ce qu'est le jazz en général, une musique du partage ; lui ne veut partager qu'avec le Divin. Comme un siècle et demi avant lui en Europe, il humanise la perception du génie et se pare des habits d'un Prométhée affirmant son Moi : « La transformation la plus apparente consiste sans doute en l'*humanisation* et en l'*individualisation* de Prométhée qui cesse soudain d'être une simple abstraction, la représentation symbolique d'une vue de l'esprit⁴²⁸. » Surtout, son Moi révolutionne le jazz en lui donnant une dimension tragique héritée en droit fil du Prométhée romantique de Goethe : « Après Alexandre Neckam⁴²⁹, au XII^e siècle, et Campanella⁴³⁰ à la renaissance, Goethe est le premier à avoir réellement revêtu la condition prométhéenne, à avoir éprouvé le Titan au plus intime de son être, à avoir fait siennes et vitales ses revendications. Dans ce sens, on a pu dire que le Prométhée goethéen est un héros moderne "qui subit une forme nouvelle du destin tragique⁴³¹". » Le dénouement de ce drame se déroule dans la vie même de Keith Jarrett lorsque, terrassé par la maladie, il doit abandonner pendant plusieurs années la pratique, pour lui si vitale, du piano parce que jouer est trop douloureux. Keith Jarrett, tel un Titan, est l'émanation moderne du héros romantique.

Pour conclure, nous dirons que Keith Jarrett sonne l'avènement du soliste démiurge : il est le premier à oser s'emparer totalement de la liberté formelle qu'amène le jeu en solo ; il chante certes, mais il s'adresse à son auditoire, il prêche, il sermonne, il lui parle de métaphysique et cherche à le convaincre là où Evans

⁴²⁷ [Traduction] Even though Berendt's argument is rather hard to pin down, it is nonetheless a fascinating piece. Coming at a time when Jarrett's solo releases held very high status in Germany, and indeed only some months after the release of *The Köln Concert*, it is difficult not to speculate that Berendt had Jarrett's solo piano work very much in mind when mentioning him. *Ibid.*, p. 35.

⁴²⁸ TROUSSON (Raymond), *Le thème de Prométhée dans la Littérature Européenne*, 3^e édition, Librairie Droz S.A., 11, rue Massot, Genève, 2001, p. 367.

⁴²⁹ Religieux, philosophe et encyclopédiste anglais né en 1157 et décédé en 1217.

⁴³⁰ Tommaso Campanella est un moine dominicain et philosophe italien auteur d'ouvrages de philosophie politique né en 1568 et décédé en 1639.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 367.

chantait et exposait sa version du *bel canto*. La bonne musique nous parle... même quand elle est uniquement instrumentale. Par quelle magie un assemblage de sons peut-il être associé à une « prise de parole » ? Uniquement quand le geste instrumental est transcendé ! Plus que pour tout autre, la carrière de Jarrett s'est construite sur le concert et l'enregistrement en solo. Par son œuvre gigantesque en soliste, il est le continuateur direct d'Art Tatum et le chanfre d'une ère définitivement ouverte et prometteuse pour le pianiste soliste improvisateur.

II.2.3- Brad Mehldau, romantique contemporain

*La poésie doit être le miroir terrestre de la
Divinité, et réfléchir, par les couleurs, les sons
et les rythmes, toutes les beautés de
l'univers⁴³².*

La période contemporaine abonde en nouveaux talents, Uri Caine, Mulgrew Miller, Fred Hersch, Bill Carrothers, Marc Copland, Brad Mehldau, autant de pianistes dont le jeu en soliste est riche de l'influence romantique. Nous avons choisi Brad Mehldau car il nous semble qu'à l'heure actuelle c'est lui qui a le mieux revendiqué et explicité sa proximité avec le romantisme, notamment à travers un entretien qu'il a livré à Ludovic Florin au sujet de la transcription par Philippe André de son premier disque en solo : *ELEGIAC CYCLE*. C'est essentiellement à travers cet enregistrement et cette interview – dont l'intégralité est citée en annexe – que nous nous interrogerons sur la manière dont le romantisme intervient dans le geste pianistique de Mehldau.

Dans ce dernier chapitre, nous n'avons pas tenté, à la différence des chapitres précédents, d'analyser en profondeur le geste pianistique soliste de Mehldau : c'était inutile puisqu'il explique très bien lui-même la démarche qui l'anime. On pourra y voir le témoignage d'un improvisateur soliste de notre temps en prise directe avec le romantisme plus qu'une interrogation sur un passé révolu, à partir de différentes sources écrites ou enregistrées. Cet ultime et bref regard sur le geste pianistique soliste d'un prodigieux musicien, plein d'avenir, conscient de ce qu'il doit aux racines savantes européennes de la musique, nous permettra également de mettre utilement en perspective l'intégralité des recherches qui ont nourri cette thèse.

⁴³² Madame de Staël (1766-1817), *De l'Allemagne* (1810).

II.2.3.1- Brève biographie et quelques éléments techniques

II.2.3.1.1- Biographie succincte

Nous n'avons trouvé que peu de choses à ce sujet : il n'existe, à notre connaissance aucun livre, uniquement des renseignements sur internet. Tous sont à peu près identiques, c'est à partir de renseignements glanés sur divers sites, et qui se recoupent, que nous avons pu établir une synthèse succincte de la biographie de Mehldau :

Brad Mehldau est né le 23 août 1970, à Jackson Ville en Floride. Il a étudié le piano « classique » de 6 à 14 ans. Par la suite, habitant à Hartford dans le Connecticut, il s'intéresse plus à la musique rock et jazz. Il se fait remarquer en gagnant un prix dans un concours de la réputée école *Berklee School of Music*. Puis il déménage à New York à l'âge de 18 ans où il étudie la composition à la *New School of Social Research* dans le département de jazz et de musique contemporaine. Sa carrière a commencé véritablement en 1994 par une tournée en Europe et aux États-Unis dans un quartette composé de lui-même, du saxophoniste Joshua Redman, du bassiste Christian McBride et du batteur Brian Blade. En 1995, il crée son propre trio et en 1999 il enregistre son premier disque en solo : *ELEGIAC CYCLE*⁴³³. Il maîtrise autant la composition que l'interprétation. Il est unanimement apprécié des critiques et du public pour sa technique et ses compositions inspirées de la musique savante. Nombreux sont les critiques de jazz à admettre que le style de Brad Mehldau mélange une influence jazz (Bill Evans, Keith Jarrett, Oscar Peterson) et romantique (Beethoven, Schumann et Schubert).

Passionné de philosophie et de poésie, il se dit (il est !) également romantique. Pour lui, la musique est l'expression d'une personnalité, et la sienne est fort attachante. Il sait nous faire voyager à travers les univers de la musique savante, du jazz et de la pop. Dans l'interview précitée, voici ce qu'il dit de son apprentissage : « [...] et durant les premières années de mon apprentissage musical, je n'ai joué que seul. Puis, à 10 ans, je jouais des morceaux de rock faciles avec d'autres gamins, et à 11 ans j'ai commencé à faire de la musique de chambre avec d'autres enfants, lors d'un stage de musique classique auquel j'ai participé durant

⁴³³ *ELEGIAC CYCLE*, All songs composed by Brad Mehldau, Published by Werther Music BMI, Produced by Brad Mehldau, Executive Producer: Michael Davenport, Recorded February 1 & 2 1999, Mad Hatter Studios, Los Angeles, CA. Mastered February, 16, 1999, Warner Bros. Records Inc. 9362-47357-2.

trois étés entre 1981 et 1983. J'ai commencé le jazz vers 13 ans, en 1983⁴³⁴. » Il hésite longtemps entre le « classique » et le jazz : « À 10 ans déjà, je me voyais comme un futur pianiste classique. Puis, à 13 ou 14 ans, j'ai commencé à m'imaginer pianiste de jazz. Mais avant cela, je me considérais plus comme quelqu'un qui aimait le piano. Peut-être même n'y pensais-je pas du tout⁴³⁵. »

II.2.3.1.2- Qualités de son geste technique

À l'évidence, quand on écoute Brad Mehldau, on reconnaît un pianiste pour qui la technique issue du grand répertoire savant n'a pas de secret. Les couleurs sont subtiles, la maîtrise des traits exemplaire, l'indépendance des mains proprement hallucinante. Dans *ELEGIAIC CYCLE*, Philippe André évoque un jeu pianistique complet, Mehldau fait peu usage de la pédale, ce qui est rendu possible par une totale maîtrise technique du piano dans tous les registres. Son incroyable *legato* est mis à la fois au service de la mélodie et de la basse. Mehldau sait employer des modes de jeu différenciés qui mettent en valeur chaque voix. Leur conduite est d'ailleurs extrêmement subtile d'après André. Il faut dire que la taille de la main de Mehldau lui permet d'assurer à la main gauche des discours éloignés de plus d'une octave avec une aisance extrême. André écrit d'ailleurs : « Sa dextérité incroyable permet à ses chœurs d'atteindre des sommets de virtuosité polyphonique et polyrythmique. Le risque de se perdre est présent à chaque instant⁴³⁶. » Autant de qualités du geste pianistique qui s'inscrivent dans une carrière soliste exceptionnelle.

II.2.3.2- Place du solo dans le geste pianistique de Brad Mehldau

Enregistré en 1999, *ELEGIAIC CYCLE* est son premier disque en soliste. Mehldau déclare à Ludovic Florin que le solo est un élément essentiel d'une carrière de pianiste improvisateur : « Je pense que le format du solo est le tout premier pour les pianistes de jazz, pour la simple raison que, pour beaucoup d'entre nous, notre relation à l'instrument a débuté dans la solitude⁴³⁷. » Mehldau rappelle alors que pendant de nombreuses années, il a pratiqué la musique en solitaire, notamment à ses débuts au clavier. Pour lui, cette première expérience a déterminé sa vie de

⁴³⁴ *ELEGIAIC CYCLE*, Brad Mehldau, Outre Mesure, 2011, p. 24.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 24 à 25.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 24.

musicien professionnel et forgé son identité profonde de pianiste. Se remémorant sa première improvisation, il dit : « La première improvisation que je me souviens avoir fait – à l'âge de 8 ou 9 ans – est venue dans ce contexte. C'était probablement un mélange de musique classique et de musique pop. Il n'y avait sans doute aucune trace de jazz là-dedans, parce que je n'y avais pas encore été confronté⁴³⁸. » Une vingtaine d'années plus tard, quand il envisage le concert en solo, son inspiration se nourrit à cette source première, antérieure au jazz. Cette inspiration relève pour lui du domaine de l'intime. Après des années de pratique du jazz en groupe, s'exprimer en soliste lui demandait de se créer une identité nouvelle. C'est alors qu'il s'est naturellement tourné vers son point de départ : la musique savante.

Comme il l'explique, le solo est le reflet de tout ce qu'un pianiste a pu assimiler au long de sa carrière. Ainsi lui paraît-il impossible d'ignorer des styles fixés : le *stride*, Tatum, par exemple, même s'il faut l'oublier très vite pour créer quelque chose qui soit personnel. La clef de la réussite, pour lui, se trouve dans le mélange des influences tout en évitant de créer un style disparate. Il explique : « Mon approche en solo est souvent le reflet fidèle de toute la musique de piano que j'ai assimilée. Tout ce dont je peux me saisir – en l'écoutant passionnément, en l'étudiant, en le jouant – finira par ressortir lors d'une prestation en solo⁴³⁹. » Il ajoute : « Dans le solo de piano, particulièrement, l'influence de la musique classique se trouvera souvent privilégiée⁴⁴⁰. »

Malgré tout, Mehldau estime curieusement qu'il n'est pas nécessaire de passer par l'étude de la musique savante pour être meilleur pianiste. Précisant un peu plus loin le répertoire qu'il a pratiqué : « Mais ce que j'ai trouvé dans le répertoire du piano solo classique – un corpus d'œuvres qui débute pour moi autour de Bach et va jusqu'au XX^e siècle – a éveillé mon intérêt de telle façon que je n'ai pas été capable de m'en éloigner⁴⁴¹. » Avoir travaillé un vaste répertoire ne suffit pas. Il faut également une période de gestation afin que ce corpus puisse alimenter profitablement le geste pianistique du pianiste soliste. De ce processus, émerge un style au-delà du temps qui, après une période de maturation plus ou moins longue, trouve son épanouissement. Citant Rilke, dans *Lettres à un jeune poète*, Mehldau décrit très justement le processus créatif comme gestation et mise au monde : « L'influence d'un corpus ou d'un répertoire particulier reste en moi pendant un certain temps en gestation, avant de se révéler – parfois au bout d'un an ou plus. La

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 24 à 25.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 25 à 26.

métaphore de la naissance est intéressante pour le développement d'un style, car le "bébé" reste caché : pendant qu'on absorbe ces influences, on ne peut se rendre compte à quel point elles façonnent notre propre créativité, jusqu'à ce qu'elles se manifestent directement dans la création. Nos créations sont forcément une forme d'abâtardissement de celles qui les précèdent, car elles mêlent tout ensemble en reflétant notre propre nature⁴⁴². »

Et à propos d'ELEGIAIC CYCLE : « beaucoup des influences pianistiques proviennent de musiques que j'écoutais depuis des années avant qu'elles n'arrivent jusque dans ma musique⁴⁴³. » Mehldau le confirme : sa pratique du solo ne doit pas grand-chose à celle de ses devanciers dans le domaine du jazz. Même s'il reconnaît Tatum comme étant le plus illustre d'entre eux, son geste pianistique soliste n'a rien du *stride*. Il ne parle pas non plus de Bill Evans ou de Keith Jarrett, par contre il évoque très clairement les œuvres savantes qui vont de Bach au XX^e siècle. Il s'agit là en réalité d'un aveu ; le pianiste soliste – Monk mis à part – est tributaire d'un héritage forcément fréquenté pendant de longues années d'apprentissage au cours desquelles les grands noms virtuoses ont été des modèles. Voyons à présent, grâce à l'interview de Mehldau, quelles sont les influences issues de la musique savante qui l'ont marqué.

II.2.3.3- De l'influence de la musique savante

II.2.3.3.1- Influence directe

Ces influences de la musique savante ont toujours été clairement revendiquées par Brad Mehldau à travers les notes de pochette très détaillées de ses nombreux disques. Il reconnaît s'inscrire dans le prolongement de la musique savante occidentale. Depuis 2005, il construit, en parallèle avec sa vie de jazzman improvisateur, une suite de projets où la musique écrite tient toute sa place :

- dans une collaboration avec Renée Fleming⁴⁴⁴, il a d'abord composé pour piano et chant *Songs from the Book of Hours : Love Poems to God, et Songs from the Blue Estuaries* (créés en mai 2005 au *Carnegie Hall* à New York, puis gravés sur leur CD LOVE SUBLIME) ;

⁴⁴² *Ibid.*, p. 25 à 26.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴⁴ Chanteuse soprano américaine née en 1959.

- à la demande du théâtre du Châtelet, à Paris, il a aussi composé *The Brady Bunch Variations for Piano and Orchestra* (créé en mars 2007 avec l'Orchestre National d'Île-de-France dirigé par Alain Altinoglu) ;
- pour sa collaboration avec Anne Sofie von Otter⁴⁴⁵, faisant cohabiter dans leurs nombreux récitals Jean Sibelius, Gabriel Fauré, Johannes Brahms ou Richard Strauss avec les plus belles chansons d'amour de Léo Ferré, Barbara, Jacques Brel, des Beatles, de Leonard Bernstein ou de Joni Mitchell. Il a également composé *Love Songs*, un recueil de sept pièces pour piano et chant (créé en février 2009 au *Carnegie Hall* à New York, puis gravé sur leur CD LOVE SONGS) ;
- dans son album *HIGHWAY RIDER* (également enregistré en 2009), deuxième opus de sa collaboration avec Jon Brion⁴⁴⁶, figurent des pièces très écrites avec orchestre (*Now You Must Climb Alone / I Walking the Peak, We'll Cross the River Together, Always Departing / Always Returning*), pour lesquelles il a étudié des œuvres de Richard Strauss (comme *Métarmorphoses*, écrit en 1945 pour cinq quatuors à cordes et trois contrebasses), de Johannes Brahms ou encore Piotr Ilitch Tchaïkovski.

À Ludovic Florin qui l'interroge sur les influences qu'exerce la musique européenne sur son style, il répond que, s'il ne fait pas de distinction consciente entre l'Amérique et l'Europe, il reste plus directement influencé par l'art européen que par les musiciens de jazz. Pour lui, la réussite ou l'échec esthétique sont indépendants des lieux géographiques. Il confie : « Ceci parce que les “marqueurs” culturels dont j'use dans ma musique – qu'ils aient leur source à Leipzig, à la Nouvelle Orléans ou dans les salons parisiens – existent aussi bien en Amérique qu'en Europe – ainsi que dans de grandes parties de l'Asie. Le degré d'identification d'un auditeur à certains artifices dépend de sa propre exposition à ces différents éléments, ce qui, en retour, est lié à de nombreux facteurs⁴⁴⁷. »

Il est certain qu'au moment de la maturation du disque, Mehldau était tombé sous le charme de l'Europe et plus précisément de Berlin dont le passé est évocateur, au-delà des événements tragiques de la guerre, de la grande tradition savante européenne : « J'avais été transporté par tant d'art allemand, tant de pensée allemande depuis mes vingt ans – des compositeurs comme Bach, Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms ; des écrivains comme Goethe et Thomas Mann, des

⁴⁴⁵ Chanteuse mezzo-soprano suédoise née en 1955.

⁴⁴⁶ Chanteur, compositeur, auteur, producteur et acteur américain né en 1963.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

philosophes comme Kant et Hegel. Quand Fleurine et moi arrivâmes à Berlin, j'étais un véritable germanophile, la tête remplie de *Sturm und Drang*. Assez vite, j'ai remarqué comment se juxtaposaient ma propre conception de la culture allemande, avec cette primauté excessive donnée aux œuvres allemandes du Romantisme, et la culture qui était celle du Berlin de 1998. Mon idéal romantique de l'art allemand était bien sûr désespérément daté⁴⁴⁸ : [...] »

Selon Florin, il est très important de comprendre que le geste pianistique et l'improvisation de Mehldau sont nourris non seulement par la musique de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms, mais également par des écrivains comme Goethe et Thomas Mann, des philosophes comme Kant et Hegel. Cela est tout à fait nouveau dans cette thèse. Pourtant, avec le temps, ce romantisme de circonstance n'est pas dénué d'une certaine autocritique : « Je ressens cette urgence d'immédiateté comme une caractéristique romantique, et maintenant, quelques années plus tard, j'y accorde une attention plus critique : il y a certes un charme à cette proximité émotionnelle, mais aussi quelque chose d'un peu trop évident⁴⁴⁹. » En réalité ce que Mehldau exprime ici est le fait que le romantisme peut se limiter à des procédés musicaux manipulant nos émotions. Il est cependant une réalité : que l'auditeur le veuille ou non, qu'il en soit conscient ou non, l'exploitation explicite du matériau romantique produit un effet certain sur lui et le renvoie inconsciemment ou non à un symbole culturel donné. Mehldau est adepte d'une certaine « ironie romantique » que l'on trouve davantage dans la littérature que dans la musique puisque l'auteur d'une œuvre littéraire est parfois amené à commenter sa propre œuvre dans l'œuvre elle-même. D'où l'idée, pour Mehldau, que : « L'ironie vient de ce que l'on ne s'attend pas à rencontrer l'auteur dans son œuvre. Cette définition peut être élargie aux arts en général – non seulement à la littérature, mais aussi par exemple un réalisateur commentant son film dans le film, un compositeur-interprète commentant sa chanson tout en la chantant⁴⁵⁰ etc. »

Mehldau reconnaît explicitement que c'est la musique de Brahms qui est derrière l'esprit de *Trailer Park Ghost*, l'un des morceaux du disque : « Quand j'écoute la pièce, j'entends les *Klavierstücke* op. 76 et 116-119 de Brahms. Ce sont des pièces que je joue depuis mon enfance, et qui ont toujours exercé un effet puissant sur moi. Brahms possède une texture de piano particulière – l'harmonie, merveilleusement conduite, se développe en grande partie dans le registre médium-

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

grave de l'instrument⁴⁵¹. » Ludovic Florin fait alors remarquer à Mehldau que le morceau *Rückblick* donne l'impression d'être le développement d'une forme sonate représentée par le disque. Mehldau lui avoue alors s'être encore une fois inspiré de Brahms : « J'ai découvert le mot "Rückblick" - littéralement, "regard en arrière" - dans la 3^e Sonate pour piano de Brahms. Il a donné ce titre au 4^e mouvement de cette sonate imposante, qui comporte cinq mouvements au lieu des trois habituels. Une sonate au caractère épique avec une très forte dimension narrative – comme une très longue histoire. Si tout semble se tenir si bien, c'est en raison des fortes connexions thématiques et motiviques que Brahms a insérées entre les mouvements⁴⁵². » Il ne fait alors aucun doute pour Mehldau que le *Rückblick* de Brahms, qui prend place avant le dernier mouvement est un dernier regard en arrière avant que les choses ne prennent fin. C'est dans cette perspective qu'il avoue avoir placé de la même façon son *Rückblick* juste avant *The Bard Returns*, une autre pièce du disque.

Outre Brahms, Mehldau reconnaît avoir subi l'influence de la mythologie pour la genèse de cette pièce car *Rückblick* renvoie également au regard jeté en arrière par Orphée, dont il se nourrit également dans de longues plages du disque. Si Brahms et Orphée l'ont influencé pour *Rückblick*, c'est à la fois Beethoven et le mythe fondateur du romantisme – Faust – qui font l'objet d'un clin d'œil dans la plage du disque intitulée *The Bard Returns* : « Vous avez raison de faire cette allusion à Beethoven. Je suis sûr que certains auditeurs en connaissent l'origine, naturellement. Si quelqu'un, à l'écoute, détecte la source et se demande pourquoi elle revient à la fin du disque, je peux révéler un petit indice : *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann, encore⁴⁵³ ! »

ELEGIAIC CYCLE illustre clairement cette proximité avec la musique savante. En choisissant l'élégie comme thème central, Mehldau nous entraîne dans le sillage de certains compositeurs romantiques dont Ludovic Florin dévoile la liste : « En choisissant comme sujet central de l'album l'élégie, thème éminemment romantique, il n'est pas étonnant de sentir dans sa musique l'âme de Ludwig van Beethoven, de Johannes Brahms, de Robert Schumann, de Franz Schubert, ou même de Frédéric Chopin⁴⁵⁴. » L'élégie est à l'origine, chez les grecs et les latins, un chant de deuil en vers formé d'une alternance d'hexamètres et de pentamètres. Progressivement, la notion s'étend aux poèmes lyriques dont la tonalité est le plus souvent tendre et triste. Chaque morceau de l'album ELEGIAIC CYCLE pleure ainsi une perte, la mort

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 50

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

d'un proche, la disparition d'artistes influents, notre condition humaine, une époque révolue, la musique tonale, l'innocence... Le choix de cette thématique induit une mélancolie douce-amère.

II.2.3.3.2- La notion de cycle et le motif (mélodique et rythmique) au cœur de l'album ELEGIAIC CYCLE

Enrichie de références littéraires, sur lesquelles nous reviendrons, et musicales, l'unité conceptuelle de l'album ELEGIAIC CYCLE se forme dans les thèmes des différents morceaux. Tous sont construits à partir de deux motifs mélodiques très courts et de deux motifs rythmiques, également très simples, tous les quatre fortement chargés en valeur symbolique. La pièce d'ouverture s'appelle *Bard* (anagramme de Brad) : « [...] : *Bard*, la pièce d'ouverture, contient l'essentiel du matériau thématique du reste des pièces⁴⁵⁵. » Comme le titre le suggère, tout le disque est élaboré à partir de la notion de cycle, explique Philippe André. Le cycle est consubstantiel d'une forme dont l'unité thématique est alimentée par les goûts artistiques de Mehldau, notamment la musique savante européenne et la littérature. Tout cela est assemblé afin de livrer à l'auditeur un tout cohérent ; d'après André : « La forme de chaque morceau et le choix des motifs musicaux qui le composent sont autant d'éléments qui se nourrissent du concept de départ, et s'ajoutent à un puzzle déjà très fourni pour livrer une œuvre extrêmement cohérente⁴⁵⁶. »

Nous pourrions rappeler à présent les cycles déjà évoqués dans cette thèse et constitués des *Préludes* de Chopin ou des *Romances sans paroles* de Mendelssohn. Pour Philippe André, si Mehldau a choisi de construire son œuvre enregistrée sur la base d'un cycle formel, c'est parce que cette structure a été souvent développée par les musiciens romantiques. Brad Mehldau a cité de nombreuses références à ce propos. Les plus récurrentes sont le *Winterreise (Voyage d'hiver)*, sombre et introspectif cycle de 24 lieder D. 911 de Franz Schubert, qui se termine par *Der Leiermann (Le Joueur de vielle)*, l'histoire d'un vieil homme abandonné dans le froid de l'hiver, lied qui fait écho à l'aphorisme « *vita brevis, ars longa* » qui ouvre le texte des *liner notes* de l'album ; la *Fantaisie*, op. 17 en ut majeur de Robert Schumann, écrite en hommage à Ludwig van Beethoven, disparu neuf ans plus tôt (initialement intitulée « *Obolen auf Beethovens Monument : Ruinen, Trophäen, Palmen : grosse Sonate für das Piano/forte für Beethovens Denkmal* » [« *Sonate pour Beethoven* » : *Ruines, Trophées, Palmes. Grande Sonate*]), et dédiée à Liszt qui

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

en disait : « C'est une œuvre noble, digne de Beethoven, dont elle est censée, d'ailleurs illustrer la carrière. » ; Liszt lui-même qui utilise le thème cyclique dans sa *Sonate en si mineur* ou le *Quatuor n° 14*, op. 131 en *ut dièse mineur*, de Ludwig van Beethoven, chef-d'œuvre formel et avant-dernier quatuor écrit par Beethoven (un an avant sa mort). Malgré des parties très contrastées, il règne dans ce quatuor une atmosphère d'unité. Le choix, très novateur pour l'époque, de fonder une unité thématique sur un motif de quatre notes est renforcé par des liens harmoniques et rythmiques puissants entre les différents mouvements. Franz Schubert aurait déclaré à son sujet : « Après cela, que reste-t-il à écrire⁴⁵⁷ ? ». Le 7^e (et dernier) mouvement entretient des correspondances avec tous les autres.

La tradition du motif musical récurrent ou thème cyclique a beaucoup inspiré les compositeurs romantiques. L'usage du thème cyclique est un procédé de composition qui se caractérise par l'emploi d'un thème ou d'une cellule thématique itérative unifiant les divers mouvements. Si on en trouve les prémisses avant le romantisme, après Beethoven, la *Symphonie fantastique* de Berlioz et son thème cyclique, les transformations thématiques de certaines œuvres de Liszt, les *Variations Abegg* et des éléments du Carnaval (motif ASCH) de Schumann, une grande partie des œuvres de César Franck élaborées à partir du même procédé, démontrent que c'est la période romantique qui le porte à son apogée. Grâce à ces motifs musicaux simples, tous les thèmes se connectent les uns aux autres. Ils créent une impression régulière de « déjà vu » (ou plutôt de « déjà entendu ») qui renforce les liens entre l'auditeur et le compositeur. André écrit : « À la manière de Beethoven dans son *Quatuor n° 14*, op. 131, d'un Hector Berlioz dans sa *Symphonie fantastique*, des leitmotifs de Richard Wagner, du cyclisme de Vincent d'Indy, ou plus récemment d'un conte musical comme *Pierre et le Loup* de Sergueï Prokofiev, ils nous donnent l'impression qu'on nous raconte une histoire, avec des personnages, des émotions et des lieux qui reviennent régulièrement, comme en territoire connu⁴⁵⁸ ... »

Voici à présent les deux idées mélodiques fondatrices utilisées par Mehldau dans ELEGIAC CYCLE : la première est l'anagramme musicale, évoquée plus haut, autour des lettres du prénom du pianiste : « Brad » devient « Bard ». Philippe André y détecte une parenté avec le barde (en français) à la fois conteur musical d'émotions élegiaques et musicien-chanteur. Il rappelle aussi que trois des lettres représentent des notes dans le système de notation anglo-saxon et créent un motif musical simple. Avant lui, Bach, Schumann, Liszt, Ravel, Poulenc, Boulez ont

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 10 à 11.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 15 à 16.

utilisé cette idée d'anagramme musicale. La *Fugue* en *si* bémol majeur de J. S. Bach – dernière de *L'Art de la Fugue* inachevée et construite sur le nom de *BACH* – l'a peut-être inspiré ; la seconde idée mélodique est un segment de gamme diatonique descendante. Pour André : « Ce mouvement mélodique peut être rattaché à la descente aux Enfers d'Orphée pour y chercher son Eurydice et à l'inverse, par miroir, sa terrible remontée au fatal regard en arrière [*Rückblick* en allemand], qui fait disparaître sa bien-aimée à jamais, prisonnière des Enfers⁴⁵⁹. » Mais c'est à Brad Mehldau lui-même d'explicitier la manière dont il conçoit cette notion de motif cyclique :

Ma méthode a consisté à isoler différents segments mélodiques dans Bard et à les utiliser comme matériau pour les autres pièces. Le motif de trois notes qui débute Bard – Si, La, Ré – a été exploité, tout comme d'autres éléments mélodiques. Parfois le matériau mélodique n'a pas été modifié au plan des intervalles, mais simplement transposé (*Memory's Tricks*) ; ailleurs, c'est l'ordre des notes qui a été modifié (*Elegy For William Burroughs and Allen Ginsberg*). Parfois le matériau mélodique de Bard apparaît au début de la pièce, en d'autres endroits un motif apparaît plus tard, au milieu de la pièce (*Goodbye, Storyteller*). Pour l'auditeur, certains de ces emprunts motiviques à Bard doivent sembler plus évidents que d'autres. Dans certains cas, seul un mince rapport d'intervalle de cette mélodie est exploité – dans *Trailor Park Ghost* par exemple – et la relation est moins explicite. En général, pourtant, j'ai mis l'accent de façon appuyée sur le matériau mélodique pour construire les relations thématiques, ce qui donne un certain caractère à tout le disque, caractère que je définirais comme ouvertement mélodique. Les mélodies s'annoncent toujours immédiatement dans le registre médium-aigu du piano. Enfin, à l'exception de *Rückblick*, aucune pièce ne comporte d'introduction avant la mélodie. Je ne sais jamais exactement ce que signifie « suite », c'est pourquoi je n'ai jamais utilisé ce terme pour décrire ma propre musique. Ceci s'est appelé un cycle en raison de sa forme – le thème de Bard revient à la fin. Plusieurs compositions cycliques ont fortement résonné en moi. Dans sa dernière période, Beethoven avait initié le geste compositionnel consistant à revenir au thème de départ pour clore une œuvre de grande envergure, ce qui a fécondé l'imagination de compositeurs ultérieurs comme Schumann et Schubert. Ce geste de retour distinguait ces œuvres de celles qui les avaient précédées, ce qui m'a laissé penser que cette nécessité cyclique avait quelque chose d'essentiellement romantique, Beethoven ouvrant la voie à d'autres compositeurs de l'ère romantique. Je dirais que j'ai développé cette perspective après avoir lu *La Génération romantique* de Charles Rosen, un livre qui a eu une influence énorme sur moi. Si Beethoven est à ce point fascinant, c'est parce que ses innovations prennent place dans le cadre des formes établies qu'il a hérité de ses prédécesseurs directs comme Haydn et Mozart. Dans une

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

symphonie, une sonate, un quatuor à cordes de cette période de grand classicisme, nous sommes face à une structure en plusieurs mouvements. De façon invariable, le premier mouvement et parfois certains mouvements suivants empruntent la forme sonate, avec son schéma exposition-développement-réexposition. Cette forme sonate implique déjà quelque chose de cyclique à l'intérieur d'un seul mouvement dans la mesure où la musique fait retour à son matériau introductif au moment de sa conclusion. Beethoven a étendu la portée de son matériau d'exposition en lui permettant de se transmettre à travers les mouvements. Dans le tardif Quatorzième Quatuor, op. 131, par exemple, le motif d'ouverture du premier mouvement revient à la fin du dernier mouvement. C'est un coup de maître car nous prenons soudain conscience de la façon dont, dans ce dernier mouvement, tout a déjà été préparé pour nous. Cette démarche est explicite, ce qui la rend si nouvelle et différente : dans le classicisme de Haydn, Mozart, de même que dans la production antérieure de Beethoven, les connections entre les mouvements sont plus implicites et ne paraissent pas évidentes. Mais si l'on écoute attentivement le Final de l'opus 131, le retour du motif du premier mouvement va s'imprégner en nous, il va se produire ce moment de reconnaissance merveilleuse. Les innovations de Beethoven impliquaient souvent le dépassement de règles non écrites. Réalisée par quelqu'un d'autre, la même chose pourrait paraître rebattue ou stupide, mais lui y parvient grâce à sa parfaite maîtrise. En fin de compte, la profondeur de son action se révèle par elle-même. En renvoyant si nettement au thème du premier mouvement dans le Final, Beethoven brisait la règle tacite selon laquelle les relations motiviques ou thématiques entre les mouvements devaient rester sous-entendues. Si on juxtapose l'approche classique, « implicite », de relier les thèmes, et l'approche romantique « explicite », on perçoit une différence dans les impacts émotionnels respectifs sur l'auditeur. À l'écoute d'une symphonie de Mozart dans son intégralité, nous sentons jusqu'à un certain point la glue motivique (*sic*) qui maintient le tout ensemble... Il existe certainement un sentiment de résolution et de complétude lorsque l'œuvre s'enroule sur elle-même. Mais quand le thème d'ouverture réapparaît dans les dernières pages du quatuor de Beethoven, on éprouve un sentiment frappant, une réaction plus immédiate⁴⁶⁰.

On peut constater à la lecture de ce témoignage, l'ascendance du musicologue Charles Rosen sur la vision esthétique et formelle de Brad Mehldau. Rosen nous a d'ailleurs guidés tout au long de cette thèse dans le décryptage sous-jacent de la pensée romantique des pianistes de jazz. Philippe André fait remarquer l'analogie formelle entre la manière d'organiser son quatuor par Beethoven (avec la réexposition du thème d'ouverture à la fin de l'œuvre) et le paradigme habituel formel du jazz : exposition du thème – improvisations- réexposition du thème. Naturellement, ELEGIAIC CYCLE n'a plus grand-chose à voir avec cela. La question

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 45 à 47.

suivante concernera le rôle de la littérature pour Mehldau dans la construction de sa musique ?

II.2.3.4- De l'influence de la littérature et de la philosophie

La culture littéraire de Brad Mehldau est considérable et hors du commun. Il n'est pas erroné, nous semble-t-il, d'affirmer que sa musique prend physiquement racine dans ce qu'il a lu. Ainsi Philippe André, qui a transcrit *ELEGIAIC CYCLE* sur partition, s'est étonné lui-même d'avoir entamé ce travail par une relecture de la mythologie grecque (découverte de Linos, inventeur de la musique, illustration du mythe d'Orphée, ou parallèle avec Homère, aède célèbre parmi les conteurs), des romans et des poèmes romantiques allemands (Rainer Maria Rilke, Johann Wolfgang von Goethe ou Thomas Mann), ou encore des écrivains américains de la *Beat Generation* (William Burroughs et Allen Ginsberg, récemment disparus et dédicataires d'une élégie de l'album, mais aussi Jack Kerouac). Ces œuvres littéraires ont directement inspiré Brad Mehldau. Là encore, les commentaires introductifs à chaque morceau détaillent les sources directes d'inspiration du musicien.

L'album *ELEGIAIC CYCLE* est symptomatique de cette démarche, Mehldau confie : « C'est la littérature qui me fournit le plus d'inspiration consciente, et parfois le cinéma. Il est possible que les arts visuels comme la peinture ou l'architecture aient eu parfois un impact sur ma musique, sans que j'en sois conscient⁴⁶¹. » Cela dit, Mehldau reconnaît qu'il est incapable de la moindre performance picturale et que s'il apprécie la peinture, c'est uniquement en observateur amateur. En revanche, la littérature a indubitablement inspiré sa musique : « Au plan de la forme, surtout : le déroulement d'un roman de fiction est un bon modèle pour une pièce musicale. Je pense la musique comme une narration abstraite. Une narration implique un mouvement dans le temps – un début, un développement, une fin – et aussi toute la mémoire et l'anticipation qui en découlent. L'efficacité dramatique est déterminée par ces facteurs temporels, et c'est aussi ce qui se passe en musique⁴⁶². »

La philosophie et la critique littéraire ont aussi inspiré une partie de sa musique. Mais depuis *ELEGIAIC CYCLE*, et jusqu'à ce jour, il avoue : « je n'ai pas

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 19.

[encore] fait d'autre disque qui "parle" si concrètement de quelque chose⁴⁶³. » Ce n'est donc pas seulement la littérature romantique qui est à l'origine de sa réflexion musicale même si *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe ne sont pas étrangères à Mehldau. Pour lui, Byron, Goethe et Beethoven font figure de « proto-rock stars » : leur public les idéalise en mêlant leur vie et leur œuvre. Mehldau rappelle que la société leur a réservé, en tant qu'artistes, une place de choix. Ainsi pense-t-il que la figure de l'artiste à l'esprit libre et dégagé marque le début du romantisme. Mehldau insiste : « L'essence du Romantisme est cette élévation de l'artiste au dessus du reste de la société, un artiste qui n'est pas soumis aux mêmes règles que les autres. Les artistes eux-mêmes ont sans doute participé activement à forger ce statut supérieur et à créer leur propre mystique – après-tout, il en allait de leur intérêt. Mais la société était prête à cela⁴⁶⁴. » L'idée de l'émotion qui prend le dessus sur le sens commun n'est pas neuve, mais la réaction du public au roman *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe le fut. Malgré ses souffrances, Werther, devient un modèle pour les jeunes gens par l'intensité de son amour. Mehldau : « Werther représente l'artiste. Son suicide est une décision esthétique : en commettant cet acte ultime de transgression, il honore la perfection esthétique de l'œuvre d'art – sa bien-aimée Lotte – au moyen de sa propre vie. Le public a compris cela à un degré effrayant. L'art n'est pas seulement séparé de la vie, il est *meilleur* que la vie⁴⁶⁵. » Même si Goethe a essayé par la suite de prendre de la distance par rapport à ce premier roman en le désavouant, il était trop tard : les graines du Romantisme avaient été semées, et le thème de l'artiste romantique transgressif conservera sa force tout au long du XIX^e siècle et du XX^e siècle. Si les lectures de Mehldau ne sont pas toutes romantiques, le fait que le musicien se nourrisse d'un ouvrage littéraire pour créer de la musique, l'est. Ainsi réapparaît la figure tutélaire de Liszt dont une bonne partie de l'œuvre (nombre de poèmes symphoniques mais aussi un volume considérable de pièces pour le piano) a été composée après la lecture d'un ouvrage. Parmi les nombreux écrivains qui ont nourri le génie créateur du compositeur-pianiste, citons pêle-mêle, Dante, Hugo, Goethe, Schiller, Lenau, Autran, Byron, Herder etc. Quelles lectures ont directement inspiré Mehldau ? D'abord la poésie de Rainer Maria Rilke avec les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée* et enfin le *Docteur Faustus* de Thomas Mann.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 42 à 43.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 42 à 43.

II.2.3.4.1- Rainer Maria Rilke et les références mythologiques

Rainer Maria Rilke est un écrivain autrichien, né le 4 décembre 1875 à Prague, mort le 30 décembre 1926 à Montreux en Suisse, surtout connu comme poète bien qu'il ait écrit un roman. Les *Élégies de Duino* (*Duineser Elegien*) est le titre d'un recueil de dix élégies écrites en allemand de 1912 à 1922 et publiées pour la première fois à Leipzig en 1923. Leur nom vient du Château de Duino, près de Trieste, où Rilke fut invité par son amie et mécène, la princesse Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe et où il rédigea la majeure partie du recueil.

Les *Élégies de Duino* sont considérées, avec les *Sonnets à Orphée*, parmi ses chefs-d'œuvre, et ont marqué durablement le paysage poétique moderne. Les *Sonnets à Orphée* (*Die Sonette an Orpheus*) forment un cycle de 55 sonnets écrits en 1922 en moins de trois semaines. Ils furent publiés pour la première fois l'année suivante. Inspirés par la nouvelle de la mort de Wera Ouckama Knoop, compagne de jeux de sa fille Ruth, Rilke les dédia à sa mémoire. Comme le précise Philippe André, les deux titres, ELEGIAC CYCLE et les *Élégies de Duino*, se ressemblent et la proximité formelle entre l'enregistrement de Mehldau et les *Sonnets à Orphée* frappe.

Au-delà, on perçoit une unité programmatique sous-jacente entre l'œuvre musicale et l'œuvre littéraire. Mehldau a découvert la poésie de Rainer Maria Rilke autour de ses vingt-cinq ans et la traduction anglaise par Stephen Mitchell, notamment celle des *Élégies de Duino* et les *Sonnets pour Orphée*, l'enthousiasme. L'importance de Rilke alors pour lui devient déterminante. Mehldau explique que cette période de sa vie était difficile et que les mots de Rilke agissaient sur lui avec une véritable autorité spirituelle. Ils lui ont apporté grâce et paix. Pour lui : « Rilke n'est pas seulement un poète, il fait partie des grands sages⁴⁶⁶. »

Mehldau évoque plus spécifiquement les *Élégies de Duino* : « Les *Élégies de Duino* sont probablement ce qui m'a procuré l'idée initiale de faire une élégie en musique. Dans la première élégie, Rilke évoque une lamentation pour Linus d'après la mythologie grecque⁴⁶⁷. » Linus – Linos dans les traductions françaises – était un poète qu'Apollon aurait tué très jeune par jalousie ; Linus pourrait avoir aussi inventé la musique et l'aurait enseignée à Orphée. Mehldau cite alors la lamentation rituelle décrite dans l'*Illiade*⁴⁶⁸ : « Des filles, des garçons, pleins de tendres pensers [*sic*] emportent les doux fruits dans des paniers tressés. Un enfant est au centre, qui,

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶⁸ Mehldau ne nous donne aucune information quant à l'origine de la traduction et ne nous dit pas à quel chant appartient l'épisode.

délicieusement, touche un luth sonore, cependant que, de sa voix grêle, il chante une belle complainte. Les autres frappant le sol en cadence, l'accompagnent, en dansant et en criant, de leurs pieds bondissants⁴⁶⁹. » Puis il cite également l'interrogation de Rilke qui termine la première *Élégie* en évoquant cette cérémonie : « La légende est-elle vaine, où jadis ce fut pour pleurer Linos, que la première audacieuse musique osa forcer l'aridité du néant ? Et qu'alors, dans l'espace effrayé d'où le jeune héros – presque un dieu – soudain et pour toujours se détachait, le vide entra en vibration et connue l'harmonie qui maintenant nous ravit, nous console et nous aide⁴⁷⁰. »

Mehldau connaît bien cette œuvre poétique complexe ainsi que les poèmes homériques. Sa grande culture lui permet d'en citer des extraits choisis. Le rapprochement avec les compositeurs romantiques, aussi à l'aise avec la composition musicale que la rédaction d'articles ou l'écriture de romans (Berlioz et Schumann par exemple) est aisée. Parlant d'Homère et Ovide, Mehldau déclare que dans l'*Iliade*, la lamentation pour Linus est rapportée comme un simple événement, sans explications. Cette narration semble totalement neutre et dépourvu d'un quelconque pathos. Mehldau remarque : « Les autres jeunes gens qui se souviennent de Linus n'éprouvent pas de peine, ils ressentent de la joie et sont en fête⁴⁷¹. » Il explique alors comment Rilke a su instiller une certaine subjectivité absente de l'*Iliade* en donnant un contour émotionnel à l'histoire de Linus, notamment au chagrin initial qui semble détourné de l'« engourdissement stérile » que ressentent les autres à la mort de Linus. Mehldau précise : « Mais Rilke est en quête de sens dans la célébration qui s'ensuit, et découvre un genre d'extase que l'on peut éprouver précisément du fait de notre condition de mortel. Une condition qui doit en conséquence être honorée, louée et non pas esquivée. » Il dévoile alors l'idée qu'il faut considérer ELEGIAIC CYCLE comme une manière de célébrer notre condition de mortel, d'après la première *Élégie de Duino*, à travers la puissance élégiaque de la musique : « Cette cérémonie rituelle et musicale d'abord écrite dans l'*Iliade*, puis reprise des siècles plus tard par Rilke, m'a paru la quintessence de ce que la musique ne cesse de nous offrir : elle est toujours élégiaque dans le sens où elle nous permet de nous confronter directement à notre mortalité. "Elegiac Cycle", c'était pour moi donner un nom à cette découverte⁴⁷². »

Cette interrogation sur la mort ramène Mehldau assez évidemment à la problématique religieuse et lui permet d'établir une comparaison entre l'*agape*

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 28.

chrétienne et l'*eros* des disciples de Linus. Pour lui, Linus est, sans doute possible, christique car, à travers sa mort précoce, c'est la vie de tous ceux qui restent qui est célébrée, sans qu'aucune idée de péché ou de pardon n'y soit rattachée. Néanmoins, cette lamentation/célébration renvoie à l'Eucharistie en ce que Linus, comme Jésus, est divinisé par sa mort. Pour Mehldau, ceci souligne une opposition directe entre deux types d'amour : l'*agape* dont les chrétiens font l'expérience envers les autres humains, pur et non sexuel ; et l'*eros* que vivent les disciples de Linus – un amour imprégné de désir : « L'*eros* est préférable pour moi, dans un sens, à l'amour chrétien plus vertueux : il justifie la beauté, et posséder cette beauté est faire l'expérience de la joie ou même de l'extase⁴⁷³. » Dans l'ouvrage de Rilke, explique Mehldau, un lien s'opère entre beauté et mortalité, une personne est belle parce qu'elle est mortelle et Rilke nous enjoint de célébrer cette dimension temporelle de notre existence. Cette recherche du beau, cette quête de l'extase, que Mehldau semble partager avec Keith Jarrett, sonne comme un aveu romantique. Il peut également être compris comme une célébration joyeuse de l'individu artiste en opposition à ce qu'offre la vertu de la communauté religieuse.

Mehldau s'est également inspiré du mythe d'Orphée pour la conception d'ELEGIAC CYCLE. Ainsi explique-t-il qu'Orphée est un barde qui chantait en vers et jouait de la lyre avec talent dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Le pouvoir mystique de sa musique calmait les animaux féroces : « Pour moi, Orphée était le modèle idéal du "barde" - le mot "barde" est celtique à l'origine et désigne un poète qui, dans la culture celtique ancienne, composait et récitait de longs poèmes épiques décrivant un événement important de l'histoire. Orphée a inventé une forme idéale d'expression narrative en mêlant la musique et les mots. Qu'est-ce qui pouvait bien charmer ainsi à la fois les animaux et les humains à son écoute ? Était-ce le conte fascinant qu'il narrait ou la musique hypnotique qui l'accompagnait⁴⁷⁴ ? »

Mehldau explique que la partie du mythe d'Orphée qui l'a le plus frappé est ce regard en arrière : pour lui, c'est un véritable acte de folie. Orphée ne doit pas se retourner, puisqu'il sait qu'il en perdra sa bien-aimée ! Mais il veut voir Eurydice et s'assurer qu'elle est bien là, avec lui, vivante, en chair et en os. Le passé est représenté par la direction du regard d'Orphée – c'est comme s'il regardait en arrière dans le temps, avec convoitise. Mehldau en tire cette conclusion : « C'est ce qui cause sa ruine, et ainsi l'histoire nous laisse entendre qu'il est une folie de se reconforter dans le passé. C'est une leçon, si je puis dire, que je tentais de

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 28 à 29.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

m'appliquer à moi-même à cette époque⁴⁷⁵. » Au-delà de la nostalgie, c'est la faculté qu'a Orphée de raconter une histoire en musique qui passionne Mehldau qui réfléchissait beaucoup à la dimension narrative à l'époque.

De tous les arts, la musique avait été sa première passion ; la littérature – surtout les romans – venait juste après. Mehldau décida alors de transposer en musique instrumentale certains outils narratifs découverts dans les romans. « L'idée de raconter une histoire en musique prit beaucoup d'importance dans mon développement de musicien de jazz sous toutes ses formes – interprète de standards, compositeur, et, sans doute le plus important, improvisateur. En replaçant le mot de “barde” dans le contexte d'un enregistrement en solo purement instrumental, sans aucun texte, j'en ai fait le “sujet” du disque, dans les deux sens du terme : ce dont la musique parle, et le barde comme sujet imaginaire, celui qui raconte l'histoire⁴⁷⁶. »

C'est ainsi que deux des pièces de l'album ELEGIAC CYCLE, *The Bard* et *Lament For Linus* sont associées, bien que composées à des périodes différentes, mais ce qui les unit – au même titre que toutes les autres pièces du disque – , c'est un motif de trois notes et le principe du thème cyclique, déjà évoqué, si cher aux compositeurs romantiques : « Quand j'ai composé *Lament For Linus*, certaines de ces idées autour de l'élégie infusaient déjà dans ma tête : la pièce utilise un motif de trois notes, entendu au début : Dob-Sib-Mib, *Bard* utilise un motif similaire : Si-La-Ré – au lieu d'une descente d'un demi-ton entre les deux premières notes, on a une descente d'un ton entier. Ainsi, *The Bard* devint la source principale des thèmes de tout le cycle, bien que *Lament For Linus* eut été composé plus tôt⁴⁷⁷. » Si Rilke et la mythologie sont à l'origine de ces deux thèmes, c'est l'ombre de Thomas Mann et à travers lui celles d'Adorno et de Goethe, qui se profilent derrière d'autres thèmes du disque.

II.2.3.4.2- Thomas Mann, Adorno et Goethe

Thomas Mann est né le 6 juin 1875 à Lübeck et mort le 12 août 1955 à Zurich. C'est un écrivain allemand, lauréat du prix Nobel de littérature en 1929. Il est l'une des figures majeures de la littérature européenne de la première moitié du XX^e siècle et est considéré comme un écrivain moderne de la décadence. Son œuvre est centrée sur l'étude des rapports entre l'individu et la société.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 30.

Dans son entretien avec Ludovic Florin, Mehldau se souvient qu'à l'époque où il s'était rendu à Berlin, le premier endroit qui l'avait attiré était la bibliothèque. La bibliothèque commémorait alors le 50^e anniversaire de la publication de l'ouvrage *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann, écrit quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Mehldau se souvient : « J'ai été attiré par une énorme affiche dehors. On pouvait y lire une citation en forme de question, *Was werden die Deutschen sagen ?* [Que diront les Allemands ?] sous un portrait du grand écrivain allemand Thomas Mann, dans son attitude pensive caractéristique. Les mots étaient empruntés à une lettre écrite par Mann dans laquelle il se demande ce que feront ses compatriotes de son livre *Le Docteur Faustus*.⁴⁷⁸. »

Mehldau avait lu le *Docteur Faustus* de Mann quelques années auparavant et cette lecture l'avait tellement marqué qu'il avait recopié nombre de citations et même certains paragraphes de l'ouvrage. Il affirmait vouloir les fondre dans sa mémoire à jamais. Mehldau dit à ce propos : « Mann était, et demeure pour moi *le* modèle de l'intellectuel. *Docteur Faustus* est un roman d'idées, et les personnages en sont souvent les porte-paroles, particulièrement celles du philosophe allemand Theodor Adorno, avec lequel Mann était en relation pendant l'écriture de ce livre. Les conceptions d'Adorno, incarnées par Mann, relatives à la musique ont fait leur chemin en moi plus que les propres récits d'Adorno grâce à la façon dont elles se révèlent dans un contexte narratif⁴⁷⁹. »

Notons que le philosophe, sociologue, compositeur et musicologue allemand Theodor W. Adorno (1903 – 1969) avait une assez piètre opinion de la musique de jazz et était un adepte de la seconde école de Vienne. Mais comme le dit Mehldau, ce ne sont pas les conceptions musicales d'Adorno qui l'intéressaient mais davantage la relation qu'il entretenait avec Mann pendant la rédaction du *Docteur Faustus*. Mehldau précise qu'Adorno a séparé la musique d'un idéal d'objectivité pour la ramener dans le réalisme de notre expérience subjective et nous permettre de considérer sa prodigieuse force dans un contexte politique. Approfondissant son raisonnement, Mehldau précise : « À travers la lecture d'Adorno, une symphonie de Beethoven, avec sa tension et sa résolution à grande échelle, a pu se transformer en un discours sur la domination et la subjugation. Adorno était un lecteur assidu d'Hegel, et son raisonnement suit en partie le modèle dialectique hégélien. Il y a souvent une dualité – entre sujet et objet, entre maître et esclave, entre l'universel et le particulier – et une tentative de réconcilier ou de synthétiser ces deux pôles⁴⁸⁰. »

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 32 à 33.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

Ainsi pouvons-nous sonder la complexité intellectuelle de l'âme de Mehldau, et comprendre que lorsqu'il joue, au-delà des sons, c'est véritablement un message implicite qu'il cherche à faire passer à ses auditeurs, un message chargé de tout son bagage littéraire et philosophique. D'ailleurs il reconnaît une certaine frustration dans cette incapacité à faire passer des messages explicites par la musique et par son apparent mutisme. Pour Mehldau, il est évident que les principes tonals de tension-résolution qu'appelle le magnétisme de la résolution de l'accord de dominante sur celui de la tonique sont logiques. Ces principes sont basés sur des lois physiques et ne sont pas une pure invention arbitraire. Mehldau en tire cette conclusion : « Dans un sens donc, le plaisir esthétique que l'on retire de la tension d'une cadence à la fin d'un Choral de Bach est objectif : il dérive d'un phénomène préexistant, là, dans le monde réel, et n'est pas pure vanité humaine. La musique est une force naturelle en ce sens, qui acquiert un statut autonome qui la place dans un champ privilégié par rapport aux autres arts⁴⁸¹. »

Mehldau explique encore qu'Adorno manifeste une profonde déception à l'égard de l'histoire de la pensée occidentale et notamment des idées fondatrices des lumières, supposées nous avoir délivrés de l'ignorance et de la souffrance, alors qu'elles contiennent les germes du fascisme et du totalitarisme. En marxiste convaincu, Adorno voit la menace partout et son regard est généralement pessimiste. Mehldau rappelle alors : « Son jugement sur le jazz, qui était pour lui la manifestation négative de l'«industrie culturelle» capitaliste, est consternant. Si l'on est à la fois fan de jazz et admirateur d'Adorno, mieux vaut considérer ses écrits sur le jazz comme une tache sur son œuvre⁴⁸². » En outre, Mehldau doit se rendre à l'évidence : le style littéraire d'Adorno est délibérément difficile et il a dû se tourner vers des commentateurs extérieurs pour mieux comprendre et Mehldau pense que c'est Thomas Mann qui rend moins âpre et complexe la pensée d'Adorno à travers *Docteur Faustus* : « En remplaçant plusieurs idées d'Adorno dans un contexte narratif, Mann les a rendues moins sèches et plus séduisantes, en les faisant miroiter avec les nécessités de temps et de lieu. Une fois conjuguées avec une histoire et des personnages auxquels je m'attachais, elles devinrent plus pertinentes à mes yeux, du fait de mon empathie pour ces personnages⁴⁸³. »

À propos de l'ouvrage, Mehldau utilise l'expression « roman d'idées ». Pour lui, *Docteur Faustus* représente une forme narrative ultime qui, empruntant à des disciplines différentes, délivre au lecteur une expérience aux facettes multiples.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 33 à 34.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 34.

Comparant les conceptions d'Adorno sur la musique, et la capacité de Mann à en tirer une histoire, Mehldau s'interroge pour savoir comment aller dans l'autre sens : « [...] une pièce musicale pouvait-elle, avec son langage de sons sans mots, nous "dire" quelque chose sur la pensée discursive ? En dépit de son caractère muet, la musique pouvait-elle communiquer des idées spécifiques, ou, pour aller plus loin, est-ce qu'un pur énoncé musical, indépendant du discours linguistique, pouvait transmettre une idée qui parviendrait même à *supplanter* le langage ? Aux prises avec la pensée dialectique, j'ai commencé à réfléchir beaucoup sur musique et langage comme étant dans une relation binaire interactive, tendue et paradoxale⁴⁸⁴. »

Les interrogations de Mehldau à propos de la musique comme langage nous ramènent aux sources mêmes de la musique savante. Laissons de côté l'ethos grec des modes, les théories de Rameau, et tournons nous vers les romantiques. L'opposition entre tenants de la musique à programme chère à Liszt et ceux de la musique pure, dont Brahms fut proclamé porte-étendard, est au centre de cette question. Il n'est pas de notre compétence de savoir si la musique peut prolonger un prétexte programmatique, quel qu'il soit, voire se substituer à lui, ou n'exister que pour elle-même et être en soi un langage au dessus de tout autre, puisque compris et interprété par tous, au-delà des espaces géographiques et des langues ; il se trouve que le questionnement même que Mehldau soulève est, par sa profondeur, sa complexité, tout à fait nouveau dans le jazz. Mehldau souhaite que la musique, sa musique, soit comprise comme langage et à ce titre, porteur de sens pour son auditeur. Ainsi l'obsession de Mehldau à vouloir que la musique supplante le langage est-elle à l'origine même d'ELEGIAC CYCLE : « C'est ainsi que *Le Docteur Faustus* a servi de modèle pour "Elegiac Cycle" en conjuguant la sécheresse des concepts et une narration "humide", et plus généralement par cette invitation à puiser l'inspiration à de nombreuses sources⁴⁸⁵. »

Mehldau cite alors l'*Ulysse* de Joyce, autre modèle de cycle pour lui, exemple d'œuvre d'art remplie d'allusions à d'autres plus anciennes. Les deux livres, ceux de Mann et de Joyce, étaient reliés à d'autres, eux-mêmes reliés à d'autres systèmes de pensée, à d'autres époques. Pour Mehldau, il y avait une continuité : « Un livre ou une pièce musicale possèdent toujours une sorte de "cadre provisoire" – un début et une fin – tout en invitant aussi le lecteur à spéculer sur l'extérieur de ce cadre – d'où ça vient, et où cela pourrait aller dans le futur⁴⁸⁶. »

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

Il est un fait pourtant : du point de vue de l'histoire, le *Docteur Faustus* de Mann n'est rien d'autre qu'une énième adaptation de l'œuvre considérée comme fondatrice du romantisme : le *Faust* de Goethe ! Rappelons que dans la pièce de l'écrivain romantique, Faust conclut un pacte avec le diable, Méphistophélès. Le Diable déclenche l'amour de Faust pour Gretchen à la condition que ce dernier lui livre son âme immortelle et soit à son service en enfer. Le personnage faustien de Mann est le compositeur imaginaire Adrian Leverkühn. Ce dernier contracte la syphilis auprès d'une jeune prostituée qu'il a fréquentée – sa « Gretchen » - avant de sombrer dans la folie et de mourir. Leverkühn conclut un marché faustien avec son esprit démoniaque imaginaire pour achever son chef-d'œuvre ultime, qui n'est autre qu'un oratorio sur Faust. Et Mehldau de poursuivre : « Le message n'est pas clair : a-t-on besoin de se renier et de s'accorder avec des démons imaginaires pour créer quelque chose de beau aujourd'hui ? Mann semble plutôt dire quelque chose de la difficulté absolue de la tâche de l'artiste moderne, qui fait face à quelque chose d'insurmontable et doit en revenir à la beauté⁴⁸⁷. »

Quoi qu'il en soit, quand il l'a lu dans les années 1990, le fatalisme de cette histoire a une résonance particulière pour Mehldau, peu enclin à goûter les délices culturels de son temps : « La culture qu'on nous servait était tellement dégueulasse [*sic*]... Les choses n'avaient pas vraiment changé depuis Adorno, qui avait bien raison : c'était l'industrie de la culture, c'était la soif de profit capitaliste, c'était de l'argent et rien d'autre⁴⁸⁸. » Certes, explique Mehldau, le défi était différent : « [...] je vivais en temps de paix et de prospérité sans avoir jamais connu de guerre mondiale. Mais il restait difficile de se faire un chemin à travers l'absurdité du temps et d'essayer de produire quelque chose de vital, ou qui me paraissait tel⁴⁸⁹. »

Approfondissant sa réflexion, Mehldau détaille davantage encore la relation directe entre le *Docteur Faustus* de Mann et ELEGIAIC CYCLE. Le livre de Mann était une élégie à une sorte de beauté désormais inaccessible. D'après lui, on peut lire la chute de Leverkühn comme symbolique de celle de l'Allemagne et *Le Docteur Faustus* comme une élégie à la disparition d'une culture nationale. Ce qui pousse Mehldau à affirmer : « Ma conception de l'élégie était plus précisément calquée sur le monde actuel. On trouve l'esprit de l'élégie chez les écrivains américains d'après-guerre comme William Burroughs ou Jack Kerouac : dans un roman comme *On The Road*, Kerouac a décrit une forme d'expérience américaine plus sauvage, teintée d'un nomadisme libertaire et vibrante de mystère, mais même à l'époque où il

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 36.

l'écrivait, cette expérience tendait à s'effacer au profit de quelque chose de plus mécanisé et d'uniforme. »

C'est alors que Mehldau se livre à un aller-retour d'un grand raffinement intellectuel entre l'œuvre de la période romantique de Goethe et celle de la sombre période de la deuxième guerre mondiale qui sert de cadre à l'œuvre de Mann ; il s'interroge pour comprendre comment la même nation a pu engendrer à la fois Goethe et Hitler ? À l'époque où il travaillait sur *ELEGIAC CYCLE*, Mehldau se demandait ce que pouvait signifier être un créateur dans le monde des années 1990 : rester un artiste autonome et rendre compte de la souffrance humaine. Mehldau rappelle que Mann avait été accusé de mystification en écrivant *Docteur Faustus* puisque, avec cette allégorie de l'Allemagne pendant la guerre, les critiques prétendaient que Mann minimisait l'horreur même qui s'était produite. Or, pour Mehldau, *Docteur Faustus* possède une réelle valeur d'accusation, pas seulement contre les atrocités allemandes de la guerre mais aussi sur le plan de l'art considéré pour lui-même et de sa suprématie absolue en tant que création esthétique : Mann en effet s'attaque à la croyance mystique dans l'esthétique, idée que Goethe avait déjà esquissée dans *Les Souffrances du jeune Werther*. Et, poursuivant son raisonnement complexe, Mehldau en déduit ceci : « Mais la profonde subtilité de l'écrivain ici vient de l'insinuation plus profonde qu'il fait : les racines de la tyrannie politique et même des atrocités peuvent être ramenées à cette croyance aveugle dans le pouvoir de l'esthétique, quand elle est libérée de l'obligation morale. Mann vise une sorte d'*Aufhebung*⁴⁹⁰ rédemptrice : il nourrit un amour profond pour la pensée allemande – celle qui, précisément a chéri l'idée de l'autonomie de l'artiste – mais il va montrer la folie de cette pensée⁴⁹¹. » Puis Mehldau explique que, sans nier la grandeur de cette culture détruite par le Troisième Reich, Mann cherche à en préserver le meilleur. La clef de l'accusation de Mann envers ce que l'art a de dévoyé, se trouve dans le *Faust* original de Goethe. Dans l'une des scènes, Faust est occupé à traduire la Bible, il est frappé par un passage particulier (en réalité le tout début du texte) de l'Évangile selon saint Jean dans lequel il est écrit : « Au commencement était le Verbe ». Faust n'est pas satisfait par cela et décide de traduire cette phrase par : « Au commencement était l'Action ! » Mehldau s'insurge car la traduction alternative de Faust est profondément transgressive ; il explique :

Le « Verbe » est premier parce qu'il établit la loi, laquelle définit la conduite morale. Le Verbe est antérieur à l'Acte car il nous dit ce que devrait être l'Acte juste. Mais Goethe inverse cet ordre. Si nous imaginons le commencement des

⁴⁹⁰ Peut se traduire par « abrogation ».

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 44.

temps, il a fallu qu'il y eut d'abord un acte de création avant toute autre chose – acte qui donnerait naissance à l'existence de toute chose. Cet acte créateur prend le pas sur la règle de la loi pour Faust, c'est pourquoi il est une figure fondatrice du romantisme. Pour quiconque est attaché à la notion de créativité, on peut comprendre que l'Acte prenne le pas sur le Verbe. Le Verbe représente le dogme de l'Église, il représente une force de contrôle, un paternalisme dont on voudrait s'affranchir tant il est de nature à inhiber l'artiste. Faust a beau se tourner vers l'Acte et non le Verbe, il n'est pourtant pas en paix. Goethe avait créé la figure de l'artiste romantique avec Werther, mais Faust est un personnage plus complexe. Nous nous émerveillons d'abord devant son savoir, puis nous compatissons avec lui devant son insatisfaction et son ennui. Plus tard, pourtant, il nous révolte. Avec l'aide de Méphistophélès, il s'adonne à son désir égoïste pour la jeune Gretchen, d'où résultera pour elle une souffrance tragique. Goethe nous met face à la folie de placer l'Acte au dessus du Verbe – celle de s'autoriser à poursuivre le plaisir esthétique au détriment de toute considération morale. Quand la primauté de l'Acte sur le Verbe devient un programme politique, le résultat peut être destructeur, et c'est peut-être ce qui se cache derrière l'allégorie du Docteur Faustus. Le Troisième Reich a perdu la dimension de guide moral du Verbe – un ensemble de lois propre à un état civilisé et enraciné dans une convention judéo-chrétienne : « Tu ne tueras point ». Comme Adrian Leverkühn, il s'est auto-détruit. Dans leur horreur, les faits endossés par ce régime – l'eugénisme, l'« élimination » des « déficients » mentaux, les stérilisations forcées, le meurtre de masse – étaient des décisions esthétiques, visant à créer la Race Dominante – une œuvre d'art pleinement indépendante et libre de toute obligation morale. Au sein de la dialectique de l'art et de la politique, les rôles ont été inversés. Le régime était devenu l'art, et les lois sur lesquelles il se fondait auparavant – les conventions anciennes qui assuraient à une société donnée de rester civilisée – étaient devenues, pour paraphraser Wilde, « parfaitement inutiles⁴⁹² ».

Mehldau nourrit ici une profonde réflexion qui le conduit au cœur même de l'âme du romantisme, le Faust de Goethe en étant l'acte fondateur. Mehldau privilégie le Verbe : ses doigts ne courent pas sur le clavier de manière automatique en régurgitant des formules toutes faites, travaillées dans toutes les tonalités, mais au contraire, le thème qu'il choisit (qu'il soit de sa composition ou non) l'est pour des raisons philosophiques et littéraires, et l'improvisation qui en découle relève d'un processus hautement intellectuel. Mehldau est très éloigné de ces pianistes de jazz éblouissants de technique à qui l'on peut reprocher de développer mécaniquement des gammes et arpèges et dont le pianisme ostentatoire peut manquer de profondeur musicale.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 44 à 45.

Toutefois, Mehldau refuse que l'art soit pris en otage par le discours philosophique d'après-guerre qui l'accuse de tous les maux dont a souffert le monde au cours de la guerre car l'art n'a jamais à s'expliquer ou se justifier ! Et Mehldau d'enchérir : « La musique tout particulièrement, avec sa forme abstraite de communication tonale, ne donne aucune consigne morale à son auditeur... N'était-il pas absurde, dès lors, d'en tirer une conclusion morale⁴⁹³ ? » Selon lui, l'essentiel du discours philosophique d'après-guerre considérerait l'art, la musique et la philosophie à travers un prisme socio-économique. Pour Mehldau, il faut voir l'œuvre en elle-même, simplement dans sa propre lumière, indépendante des facteurs « extérieurs » sans lui en demander plus qu'elle ne peut offrir. On le voit, la littérature n'est jamais loin derrière la musique de Mehldau, et le choix de ses titres, pour le disque entier et pour chacune des pièces qui le composent, n'est pas le fruit du hasard. Mehldau s'inscrit dans une filiation : celle de la musique romantique à programme.

II.2.3.5- De l'importance du choix des titres

Pour ce chapitre encore, nous puiserons dans les inappréciables commentaires analytiques de Philippe André. Plus haut, nous avons vu Mehldau s'interroger sur ce que la musique peut exprimer par elle-même ; il se désole qu'elle ne soit pas davantage explicite, qu'en définitive elle ne supplante pas le langage. Ces interrogations ne sont pas nouvelles, et datent précisément de l'époque romantique où les partisans d'une musique pure, conduits par Hanslick et Brahms, s'opposaient aux tenants de la musique à programme dont Liszt était le chef de file. Si la musique ne produit pas de message explicite, elle peut cependant s'appuyer sur le code et le symbole (rappelons ici, la dialectique des thèmes et motifs entre eux, la narrativité de la forme, l'espace et les hauteurs, l'ethos et le pathos des modes, l'absence ou la présence de rythmes etc.).

Si dans le jazz le problème ne s'est pas posé pendant longtemps, c'est parce que le jazz investit fréquemment un thème préexistant déjà doté d'un titre. L'improvisation établit un lien de relation plus étroit avec la grille harmonique du thème qu'avec les idées ou ambiances véhiculées par le titre. Keith Jarrett, bien qu'élaborant une musique à programme – un programme instantané et immanent en étroite relation avec le public et le lieu du concert – n'est pas concerné par cette problématique du choix du titre. Ce n'est absolument pas le cas pour Mehldau, dont

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 37.

la musique résulte d'un certain nombre de lectures philosophiques et littéraires : les titres précèdent la composition et, par conséquent, l'improvisation.

Pour Michel Chion, il faut considérer le titre comme partie intégrante de l'œuvre. Chion rappelle à propos de Debussy ce que Boulez écrivait dans *Relevés d'apprenti* : « Le malentendu [qui a fait de Debussy un "impressionniste"] a surgi des titres, souvent⁴⁹⁴. » Puis, s'interrogeant sur la raison pour laquelle Debussy avait donné de tels titres à ses œuvres Chion écrit : « Serait-ce pour céder à la mode ambiante ? Ignorait-il ce qu'il faisait ? Il nous faut considérer que le *titre fait partie de l'œuvre* – au lieu, comme les analyses récentes des œuvres à programme le font allègrement, de l'ignorer⁴⁹⁵. »

Dans ELEGIAIC CYCLE, le titre de chaque morceau nous oblige à comparer la composition puis l'improvisation avec une idée qui est en dehors d'elle. L'auditeur sait, grâce au titre, que l'atmosphère entière du disque sera sombre, triste, nostalgique, et il attend, sur le plan formel, le retour d'éléments thématiques. Dans ELEGIAIC CYCLE, l'extra-musical ne cesse de faire retour, l'auditeur ne peut en faire abstraction. Pour Michel Chion, il faut admettre le titre d'une pièce instrumentale comme un livret choisi ou assumé par le compositeur ; c'est particulièrement net dans les cycles pianistiques de Schumann, où la relation entre les titres des différents morceaux et ces morceaux eux-mêmes semble purement décorative et donc négligeable, alors que, en réalité, l'ensemble des titres définit un cadre d'associations et de références qui donne à l'œuvre son centre formel. Chion cite Schumann : « Ce que font les poètes quand ils cherchent à enclore le sens de tout un poème dans un titre, justement, pourquoi les musiciens ne le feraient-ils pas aussi ? Le tout est qu'une telle allusion verbale ait du sens et de la délicatesse ; à cela se reconnaîtra la formation d'un musicien⁴⁹⁶... » Selon les critères de Schumann, Mehldau est assurément un musicien convenablement formé...

Mehldau est, dans cet état d'esprit, un véritable continuateur de Robert Schumann. Cependant, sa démarche semble également assez proche de celle de Liszt puisque c'est après une lecture que Liszt compose. Ainsi, Liszt, dans la pièce pour piano dont le titre est emprunté à Hugo, *Après une lecture du Dante*, s'évoque-t-il lui-même se jetant sur son instrument pour y obéir aux impulsions poétiques et musicales créées par le poème. Comparant Liszt à Schumann, Michel Chion en tire cette conclusion : « Il est le compositeur réagissant à la poésie, art noble, tandis que

⁴⁹⁴ CHION (Michel), *Le poème symphonique et la musique à programme*, Librairie Arthème Fayard, 1993, p. 24.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

chez Schumann, le compositeur s'institue lui-même poète à travers les sons⁴⁹⁷. » En cela, on pourrait voir également une parenté entre Bill Evans et Schumann... On le voit, la musique de Mehldau pose une problématique en prise directe avec le romantisme, celle de l'importance des titres dans l'œuvre entière. Nous ne reviendrons pas sur le titre même du disque, abondamment commenté par ailleurs, mais sur chacun des titres qui composent l'intégralité de l'enregistrement.

II.2.3.5.1- Plage première : *Bard*

Ce morceau ouvre le recueil d'élégies constituant *ELEGIAC CYCLE*. Mehldau lui donne ce titre car il est à la fois l'anagramme de son prénom et désigne le barde (selon la tradition celtique) qui est un conteur d'élégies. Rappelons que toutes les élégies du disque sont des compositions de Mehldau. C'est la condition d'être mortels qui est le thème central de cette première élégie. Mehldau oppose ici une harmonie qui descend régulièrement de manière chromatique et symbolise le vieillissement inéluctable jusqu'à la mort (dans les notes qui accompagnent l'album, Mehldau parle de « peur de notre propre fin, qui pousse paradoxalement à vivre et à créer ») à un thème joué *legato* qui symbolise cette vie inexorablement promise à disparaître. Philippe André pense que la filiation avec des œuvres écrites du répertoire savant de l'époque romantique est assumée jusque dans l'absence totale d'improvisation pour cette première pièce. L'idée du cycle lui permet de réutiliser ce même morceau, agrémenté d'une coda, en fin d'album, pour refermer la boucle, et à la manière des romantiques, revenir au thème du premier morceau dans le dernier morceau ou selon la pratique des jazzmen mettre en œuvre une réexposition du thème après exposition puis improvisation.

II.2.3.5.2- Plage deux : *Resignation*

Ce thème, qui comprend des improvisations, a des accents de parenté avec les premières mesures du *Prélude n° 20*, op. 28 de Frédéric Chopin. Pour Philippe André, l'influence de la littérature résonne ici sous trois aspects formels très concrets :

- les *Sonnets à Orphée* de Rainer Maria Rilke ont une tonalité plutôt majeure, mélangeant le terrible et le radieux, réunissant la vie et la mort. Le mélange mineur/majeur dans l'évolution harmonique de la pièce en est une traduction musicale ;

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

- de la même façon, la métrique originale de ce morceau (7/4, découpé en deux groupes de trois croches) reflète pleinement les contraintes formelles extrêmes du sonnet en poésie (deux quatrains suivis de deux tercets) ;
- la diction des élégies grecques alterne syllabes courtes et longues, un rythme de scansion parfaitement identique à celui des mesures 20-22 de *Resignation*.

II.2.3.5.3- Plage trois : *Memory's Tricks*

L'élégie évoque ici plus la vieillesse que la mort, le moment où la mémoire commence à défaillir : *Memory's Trick* signifie « trous de mémoire » en français. Musicalement, Philippe André relève dans ce morceau cinq métaphores musicales du temps qui passe :

- les chromatismes descendants (évoquant d'ailleurs dans tout l'album la lente descente vers la mort), principalement à la basse mais également de manière succincte à la mélodie ;
- l'hésitation perpétuelle entre harmonies majeures et mineures exprime les tours que nous joue notre mémoire avec l'âge ;
- l'accélération rythmique de la troisième voix évoque cette sensation universelle du temps qui passe de plus en plus vite avec l'âge : les arpèges en croches (14 premières mesures) devenant triolets de croches (6 mesures), triolets de double croches (4 mesures) puis sextolets de doubles croches (2 mesures) jusqu'aux triples croches (2 mesures) enfin, avant que le débit ne ralentisse brutalement pendant les 4 dernières mesures jusqu'à la noire (les derniers instants de la vie ?) ;
- le travail sur la résonance de l'accord de *la* mineur dans la coda suggère les quelques souvenirs qui restent et tournent en boucle alors que des bribes de fulgurance mélodique ravivent une résonance étouffée et incomplète de la tonalité du morceau ;
- les nombreuses dissonances créent une sensation de fausses notes immédiatement corrigées, tel un exécutant qui ne se rappellerait plus vraiment le morceau qu'il joue. Le balancement dominante/tonique est maladroitement et ironiquement détourné symbolisant ainsi la maladresse des vieillards.

II.2.3.5.4- Plage quatre : *Elegy For William Burroughs and Allen Ginsberg*

Dans cette élégie, Brad Mehldau honore deux grands auteurs américains emblématiques de la *Beat Generation*, William S. Burroughs (1914 – 1997) et Allen Ginsberg (1926 – 1997) victimes de la censure même s'ils sont actuellement reconnus comme des auteurs majeurs et influents. Ces deux écrivains ont permis l'émergence des idées hippies, la défense des droits des homosexuels, la banalisation des drogues, les combats politiques pacifistes pour la liberté d'expression. Influences littéraires et musicales :

- la technique du *cut-up* (récupération de différents fragments d'écrits préexistants) conduisant à faire un rapprochement avec l'utilisation explicite par Mehldau de pépites musicales de compositeurs romantiques (*Sonate pour piano n° 32*, op. 111 en *ut* mineur de Beethoven, travail formel de Brahms, notes répétées de Chopin, harmonies romantiques...), d'influences littéraires diverses (mythes grecs, littérature romantique allemande, écrivains de la *Beat Generation*) et même de ses propres pépites (cf. le chœur de *Rückblick*) ;
- Mehldau revisite l'histoire du jazz en pratiquant un lent *stride* à la main gauche, en utilisant des enchaînements harmoniques plus standards (III – VI – II – V – I, en faisant le choix d'un découpage ternaire du temps au départ, donnant un swing tout particulier au morceau.

Dans ses notes de pochette, Mehldau affirme, ironique : « Pour être un maître il faut accomplir une ou plusieurs des choses suivantes : A) Impliquer, avec l'aide d'épigones, que l'on est rien moins qu'un messie. B) Surgir d'une obscurité prolongée et inexplicable. C) Avoir une grande partie de son œuvre enregistrée avant 1965. D) Mourir. »

II.2.3.5.5- Plage cinq : *Lament For Linus*

Brad Mehldau pleure ici Linus (Linos en français), personnage assez méconnu de la mythologie grecque. Pourtant, il aurait, selon la légende, inventé la musique. Homère dans l'*Iliade* et Rilke dans la première *Élégie de Duino*, lui rendent un hommage succinct. André explique, qu'en poussant davantage les recherches, on découvre que le Linos était au départ un chant de deuil, une forme d'élégie. Orphée est un des élèves de Linos et lui fera honneur en sublimant la musique de son époque. Jean-Philippe Rameau (avec sa tragédie lyrique *Linus*, jamais représentée, toutes les partitions ayant été volées lors d'une répétition) ou André Jolivet (auteur en 1944 du *Chant de Linos*, pour flûte, violon, alto, violoncelle

et harpe), avant Brad Mehldau, ont été eux aussi inspirés par Linos. Comme nous l'avons vu, *Lament For Linus*, enregistré en trio trois ans auparavant, est le seul morceau à avoir précédé l'album ELEGIAC CYCLE. À la mélodie, le motif initial (*si – la – ré#*) est tellement proche du motif fondateur de *Bard* (*si – la – ré*) que Brad Mehldau a choisi de l'inclure au projet ELEGIAC CYCLE, en ne jouant que le thème, et dans une unique exposition. Le parcours harmonique de cette pièce est très riche. Comme Mehldau le dit au cours d'un reportage qui lui est consacré par le cinéaste Nicolas Klotzour, l'harmonie est quelque chose de fascinant, elle est un plancher essentiel qui sous-tend la mélodie. Il évoque alors Schubert ou Brahms, les Beatles et le jazz, notamment Coltrane et Ellington et explique qu'ils ont tous écrit de belles mélodies mais qu'elles n'auraient jamais été aussi belles sans une harmonie sous-jacente très élaborée.

II.2.3.5.6- Plage six : *Trailer Park Ghost*

Ce morceau continue de hanter les concerts solos de Brad Mehldau, de Salzau à la Roque d'Anthéron, en passant par Marciac. « Ce morceau n'est pas vraiment élégiaque, mais il est relié thématiquement aux autres. Je crois que la seule chose que j'avais en tête pour ce morceau était une sorte de fantôme hantant un parc de caravanes⁴⁹⁸... ». Il nous confie également l'héritage marqué des pièces pour piano de Johannes Brahms (*Klavierstücke*, op. 76 et 119 ; *Fantasien*, op. 116), qu'il joue depuis l'enfance. « Alors que pleure-t-on ici ? » : s'interroge Philippe André. Peut-être la mort de la tonalité à travers nombre de dissonances, de clusters joués sur l'étendue du clavier. Pour André, ce fantôme se promène peut-être dans l'histoire de la musique occidentale, visitant les caravanes abandonnées que sont les différentes écoles baroques, classiques, romantiques, contemporaines, jazz et rock.

II.2.3.5.7- Plage sept : *Goodbye, Storyteller*

À travers cette lente et triste valse, Mehldau pleure la perte de son ami et mentor, Fred Myrow (1939 – 1999). Ce compositeur-arrangeur, grand érudit de la musique savante occidentale, lui avait transmis cette culture avec enthousiasme et un réel talent de conteur d'histoires. Fred Myrow avait été élève de Darius Milhaud. Il était le fils de Joseph Myrow, également compositeur de musiques de film. *Goodebye, Storyteller* fait partie des pièces que Brad Mehldau joue régulièrement lors de ses concerts en solo. Dans ce morceau on remarque la présence d'une note pédale (*ré#*) dans le médium. Comme Jarrett, Mehldau aime faire surgir et durer une

⁴⁹⁸ Brad Mehldau, interview à la radio KCRW, le 15 juin 1999.

note répétée inlassablement à travers les cheminements harmoniques imposés de la grille du morceau. Il choisit le plus souvent de faire entendre ainsi la tonique à une voix intermédiaire du registre médium-basse, là où la plupart des jazzmen la font entendre à la basse, en pédale de dominante. On pense bien sûr à Brahms, mais aussi à Chopin, par exemple son *Prélude* n° 15 op. 28, rebaptisé la *Goutte d'eau* à cause du récit de George Sand dans *Histoire de ma vie* : « Il y en a un qui lui vint par une soirée de pluie lugubre et qui jette dans l'âme un abattement effroyable [...] Il se voyait noyé dans un lac ; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine ».

II.2.3.5.8- Plage huit : *Rückblick*

Le mythe d'Orphée est au cœur de cette élégie, plus particulièrement le moment fatidique où, se retournant, Orphée perd à jamais sa bien-aimée, Eurydice. Une référence à Beethoven dans le motif de départ (*la – sol# – la – sol# – la...* seul morceau de l'album, du reste, à posséder une introduction) semble suggérer la *Lettre à Élise*. Dans ce morceau, Mehldau pratique l'autocitation musicale. L'influence de la *Sonate pour piano* n° 3, op. 5 en *fa* mineur de Brahms (dont le titre du 4^e mouvement est *Rückblick*) sur l'articulation du chorus de *Rückblick* est nette : les incessantes connexions thématiques entre les mouvements de cette sonate donnent un sens narratif très fort à l'œuvre toute entière. Dans cet album, Brad Mehldau choisit pour son dernier morceau de revisiter l'ensemble de son album par de réguliers regards en arrière, voyant son premier projet solo défilé devant ses yeux, sans doute comme Orphée revoit défilé sa vie avec Eurydice au moment du fatal regard en arrière. L'improvisation en solo offre une liberté plus grande qu'en groupe. Dans le chorus de *Rückblick*, Brad Mehldau choisit de passer d'un morceau à l'autre de l'album, au gré de son imagination, sans suivre de grille préétablie. Après avoir utilisé des motifs issus de *Bard* et d'*Elegy For William Burroughs and Allen Ginsberg* dans le thème, le chorus revisite tous les autres morceaux dans leur tonalité d'origine (dans une métrique neutre, à savoir 4/4), obligeant Brad Mehldau à imaginer au fur et à mesure des ponts harmoniques d'une grande richesse pour lui permettre de faire le lien. Le ciment de ce parcours harmonique complexe est le motif initial de *Memory's Trick* qu'il utilise en *la* mineur, puis *sib* mineur, puis *si* mineur, enfin *lab* mineur, avant de revenir au *la* mineur originel.

II.2.3.5.9- Plage neuf : *The Bard Returns*

Comme pour mieux clore le cycle d'élégies que constitue cet album, Brad Mehldau conclut par le morceau d'ouverture, toujours joué sans chorus, mais agrémenté d'une coda, qui se termine en hommage à Ludwig Van Beethoven, par une citation répétée de la fin de sa *Sonate pour piano* n° 32 op. 111, un demi-ton au dessus de l'original, d'abord par le seul motif mélodique, puis par ce même motif, accompagné d'un trille long, emblématique de la fin de cette dernière sonate de Beethoven. Thomas Mann a qualifié cette dernière phrase musicale d'« adieu à la sonate ». C'est cette phrase que Brad Mehldau choisit pour conclure son premier album solo. On retrouve également en fin de coda une allusion à celle de *Memory's Trick* avec l'apparition de la triade de *la* mineur au milieu d'arpèges en *réb* majeur. Les autocitations à la fin du dernier morceau s'accélèrent ; mesures 61-65, on retrouve les mesures 126-128 de la coda de *Resignation* puis sur le mode original de la coda de *Memory's Trick* (succession de tierces mineures et de demi-tons), reprise du motif fondateur de *Goodbye, Storyteller*.

En définitive, Brad Mehldau est un pianiste soliste improvisateur particulièrement novateur. Si Bill Evans est un poète du clavier, héritier direct du piano de Chopin, il s'inscrit dans la tradition formelle du jazz et ne s'en écarte pas, que ce soit à partir de standards existants ou de ses propres compositions, même s'il choisit parfois un paradigme d'improvisation qui adopte certaines similitudes avec le procédé de la variation comme décrit par Enrico Pieranunzi. Keith Jarrett suit une voie inédite, il se veut avant tout prophète, son geste pianistique est quasi-mystique, la forme qu'il adopte est immanente à la cérémonie qu'il célèbre dans un lieu donné avec un public *ad hoc*, le discours développé est inouï et lui procure une célébrité que seul avait pu connaître un pianiste-compositeur comme Liszt avant lui. Même s'il montre une originalité aussi grande, le geste pianistique de Mehldau est tout autre. Il s'abreuve abondamment aux sources de la musique savante, plus particulièrement du romantisme : avant toute chose, sa musique se nourrit de la luxuriante culture littéraire, poétique et philosophique dont il bénéficie. En cela, il emboîte le pas à des musiciens comme Schumann et Liszt. Sa volonté de composer, puis d'improviser sur des thèmes dont les titres font explicitement partie d'une œuvre globale dont il revendique la parenté avec des œuvres littéraires est symptomatique de son âme profondément romantique. À l'image de celle de Liszt, sa musique composée et improvisée est entièrement programmatique. Plus encore, Mehldau explique son programme et revendique les sources qui lui ont servi d'inspiration : la permanence de l'interrogation sur la mort à travers l'élégie d'abord, mais aussi les nombreuses lectures qui l'ont nourri : Rainer Maria Rilke et

son regard porté sur les références mythologiques comme celles de Linos et Orphée ; Faust en tant que mythe fondateur du romantisme, de sa genèse avec Goethe aux interrogations philosophiques d'Adorno à travers Thomas Mann et l'importance du choix des titres comme annonce programmatique. Du point de vue formel, c'est davantage du côté de Brahms ou Beethoven qu'il se tourne. Comme Shearing avant lui, il use fréquemment du procédé de la note répétée chère à Chopin ainsi que de la note pédale qu'il utilise, comme Schumann, ou comme Chopin, dans le médium de la tessiture du piano. Les phénomènes de la cellule motivique construite à partir d'un mot ou d'une succession de lettres, l'autocitation et sa volonté de tout relier à l'intérieur d'un cycle doivent également beaucoup à Schumann, Franck et certaines œuvres de Liszt. Cela dit, comme Jarrett, Mehldau essaye, d'une manière totalement différente, de délivrer un message à travers son geste pianistique, il tente par de nombreux commentaires sur sa démarche, de faire en sorte que sa musique soit un récit. À travers l'élégie, il s'inscrit dans la filiation de tous les artistes dont l'œuvre a consisté à traiter de l'éternel problème de l'existence éphémère.

Conclusion

Au terme de ce travail, il convient de mesurer les bénéfices d'une recherche qui a tenté, dans une ambition sans doute démesurée, de balayer toute l'histoire du jazz mais se révèle finalement extrêmement parcellaire et voit son corpus de pianistes solistes de jazz réduit. Toutefois, il existe une constante dans ce défilé chronologique : Le désir permanent, conscient ou inconscient, des pianistes de jazz de se mesurer avec le romantisme dans ce qu'il représente de virtuose puisque : « La virtuosité fait partie de l'éloquence du romantisme, mais aussi de ses résonances les plus secrètes¹. » Ces pianistes américains sont fascinés par le spectacle du piano virtuose romantique pour la raison qu'invoque Michelle Biget-Mainfroy : « Le piano passe pour le symbole de cette virtuosité transcendante, le concert de pianiste s'est identifié à un spectacle à la mode et une très grande partie du répertoire romantique de piano se révèle virtuose². » Ceci passe par la conquête de ce que Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper nomment les *territoires de l'impossible* : « Il va dès lors s'acharner à conquérir *dans son jeu* les territoires de *l'impossible*, où nul ne viendra plus lui disputer son titre. On pourrait dire, à lire les documents de l'époque, que cet idéal a consisté à réunir et maîtriser au plus haut degré les qualités les plus contraires et les plus incompatibles : *les extrêmes* du viril et du féminin, de la puissance et de la poésie. D'où l'exceptionnel magnétisme du jeu et de la personne de Franz Liszt sur tous ceux qui eurent le privilège de l'entendre³. » Ces territoires de l'impossible, abondamment parcourus et dominés par les grands pianistes virtuoses de l'époque romantique, chaque pianiste de jazz en tant qu'interprète-créateur a, à sa manière et avec les moyens dont il dispose, tenté de les conquérir. Il a, pour ce faire, utilisé ce

¹ BIGET-MAINFROY (Michelle), *La Virtuosité au Piano : Pour Quoi Faire ?*, In. PENESCO (Anne) (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 164.

² *Ibid.*, p. 155.

³ HURÉ (Pierre Antoine) & KNEPPER (Claude), *Liszt en son temps*, Hachette, Pluriel Arts, 2005, p. 28.

qui constitue la singularité du toucher pianistique et la révélation de sa personnalité intime : le geste instrumental.

Reste que comme l'a rappelé Brad Mehldau, « L'essence du Romantisme est cette élévation de l'artiste au dessus du reste de la société, un artiste qui n'est pas soumis aux mêmes règles que les autres⁴. » Rappelant que les artistes eux-mêmes ont sans doute participé activement à forger ce statut supérieur et à créer leur propre mystique à l'époque romantique, comment ne pas établir un rapprochement avec la longue liste des pianistes solistes de jazz qui jalonnent cette thèse. Le fait même de vouloir sortir de leur condition d'*entertainer*, d'amuseur, pour les pianistes de *stride*, de se faire reconnaître comme des virtuoses à part entière dans une Amérique où les Noirs occupent une place secondaire dans la société des années trente. L'élévation virtuose se manifestera d'ailleurs dans ce qu'elle a de directement proche avec la tradition pianistique romantique pour des pianistes comme George Shearing ou Bill Evans qui sans elle n'aurait pas apporté une pierre aussi angulaire à l'édifice du piano jazz. Quant à Keith Jarrett, la célébration pratiquée lors de ses concerts lui confère, de fait, un statut de demi-dieu. Il bénéficie ainsi, de son vivant, d'une authentique vénération de la part d'une proportion considérable des habitants de la planète dans les années qui vont suivre le Köln concert.

Avec l'évolution historique du jazz, la technicité du geste instrumental va croissant, Art Tatum, en tant que virtuose absolu, étant un cas à part. De spontané, affectif et émotionnel dans les débuts, peu à peu le geste du pianiste de jazz va devenir plus cérébral, mental et analytique. Malgré tout, même dans les premiers temps du *stride*, le pianiste de jazz se rêve Chopin, Liszt. Si dans la première partie du XX^e siècle, l'apprentissage du pianiste de jazz reste succinct, il garde en ligne de mire le modèle pianistique savant du XIX^e siècle dont il n'a parfois pas pu bénéficier enfant mais adulte (comme Willy *The Lion* Smith et James P. Johnson, fascinés par la musique savante, qui se perfectionnent à l'âge adulte auprès d'enseignants compétents). Le répertoire du pianiste de *stride* le démontre, la « jazzification » des thèmes d'opéra est une part non négligeable du terrain sur lequel vont se développer des improvisations qui sont des paraphrases plus ou moins libres du thème emprunté. En agissant ainsi, le pianiste de *stride* est doublement le continuateur de Franz Liszt dont une grande partie de l'œuvre consiste en paraphrases de thèmes d'opéras. En effet, il choisit le même matériau pour créer « à partir de » et le même procédé, la paraphrase, pour improviser. Cela dit, c'est Art Tatum, abandonnant

⁴ ELEGIAC CYCLE, *Brad Mehldau*, Outre Mesure, 2011, p. 24.

pratiquement cependant la « jazzification » des thèmes d'opéra ou d'origine savante⁵ qui mène l'improvisation paraphrase à son point le plus abouti, son style en constitue l'apogée, pour le XX^e siècle tout du moins ; dans le domaine du jazz, nul n'aura poussé ce type d'improvisation aussi loin. Après lui, c'est dans la technicité même du geste que s'opère cette influence. Il est un fait : de tous temps, le pianiste de jazz, en tentant de conquérir les territoires de l'impossible, se mesure au paradigme d'une virtuosité imposée par la grande tradition savante romantique. Constitutifs de ce paradigme, les standards de cette virtuosité ne s'arrêtent pas au seul geste technique instrumental : les années passant, tous les pianistes solistes de jazz ont pu acquérir ce geste grâce à des formations communes avec leurs homologues interprètes du répertoire savant.

Le geste instrumental peut se révéler *hypergeste*, un geste qui donne autant à voir qu'à entendre depuis la virtuosité ostentatoire de Franz Liszt. Nous avons pu constater que si cette notion d'*hypergeste* est sous-jacente dans la virtuosité de chaque soliste – puisqu'un soliste donne forcément à voir au public qui le regarde jouer – c'est essentiellement « Fats » Waller et Keith Jarrett qui doivent maîtriser l'exacerbation de leur *hypergeste* pour des raisons diamétralement opposées. « Fats », l'*entertainer* dégrade son image de virtuose par un comportement clownesque qui paradoxalement emporte l'adhésion du public alors que Jarrett se représente sous l'apparence d'un « Prométhée » torturé délivrant un message mystique à l'adresse d'une foule hypnotisée. L'exact contraire de ces deux exemples est Bill Evans qui, à l'image de Chopin, déteste jouer devant un auditoire. Sa posture est fixe, le dos tourné au public, les yeux fermés, la virtuosité intime et intérieure. Cependant, les deux héritiers de Liszt, sur le plan de l'ostentation purement virtuose, restent Art Tatum et Oscar Peterson, dont le style brillant et richement orné cherche à éliminer toute velléité de concurrence. Bien entendu, la problématique de l'*hypergeste* ne concerne que les concerts joués en direct ou filmés, et non les enregistrements, mais elle se révèle un puissant indicateur de la personnalité intime du pianiste de jazz soliste.

Cette notion de concurrence, même s'il faut reconnaître qu'elle est inhérente au jazz lui-même, est, concernant le piano, également une survivance du XIX^e siècle, voire un bégaiement de l'histoire, qui a vu s'affronter nombre de pianistes virtuoses. Le duel qui a opposé Liszt et Thalberg se perpétue à travers les fameuses *cutting sessions* et autres *rent parties* ; tous les pianistes de *stride* se livrent entre eux à une compétition féroce. Après avoir vainement essayé de détrôner l'« inventeur du

⁵ *Humoresque* et les quelques rares morceaux d'origine savante repris par Tatum pour ses improvisations relèvent de l'anecdote, peut-être de l'hommage aux pianistes de *stride* ?

jazz », Jelly Roll Morton, ils ne pourront rien contre le « virtuose absolu » Art Tatum. Ce dernier paraît instaurer une sorte de paternalisme bienveillant envers tous les autres pianistes qui lui font serment d'allégeance, reconnaissant dans le geste pianistique du pianiste aveugle la lumière d'un phare dont seule, auparavant, la virtuosité Lisztienne a pu revendiquer l'éclat.

En réalité, cette concurrence féroce concerne uniquement les héritiers de ce que Denis Levaillant appelle les pianistes « acrobates » de l'époque romantique : « À partir de 1830 [...] car les pianistes eux-mêmes, comme les compositeurs, commencent à se diviser en deux catégories : les “acrobates” et “les poètes”. Les extravertis, étalant les prouesses techniques, stupéfiant le public par des cascades de chromatismes, de doubles notes, de notes répétées, d'octaves périlleuses et les intravertis, cherchant les subtilités de timbres, les éclairages changeants, les couleurs variées de l'harmonie. Le romantisme naissant porte ces deux faces de la virtuosité subjective au plus haut point d'expression artistique et trouve dans le piano le miroir idéal de cette duplicité : fort et doux, percussif et résonnant, de cette double habileté il fait sa signature et divise à la fois les pianistes et les facteurs, jusqu'à nos jours encore⁶. » Si Oscar Peterson et Bill Evans se sont partagés les distinctions honorifiques – *Grammy Awards* – au cours des années soixante, c'est, en ce qui concerne Bill Evans, sans aucun esprit de concurrence. En effet, l'un peut être facilement classé parmi les « acrobates », digne successeur de Liszt et l'autre de « poète » héritier de l'état d'esprit de Chopin.

La quête absolue de virtuosité tout au long de l'histoire du jazz est la conséquence d'un individualisme forcené et d'un engouement pour la fonction de démiurge. Le pianiste, par essence, est l'unique instrumentiste qui peut intégralement créer seul une œuvre musicale en disposant des possibilités équivalentes à celles d'un orchestre. Le piano invite le virtuose à s'émanciper de l'appui de tout autre instrumentiste, il le conduit à se mettre en concurrence avec l'orchestre lui-même et à éliminer de la scène les autres pianistes solistes. Fatalement, comme le virtuose romantique, le pianiste de jazz, en lutte permanente pour son existence individuelle, est amené à revendiquer un Moi surdimensionné. Rappelons-nous à ce propos, les égos de Morton « l'inventeur du jazz », Willie « The Lion » Smith qui parle de lui à la troisième personne ou celui de Tatum qui, un siècle après Liszt, avec une ambition similaire, réinvente le récital et délivre à jamais le jazz de l'emprise qu'avait la danse sur lui.

⁶ LEVAILLANT (Denis), *Le Piano*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1986, p. 20.

Ce qui nous conduit tout naturellement à voir comment le pianiste soliste aide le jazz à s'émanciper de tout aspect fonctionnel en l'amenant peu à peu à revendiquer un statut de véritable musique savante. Au départ, même Morton, pétri de vénération pour « la grande musique » et le grand opéra, n' imagine pas un instant créer une musique à écouter ; c'est seulement avec Tatum que cette prétention trouve un aboutissement et donne le départ d'une ère où jazz et musique savante deviendront de plus en plus difficilement différenciables. Il faut reconnaître que le pianiste de jazz américain doit beaucoup à l'Europe dont l'étonnant public, habitué du récital romantique, reste sagement assis pour écouter. Cette situation conduit à un autre bégaiement de l'histoire : la création du récital pour pianiste soliste de jazz et la captation par Art Tatum d'un public dédié, environ une centaine d'années après la création initiale du récital de piano solo par Liszt. En étant le continuateur de Liszt et Tatum, grâce à ses concerts solistes en Europe, Keith Jarrett obtient une popularité exceptionnelle parmi les pianistes de jazz. Encore une fois, seul Liszt auparavant, en tant qu'interprète-créateur, avait obtenu une telle popularité ainsi que le rappellent Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper : « Mais c'était sans compter avec le caractère fondamentalement idolâtre de la foule, pour laquelle le virtuose n'est l'égal d'un roi ou d'un demi-dieu que s'il perpétue l'ancestrale fonction démiurgique – celle de l'intercesseur, du sorcier, du mage – et se garde de “tomber” dans le réel, le prosaïque⁷ [...] ».

Dans l'exercice d'imposition d'un Moi souverain, l'improvisation peut aller d'une virtuosité purement décorative, comme celle pratiquée par Tatum, à d'authentiques moments poétiques dégagés par la virtuosité intimiste d'Evans, voire exprimer un discours musical oratoire signifiant, à l'image de celui de Keith Jarrett car la parole du virtuose est le langage de tous les langages : « Comme la parole de l'orateur ou du prédicateur, le discours du virtuose est le langage de tous les langages⁸. » Mais la virtuosité peut aussi se développer à partir d'un matériau programmatique extrêmement recherché comme le démontre Mehlau. Toutes choses déjà existantes dans la musique romantique : en effet, si au XIX^e siècle la virtuosité digitale est présente dans les diverses études pour piano, la poésie se trouve derrière chaque note des compositions de Chopin, et certaines pages de Liszt peuvent prendre la forme d'actes purement prédicatifs, ou utiliser un programme qui leur est sous-jacent, délivrant une rhétorique à l'adresse d'un public qui vénère le génie démiurge.

⁷ HURÉ (Pierre Antoine) & KNEPPER (Claude), *Liszt en son temps*, Hachette, Pluriel Arts, 2005, p. 33.

⁸ MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuose Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, p. 245.

Du point de vue formel, le pianiste soliste de jazz, ne suivant pas à l'origine la voie qu'ouvrait Morton avec des structures multipartites à l'image de la suite de la musique savante issue de l'ancienne suite de danses, se contente pendant très longtemps soit d'investir le blues ou les standards déjà existant issus des comédies musicales de Broadway, des airs de Gershwin, soit de composer des thèmes embrassant ces mêmes structures. Ainsi, Tatum, malgré la place qu'il occupe dans le piano solo de jazz, se complait uniquement à paraphraser des standards (ses quelques compositions n'apportant rien de nouveau sur le plan de la forme). C'est finalement un pianiste d'origine anglaise, George Shearing, qui va bousculer ces habitudes en élargissant le concept d'improvisation à la forme. Presque tous les nombreux disques qu'il a enregistrés en soliste comportent des plages dans lesquelles il recrée le principe de la fantaisie « sur le thème de », émanation du principe de liberté formelle, voire de la rhapsodie, dans le sens où Shearing cite ou réemploie des thèmes préexistants, fréquemment issus de la musique savante à partir d'un matériau de base issu des standards. Parfois, ces thèmes extérieurs rapportés sont si nombreux que l'on pourrait éventuellement parler de pot-pourri, un principe structurel cher aux pianistes solistes du romantisme. C'est, par la suite, Keith Jarrett et Brad Mehldau qui reprennent le flambeau de Shearing. Tous deux vont encore plus loin. Le premier s'inscrit dans la forme longue puisqu'il en crée les contours au travers de concerts qui durent plus d'une heure et rejoint ainsi ses aînés romantiques. Après avoir fait le vide dans son esprit, il essaye d'inventer de manière immanente une véritable forme spontanée en corrélation avec l'endroit et le public du moment, accentuant ainsi la dimension mystique romantique de sa démarche. Brad Mehldau, en ressuscitant le thème cyclique et en établissant en conséquence une unité programmatique dans la méta-forme d'un enregistrement de disque se revendique clairement comme l'héritier de Schumann ou de César Franck.

Il est une habitude, propre aux pianistes romantiques et plus précisément à Chopin, en opposition au swing, que l'on retrouve assez souvent chez les pianistes de jazz, c'est l'usage du *rubato*. Elle est présente chez les pianistes de *stride*, fréquente dans l'improvisation paraphrase d'Art Tatum et quasi-permanente dans les introductions des pianistes modernes ou dans des parties entières de concerts de Keith Jarrett. Reste que le tempo a une importance considérable dans cette convocation du paradigme virtuose romantique. Dans les tempos élevés, il est assez rare que le geste pianistique du pianiste soliste de jazz fasse appel à autre chose que l'inévitable *stride*, dans les premiers temps du jazz, ou bien, plus tard, le dispositif d'accords ponctuant le discours improvisé à la main droite dans les tempos élevés comme Bill Evans, par exemple, le fait. Seuls Art Tatum – qui peut également utiliser le *stride* – et les pianistes contemporains tels Jarrett ou Mehldau, grâce à leur

parfaite connaissance des œuvres savantes et leur volonté de les utiliser pour renouveler le jazz, élaborent un discours de la main gauche aussi abouti que celui de la main droite dans une parfaite complémentarité stylistique et esthétique. En revanche, dans les tempos lents, les pianistes de jazz sont obligés de faire appel à des dispositifs d'arpèges au service d'un geste pianistique lyrique et sensible. En effet, c'est dans les ballades que le pianiste de jazz révèle le mieux son affinité réelle avec la grande tradition pianistique savante et romantique. En définitive, concernant les tempos lents (trop lents pour qu'il y ait swing) le pianiste soliste peut difficilement échapper au modèle pianistique du romantisme surtout dans la mesure où il goûte particulièrement les harmonies sophistiquées :

Le principal facteur pacifiant du largo romantique est bien sûr le tempo. Seul le tempo lent permet l'épanouissement spectral des harmoniques, le déploiement de la résonance créée par le posé des basses et l'accompagnement arpeggiando, l'expansion de la mélodie principale. Seul le tempo lent permet cet apparent flottement en apesanteur des harmoniques aiguës de la mélodie principale et de ses embellissements ornementaux. Ces caractéristiques de tempo et de nuances sont indissociables de la régularité du dessin d'accompagnement. Que le largo soit binaire ou ternaire, son accompagnement se présentera comme un flux continu d'arpèges ou de notes répétées⁹.

Ainsi, nul pianiste de jazz ne peut échapper à l'accompagnement en arpèges à la main gauche dans les ballades. Pour être juste, parfois celle-ci peut également effectuer des battements d'accords répétés, mais il s'agit encore une fois d'un principe coutumier des romantiques, comme Chopin peut le faire dans certaines de ses pièces, notamment les *Préludes*. Certains pianistes de jazz, à l'image d'Erroll Garner, se sentent obligés d'investir le concept d'accompagnement en arpèges jusqu'à l'excès, allant jusqu'à *surjouer* le caractère romantique dans les ballades. C'est d'autant plus gênant que les arpèges sont également abondamment distribués dans un flot continu à la main droite. En revanche, cela participe intensément du style garnérien, conduisant facilement d'autres pianistes à le parodier. À l'inverse, le jeu de main gauche de George Shearing, Bill Evans, Keith Jarrett ou Brad Mehldau, dans les morceaux lents, trahit par la qualité de la disposition des arpèges et leurs enchaînements harmoniques ce qu'il doit à la musique romantique pour piano.

Cela établi, cette continuité entre le romantisme et le jazz dans la manière de jouer en soliste est indissociable de l'instrument lui-même. Le romantique est épris de liberté individuelle, il veut lutter contre l'orchestre, il a pour ambition de se mesurer au Créateur « tout puissant » et le piano est l'instrument de sa conquête. Le

⁹ *Ibid.*, p. 140.

jazzman pianiste ne peut échapper à son destin, commun avec celui de son homologue romantique, car le piano est un instrument fédérateur et assimilateur : « Dans ce contexte et cette filiation, le concert soliste, porteur de la mythologie du virtuose et conséquence de celle-ci, montre une incontestable volonté fédératrice en prétendant unir les consciences individuelles dans une indicible communion au sacré de l'art. La puissance fédératrice de la virtuosité lisztienne ne peut être dissociée de la puissance assimilatrice du piano moderne. "Le piano a [...] cette puissance assimilatrice", écrit Liszt dans sa célèbre lettre à Adolphe Pictet, parce que la "vie de tous [...] se concentre en lui"¹⁰. » Ainsi la vie du groupe (de jazz) se concentre dans la musique du pianiste de jazz, elle se réduit aux seules mains du pianiste : « Le piano : sa seule vertu, son seul vice, sa vie. *Réduire* toute la musique au piano, c'est limiter le monde à l'empan de ses mains, et le refaire à leur image"¹¹. » Par voie de conséquence, le pianiste qui remodèle la musique de jazz à son image, depuis les origines jusqu'à nos jours, la remodèle à divers degrés selon des paradigmes consubstantiels au piano, instrument romantique. Ce faisant, il établit un lien entre l'Amérique et l'Europe, comme l'aspect rythmique est engendré par l'Afrique, et fait se remémorer au jazz ce qu'il doit à la culture musicale savante européenne du XIX^e siècle.

Comme nous l'avons souligné au début de cette conclusion, cette thèse présente un certain nombre de lacunes concernant l'absence de beaucoup de pianistes de jazz, mais il nous a fallu faire des choix. En réalité, au départ, nous avons envisagé d'élargir ces recherches aux pianistes de jazz européens, ce qui aurait ouvert un champ de recherche intéressant puisque les jazzmen européens sont plus directement héritiers des pianistes romantiques. En Allemagne, Joachim Kühn est, par la liberté formelle, par les aspects philosophiques, un héritier direct des romantiques. En France, Martial Solal, dont la carrière est extrêmement longue, effectue une sorte d'auto-analyse qui le conduit à reconnaître sa dette envers les romantiques. Le style de Michel Petrucciani, par son lyrisme et la poésie de sa ligne mélodique, convoque fréquemment divers aspects de la musique de Chopin. Quant aux pianistes actuels, il nous suffit d'écouter Franck Avitabile – *August in Paris* par exemple – ou Jacky Terrasson – dont la musique affiche par certains moments une proximité avec Poulenc –, entre autres, pour comprendre que désormais, à l'image de la musique de Mehldau, romantisme et postromantisme sont des éléments essentiels du piano jazz soliste contemporain. On peut même ajouter que la musique

¹⁰ *Ibid.*, p. 243.

¹¹ DRILLON (Jacques), Liszt Transcripteur suivi de Schubert et L'infini, Éditions Actes Sud, 2005, p. 94.

savante en général et le piano romantique en particulier constituent le terreau sur lequel se déploie l'improvisation actuelle. Le fossé qui sépare le jazz de la musique savante contemporaine improvisée est à ce point comblé que lorsqu'on écoute Karol Beffa improviser, il est très difficile de discerner s'il est un jazzman ou un improvisateur de musique savante.

Avec le recul, nous estimons qu'il aurait peut-être été nécessaire d'argumenter moins longuement sur certains pianistes. Ainsi en est-il d'Earl Hines ou Teddy Wilson. Marian McPartland n'a sa place dans cette thèse que dans la mesure où elle est la seule femme dans l'échantillon des pianistes présentés et qu'elle est comme George Shearing, d'origine anglaise, même si elle a fait carrière en Amérique, ce qui nous apportait un point de comparaison. Elle joue aussi un rôle essentiel dans le monde du piano jazz soliste parce qu'elle a pendant très longtemps animé une émission de télévision dans laquelle elle invitait des grands pianistes de jazz, les interviewait et leur demandait de jouer seuls puis avec elle.

Évidemment, nous regrettons d'avoir été trop généraliste dans ces recherches et de n'avoir pas multiplié les sources pour chaque pianiste. En fait, nous avons dû, selon les cas, faire des choix entre diverses sources ou tout simplement nous contenter des sources trouvées, certaines étant indisponibles au moment voulu.

Nous en sommes restés à un survol consistant à analyser de manière succincte des enregistrements de disques et l'on peut le regretter. Bien sûr, un travail analytique à partir de relevés aurait permis d'approfondir avec intérêt les recherches de cette thèse. Nous espérons cependant que cette thèse a ouvert une voie sur laquelle d'autres chercheurs pourront s'engouffrer en concentrant leur travail, à partir de relevés, sur des pianistes bien précis.

Au sujet des différentes vidéos qui nous ont permis de regarder les pianistes cités dans cette thèse, nous avons utilisé internet et plus précisément Youtube. Ces sources n'ont, pour des raisons de droits d'auteur et de format adapté, pas pu être intégrées directement dans ce travail de thèse et elles sont susceptibles de disparaître à chaque instant. Cela dit, à l'heure actuelle, les documents sont certainement encore disponibles et accessibles et nous ne voyons pas de raisons pour qu'il en soit autrement à l'avenir puisqu'elles auront tendance à entrer avec le temps dans l'histoire et le domaine public... Dans cette éventuelle perspective, nous espérons que ce travail se révélera de quelque utilité pour les musicologues et musicographes actuels ou futurs et, d'une manière plus générale, qu'il contribuera à une meilleure compréhension de ce phénomène complexe qu'est la virtuosité du pianiste soliste dans la musique de jazz et ses ramifications avec la musique savante européenne.

Bibliographie

Ouvrages sur les pianistes de jazz

- BILLARD (François), *Lennie Tristano*, collection « mood indigo », Éditions du Limon, 1988, 203 p.
- CARR (Ian), *Keith Jarrett, The Man and His Music*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, First Da Capo paperback edition 1992, Da Capo Press, A Member of the Perseus Book Group, Manufactured in the United States of America, 237 p.
- DANCE (Stanley), *The world of Earl Hines*, Published by Charles Scribner's sons, New York, USA, 1977, 324 p.
- DE BARROS (Paul), *Shall We Play That One Together?, The Life and Art of Jazz Piano Legend Marian McPartland*, Printed in the United States of America, St. Martin's Press, New York, 2012, 484 p.
- DE WILDE (Laurent), *Monk*, Collection folio, Éditions Gallimard, 1996, 314 p.
- DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, 342 p.
- DORAN (James M.), *Erroll Garner, The Most Happy Piano*, Institute of Jazz Studies, Rutgers University, USA, 1985, 481 p.
- ELSDON (Peter), *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford Studies in Recorded Jazz, Published in the United States of America by Oxford University Press, 198 Madison Avenue, New York, 171 p.
- ENSTICE (Wayn) & STOCKHOUSE (Janis), *Jazzwomen, Conversations with Twenty-One Musicians*, Preface by Cobi Narita and Paul Ash, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 601 North Morton Street, Bloomington, 2004, 368 p.
- FOX (Charles), *Fats Waller, Kings of Jazz*, A Perpetua Book, A. S. Barnes And Company, INC. New York, 1961, 87 p.
- HALAY (Benjamin), *Michel Petrucciani*, Éditions Didier Carpentier, 2011, 288 p.
- JACKSON (Jean-Pierre), *Oscar Peterson*, Actes Sud, 137 p.
- LALO (Thierry), *John Lewis*, Éditions du Limon, 1991, 285 p.
- LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, 240 p.
- LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, traduit par Henri Parisot, Édition française, Flammarion, 1964, 355 p.
- PALMER (Richard), *Oscar Peterson*, collection « jazz », Garancière, Jean Paul Bertrand Éditeur, 1986, 123 p.

- PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, 382 p.
- PIERANUNZI (Enrico), *Bill Evans, Portrait de l'artiste au piano*, Édition Birdland 2001, Rouge profond pour la traduction, 2004, 157 p.
- REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press, USA, 2003, 288 p.
- SARRAZY (Marc), *Une histoire du jazz moderne, Joachim Kühn*, Éditions Syllepse, 2003, 319 p.
- SHADWICK (Keith), *Bill Evans, Everything Happens To Me – a musical biography*, Published by Backbeat Books 600 Harrison Street, San Francisco, First edition 2002, 208 p.
- SHEARING (George) & SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, 259 p.
- SILVER (Horace), *Let's get to the nitty gritty, The autobiography of Horace Silver*, University of California Press, Berkeley Los Angeles, 2006, 264 p.
- SOLAL (Martial), en collaboration avec MÉDIONI (Franck), *Ma vie sur un tabouret*, Autobiographie, Actes Sud, 2008, 169 p.
- THE "LION" SMITH (Willie) & HOEFER (George), *Music on My Mind, The memoirs of an American pianist*, by MacGibbon & Kee Ltd, Printed in Great Britain, Ebenezer Baylis & Son Ltd, The Trinity Press, Worcester, and London, First published 1965, 318 p.
- VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, 179 p.
- WILSON (Teddy), *Teddy Wilson talks Jazz*, The Continuum International Publishing Group, London/New York, 2001, 179 p.

Ouvrages sur l'improvisation

- BAILEY (Derek), *L'improvisation – Sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints », 2003, 158 p.
- LEVAILLANT (Denis), *L'improvisation musicale, Essai sur la puissance de jeu*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1981, 350 p.
- Ouvrage collectif, Actes du colloque de Monségur, *L'improvisation du jazz*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, 146 p.

Ouvrages généraux sur le jazz

- COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Des origines au swing*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, 293 p.

- COLLIER (James Lincoln), *L'aventure du jazz, Du swing à nos jours*, traduit de l'américain par Yvonne et Maurice Cullaz, Albin Michel, 1981, 290 p.
- CÔTÉ (Gérald), *Le jazz vu de l'intérieur, Pour une anthropologie des musiques afro-américaines*, Éditions Varia, 2011, 271 p.
- CUGNY (Laurent), *Analyser le jazz*, Éditions Outre Mesure, Paris 2009, 576 p.
- EKKEARD (Jost), *Free Jazz, Une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, Éditions Outre Mesure, 2002, 238 p.
- GUMFLOWICZ (Philippe), *Le roman du jazz*, première époque : 1893-1930, Librairie Arthème Fayard, 1991, 387 p.
- GUMFLOWICZ (Philippe), *Le roman du jazz*, deuxième époque : 1930-1942, Librairie Arthème Fayard, 2000, 509 p.
- GUMFLOWICZ (Philippe), *Le roman du jazz*, troisième époque : *Les modernes*, Librairie Arthème Fayard, 2008, 498 p.
- HODEIR (André), *Hommes et problèmes du Jazz*, Éditions Parenthèses, 1954, 240 p.
- JALARD (Michel-Claude), *Le jazz est-il encore possible ?*, Éditions Parenthèses, 1986, 198 p.
- LEGRAND (Anne), *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, Éditions du Laveur, 2009, 240 p.
- MALSON (Lucien), *Les maîtres du jazz, d'Oliver à Coltrane*, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 1979, 127 p.
- MARTIN (Denis-Constant) et ROUEFF (Olivier), *La France du jazz, Musique modernité et identité dans la première moitié du XX^{ème} siècle*, Éditions Parenthèses, 2002, 323 p.
- MOUSSARON (Jean-Pierre), *Feu le Free ? et autres écrits sur le jazz*, préface de Philippe Carles, Éditions Belin, 1990, 253 p.
- PIERREPONT (Alexandre), *Le champ jazzistique*, Éditions Parenthèses, 2002, 184 p.
- RÉDA (Jacques), *L'improviste, une lecture du jazz*, Éditions Gallimard, 1990 et 2010, 409 p.
- SCHULLER (Gunther), *L'histoire du jazz/I Le premier jazz des origines à 1930*, Traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou, Éditions Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, 395 p.
- SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, 919 p.
- SMALL (Christopher), *Musicking: The meanings of Performing and Listening*, (Music/Culture), Paperback, England, June – 15, 1998, 238 p.
- YANOW (Scott), *Jazz on Record, The First Sixty Years*, published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, 2003, 858 p.

Ouvrages sur la virtuosité romantique

- JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Liszt et la rhapsodie. I, Essai sur la virtuosité*, Plon, 1979, 182 p.

- JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*, Flammarion, 1998, 173 p.
- MARTY (Jean Pierre), « *Vingt quatre leçons avec Chopin* », Éditions Singulières, 2007, 242 p.
- MOYSAN (Bruno), *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra (1830-1848)*, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 1195 p.
- MOYSAN (Bruno), *Liszt Virtuouse Subversif*, Collection Perpetuum mobile, Symétrie, 30 Rue Jean-Baptiste Say, 69001 Lyon France, 2009, 296 p.
- Ouvrage collectif, *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Harmoniques Flammarion, 1991, 348 p.
- PENESCO (Anne) (dir.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, 213 p.
- RAYNAUD (Cécile), *Liszt et la virtuosité romantique*, Honoré Champion, 404 p.
- VILLEMIN (Stéphane), *Les grands pianistes*, Georg éditeur, Suisse, 1999, 239 p.
- VON LENZ (Wilhelm), *Les Grands Virtuoses du piano*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, 222 p.

Ouvrages sur les pianistes du romantisme

- BIGET (Michelle), *Le geste pianistique, essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930*, Publications de l'université de Rouen n° 117, 1986, 209 p.
- CLÉMENT (Jean-Yves), *Franz Liszt*, Éditions Actes Sud/Classica, 2011, 210 p.
- DUFETEL (Nicolas) et HAINE (Malou), direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, 424 p.
- EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin âme des salons parisiens, 1830-1848*, Librairie Arthème Fayard, 2013, 333 p.
- EIGELDINGER (Jean-Jacques), *L'univers musical de Chopin*, Librairie Arthème Fayard, 2000, 372 p.
- LISZT (Franz), *F. Chopin par F. Liszt*, Quatrième Édition Leipzig Breitkopf et Haertel, Imprimeurs-Éditeurs, 1890, 101 p.
- PAZDRO (Michel), « *Chapeau bas, Messieurs, un génie...* », *Frédéric Chopin*, Éditions Découverte Gallimard musique, 1989, 160 p.

Ouvrages sur les grands pianistes et interprètes

- HURÉ (Pierre Antoine) & KNEPPER (Claude), *Liszt en son temps*, Hachette, Pluriel Arts, 2005, 670 p.
- SPYCKET (Jérôme), *SCARBO Le roman de Samson François*, Éditions Van De Velde, 1985, 238 p.

Ouvrages sur le romantisme musical

- DRILLON (Jacques), *Liszt Transcripteur suivi de Schubert et L'infini*, Éditions Actes Sud, 2005, 205 p.
- REIBEL (Emmanuel), *Les musiciens romantiques*, Éditions Fayard, 2003, 168 p.
- ROSEN (Charles), *La génération romantique, Chopin, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard pour la traduction, 2002, 890 p.

Ouvrages sur la facture instrumentale

- EIGELDINGER (Jean-Jacques), *Chopin et Pleyel*, Librairie Arthème Fayard, 2010, 371 p.
- LEVAILLANT (Denis), *Le Piano*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1986, 120 p.

Ouvrages divers

- CHION (Michel), *Le poème symphonique et la musique à programme*, Librairie Arthème Fayard, 1993, 349 p.
- CITTON (Yves), *Gestes d'humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Le temps des idées, Armand Colin, Paris, 2012, 313 p.
- DEBORD (Guy), *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992, p. 22.
- KRISTEVA (Julia), *Le Langage, cet inconnu*, 2^e édition, collection « Points. Sciences humaines », Paris : Seuil, 1981, p. 268.
- LEVANT (Oscar), *A Smattering Of Ignorance*, printed at the Country Life Press, Garden City, N. Y., USA, 1942, 267 p.
- TROUSSON (Raymond), *Le thème de Prométhée dans la Littérature Européenne*, 3^e édition, Librairie DROZ S.A., 11, rue Massot, Genève, 2001, 688 p.

Interviews

- POSTIF (François), *Jazz Me Blues – Interviews et portraits de musiciens de jazz et de blues*, Collection Contrepoints, Édition Outre Mesure, Paris 1998, 446 p.
- PRÉVOST (Xavier), *Entretien avec Xavier Prévost, Martial Solal compositeur de l'instant*, Collection « PAROLES DE MUSICIENS » dirigée par Cati Couteau et Thierry de la Croix, Éditions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2005, 196 p.
- FLORIN (Ludovic), *Entretien avec Brad Mehldau, Elegiac Cycle*, Brad Mehldau, Outre Mesure, 2011.

Revue et articles

- JAZZ MAGAZINE, *interview : Keith Jarrett revit !* Mensuel n° 632 – Décembre 2011.

- JAZZ MAGAZINE, *Joachim Kuhn, La Grande Interview, Les 88 CD essentiels du Piano Solo*, Mensuel n° 626 – Juin 2011.
- JAZZ MAGAZINE, *Keith Jarrett, 70 ans sur terre 50 ans de carrière*, Mensuel n° 672 – Mai 2015.
- JAZZ HOT, *Herbie Hancock*, La revue internationale du jazz, N° 516 – Décembre 1994.
- L'ÉDUCATION MUSICALE, dossier *L'improvisation*, mars/avril 2012, Bimestriel n° 575, Éditions Beauchesne, 7, Cité du Cardinal-Lemoine-75005 Paris, 50 p.
- LES CAHIERS DU JAZZ, Dossier *Keith Jarrett*, Éditions Outre Mesure, Nouvelle série, p. 21-66, 2004.
- CAIRN INFO, Romantisme, revue du XIX^e siècle « *Virtuosité pianistique: les écritures de la subjectivité* », *Romantisme*, par Bruno Moysan, 2005/2 n° 128, p. 51-69.
- WANGERMÉE (Robert) « *Les techniques de la virtuosité pianistique selon Fétis* », *Revue belge de musicologie*, n° 26-27, 1972-1973, p. 90-105.

Littérature contemporaine

- BARICCO (Alessandro), Traduction de l'italien et postface de Françoise Brun, *Novecento : pianiste*, Collection Folio, Éditions Gallimard, 1997, 88 p.

Transcriptions, relevés de chorus et improvisations

- ELEGIAIC CYCLE, Brad Mehldau, Outre Mesure, 2011.

Thèses et Publications universitaires

- EHRAHRDT (Damien), *De la virtuosité à l'« anti-virtuosité » ? Quelques réflexions sur la variation chez Frédéric Chopin*, Ostinato Rigore, Actes du colloque Chopin tenu à Paris en 1999, *Revue internationale d'études musicales* n° 15, Publication Jean Michel Place, 2000, 307 p.
- FLORIN (Ludovic), *Par-delà les clivages ou l'harmonie des contraires : Une approche de la musique d'Enrico Pieranunzi*, Thèse présentée et soutenue sous la direction de Laurent Cugny le 25 novembre 2009, Université Paris Sorbonne, Paris IX.
- HOWLETT (Felicity) *An Introduction to Art Tatum's Performance Approaches : Composition, Improvisation, and Melodic Variation*. Ph. D. dissertation, Cornell University, 1983.

Sources Internet

REYNAUD (Cécile) : *Une virtuosité diabolique*

http://www.reseaucanope.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc_1004_piano_romantique/article.pdf

ROUBET (Anne) : *Emprunts et citations*

<http://www.citedelamusique.fr/francais/evenements/citation.aspx>

GENONE (Paola) : Interview de Keith Jarret pour le journal l'Express

« L'improvisation est la seule façon d'être présent et fidèle à soi-même »

http://www.lexpress.fr/culture/musique/keith-jarret-l-improvisation-est-la-seule-facon-d-etre-present-et-fidele-a-soi-meme_486028.html

GUERPIN (Martin) : *Liszt et la modernité*

<http://www.laviedesidees.fr/Liszt-et-la-modernite.html>

Annexes

Annexe A :	Références discographiques et titres des exemples cités	627
Annexe B :	L'improvisation de Frédéric Chopin, extrait de l'ouvrage <i>Chopin, âme des salons parisiens</i> de Jean-Jacques Eigeldinger (p. 56 à 81)	639
Annexe C :	L'improvisation de Franz Liszt, extrait de <i>Franz Liszt Un Saltimbanque en Province</i> de Malou Haine et Nicolas Dufetel (p. 85 à 87)	651
Annexe D :	Partition du <i>Miserere du Trouvère</i> dans la version qu'en donne Jelly Roll Morton	655
Annexe E :	Citations intégrales de passages significatifs des ouvrages référencés dans le corps de thèse	657
Annexe F :	Extrait de l'ouvrage <i>Keith Jarrett, the man and his music</i> à propos du Köln Concert (p. 70 à 73)	697
Annexe G :	Interview de Keith Jarrett « L'improvisation est la seule façon d'être présent et fidèle à soi-même » par Paola Genone, publié dans l'Express, le 09/05/2005	701
Annexe H :	Extrait de la préface de l'ouvrage de transcription d' <i>Elegiac Cycle</i> incluant une interview de Brad Mehldau	707
	Entretien avec Brad Mehldau.....	713

Annexe A : Références discographiques et titres des exemples cités

Jelly Roll Morton

THE COMPLETE LIBRARY OF CONGRESS RECORDINGS BY ALAN LOMAX, 8 disques, 1938, édités par Harriet Janis [avec des notes de Rudi Blesh, réédité par Riverside. RLP 9001 à 9012.

Le Miserere du Trouvère, Enregistré dans l'album n°1 du coffret THE COMPLETE LIBRARY OF CONGRESS RECORDINGS BY ALAN LOMAX, Box set, Original recording remastered, Restored, Label Rounder Europe, B000AOF9W0, 2005.

The Crave, Enregistré en 1938 à la bibliothèque du Congrès dans l'album n°4 des enregistrements d'Alan Lomax.

Finger Breaker, Apparemment non enregistré dans la série des disques de THE COMPLETE LIBRARY OF CONGRESS RECORDINGS mais disponible sous le Label: GOOD TIME JAZZ [Vogue Records LTD. England]. N°: GV2256 [D12-145-1]. Recorded: 1938.

James P. Johnson

THE ORIGINAL JAMES P. JOHNSON, (FJ 2850), Smithsonian Folkways Archival, Folkways Record, 2007.

Blues for Jimmy, page 2 du disque THE ORIGINAL JAMES P. JOHNSON.

Willie « The Lion » Smith

WILLIE « THE LION » SMITH 1925-1937, Label : Classics 662, série : The Classics Chronological Series, CD Compilation, France, 1992.

Echoes of Spring, page 10 du CD WILLIE « THE LION » SMITH 1925-1937.

Thomas « Fats » Waller

THEN YOU'LL REMEMBER ME, (SACD 21) SOLO ART, Produced for Lang-Worth by CY O. Langlois and recorded November 20, 1939 in New York City. Disc to tape transfer by Ray Norman remastering and compact disc formatting by Parker Dinkins for Masterdigital Corp., produced for Solo Art by George H. Buck, JR, 2001.

Intermezzo, page 6 du disque THEN YOU'LL REMEMBER ME.

My Heart at Thy Sweet, Voice page 7 du disque THEN YOU'LL REMEMBER ME.

Waltz from Faust, page 11 du disque THEN YOU'LL REMEMBER ME.

Sextette, plage 15 du disque THEN YOU'LL REMEMBER ME.

Ah, So Pure, plage 17 du disque THEN YOU'LL REMEMBER ME.

Then You'll Remember Me plage 20 du disque THEN YOU'LL REMEMBER ME.

LONDON SUITE, (GFS016), Fats Waller, *Going for a song*, Cedar Mops MCPS.

Picadilly, plage 7 du disque LONDON SUITE.

Chelsea, plage 8 du disque LONDON SUITE.

Soho, plage 9 du disque LONDON SUITE.

Bond Street, plage 10 du disque LONDON SUITE.

Limehouse, plage 11 du disque LONDON SUITE.

White Chapel, plage 12 du disque LONDON SUITE.

Honeysuckle Rose (version de virtuosité romantique) dans le disque FATS WALLER
CLASSIC JAZZ PIANO : Victor Recorded on May 13, New York, 1941.

Donald Lambert

STRIDE PIANO (various artists), (066464-2) Recorded in New York, 1941, CD
Sagajazz 31, Sélection Philippe Baudoin, 2003.

Anita's Dance, plage 7 du disque STRIDE PIANO (various artists).

PILGRIM'S CHORUS/SEXTETTE, (B-11250), Donald Lambert, Label Bluebird, 78
tours, USA, 1941.

Pilgrim's chorus (From « Tannhäuser ») face A du disque PILGRIM'S
CHORUS/SEXTETTE.

Sextette (From « Lucia Di Lammermoor ») face B du disque PILGRIM'S
CHORUS/SEXTETTE.

Earl Hines

THE INCOMPARABLE EARL "FATHA" HINES, (L1599), Vinyl, Label Tops Records,
1957.

Humoresque, face B3, THE INCOMPARABLE EARL "FATHA" HINES.

EARL "FATHA" HINES, (FS-246) Vinyl, LP, Album, Archive of Folk & Jazz Music,
US, 1970.

Humoresque, face B5, EARL "FATHA" HINES,.

EARL "FATHA" HINES, "FATHA", (RT – 105), Vinyl, M & K Realtime Records, 1978.

Humoresque, face A3, EARL "FATHA" HINES, "FATHA".

EARL "FATHA" HINES, HONOR THY "FATHA", (DE2-41034), CD, Drive Archive,
1994.

Humoresque, face A3, EARL "FATHA" HINES, HONOR THY "FATHA"

SPONTANEOUS EXPLORATIONS, (SM 3258), Vinyl, LP, Album, Joker (2), Italy, 1972.

Tosca's Dance, face 6, SPONTANEOUS EXPLORATIONS.

EARL "FATHA" HINES, (FS 322), Volume 2, Vinyl, Everest Records (4), 1976.

Tosca's Dance, face B2, EARL "FATHA" HINES.

Teddy Wilson

TEDDY WILSON SOLO PIANO, (STDC 8258), The Keystone Transcriptions, c.1939 – 1940, Recorded, New York City, Storyville Record, 1997.

Sunday, page 2 du disque TEDDY WILSON SOLO PIANO.

Art Tatum

ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES, Recorded 1953 – 1954 – 1955, (7PACD-4404-2), Volume One (0-25218-04322-9), Volume Two (0-25218-0433-2), Volume Three (0-25218-0434-2), Volume Four (0-25218-0435-2), Volume Five (0-25218-0436-2), Volume Six (0-25218-04372-4), Volume Seven (0-25218-04382-3), Volume Eight (0-25218-0439-2), Pablo Records, Tenth & Parker, Berkeley, Fantasy, Inc. All rights reserved, Printed in U.S.A, P & C 1992.

Tea for two, page 11, volume 2 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES, référencé ci-dessus.

Sweet Lorraine, page 5, volume 8 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

Willow weep for me, page 9, volume 1 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

Elegy, page 1, volume 2 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

Humoresque, page 4, volume 7 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

Mightily like a rose, page 1, volume 7 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

Too marvelous for words, page 10, volume 1 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

Someone to watch over me, page 14, volume 8 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

Yesterdays, page 1, volume 3 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

The man I love, page 6, volume 4 de ART TATUM: THE COMPLETE PABLO SOLO MASTERPIECES.

THE COMPLETE CAPITOL RECORDINGS OF ART TATUM (CDP 7243 8 21325 2 3), Recorded 1949 & 1952, CAPITOL JAZZtm registered trademark of Capitol Records, Hollywood, California, USA, 1997.

Erroll Garner

SOLITAIRE, (314 518 279-2), Mercury Records, Erroll Garner piano, Recorded March 14, 1955 in New York. Tracks 1-7 original LP issue: Solitaire Mercury MG 20063, Tracks 8-11 original LP issue: Erroll! EmArcy MG 36069, Original recording produced by Bob Shad, réédité en CD en 1993.

I'll never smile again, page 1 du disque SOLITAIRE.

Then You've never been blue, page 2 du disque SOLITAIRE.

It's the talk of the town, page 3 du disque SOLITAIRE.

Solitaire, page 4 du disque SOLITAIRE.

A cottage for sale, page 5 du disque SOLITAIRE.

That old feeling, page 6 du disque SOLITAIRE.

Over the rainbow, page 7 du disque SOLITAIRE.

Oscar Peterson

TRACKS, OSCAR. PETERSON PIANO SOLO, (06024 9827011), MPS - Most Perfect Sound Edition, Produced and engineered by Hans Georg Brunner-Schwer, recorded at MPS-Studio, Villingen, November 1970, Recording directed by Willi Fruth [P] 1971 Universal Classics & Jazz, a division of Universal Music GmbH, Originally released as MPS 15 306, Reissue dedicated to the memory of Hans Georg Brunner-Schwer (July 29, 1927 – October 14, 2004), 2005.

Give Me the Simple Life, page 1 du disque TRACKS.

Basin Street Blues, page 2 du disque TRACKS.

Honeysuckle Rose, page 3 du disque TRACKS.

Dancing On the Ceiling, page 4 du disque TRACKS.

A Child is Born, page 5 du disque TRACKS.

If I Should Lose You, page 6 du disque TRACKS.

A Little Jazz Exercice, page 7 du disque TRACKS.

Django, page 8 du disque TRACKS.

Ja Da, page 9 du disque TRACKS.

Just a Gigolo, page 10 du disque TRACKS.

Marian McPartland

SOLO CONCERT AT HAVERFORD, Marian McPartland, – Solo Concert at Haverford, (CD 111), Recorded live at Haverford College, April 12th 1974, Halcyon Digital Master CD 111, Halcyon Box 663 Port Washington NY 11050.

Haverford Blues, page 1 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

Yesterdays, page 2 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

Send in The Clowns, page 3 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

Pick Yourself up, page 4 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

I'll be Around, page 5 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

You Turned the Tables on Me, page 6 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

Killing Me Softly, page 7 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

A Foggy Day/How Long Has This Been Going On/I Loves You Porgy/Fasinatin' Rhythm, page 8 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

Afterglow, page 9 du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD.

George Shearing

THE SHEARING PIANO, George Shearing, Solo Piano, (7243 5 31574 2 5), Recorded at Capitol Studios, Los Angeles on December 10, 1956 [#1, 2, 6, 8, 10, 13, 14], December 12, 1956 [#3, 5, 11, 15-20] and June 23, 1957 [#4, 7, 9, 12]. Reissue produced by Michael Cuscuna Mastered by Ron McMaster using 24-bit Super Bit Mapping. Reissue design by Patrick Roques #1-10 originally issued on Capitol T-909. #11-20 are previously unissued, 2001.

Stella By Starlight, page 1 du disque THE SHEARING PIANO.

On The Street Where You Live, page 2 du disque THE SHEARING PIANO.

Guilty, page 3 du disque THE SHEARING PIANO.

Friendly Persuasion, page 4 du disque THE SHEARING PIANO.

For Every Man There's A Woman, page 5 du disque THE SHEARING PIANO.

It Might As Well Be Spring, page 6 du disque THE SHEARING PIANO.

High On A Windy Hill, page 7 du disque THE SHEARING PIANO.

If, page 8 du disque THE SHEARING PIANO.

A Tune For Humming, page 9 du disque THE SHEARING PIANO.

Sigh No More, page 10 du disque THE SHEARING PIANO.

My Funny Valentine, page 11 du disque THE SHEARING PIANO.

In The Still Of The Night, page 12 du disque THE SHEARING PIANO.

So Would I, page 13 du disque THE SHEARING PIANO.

Tenderly, page 14 du disque THE SHEARING PIANO.

Can't We Be Friends, page 15 du disque THE SHEARING PIANO.

It Never Entered My Mind, page 16 du disque THE SHEARING PIANO.

Memories Of You, page 17 du disque THE SHEARING PIANO.

Don't Explain, page 18 du disque THE SHEARING PIANO.

Homesick, That's All, page 19 du disque THE SHEARING PIANO.

Reveries, page 20 du disque THE SHEARING PIANO.

OUT OF THIS WORLD, George Shearing, (KOC-CD-51001), 2001, KOCH Jazz, A Koch Entertainment Company 740 Broadway, New York NY 10003, Produced by Beatrice Bayes Shearing Recorded at M.R.I. Studios, Hollywood

California. Engineer: Gary Ulmer, Originally released on LP as Sheba Records 101, 1971, reissued, 2001.

Out Of This World, page 1 du disque OUT OF THIS WORLD.

Wendy, page 2 du disque OUT OF THIS WORLD.

Hey Jude, page 3 du disque OUT OF THIS WORLD.

Funny Sunny, page 4 du disque OUT OF THIS WORLD.

Serenade In Blue, page 5 du disque OUT OF THIS WORLD.

Here, There And Everywhere, page 6 du disque OUT OF THIS WORLD.

Such A Fool, page 7 du disque OUT OF THIS WORLD.

Out Of Nowhere, page 8 du disque OUT OF THIS WORLD.

You're My Everything, page 9 du disque OUT OF THIS WORLD.

The Road To Nowhere, page 10 du disque OUT OF THIS WORLD.

Let It Snow, page 11 du disque OUT OF THIS WORLD.

How Do You Say 'Auf Wiedersehn page 12 du disque OUT OF THIS WORLD.

MUSIC TO HEAR, George Shearing, Piano Solo, (KOC-CD-9963), Produced by Trixie Shearing, Reissue produced by Bill Crowley, Mastered by Alan Silverman, Arf! Digital, NYC, Originally released as Sheba Records ST 106, 1972 Sheba Records, inc. KOCH Entertainment Lp. Manufactured and distributed by KOCH Records. 2005.

Taking A Chance On Love, page 1 du disque MUSIC TO HEAR.

The Summer Knows, page 2 du disque MUSIC TO HEAR.

Children's Waltz, page 3 du disque MUSIC TO HEAR.

Change Partners, page 4 du disque MUSIC TO HEAR.

Wawe, page 5 du disque MUSIC TO HEAR.

What Kind Of Fool Am I, page 6 du disque MUSIC TO HEAR.

Love Story, page 7 du disque MUSIC TO HEAR.

Dream Dancing, page 8 du disque MUSIC TO HEAR.

I Predict, page 9 du disque MUSIC TO HEAR.

This Is All I Ask, page 10 du disque MUSIC TO HEAR.

Beautiful Love, page 11 du disque MUSIC TO HEAR.

Alfie, page 12 du disque MUSIC TO HEAR.

MY SHIP, George Shearing, Piano Solo, (821664-2), Produced By Hans Georg Brunner-Schwer, Recorded June 25th 1974, Willingen, by Hans Georg Brunner-Schwer in his private studio, 1975, IC 0979, MPS Records, Willingen.

My Ship, page 1 du disque MY SHIP.

Yesterdays, page 2 du disque MY SHIP.

Happy Days Are Here, page 3 du disque MY SHIP.

When I Fall In Love, page 4 du disque MY SHIP.

Londonderry Air, page 5 du disque MY SHIP.

April In Paris, page 6 du disque MY SHIP.

The Entertainer, page 7 du disque MY SHIP.

Tenderly, page 8 du disque MY SHIP.

How Deep Is The Ocean, page 9 du disque MY SHIP.

Autumn In New York, page 10 du disque MY SHIP.

Greensleeves, page 11 du disque MY SHIP.

Send In The Clowns, page 12 du disque MY SHIP.

GEORGE SHEARING GRAND PIANO, (CCD-4281), Produced by Carl E. Jefferson, Recorded at Coast Recorders, San Francisco, California May 1985, Recording Engineer: Jim Hilson, Mastered by George Horn, Cover Portrait: Sylvia Barnes, Art Direction: Dick Hendler, CONCORD JAZZ, INC, 1985.

When A Woman Loves A Man, page 1 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

It Never Entered My Mind, page 2 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

Mack The Knife, page 3 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

Nobody Else But Me, page 4 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

Imitations, page 5 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

Taking A Chance On Love, page 6 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

If I Had You, page 7 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

How Insensitive, page 8 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

Easy To Love, page 9 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

While We'Re Young, page 10 du disque GEORGE SHEARING GRAND PIANO.

FAVORITE THINGS, (CD-83398), Solo Piano, George Shearing, Recorded in Clinton Recording, Studio A, New York City, March 26-27, TELARC, 1996.

My Favorite Things, page 1 du disque FAVORITE THINGS.

Angel Eyes, page 2 du disque FAVORITE THINGS.

In a Calm, page 3 du disque FAVORITE THINGS.

Not You Again, page 4 du disque FAVORITE THINGS.

Taking a Chance On Love, page 5 du disque FAVORITE THINGS.

Let Me, page 6 du disque FAVORITE THINGS.

Summer Song, page 7 du disque FAVORITE THINGS.

Anna Song, page 8 du disque FAVORITE THINGS.

Anyone Can Whistle, page 9 du disque FAVORITE THINGS.

Moonray, page 10 du disque FAVORITE THINGS.

I'm Getting Off Here, page 11 du disque FAVORITE THINGS.

P.S. I Love You, page 12 du disque FAVORITE THINGS.

It Amazes Me, page 13 du disque FAVORITE THINGS.

Bill Evans

NEW JAZZ CONCEPTIONS, (8892855), Bill Evans piano, Teddy Kotick bass, Paul Motian drums, New York, September 18 & 27, 1956, Master Jazz Records 8892855, Made in the EU, 2011.

I Got It Bad And That Ain't Good, page 9 (en solo) du disque NEW JAZZ CONCEPTIONS.

Waltz For Debby, page 10 (en solo) du disque NEW JAZZ CONCEPTIONS.

My Romance, page 11 (en solo) du disque NEW JAZZ CONCEPTIONS.

EVERYBODY DIGS BILL EVANS, (0888072301825), Bill Evans piano, Sam Jones bass, Philly Joe Jones drums, Original album produced by Orrin Keepnews, Recorded by Jack Higgins at Reeves Sound Studios, New York City, December 15, 1958. Riverside Records, Tenth and Parker, Berkeley, CA 94710, 2007.

Lucky to Be Me, page 03 (en solo) du disque EVERYBODY DIGS BILL EVANS.

Peace Piece, page 06 (en solo) du disque EVERYBODY DIGS BILL EVANS.

Epilogue, page 09 (en solo) du disque EVERYBODY DIGS BILL EVANS.

Some Other Time, page 10 (en solo) du disque EVERYBODY DIGS BILL EVANS.

TIME REMEMBERED, Bill Evans piano, (MCD-47083-2), Chuck Israels bass, Larry Bunker drums, All selections also available on BILL EVANS: THE COMPLETE RIVERSIDE RECORDINGS (12RCD-018-2), 1963, Remastering, Joe Tarantino (Fantasy Studios, Berkeley), 1999.

Danny Boy, page 1 (en solo) du disque TIME REMEMBERED.

Like Someone in Love, page 2 (en solo) du disque TIME REMEMBERED.

In Your Own Sweet Way, page 3 (en solo) du disque TIME REMEMBERED.

Easy to Love, page 4 (en solo) du disque TIME REMEMBERED.

Some Other Time, page 5 (en solo) du disque TIME REMEMBERED.

THE SOLO SESSIONS I, (0025218917025), Bill Evans piano solo, Original recorded at Sound Makers Studio (New York City), 1963, Milestone Records, Fantasy, Inc, Made in the EU LC 15025, BIEM/SABAM, 0025218917025 et SESSION 2, Bill Evans piano solo, 1992, Fantasy, Inc, MCD-9195-2, DIDX 011983, 1989.

What kind of fool am I, page 1 du disque THE SOLO SESSIONS I.

Medley : my favorite things/..., page 2 du disque THE SOLO SESSIONS I.

When I fall in love, page 3 du disque THE SOLO SESSIONS I.

Medley : Spartacus love..., page 4 du disque THE SOLO SESSIONS I.

Everything happens to me, page 5 du disque THE SOLO SESSIONS I.

April in Paris, page 6 du disque THE SOLO SESSIONS I.

THE SOLO SESSIONS II, Bill Evans piano solo, (MCD-9195-2), Original recorded at Sound Makers Studio (New York City), 1963, Milestone Records, Fantasy, Inc, Made in the EU LC 15025, BIEM/SABAM, 0025218917025 et SESSION 2, Bill Evans piano solo, Fantasy, Inc, DIDX 011983, 1992.

All the things you are, page 1 du disque THE SOLO SESSIONS II.

Santa Claus is coming to, page 2 du disque THE SOLO SESSIONS II.

I loves you Porgy, page 3 du disque THE SOLO SESSIONS II.

What kind of fool am I, page 4 du disque THE SOLO SESSIONS II.

Love is here to stay, page 5 du disque THE SOLO SESSIONS II.

Ornithology, page 6 du disque THE SOLO SESSIONS II.

Medley : Autumn in New York, page 7 du disque THE SOLO SESSIONS II.

CONVERSATIONS WITH MYSELF, (521 409-2), Bill Evans piano, MGM Records, Recorded 1963, Verve, Stereo V6-8526, PolyGram Records, 1984.

Round Midnight, page 1 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

How about you, page 2 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

Spartacus love theme, page 3 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

Blue Monk, page 4 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

Stella by starlight, page 5 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

Hey there, page 6 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

N.Y.C.'s no lark, page 7 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

Just You, just Me, page 8 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

Bemsha swing, page 9 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

A sleepin' bee, page 10 du disque CONVERSATIONS WITH MYSELF.

BILL EVANS AT TOWN HALL, (831 271-2), Bill Evans piano, Chuck Israels bass, Arnold Wise drums, Manufactured and Marketed by PolyGram Classics, 1967 Verve Records Inc, USA, PolyGram Records Inc, USA, 1986.

In memory of his father (1 Prologue, 2 Improvisation on two themes, Story line – Turn out the stars, 3 Epilogue), page 5 du disque BILL EVANS AT TOWN HALL.

ALONE, Bill Evans piano solo, (0602498840320), Recorded September and October 1968 in New York City, MGM Records – A Division of Metro Goldwyn Mayer, INC. Stereo V6-8792, Verve, 1997.

Here's that rainy day, page 1 du disque ALONE.

A time for love, page 2 du disque ALONE.

Midnight mood, page 3 du disque ALONE.

On a clear day (You can see...), page 4 du disque ALONE.

Never let me go, page 5 du disque ALONE.

The two lonely people, page 6 du disque ALONE.

Here's that rainy day, page 7 du disque ALONE.

A time for love, page 8 du disque ALONE.

Midnight mood, page 9 du disque ALONE.

On a clear day, page 10 du disque ALONE.

Never let me go, page 11 du disque ALONE.

All the things you are... Alone, page 12 du disque ALONE.

ALONE AGAIN, Bill Evans piano solo, (00025218679527), Produced by Helen Keane, Recorded at Fantasy Studios, Berkeley; December 16-18, 1975. Digital remastering, Phil de Lancie (Fantasy Studios), 1993.

The touch of your lips, page 1 du disque ALONE AGAIN.

In your own sweet way, page 2 du disque ALONE AGAIN.

Make someone happy, page 3 du disque ALONE AGAIN.

What kind of fool am I, page 4 du disque ALONE AGAIN.

People, page 5 du disque ALONE AGAIN.

THE PARIS CONCERT EDITION ONE, Bill Evans piano, Marc Johnson bass, Joe LaBarbera drums, (7559-62606-2), Radio concert produced by Yves Abiteboul, Recorded at ORTF Paris, France on November 26, 1979, Elektra/Asylum Records for the U.S. and WEA International for the world outside the U.S, 1989.

Noelle's theme, page 3 du disque THE PARIS CONCERT EDITION ONE.

My romance, page 4 du disque THE PARIS CONCERT EDITION ONE.

I love you, Porgy, page 5 du disque THE PARIS CONCERT EDITION ONE.

Up with the lark, page 6 du disque THE PARIS CONCERT EDITION ONE.

THE PARIS CONCERT EDITION TWO, Bill Evans piano, Marc Johnson bass, Joe LaBarbera drums, (7559-62607-2), Radio concert produced by Yves Abiteboul, Recorded at ORTF Paris, France on November 26, 1979, Elektra/Asylum Records for the U.S. and WEA International for the world outside the U.S, 1989.

Re: Person I Knew, introduction de la page 1 du disque THE PARIS CONCERT EDITION TWO.

Letter To Evan, page 3 du disque THE PARIS CONCERT EDITION TWO.

Nardis, page 6 du disque THE PARIS CONCERT EDITION TWO.

Keith Jarrett

KEITH JARRETT THE KÖLN CONCERT, (ECM 1064/65 810 067-2) ECM Records, Recorded live at the Opera in Köln, Germany, 1975.

Partie II C, page 4 du disque KEITH JARRETT THE KÖLN CONCERT.

Brad Mehldau

ELEGIAIC CYCLE, (9362-47357-2), All songs composed by Brad Mehldau, Published by Werther Music BMI, Produced by Brad Mehldau, Executive Producer: Michael Davenport, Recorded February 1 & 2 1999, Mad Hatter Studios, Los Angeles, CA., Warner Bros. Records Inc., Mastered February, 16, 1999.

Bard, page 1 du disque ELEGIAIC CYCLE.

Resignation, page 2 du disque ELEGIAIC CYCLE.

Memory's tricks, page 3 du disque ELEGIAIC CYCLE.

Elegy for William Burroughs, page 4 du disque ELEGIAIC CYCLE.

Lament for Linus, page 5 du disque ELEGIAIC CYCLE.

Trailor park ghost, page 6 du disque ELEGIAIC CYCLE.

Goodbye storyteller, page 7 du disque ELEGIAIC CYCLE.

Rückblick, page 8 du disque ELEGIAIC CYCLE.

The Bard returns, page 9 du disque ELEGIAIC CYCLE.

Annexe B :

L'improvisation de Frédéric Chopin, extrait de l'ouvrage *Chopin, âme des salons parisiens* de Jean-Jacques Eigeldinger (p. 56 à 81)

L'improvisation imprègne toute la vie, personnelle et sociale, de l'homme et du musicien Chopin – ceci de l'enfance jusqu'aux derniers jours – que ce soit dans son tête-à-tête quotidien avec le piano, en concert, mais surtout dans les salons et réunions d'artistes “quand le Dieu descend sur les doigts divins”, selon l'expression de Delacroix. Elle a tenu un rôle capital tant dans son exécution que dans sa création ; on serait tenté de dire qu'elle est première dans l'acte de jouer aussi bien que de composer, lesquels tendent à se rejoindre dans un même geste, au gré de constants allers et retours de l'un à l'autre : n'est-elle pas le support, la matière première de sa composition ? « Jouez-nous ce que vous avez fait de nouveau et improvisez-nous ce que vous ferez », lui écrit le marquis de Custine.

Au détour d'une phrase Camille Pleyel évoque l'éclosion de l'instant miraculeux : « [...] notre petit homme si pâle, si étique, si souffrant s'assied devant le piano [...], essaye quelques notes, fait résonner quelques cordes, touche quelques accords, et le voilà électrisé, et bientôt les mélodies les plus suaves, les plus touchantes jaillissent comme par enchantement de ce clavier auquel, semblable à Prométhée, il vient de communiquer l'âme et la vie ». Mais il est inutile de solliciter Chopin quand il n'est pas disposé ou qu'il « a mal aux nerfs » ; Berlioz – relayé par Liszt, 1852 – relate à cet égard une réplique plus que mordante qui fit le tour du Tout-Paris. *Noli me tangere* ! Reste par ailleurs le jardin secret de sa chambre et de ses pensées : « Dans les salons je semble calme, mais rentré chez moi je fulmine sur le piano » : l'*ex improviso* joue aussi un rôle cathartique.

Que Chopin ait improvisé en concert public à Paris n'est pas attesté, à ma connaissance, sinon par cette allusion d'Escudier relatant le retour chez Pleyel en 1841 : « Rien en vérité n'égale la légèreté, la douceur avec laquelle l'artiste prélude sur le piano » : coutume habituelle, éventuellement passée sous silence par la presse à d'autres occasions. Il a dû s'agir de brèves introductions et transitions modulantes, jouées *mezza voce* entre certaines pièces du programme – non imprimé ! En revanche, Chopin n'a cessé de s'adonner à toutes les catégories possibles d'improvisations dès qu'il s'est trouvé en cercle restreint – fût-ce dans la semi-officialité d'une réunion familiale de la Cour (février 1838 ; octobre 1839), préférée

à l'assemblée nombreuse d'un concert chez le duc d'Orléans au pavillon de Marsan. Cette préférence se fait d'autant plus marquée que Chopin avait triomphé à Varsovie et à Vienne dans la tradition, bien ancrée et illustrée par Beethoven, Hummel et Moscheles, selon laquelle le virtuose de concert termine sa prestation par une démonstration de ses capacités imaginatives et techniques dans une grande improvisation, en *stile brillante*, sur des motifs choisis par lui ou donnés par le public. Ainsi avait-il conclu sa première apparition viennoise au Kärntnertortheater (11 août 1829) par une « *frei fantasia* [sic] » (improvisation libre) sur un thème de *La Dame blanche* – que jouait l'opéra –, puis sur *Chmielek* (le Houblon), chant de noces traditionnel en Pologne. Deux motifs empruntés à des opéras polonais de Stefani et Kurpiński avaient fait l'objet d'une autre improvisation lors du concert varsovien du 22 mars 1830, habilement adaptée au goût du public qui donne le ton « Enfin, j'improvisai, ce qui plut beaucoup aux loges du premier balcon. À te parler selon mon cœur, je n'ai pas improvisé comme je le désirais, car cela n'aurait pas été pour ce monde-là. » Mais à l'occasion de la première varsovienne, cette même année, de chacun des deux Concertos, ce fut la juvénile *Fantasia sur des Airs nationaux polonais* op. 13 qui tint lieu des deux fois d'improvisation notée. Celle-ci obéit au genre du pot-pourri (le terme figure sur l'affiche du concert et dans la Correspondance de Chopin) tel que Czerny le définit et l'exemplifie dans *L'art d'improviser* op. 200. La *Fantasia* op. 13 repose en effet sur trois motifs populaires exposés et traités séparément après une introduction en pur style de *cantabile* hummelien : 1. la romance pastorale de Laure et Philon (« Déjà la lune est descendue ») qui ébauche un air varié ; 2. le thème d'une *dumka* emprunté à Kurpiński (*Élégie sur la mort de Tadeusz Kosciuszko*) donnant lieu à une variation lente, quasi *Notturmo*, qui s'échappe sur les ailes de figurations virtuoses ; 3. un entraînant *kujawiak* (en fait, un pur mazur) dont l'harmonisation folklorisante le dispute à des figures virevoltantes cousines du finale du Concerto en fa mineur. Cette rhapsodie polonaise, qui pouvait passer à Munich, l'auteur ne la fit jamais entendre devant le public parisien : elle eût paru trop exotique. *Le Pianiste* ne manque pas d'en relever au passage les « motifs d'un caractère étranger dont il faut avoir la tradition ».

Fait significatif, la seule circonstance documentée où Chopin improvise publiquement en France est un concert à Tours (Hôtel-de-Ville), le 3 septembre 1833 : nous sommes en province, et dans une ville où l'ami Franchomme compte maints admirateurs ! Le compte rendu fait état d'un riche programme en seconde partie : Concerto op. 11 accompagné par l'orchestre, Variations op. 2 sur *Là ci darem la mano*, *Grand Duo Concertant sur des thèmes de "Robert le Diable"* (sans numéro d'opus) :

Le concert s'est terminé par des improvisations au piano sur des motifs donnés. Le choix s'est fixé sur l'air écossais de la Dame Blanche, sur celui de l'or n'est qu'une chimère de Robert-le-Diable, et l'air patriotique des Polonais. Après les avoir formulés séparément, et longtemps suivis avec inquiétude, après les avoir fait passer dans toutes les intonations suggérées par son caprice, après en avoir effeuillé toutes les fleurs, il y a introduit deux mazurkas de sa composition ; puis les ayant modulées elles-mêmes en y entassant les plus étranges contradictions, il est rentré dans ses trois premiers thèmes qu'il a successivement reproduits en en faisant la final [*sic*] de cette improvisation où il s'est élevé à la plus grande hauteur.

Cette précieuse chronique (qui sait si Franchomme ne l'a pas soufflée au journaliste ?) détaille les thèmes prétextes à un pot-pourri dans toutes les règles de l'art lyrique français (Boieldieu, Meyerbeer) alternent avec les ingrédients polonais du pianiste à la mode ; les deux Mazurkas pourraient bien avoir été empruntées aux recueils op. 6 et 7, parus six mois plus tôt.

Pour être attendu en fin de concert, le pot-pourri improvisé sur des succès d'opéras, romances et motifs populaires a été de tout temps pratiqué en privé par Chopin : ainsi lors de cette soirée à Teplitz chez le prince Clary, où, tandis que les dames brodaient autour d'une grande table « se fit entendre ce roucoulement : *un thème, un thème !* Trois charmantes petites princesses se concertèrent ; enfin l'une d'elles s'en référa à M. Fritsche, le gouverneur du jeune Clary sans doute, qui avec l'assentiment général choisit un motif du *Moïse* de Rossini ». Cette scène de genre en style Biedermeier se répète bien des fois, par exemple, l'été de 1835 au château de Dečín chez les Thun-Hohenstein, dont l'aînée des filles, Anna, note dans son journal intime : « L'écouter improviser [*Ihr fantasieren zu hören*] est un pur délice. Il se fait donner différents thèmes et se met à jouer dessus pendant une demi-heure entière comme si de rien n'était. » Lors des réceptions-concerts qu'il donne à Paris ou dans sa campagne de Saint-Gratien, le marquis de Custine peut se permettre d'orienter le caractère général d'une improvisation en suggérant les motifs : l'affrontement épique d'un ranz des vaches avec la *Marseillaise* tient alors du jeu de société. En présence de George Sand et de Latouche, ce sont des chansons et bourrées berrichonnes qui forment la matière d'un tableau idyllique des temps pastoraux brossé à leur intention. Une soirée « en cercle intime » dans le cadre de la famille royale aux Tuileries (février 1838) convient parfaitement à l'artiste, dont « on a surtout admiré [l]es inépuisables improvisations qui ont presque fait tous les frais de la soirée » ; Madame Adélaïde avait proposé un thème à varier. De même, celle « en petit comité royal » à Saint-Cloud (octobre 1839) avec Moscheles, où Chopin broda ingénieusement sur une romance à succès, *La Folle* de Grisar – clin d'œil au goût musical plutôt frustré de Louis-Philippe !

Simple prélude, pot-pourri, fantaisie, air varié, ou chanson à danser, pour peu qu'il soit en verve, Chopin s'adonne à tous les genres d'improvisations possibles dès qu'il se trouve dans les réunions privées. Assurément dispose-t-il d'un vaste arsenal de canevas, formules et textures pianistiques éprouvé au gré des circonstances et des genres abordés – sans pour cela se limiter à des catégories normatives ! Mais la couleur nationale lui reste chère entre toutes. Abreuvé d'airs populaires des villes et des champs, l'enfant Fryderyk improvisait très naturellement au récit d'épisodes de combats historiques, de victoires ou de défaites, de la mort de héros, etc. La tradition programmatique des batailles dans le répertoire de piano, avec musiques militaires et funèbres chez les Steibelt, Dussek et autres, lui était vraisemblablement familière : son professeur d'orgue et ami Wilhelm Würfel, très présent sur la scène varsovienne avant 1824, l'a illustrée dans une œuvre gravée à Varsovie. Hymnes patriotiques, chants insurrectionnels et ariettes d'opéras nationaux ont traversé ses années polonaises, où chacun savait par cœur les *Chants historiques* du poète patriote Niemcewicz ; passé l'insurrection de novembre 1830 se multipliera la diffusion de recueils comme les *Chants de la Révolution polonaise* de Sowiński. Aussi bien, à Paris, Chopin l'exilé est-il assimilé à un chantre national quand il insère dans ses improvisations la *Mazurka de Dąbrowski* « La Pologne n'a pas encore péri », devenu hymne national depuis 1831 – on en conserve le refrain dans une harmonisation de sa main (voir ex. p. 63), ou encore la *Prière des Polonais* « Dieu, qui gardes la Pologne », ancienne version harmonisée par lui sous la forme d'un *Largo* en mi bémol (voir ex. p. 63).

Conçue par le comte Ludwik Plater, une notice destinée au journal *Le Temps* pour tenter de lancer Chopin dans un concert parisien (un improbable jeudi après-midi dans les salons de Pleyel, rue Cadet) au bénéfice de compatriotes exilés annonce : « Des improvisations du jeune Polonais retraceront sur des thèmes pris dans la musique nationale et les chants qui ont fait affronter aux braves défenseurs de la Patrie tous les dangers d'une lutte inégale et les douces joies d'un espoir trompeur et la complainte qu'inspire à toute âme bien née le sort présent de la Pologne. » On lit, à l'évidence, dans ce texte de réclame et de présentation, tous les ingrédients d'un programme d'épopée nationale, assurément familier au jeune poète du piano.

C'est Fontana qui livre ce témoignage somptueux :

Dès l'âge le plus tendre il étonnait par la richesse de son improvisation. Il se gardait bien cependant d'en faire parade ; mais les quelques élus qui l'ont entendu improviser pendant des heures entières, de la manière la plus merveilleuse, sans jamais rappeler une phrase quelconque de n'importe quel compositeur, sans même toucher à aucune de ses propres œuvres, ne nous

contrediront pas si nous avançons que ses plus belles compositions ne sont que des reflets et des échos de son improvisation. Cette inspiration spontanée était comme un torrent intarissable de matières précieuses en ébullition. De temps en temps, le maître en puisait quelques coupes pour les jeter dans son moule, et il s'est trouvé que ces coupes étaient remplies de perles et de rubis.

Chopin apparaît ici comme un véritable démiurge de la créativité. Si ce texte établit un lien étroit entre improvisation et composition, en revanche ne dit-il rien du conflit qui a pu se jouer chez l'artiste Chopin entre le don inné de l'improvisation au clavier et une exigence inflexible pour en canaliser le flux dans une écriture des plus rigoureuses. De là le constat, relaté à trois reprises par Delacroix dans son *Journal* : « En revenant avec Gzymala, nous avons parlé de Chopin. Il me contait que ses improvisations étaient beaucoup plus hardies que ses compositions achevées. Il en était pour cela sans doute comme de l'esquisse du tableau comparée au tableau fini. Non, on ne gâte pas le tableau en le finissant ! » Encore cette dernière problématique, cruciale pour Delacroix, n'existe-t-elle que dans la mesure où l'esquisse est considérée comme une étape en direction de l'œuvre achevée. À ce statut l'improvisation musicale vient ajouter celui d'invention autonome, instantanément engloutie dans la gueule du Temps. Car il faut bien le constater (à défaut de s'y résoudre) : une part considérable de la création de Chopin a disparu à jamais, liée qu'elle fut au vertige de l'instant, du moment favorable, du *kaipoc*.

Un pan encore marginalisé de sa production fournit néanmoins une illustration très spécifique du processus : celui de plusieurs mélodies polonaises, sinon toutes. Lors de réunions entre compatriotes « dans les moments d'abandon il se contentait de les réciter au piano, le livre de poésies devant lui, – et malgré nos prières et nos instances il reculait toujours le moment de les mettre par écrit », se souvient Fontana. Ainsi naquirent chez Chopin nombre de mélodies, perdues à jamais. L'immense thrénodie nationale *Śpiew z mogily* (Chant du tombeau) op. posthume 74 n° 17, sorte de rhapsodie strophique sur un poème de Wincenty Pol, est une restitution par Fontana qui dit l'avoir recueillie sous dictée et qui inscrit en tête de sa copie la date, très symbolique, du 3 mai 1836.

La production pour piano ne comporte évidemment pas d'exemple de ce type. Dans quelle mesure, puisque Chopin compose à l'instrument, ses œuvres reflètent-elles des éléments de son improvisation ? Et – interrogation méthodologique – peut-on légitimement renvoyer au stade de l'œuvre publiée par l'auteur comme à un *Ersatz* du sonore disparu, interroger la note, le signe comme éventuel substitut d'un état sonore évanoui, voire faire parler l'un à la place de l'autre ? À tout le moins, titres et genres musicaux d'une part, textures et types d'écriture d'autre part, apportent-ils quelques indices.

L'improvisation de Chopin a bien souvent été le lieu d'un récit en musique. Ses compositions dont l'*intitulé* et le *genre* renvoient à la fois à des concepts d'*improvisation* et de *narration* aident à en déceler des traces. Plusieurs œuvres ont partie liée à cet égard. C'est le cas de la « trilogie » qui domine le fécond été-automne 1841 avec la Polonaise en fa dièse mineur op. 44, la 3^e *Ballade* en la bémol op. 47 et la Fantaisie en fa mineur op. 49. Fantaisie et fantasme ont la même racine étymologique : il s'agit de laisser libre cours au démon de l'imagination *ex tempore* : *Stylus Phantasticus* des *toccate*, *intonazioni*, *capricci*, préludes (mesurés ou non), fantaisies, plaintes, larmes et autres tombeaux instrumentaux des XVI^e et XVII^e siècles. Le verbe allemand *fantasieren*, on le sait, signifie *improviser* – tout comme l'implique celui de *präludieren*.

Aux yeux et aux oreilles des générations classiques et romantiques, les *freye Fantasien* de C.P.E. Bach ont été des modèles notés. Pour *Sturm und Drang* qu'elle puisse paraître, la Fantaisie en ut mineur K.475 de Mozart – Chopin l'a connue – combine une forte organisation compositionnelle avec un haut degré d'improvisation stylisée. C'est cette perspective qu'illustre et renouvelle la Fantaisie op. 49 (1841). Dans l'introduction prédominant des motifs de marches, funèbre puis conquérante : allusions au chant insurrectionnel de la *Litwinka* par Kurpiński, 1831. Pour les compatriotes de Chopin, la pièce aura résonné non comme un appel au combat mais comme un chant de réminiscence – sans pour cela comporter un programme national caché et sans plus renvoyer au genre du pot-pourri. On sait par ailleurs que le maître avait coutume d'improviser sur le motif de la bataille d'Ostrołęka jusque dans les années 1840. Le *poco a poco doppio movimento* (mesure 64-67) de la Fantaisie, avec ses arpèges dictés par le clavier et l'euphonie de la résonance, organise un tempo qui installe l'*agitato* d'un affrontement thématique sur fond de forme-sonate, interrompu par une prière. La dualité de l'œuvre se résout, sur le plan tonal, de fa mineur en la bémol et dans un climat éthéré, presque angélique, d'au-delà.

En regard de la Polonaise op. 44, arrêtons-nous au commentaire inspiré de Liszt :

On doit ranger parmi ses plus énergiques conceptions la Grande Polonaise en fa-dièse mineur. Il y a intercalé une Mazouze, innovation qui eût pu devenir un ingénieux caprice de bal, s'il n'avait comme épouvanté la mode frivole, en l'employant avec une si sombre bizarrerie, dans une fantastique évocation. On dirait, aux premiers rayons d'une aube d'hiver terne et grise, le récit d'un r^eve fait après une nuit d'insomnie, rêve-poème, où les impressions et les objets se succèdent, avec d'étranges incohérences et d'étranges transitions (...). Le motif principal est d'un air sinistre, comme l'heure qui précède l'ouragan ; l'oreille croit saisir des interjections exaspérées, un défi jeté à tous les éléments.

Incontinent, le retour d'une tonique, au commencement de chaque mesure, fait entendre comme des coups de canon répétés, comme une bataille vivement engagée au loin. À la suite de cette note se déroulent, mesure par mesure, des accords inaccoutumés. Nous ne connaissons rien d'analogue dans les plus grands auteurs, au saisissant effet que produit cet endroit, qui est brusquement interrompu par une scène champêtre, par une Mazoure d'un style idyllique qu'on dirait répandre les senteurs de la lavande et de la marjolaine, mais qui, loin d'effacer le souvenir du sentiment profond et malheureux qui saisit d'abord, augmente au contraire par son ironique et amer contraste les émotions pénibles de l'auditeur, au point qu'il se sent presque soulagé lorsque la première phrase revient et qu'il retrouve l'imposant et attristant spectacle d'une lutte fatale, délivrée du moins de l'importune opposition d'un bonheur naïf et inglorieux ! Comme un rêve, cette improvisation se termine sans autre conclusion qu'un morne frémissement, qui laisse l'âme sous l'empire d'une impression unique et dominante.

Voilà donc qu'au terme de son évocation – à peine programmatique ! – de combats selon la pure tradition épique, traversés d'un lyrisme onirique, Liszt utilise le mot d'*improvisation* pour caractériser la démarche novatrice de l'auteur dans la conduite de la forme (A-B-C-A') comme dans le mélange des genres : un *tempo di Mazurka* (C), danse du terroir, remplace l'ancien trio (C) au cœur d'une polonaise d'essence aristocratique. Unique dans sa texture, le geste de B (mes. 83-84 *sqq*) qui traduit le motif épique du défi lancé à l'adversaire pourrait se voir écourté de quelques mesures ou se prolonger à peine sans que l'équilibre de l'œuvre ait à en souffrir : on touche au genre rhapsodique. Chopin, toujours soucieux de l'adéquation de ses intitulés, a commencé par désigner cette œuvre comme « une espèce de fantaisie en forme de polonaise et que je nommerai *Polonaise* », pour écrire le lendemain : « une espèce de polonaise mais qui est plutôt une fantaisie ». Combien révélateur dans ce contexte s'avère le chiasme des deux termes, qui trouveront plus tard une résolution dans le titre de *Polonaise-Fantaisie*. Cet opus 61 n'est-il pas, lui encore, annoncé comme « quelque chose que je ne sais comment dénommer » ? C'est aussi qu'il s'agit de l'œuvre-clef d'une dernière étape dans l'intégration d'éléments improvisés au processus compositionnel avec, en guise de portail, une introduction qui symbolise le geste d'un barde préludant sur sa harpe. La présence du conteur est incorporée à sa récitation, le narrateur se confond avec sa geste : création et exécution sont réunis par Chopin dans un portrait de l'œuvre en train de se faire. Ce monument complexe – qui a longtemps dérouté Liszt lui-même – présente bien des analogies avec la Fantaisie op. 49, notamment par l'emplacement stratégique d'une stase marquée respectivement *Lento*, *sostenuto* et *Poco più lento*, en si majeur dans les deux cas.

La mise en scène par Liszt de la fameuse soirée à la Chaussée d'Antin, le 13 décembre 1836, brode une variation sur l'article de Heine où celui-ci évoque son dialogue amébee, *mezza voce*, avec un Chopin improvisant comme en réponse au verbe du poète sur le mythe de l'Ondine. Sans entrer dans la problématique délicate et controversée d'éventuelles sources littéraires à l'origine des Ballades ni sur l'authenticité du récit heinéen, on entrevoit ici une possible récupération par Heine de sa propre *Loreley* (1824), au détriment de l'antérieure *Świtezianka* (« La Willi », éditée en 1822) de Mickiewicz, comme source d'inspiration pour la 3^e *Ballade* op. 47. Certes, le *Świtez* (« Le lac des Willis »), autre poème des *Ballady i romanse* de Mickiewicz est mieux attesté pour avoir quelque chose à faire avec le propos de la 2^e *Ballade* op. 38. Mais la 3^e *Ballade* (basée sur trois thèmes ou, si l'on préfère, sur deux thèmes principaux plus une idée secondaire – c'est selon) noue une intrigue dramatique formelle qui la rapproche de la Fantaisie op. 49, syntactique elle aussi : à l'arrière-plan de l'une comme de l'autre passe un fantôme de sonate. « Les quatre Ballades de Chopin tendent à se confondre avec les Fantaisies ou des Sonates-Fantaisies », révèle Jankélévitch. La Polonaise op. 44, paratactique dans ses quatre volets juxtaposés, renvoie à un modèle épique empreint de lyrisme. La qualité narrative de ces œuvres très élaborées permet néanmoins de les relier à une création dans l'instant, rejoignant les circonstances et le climat dont parle Fontana à propos des poèmes polonais modulés en musique *ex improviso*. Le narrateur musical intervient dans les mesures introductives de la première Ballade op. 23 et de la quatrième op. 52 : prises de parole où le conteur ouvre la bouche avant de proférer, de narrer son poème. À cet égard, c'est dans le deuxième (op. 36) des quatre *Impromptus* que ce titre générique s'accorde le mieux au déroulement de la pièce et aux redites entrecoupées de son début, qui bat en brèche la carrure et surprend le discours : le « il était une fois... » d'une histoire purement musicale. C'est encore Jankélévitch qui note au passage : « Impromptu est un autre nom pour ce génie du caprice ailé et de l'improvisation. »

Avec leur art de capturer l'instant les 24 Préludes op. 28 respirent un esprit unique d'improvisation stylisée. Désorienté, Schumann y a vu « des esquisses, des commencements d'études ou, si l'on veut, des ruines, des plumes d'aigle détachées [*einzelne Adlerfittige*] » : expression de l'inachevé et du fragmentaire – mais aussi d'un Icare qui se serait trop approché du soleil ! Davantage comblé dans son attente, Stephen Heller les a qualifiés avec bonheur d'« éclats de pensée » (*Gedankensplitter*) et d'aphorismes. Pour Liszt : « Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue. » Jankélévitch écrit superbement : « Le préambule est devenu la pièce elle-même ! La concision, l'improvisation, c'est-à-dire l'état inspiré durant lequel la phrase en travail germe et tâtonne et subit d'incessantes retouches, –

telles seront les seules règles du Prélude. » Caprices, humeurs d'un artiste « nerveux » autant qu'hommage à J.S. Bach, ils ont tôt été comparés au trait du dessinateur capable, selon le vœu de Delacroix, de croquer un personnage dans le temps qu'il tomberait du dernier étage d'un immeuble. Les 24 *Préludes* n'ont certes pas été conçus, comme antérieurement les nombreux recueils de ce titre, dans le but fonctionnel et didactique d'apprendre à préluder ni même comme substituts d'improvisation – dont ils figurent évidemment un haut degré de stylisation, variable d'un morceau à l'autre. Se servir d'un Prélude isolé pour le coupler avec une autre pièce du même ton ne produit guère de résultat convaincant, chacun d'entre eux ne préludant qu'à lui-même – sinon le premier à l'ensemble de la collection. Mais les jouer les vingt-quatre à la suite équivaldrait, dans les années 1840, à réciter un catalogue des *affetti* dans l'ère baroque : l'idée d'exécution intégrale est étrangère à l'esprit du temps (à plus forte raison pour le *Carnaval* op. 9 de Schumann sous les doigts de Liszt ou de Clara) et plus encore à l'esthétique de Chopin. Dans ses programmes de concerts, l'auteur dispose quelques Préludes, en nombre variable, à l'intérieur aussi bien qu'en tête d'un groupe de pièces.

Quant au *Prélude* op. 45, plus encore que les pièces du recueil op. 28, il ne prélude à rien d'autre qu'à lui-même. Argument en faveur de son autonomie : outre sa fuyante *Cadenza* chromatique, *a piacere*, il comporte sa propre introduction avec le « faux-bourdon » de tierces et sixtes des quatre mesures initiales : geste introïtif que d'autres ont pratiqué et noté avant Chopin – à commencer par J.S. Bach : (voir les deux ex. p. 74 où le *Prélude* op. 45 de Chopin est comparé à la *Toccata* en mi mineur BWV 914 de J.S. Bach).

De conception purement harmonique dans sa large texture arpégée, cette œuvre énigmatique explore les résonances du piano ; très élaborée sous son allure pseudo-improvisée, elle semble répondre aux idées émises par Delacroix sur la couleur et le reflet lors du sublime entretien de janvier 1841 mis en forme par George Sand. Plus encore que dans ce Prélude, la dérivation harmonique du *Largo* (section centrale, mesures 29-98) de la Sonate en si mineur op. 58 est athématique ; elle réinvente – à travers *Le Clavier bien tempéré*, qui sait ? (voir livre I, *Praeludium IV* ; livre II, *Praeludium XI*) – « les choses lutées » d'un François Couperin, avec qui l'art de Chopin entretient tant d'affinités. La *Berceuse* immuable dans son ré bémol, dénommée « Variantes » jusqu'au moment de sa gravure, peut s'interpréter comme une proposition compositionnelle inverse du mouvant Prélude en ut dièse mineur, d'égale durée : variations du dessin mélodique dans la première versus variations de la couleur harmonique dans le second. Sur l'*ostinato* monochrome d'une main gauche « maître de chapelle » Chopin développe son exploration de l'espace sonore en une succession d'arabesques filigranées (on sait son intérêt pour les mécaniques

minutieuses, horloges, etc.) au gré d'une technique de « diminutions » évoquant les *grounds* et *divisions* des maîtres anglais du clavier ou de la viole, jusque dans le contrôle du *rubato* qui en résulte. Si souple est l'enchaînement des « variantes » que la *Berceuse* entretient l'illusion d'être improvisée au fil de son déroulement. Le principe en était déjà présent dans le *Souvenir de Paganini* et, sur une basse pendulaire du même ton de la majeur, dans la *Fantaisie sur des Airs nationaux polonais* op. 13 avec l'ébauche de variations sur la romance pastorale (mesures 69 *sqq.*) : (voir ex. p. 76).

Voilà pour les titres génériques de Fantaisie, Ballade, Impromptu, Prélude, et quelques-uns des liens qu'ils entretiennent chez Chopin avec l'art de l'improvisation.

L'écriture non mesurée, en plusieurs endroits de son œuvre, comporte un cachet d'improvisation et un *con discrezione* nécessaire à leur interprétation. C'est le cas de points névralgiques dans la forme et le discours musical au début de l'Étude op. 25 n° 7 (solo de violoncelle), dans le Nocturne en ut dièse mineur op. 27 n° 1 au sommet de la progression centrale (mesure 83), dans le Nocturne en si majeur op. 32 n° 1 avec les interruptions dramatiques de son monologue conclusif, minorisé *in extremis* : (voir ex. p. 77) ou encore, précédant la coda de la Fantaisie op. 49, cette triple suspension en écho : (deuxième ex. p. 77).

Début, milieu, fin : partout en petites notes (sauf dans l'op. 32 n° 1) s'instaure un ton et une écriture de récitatif – qu'ailleurs Chopin peut parfaitement faire cadrer avec la mesure par l'emploi de valeurs métriques irrégulières (*Larghetto* du Concerto op. 21, Prélude op. 28 n° 18, Nocturne op. 48 n° 2, etc.). On rappellera à cet égard le conseil rhétorique du maître à son élève Gutmann pour la déclamation du récitatif dans cet op. 48 n° 2 : « Un tyran ordonne, et l'autre demande grâce. » En petites notes aussi, transitoires et cadentielles, le jeu de carillon qui, dans le mouvement lent de chaque Concerto, suspend le temps d'un coup de baguette magique : (voir ex. p. 78).

La *cadenza* notée dans le Nocturne op. 9 n° 2 ou dans l'*Allegro de Concert* op. 46 (mesure 87) ne présente qu'une proposition en ce qui concerne le nombre exact de battements à exécuter ; dans le premier Chopin n'a cessé de noter des variantes pour ses élèves jusques et y compris dans la *cadenza*. Et que dire des reprises variées et broderies belcantistes dont il ornait les Nocturnes de Field et, à l'occasion, la large cantilène des siens propres (op. 9 n° 1 et 2, 27 n° 2 ; 32 n° 1). Où, décidément, l'on retrouve encore des éléments de pratiques baroques, naturelles à celui qui improvise dans les salons. La princesse Marcelina Czartoryska établit ce parallèle plein d'enseignement :

Tout comme il était sans cesse à corriger, changer, modifier ses manuscrits – au point de semer la confusion chez ses malheureux éditeurs face à la même idée exprimée et traitée parfois diversement d'un texte à l'autre –, ainsi se mettait-il rarement au piano dans un état d'esprit et un climat émotionnel semblable : en sorte qu'il lui arrivait rarement de jouer une composition comme la fois d'avant..

L'exemple le plus parlant d'un tel cas reste, en matière de dynamique, celui de la *Barcarolle* op. 60 avec sa reprise jouée *pianissimo* dans une infinité de nuances intermédiaires – en concert, cette fois (16 février 1848) – selon le témoignage de Charles Hallé. À Glasgow Chopin rejoua en bis la Mazurka en si bémol op. 7 n° 1 avec des nuances toutes différentes de la première fois : « Entendre le même morceau joué deux fois par Chopin, c'était, pour ainsi dire, entendre deux morceaux différents. », observe Oscar Comettant. Sans doute le caprice rythmique et accentuel propre à la mazurka (sans aller jusqu'à parler, avec Paderewski, d'« arythmie nationale ») y entre-t-il pour quelque chose.

Pour retourner à la sphère privée, il arrive en cours de leçon que le professeur murmure impromptu un « accompagnement » au morceau étudié ou suggère par exemple ce canon à la quarte dans le trio (mesures 122-137) de la Valse en la mineur op. 34 n° 2 : (voir ex. p. 80).

C'est la même élégance, en moins espiègle, que dans l'aperçu domestique relaté par G. Sand à Marie de Rozières : « [Solange et Augustine] jouent à quatre pattes, dans votre cahier, et Chopin fait une cinquième main, tout en haut, qui n'est pas la plus *chetite* [la moindre – patois berrichon]. »

Annexe C :
L'improvisation de Franz Liszt, extrait de *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province* de Malou Haine et Nicolas Dufetel (p. 85 à 87)

La plupart des récits d'époque renseignent sur les impressions produites par l'exploit de ces improvisations : étonnement, engouement, émerveillement, admiration, enthousiasme, etc. Toutefois, la plupart du temps, le critique reste muet devant un tel phénomène et déplore qu'il n'existe pas de termes pour décrire les sensations éprouvées.

Pour quelles raisons ces improvisations provoquent-elles de tels débordements d'excitation ? Contrairement aux œuvres écrites dans la solitude d'un cabinet de travail, les improvisations étonnent et émeuvent davantage. À la maîtrise technique d'exécution, s'ajoute le mystère, peut-être même la magie, du processus créateur en train de se réaliser, effet d'autant plus spectaculaire qu'il est rendu par un enfant : « L'homme romantique veut surprendre le message révélateur du génie et le "comment" de la création », expliquera plus tard le philosophe Jankélévitch. De plus, en proposant lui-même les thèmes à développer, le public a l'impression très nette de participer à l'élaboration de l'œuvre puisqu'il en est en quelque sorte l'instigateur. S'il ne fournit pas lui-même les thèmes, ce public s'implique en essayant d'identifier un motif entendu à l'opéra ou de reconnaître un air familial. Il se rattache à des points de repère et éprouve un sentiment de satisfaction personnelle. Cette complicité du public et de l'interprète suscite, chez celui-ci, des tentations d'esbroufe, et démultiplie, chez celui-là, les émotions. De plus, l'un et l'autre sont liés par l'aspect fugitif de la représentation, qui reste unique, instantanée et insaisissable, car elle ne se représentera pas une seconde fois sous une forme identique. Soulignons pourtant qu'il s'agit d'improvisations toutes relatives, puisqu'elles partent toujours de compositions existantes. L'étonnement et l'incompréhensibilité des critiques devant un don aussi précoce se manifestent à de nombreuses reprises. Ce talent semble inné chez Liszt, alors qu'il nécessite chez d'autres tant d'années d'exercices répétés, sans pour atteindre ce degré de perfection : « Liszt parcourt le clavier non seulement avec précision et vitesse, non seulement avec une intelligence, un aplomb imperturbables : mais il compose, il

improvise ! [...].¹⁵⁴¹ » La notion de « génie » est alors sous-jacente à ce type de réflexion, lorsqu'elle n'est pas dans bien des cas, clairement exprimée : « C'est surtout lorsque, rejetant tout espèce de guide et livré à ses seules inspirations, il s'est montré aux prises avec son génie, que les expressions manquent pour décrire la perfection de son exécution¹⁵⁴². » Plus intéressants sont les comptes rendus qui décrivent, certes partiellement, la nature même de ces improvisations, à savoir la technique mise en œuvre pour développer un thème et l'orner à l'envi. Commençons par cette description très littéraire, mais ô combien pertinente, qui en décompose certaines phases : « Enfin, Liszt rejetant pupitre et cahier de musique, s'est livré à son génie dans une improvisation. C'est ici que les termes manquent pour exprimer l'admiration qu'il a ensuite excitée ; après un prélude harmonieusement combiné, il prit pour thème le bel air *delle Nozze di Figaro* : *Non piu andrai...* [...] Liszt joue avec son motif, qu'il abandonne pour le ressaisir rapidement, le perdre encore, le reprendre, le promener dans tous les tons, sur toutes les modulations, par des transitions les plus heureuses et les plus imprévues, et au milieu des plus étonnantes difficultés qu'il semble créer en badinant pour se donner le plaisir d'en triompher¹⁵⁴³. [...] » Essayons à présent de circonscrire plus précisément la technique de l'improvisation, tel que le jeune Liszt la pratique, en utilisant essentiellement les récits journalistiques, abondamment cités ci-dessus, dont nous condons en un seul déroulement tous les procédés relevés. Liszt expose d'abord le motif qu'on lui propose ou qu'il a choisis lui-même ; il prélude librement. Il varie ensuite ce thème en le promenant dans plusieurs tons, l'agrémentant de modulations ou de variations rythmiques, le reprenant en une succession d'accords ou d'arpèges, puis en escaladant des gammes chromatiques. Chacune des variations est amenée par de subtiles transitions, opposant des *crescendos* et des *diminuendos* et débouchant éventuellement sur un thème fugué, à moins que la fugue ne commence les variations. Les basses peuvent contraster avec éclat aux notes aiguës, afin d'illustrer des scènes de caractères différents. De petites digressions peuvent s'éloigner du motif, mais sans cesse le pianiste y revient pour s'en distancier à nouveau. Enfin, lorsque deux thèmes sont présents, Liszt s'amuse à compliquer l'exercice en passant alternativement d'un thème à l'autre puis en les enlaçant, faisant passer quelques notes d'une main à l'autre. À Bordeaux, il surprend même son auditoire en exploitant trois thèmes à la fois. La fin de l'improvisation ramène le

¹⁵⁴¹ *Gazette de France*, mardi 9 mars 1824 (sur le concert du 7 mars 1824), extrait aimablement communiqué par Jean Mongrédien, in P. 86 Dufetel Nicolas et Haine Malou, direction scientifique, *Franz Liszt Un Saltimbanque en Province*, Collection Perpetuum Mobile, Éditions Symétrie, 2007, 424 p.

¹⁵⁴² *Journal politique et littéraire de Toulouse*, samedi 18 février 1826, p. 1. in P. 86 *Ibid.*

¹⁵⁴³ MARTAINVILLE, « Concert du jeune Liszt » in P. 86 *Ibid.*

thème principal qui conclut la performance. Sans doute ces diverses possibilités sont-elles plus ou moins élaborées selon les occasions et l'inspiration du moment ; sans doute aussi se déroulent-elles les unes après les autres dans un ordre sans cesse varié ; avec d'autres possibilités telles des accords brisés, des passages en tierces, sixtes ou octaves... On peut dire que l'art d'improviser répond à une technique codifiée, tout en laissant libre cours à l'imagination de l'interprète. Et c'est sans aucun doute dans ces « inspirations sublimes », le charme et l'enchaînement des idées que le jeune homme surprend. Si l'on dispose de traités pour apprendre la technique de l'improvisation¹⁵⁴⁴, il n'en existe aucun qui enseigne l'art de confectionner des idées et d'exprimer des sentiments. L'enfant Liszt s'est trouvé à bonne école avec son maître Czerny qui lui a appris à l'art d'improviser, en lui proposant régulièrement des thèmes à travailler. En 1829, ce pédagogue très estimé rassemblera ses préceptes didactiques dans un traité qui sera traduit en français cinq ans plus tard sous le titre de *L'Art d'improviser mis à la portée des pianistes*¹⁵⁴⁵. De son côté, Adam Liszt avait formé son fils à transposer dans tous les tons majeurs et mineurs les préludes et fugues de Bach, exercices qu'il recommandait quotidiennement. Parmi toutes ces éloges dithyrambiques, il existe néanmoins quelques voix discordantes qui n'apprécient ni le jeu ni les improvisations du jeune pianiste : « Son improvisation [...] était beaucoup trop technique et pas assez musicale. Transporter toujours son thème dans un ton nouveau avant qu'il soit achevé dans le précédent, faire gronder un orage de basses en opposition avec les notes flûtées des octaves supérieures, faire courir des gammes chromatiques avec une égalité parfaite et lier le tout avec des transitions imperceptibles, sont, nous le savons, les conditions de toute bonne improvisation et le jeune Liszt n'en a pas oublié une seule ; mais nous lui conseillons une autre fois de ne pas oublier le charme, qu'il ne faut pas confondre avec la mélodie aigre et triviale de vaudeville, tant prônée par quelques-uns de nos confrères¹⁵⁴⁶. » [...] À l'âge adulte, Liszt ne fera plus figurer des « improvisations » comme telles dans ses programmes, sauf à de rares exceptions. Le public continuera cependant à se montrer friand de ce genre de prouesses en réclamant sans cesse des variations sur des airs d'opéra célèbres. Ne

¹⁵⁴⁴ Robert Wangermée (« L'improvisation pianistique au début du XIX^e siècle », *Miscellanea musicologica Floris van der Mueren*, Gand, 1950, p. 227-253) a appréhendé le processus de l'improvisation en étudiant certains traités et dictionnaires de l'époque in *Ibid.* p. 87.

¹⁵⁴⁵ Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasiren auf dem Pianoforte* op. 200 [1829], version française publiée chez Schlesinger (compte rendu dans la *Gazette musicale de Paris*, 9-16 février 1834). Voir aussi Carl Czerny, *Briefe über Unterricht auf dem Pianoforte*, Wien : A. Diabelli et Comp., [après 1839], p. 78-82 (10^e et dernière lettre, « Über das Improvisieren »). In *Ibid.* p. 87.

¹⁵⁴⁶ *Le Courrier des théâtres*, 30 mars 1824 (concerne les improvisations de Liszt pendant les entractes le 28 mars 1824). Cité dans Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, vol. IV. In *Ibid.* p. 88.

peut-on pas voir dans les fantaisies, paraphrases, réminiscences et autres arrangements composés par Liszt – et qui constituent près de la moitié de sa production globale – une extension de ce genre de l'improvisation si prisée dans sa jeunesse, mais cette élaborée avec plus de complexité à la table de travail avant d'être présentée au public ? Il faut d'ailleurs remarquer que les techniques d'improvisation du jeune Liszt sont certainement similaires à celles de la *Glanz-Periode*, nonobstant naturellement l'évolution du langage musical et de la technique du virtuose. Et l'on pourrait également établir un même parallélisme entre ces deux périodes au niveau des critiques. Les deux dernières citées regrettent « le manque de charme » et le « jeu machinal » du pianiste, reproches que l'on adressera de manière pratiquement identique au Liszt adulte des années 1840.

Annexe D :

Partition du *Miserere du Trouvère* dans la version qu'en donne Jelly Roll Morton

Extrait de :

LE MISERERE

du
TROUVÈRE
(Variations)

Reproduit avec l'autorisation de la Tempo-Music Publishing Company, propriétaire du Copyright. Tous droits réservés.

LE MISERERE

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "LE MISERERE". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and the letters "E.T.C." in the bottom right corner.

Annexe E :

Citations intégrales de passages significatifs des ouvrages référéncés dans le corps de thèse

Citation 1

Ferd avait écouté soigneusement Tony Jackson et Alfred Wilson, Albert Caroll et des douzaines d'autres pianistes au *Français*, étudiant leurs effets techniques et leurs "trucs" au clavier. Leurs trémolos en octave, les effets de mains alternées, les arpèges miroitants constituaient une panoplie technique qui enivrait Ferd. Ses professeurs de piano classique, qui n'auraient jamais pu manifester une telle liberté, lui semblaient dès lors bien trop « coincés ». Comme Ferd avait surmonté le choc qu'il avait ressenti en subissant un tel déluge d'effets si peu orthodoxes au clavier, il s'était lui-même institué jeune professeur (Terme employé à la Nouvelle Orléans pour désigner les pianistes jouant dans les maisons closes), alors que sa famille l'imaginait travailler comme tonnelier pour quatorze dollars par mois. (...) « Je jouais du classique, du ragtime et des airs espagnols dans ces boîtes [comme le *Frenchman's*] aussi bien que tout ce qui sortait de nouveau à cette époque là. »

[Traduction] Ferd also listened carefully to Tony Jackson, and to Alfred Wilson, Albert Caroll, and dozens more at the frenchman's, studying their novelty effects and keyboard stunts. The octave tremolos and hand-over-hand figures and shimmering broken chords that were their primary tools intoxicated Ferd, whose classical piano teachers never dared to demonstrate such a loose, bawdy, seemingly uninhibited style of playing. As Ferd mastered this unorthodox lexicon of keyboard tricks, he moved up in rank to junior piano professor, even as his family believed he was dutifully working at the cooperage for fourteen dollars a week. [...] "I was playing classics, ragtime and Spanish tunes at these jobs (the Frenchman's), as well as everything new that was coming out at that time." REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press, USA, 2003, p. 24.

Citation 2

Or, ils le provoquèrent dans son amour propre en lui vantant les performances des grands pianistes qui dominaient désormais Harlem, de l'hyper virtuose James P. Johnson au fantastique et médiatique Fats Waller en passant par le féroce et redoutable Willie « The Lion » Smith, avide de prendre part aux réjouissances. Désireux de savoir si son jeu pouvait impressionner Morton, Smith se présenta un après-midi au *Rhythm Club* en proclamant, « Grand Dieu, mes doigts me démangent, conduisez moi au piano, les doigts me démangent, conduisez moi au

piano, je suis pressé d'en découdre, Je suis le "Lion". » Les musiciens du coin informèrent Morton que l'on venait de le provoquer. « Jelly, as-tu entendu ce type te casser du bois sur le dos en disant qu'il fallait le conduire à un piano ? » Mais Morton n'était pas d'humeur à répondre à la provocation. « Laisse ce gamin faire », dit-il, « Laisse-le faire, il ne sait pas ce qu'il dit. » Le « Lion » se dirigea vers le *Rythm Club*, descendit au sous-sol où se trouvaient le piano et le billard. En quelques instants, l'enfer se déchaîna, le « Lion » rugissait au piano démontrant tout son savoir faire. D'une manière prévisible, le coin où Morton tenait son monologue se vida, tout le monde se précipitant pour écouter le « Lion » dans toute sa splendeur. Puis un type sortit en criant comme une boutade, « le "Lion" est là, tout le monde est autour du piano pour l'écouter ! », c'était plus que Morton ne pouvait entendre. Ne pouvant supporter une telle adulation envers le « Lion » - qui n'était rien d'autre qu'un garnement en culottes courtes quand Morton avait conquis Harlem en 1910 – Morton finalement, à contre cœur, descendit lui-même pour voir le spectacle, attendant son heure. Le « Lion » jouait, sa main gauche accomplissant des sauts fulgurants des notes basses jusqu'aux accords dans le médium, pendant que la main droite n'interrompait jamais son discours volubile. Pendant qu'il jouait, le « Lion » faisait des commentaires. « Je suis en *fa* » disait-il, indiquant par-là qu'il jouait dans une tonalité aisée avec un seul bémol. « Maintenant je suis en *fa* dièse, j'ai modulé d'un demi-ton, et je joue dans une tonalité avec six dièses, l'une des plus difficiles », annonça-t-il. « Maintenant je suis en *do*. Je suis en *la* mineur. » Les auditeurs en restaient bouche bée. « Il ne jouait pas des airs populaires » se souvient Nicholas qui avait été témoin de cette épreuve de force. C'était une musique d'une grande complexité de déplacement à la main gauche appelée piano *stride*. Mais pendant que le « Lion » faisait son numéro, Morton s'était rapproché de lui, analysant son jeu, évaluant ce que Smith savait faire et ce qu'il ne savait pas faire. Et quand il sut clairement ce qu'il en était, il frappa. « Lève-toi de là, tu ne sais pas ce que tu joues ! » gronda Morton alors que la salle éclatait de rire, heureuse à l'idée que Morton ait enfin mordu à l'hameçon qui le conduirait à se ridiculiser. Sûr de lui, Morton réquisitionna le piano, et décida de faire entendre à tous ces jeunes quelque chose d'inouï. Il joua sur un tempo extrêmement rapide – aussi rapide que celui qu'avait pris le « Lion » – et commença en *si*, l'une des tonalités les plus éloignées avec cinq dièses. Le mouvement de ses mains devint indistinct, mais il annonçait cependant les tonalités par lesquelles il passait. Les jeunes n'en croyaient pas leurs yeux. « C'était la première fois que nous entendions Jelly jouer du *stride* car il jouait habituellement à des tempos plus lents – moderato en général » se souvient Nicholas. Cela dura environ dix minutes pendant lesquelles Jelly impressionna tout ce monde qui n'aurait pu imaginer auparavant qu'il soit capable de jouer *stride*.

Devant l'incrédulité générale Morton s'exclama : « J'ai inventé ce style de musique pour piano ! » puis, « Les gars, j'ai inventé le jazz ! »

[Traduction] Or they needled him about all the great piano players who now ruled Harlem, from the hypervirtuoso James P. Johnson to the fantastically entertaining Fats Waller to the ferociously hard-driving Willie "The Lion" Smith, who took part in the merriment. Eager to see if he could lure Morton to the piano, Smith on one afternoon arrived outside the Rhythm Club and proclaimed, 'Gee whiz, my fingers are itchin,' just lead me to the piano. Lead me to a piano, my fingers are itchin,' I'm rearin' to go, I'm the Lion." The other musicians on the corner told Morton he had just been disrespected. "Jelly, you hear this cat crackin' to you all about who he is, about leadin' him to a piano?" But Morton wasn't going for the bait. "Man, let the kid go and practice," Morton said. "Let him go and practice, man, he don't know what he's doin'." The Lion headed into the Rhythm Club and walked downstairs, where they kept the piano and the pool table. In a few moments, it sounded as if all hell had erupted, the Lion roaring at the keyboard for all he was worth. Predictably, the street corner where Morton had been soliloquizing quickly emptied, as everyone rushed inside to hear the Lion in all his splendour. Then one of the boys, in on the prank, ran outside and said, "The Lion is gone today, he's playin' all around the piano," which was about all that Morton could take. Unable to listen to so much adulation heaped upon the Lion – nothing but a cub when Morton first conquered Harlem in 1910 – Morton finally, begrudgingly, walked down the stairs himself and watched the spectacle, waiting for his moment. As the Lion played, his left hand vaulted quickly from bass notes to mid-register chords, and back, while his right hand never stopped flying. All the while, he provided a running narration. "I'm in F," the Lion said, indicating that he was working in a simple key, with but one flat. "Now I'm in F-sharp," he announced, having modulated up just half a step, now working a key with six sharps, one of the most difficult. "Now I'm in C. I'm in A Minor." The listeners were impressed. "These weren't pop tunes," recalled Nicholas, who witnessed the showdown. "This was fast fingering called stride piano – the left hand." But as the Lion kept up his display, Morton edged closer to him, sizing him up, studying what the Lion could do and what he could not. When he had the Lion figured, he struck. "Get up from there, you don't know what you're doin'," Morton scolded, and everyone burst and laughing, knowing that they had reeled him in, exactly as they had intended from the start. Sure enough, Morton commandeered the piano, but he proceeded to put on a show such as none of these young busters had ever seen. He played fast – as fast as The Lion, and then some – and he started out in B, one of the most remote keys, with five sharps. His hands were a blur, but while he played, he, too, shouted out the names of the keys he was devouring. The young men could not believe it. "That was the first time we heard Jelly striding, because he always played with an easy tempo – moderato," recalled Nicholas. "This went on for about 10 minutes, and Jelly was really goin' and everybody'd say, 'I didn't know Jelly could stride.'" Morton, who reveled in their disbelief, simply kept playing. "Man, I invented all this kind of piano," he said. "Man, I invented jazz." REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press, USA, 2003, p. 187 et 188.

Citation 3

Le professeur anonyme pouvait avoir fait découvrir à Ferd les rythmes majestueux de la habanera espagnole et la conviction ultérieure de Ferd qui considérait que le jazz authentique se devait d'avoir une couleur espagnole. Quand il n'était pas en train de pratiquer un instrument, Ferd – qui ne parlait que le français dans les premières années de sa vie – allait régulièrement à l'Opéra Français avec toute sa famille. Là, il s'imprégnait de la tradition musicale européenne d'opéras romantiques tels le *Faust* de Gounod, du *Trovère* de Verdi ainsi que des trouvailles harmoniques du *Pelléas et Mélisande* que le contemporain Debussy venait de composer. Il savourait les lignes de colorature que les sopranos chantaient dans *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, les ornements et embellissements de leurs

lignes mélodiques, souvent improvisées, qui arrachaient à la foule d'hystériques ovations. Grâce à l'opéra, une institution extrêmement populaire dans la deuxième moitié du ^{xx}e siècle à la Nouvelle Orléans, la musique classique européenne laissa son empreinte à la fois sur le jazz naissant et sur l'émergente sensibilité musicale de Morton. Plus spécifiquement, les principes européens d'harmonie, de gammes et d'ornementation mélodique qui suintaient inexorablement dans la musique indigène de la Nouvelle Orléans ainsi que dans la conception des phrases mélodiques de Morton.

[Traduction] The unnamed teacher may have given Fird his first exposure to the regal habanera rhythms of Spanish music and influenced Ferd's later belief that jazz required "a Spanish tinge" to be considered authentic. When he wasn't noodling on instruments, Ferd – who spoke only French in the first few years of his life – regularly attended the French Opera with his family. Here, he absorbed the European musical tradition of romantic operas such as Gounod's *Faust* and Verdi's *Il trovatore*, and harmonic breakthroughs in radical work such as Debussy's *Pelléas et Mélisande*. He relished the coloratura lines that sopranos sang in Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, their ornate, often improvised, melodic embellishments sometimes drawing hysterical ovations from the crowd. Thanks to the French Opera, a broadly popular institution in late-nineteenth-century New Orleans, European classical music made an imprint on both nascent jazz and Morton's emerging musical sensibility. Specifically, the Europeans' concepts of harmony, scale, and melodic ornament inexorably seeped into indigenous New Orleans music and into Morton's conception of melody and phrase. REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly's Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press, USA, 2003, p. 16.

Citation 4

Pour l'époque, *The Crave* sonnait d'une manière positivement radicale, cette pièce est truffée de syncopes, changeant plusieurs fois de tons, présentant des plages de silence inattendues, des mélodies semblables à des arias et des monnayages rythmiques de trois pour deux. (...) Le rythme ibérien de habanera/tango en ostinato permanent du morceau rappelle immédiatement le goût de Morton pour les couleurs espagnoles. Sur cet ostinato, se déploie une mélodie obsédante dans le mode mineur. Quand Morton interprète le morceau au piano, le thème est joué, à la main droite, en octaves qui survolent le clavier, avec un inhabituel groupement de neuf notes par mesure. Ce passage, qui défie la division habituelle de la mesure, rappelle un passage comparable de *King Porter Stomp*, mais ici, les octaves sont jouées plus lentement en se fondant dans un indubitable lyrisme. (...) Les auditeurs furent totalement pris au dépourvu par la luxuriance des harmonies, la qualité rhapsodique des mélodies de Morton, les changements expressifs du mode majeur au mineur et le déferlement irrésistible de l'élan rythmique submergeant le tout. Quand Morton jouait la pièce au piano, ses trémolos aux effets miroitants, ses rythmes inhabituels et l'obsédante touche lyrique désarmèrent les auditeurs.

[Traduction] "The Crave" sounded positively radical, bristling with relentless syncopations, restless key changes, unexpected silences, aria-like melodies, and puckish switches from duple to triple meter. The habanera/tango rhythm quickly signaled "The Crave" drew upon Morton's famous

“Spanish tinge,” the intoxicating rhythmic lilt that drives Iberian dance music. Meanwhile, the piece simultaneously unfurled a haunting, minor-key melody. When Morton played the piece on the piano, he recapped the opening theme by letting loose with a flurry of flying octaves in his right hand, and unusual nine to the bar. This passage, which practically defied the musical notation of the time, recalled a comparable moment in “King Porter Stomp,” but here the octaves proceeded more slowly, and with an unmistakable melting lyricism. [...] Listeners were caught utterly off guard by the lushness of these harmonies, the rhapsodic quality of Morton’s melodies, the expressive shifts from major to minor, and the irresistible rhythmic momentum that surged through it all. When Morton played the piece on the piano, his shimmering tremolo effects, unconventional rhythms, and haunting, lyric touch disarmed listeners. REICH (Howard) & GAINES (William), *Jelly’s Blues, The life, music, and redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press, USA, 2003, p. 58 et 59.

Citation 5

Tout ce qu’il voulait était seulement jouer du piano ; il ne se souciait pas du reste. Il n’était pas un artiste faisant son numéro et ne cherchait pas à l’être, il se présentait assis au piano, le dos tourné au public. Il était « Jimmy à la voix douce », ne parlait guère plus fort que le chuchotement, et laissait les gens profiter de lui. Il n’avait d’intérêt que pour le piano et la composition musicale. Une espèce de timide, (...) Pour moi, James P. était un meilleur compositeur que « Fats », bien que les morceaux de « Fats » aient eu davantage de succès. Johnson avait commencé à composer ses propres mélodies peu après 1914, époque où je venais de faire sa connaissance. Son plus célèbre *rag* était *Carolina Shout*, un morceau que tous les pianistes de ragtime de New York s’évertuaient à jouer. (...) C’est à partir du début des années vingt que James P. commença à consacrer la plus grande partie de son temps à la composition. Il travailla également l’arrangement et la direction. Devenir chef d’orchestre était sa suprême ambition. Pour ces raisons, faire le clown ou un numéro d’artiste sur scène ne l’intéressait pas le moins du monde. J’avais l’habitude de lui dire que lorsque nous serions obligés de jouer sur des pianos aux touches cassées, il faudrait faire « les andouilles » pour distraire les gens. Sa réponse était : « “Lion”, ce serait déshonorant. » Des années plus tard, le pianiste-concertiste danois Victor Borge en arrivant en Amérique allait lui prouver le contraire. (...) Au cours des années trente, il était absorbé par l’écriture orchestrale. Il composa sa suite *Yamacraw*, sa symphonie *Harlem* et son concerto pour piano. Je me rappelle l’avoir vu l’interpréter avec l’orchestre symphonique de l’Académie de Musique de Brooklyn.

[Traduction] All he wanted to do was just play the piano; other things he didn’t care about. He wasn’t much a showman because if he could manage it he always sat at the piano with his back to the audience. He was soft-spoken Jimmy, rarely talked above a whisper, and he would let people take advantage of him. He just couldn’t be bothered by anything that didn’t have something to do with playing or composing music. A sort of shy, [...] It is my opinion that James P. was a better composer than Fats, although Waller’s tunes have had much more success. Johnson started to invent his own melodies back in 1914 when I just met him. His most famous rag was the “Carolina Shout,” a number that all the New York ragtimers used to feature. [...] James P. started to devote most of his time to writing show scores during the early twenties. He also got on an arranging and conducting kick. It

was his hope he could become a symphonic conductor. From then on he had no eyes for clowning or showmanship. I used to tell him that when we ran into pianos with the keys broken you had to mug your way to entertain the people. His reply was, "Lion, it just ain't dignified." In later years Danish concert pianist Victor Borge came along and prove he was wrong. By the time the thirties rolled around, he was all wrapped up in orchestral writing for concert groups. He produced his "Yamacraw," "Symphony Harlem," and his "Piano Concerto." I remember he performed his "Piano Concerto" with the Brooklyn Symphony Orchestra at the Academy of Music. THE "LION" SMITH (Willie) & HOEFER (George), *Music on My Mind, The memoirs of an American pianist*, by MacGibbon & Kee Ltd, Printed in Great Britain, Ebenezer Baylis & Son Ltd, The Trinity Press, Worcester, and London, First published 1965, p. 257, 258, 259.

Citation 6

Waller avait été retenu pour jouer au club Zanzibar à Los Angeles pendant deux semaines. Au début, il y eut quelques problèmes avec le piano. Le contrat de Waller spécifiait qu'il devait jouer sur Steinway (grande queue de concert) convenablement accordé. Kirkeby passa au club avant la première soirée et vit immédiatement que le piano ne satisferait pas Waller. À cet instant, il aperçut par-dessus son épaule, Waller franchir l'entrée. Kirkeby s'empressa d'expliquer au propriétaire les détails du contrat en lui disant que Waller ferait immédiatement demi-tour s'il n'était pas satisfait de l'instrument. Alors que le propriétaire acquiesçait hâtivement, Waller s'était assis au piano et le testait par quelques accords. Il fronça les sourcils et se leva en disant « Mr. Kirkeby, on rentre ! » Mais il retrouva rapidement le sourire quand Kirkeby lui annonça qu'il pouvait se rendre au local de chez Steinway pour y choisir le piano qu'il voulait. Il serait livré dans l'après-midi, et Waller pourrait jouer dans la sérénité.

[Traduction] Waller was booked into the Zanzibar Room in Los Angeles for a two-week run. At first, there was some trouble about the piano. Waller's contracts specified that he be provided with a fine-tuned Steinway concert grand. Kirkeby went to the club before opening night, and saw that the instrument available would not please Waller. Then, over his shoulder, he saw Waller walking through the door. Kirkeby hurriedly explained the details of the contract to the club owner, and advised him that Waller would walk out the door directly if a proper instrument wasn't provided. While the club manager was hastily agreeing, Waller sat down at the piano and played a few test chords. He scowled and stood up, saying, "Mr. Kirkeby, let's go home." But he was smiling when Kirkeby announced that the club manager was sending Tom to the local Steinway dealer to pick out the piano of his choice. It was delivered that afternoon, and Waller happily began his run. VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, p. 159.

Citation 7

Le pianiste, chanteur, compositeur et chef d'orchestre, Thomas (Fats) Waller, l'un des plus grands représentants du jazz actuel, a donné hier soir un récital en soliste au Carnegie Hall : les nouvelles sont mauvaises. Le programme, dont le support écrit avait été rédigé par John Hammond, était consacré à l'artiste, musicien et compositeur « Fats » Waller, qui avait pris apparemment cela très au sérieux. Au

lieu de nous gratifier de son habituelle énergie débordante de swing et de bonne humeur, il se lança dans des improvisations sans fin, qui se voulaient attendrissantes, d'abord au piano puis à l'orgue électrique Hammond. Avec 2600 spectateurs, la salle était emplie d'un public qui ne demandait qu'à passer un bon moment. Les gens applaudissaient dès qu'ils reconnaissaient une mélodie qui émergeait d'improvisations décousues. Ils suivirent « Fats » quand, à l'orgue, il commença une improvisation sur les huit premières mesures de *Pomp and Circumstance* d'Elgar. Mais Fats interrompit le swing de son jeu de basse pour partir dans de complexes figures ornementales qui laissèrent le public retomber dans l'apathie. Une demi-heure plus tard quand il recommença à jouer du jazz, sur *I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter*, le public l'accompagna en marquant la pulsation avec le pied et en frappant dans les mains, attendant de lui qu'il se lance dans le swing. Mais en vain. Après vingt-trois minutes d'entracte, le public était à peine assis qu'il se retrouva hébété par une interminable *London Suite* enchaînée à des variations sur un thème de Tchaïkovski indiscernable de la suite.

[Traduction] “Thomas [Fats] Waller, who has contributed mightily to American jazz as a pianist, singer, composer, personality and band leader, last night gave a solo recital at Carnegie Hall. The news is bad. The program, according to a note by John Hammond, was dedicated to Fats’ artistry as a musician and composer, and the pianist apparently took this seriously. Instead of being his buoyant, rhythm-pounding self, he improvised soulfully, for long stretches at a time, first on the piano and then on the Hammond electric organ. Long pauses between his groups did not help matters. There was a near-capacity audience of 2,600 which was more than ready to be pleased. It applauded when a recognizable melody emerged in the rambling improvisations. It even began to “get help” when Fats started his improvisation on eight bars from Elgar “Pomp and Circumstance” on the organ. But Fats stopped playing with a swinging rhythmic bass, and went off into fancy ornamental figures again and the audience relapsed. Half an hour later when he started playing in jazz style again during “I’m Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter,” the audience started beating its feet and tapping its palms to get him started. But to no avail. After a twenty-three minute intermission the audience just sat numbly through a long « London Suite » and the succeeding variations on a Tchaikovsky Theme which was indistinguishable from the suite.” VANCE (Joel), *Fats Waller, His Life and Times*, by Robson Books LTD, 28 Poland Street, London, Great Britain, Copyright, 1979, p. 136.

Citation 8

Un des exemples les plus significatifs de la manière de rompre la continuité rythmique sans que le tempo en soit affecté se trouve dans le quatrième chœur de *Stowaway* (...) où Hines joue en quintolets de noires sur une mesure à quatre temps pendant deux mesures. Le recours à ces quintolets de noires entraîne un effet d'accélération du tempo assez déconcertante – l'auditeur perdant tous ses repères rythmiques. Mais deux mesures plus tard tout rentre dans l'ordre (de tels rythmes complexes et asymétriques n'était pas inconnus des prédécesseurs de Hines), on trouve un des exemples les plus extraordinaires d'un jeu de main droite intégrant des traits dont la rythmique est de 10 pour 8 ou 9 pour 8 sur une main gauche immuable

d'Habanera (noire pointée, noire pointée, noire) dans le *Orleans Joys* de Morton. Ce qui est surprenant dans ce break est que Hines ne se contentait pas seulement de jouer cinq temps dans une mesure à quatre, mais éprouvait également le besoin – il en avait également la capacité technique – d'ornementer les notes principales. L'utilisation de rythmes en quintolets afin de donner une plus grande souplesse rythmique à la mélodie est une pratique commune dans la musique du XX^e siècle. Mais la plupart des autres procédés pianistiques de Hines existaient dans la littérature pianistique depuis au moins cent ans, plus particulièrement d'ailleurs dans la musique de Chopin, que Hines avait sûrement étudié quand, jeune adolescent, il se préparait à une carrière de concertiste en étudiant avec Von Holz, son professeur d'origine allemande (Ce n'est pas sans importance que nombre de prestigieux pianistes de jazz aient eu une grande connaissance de la littérature pianistique romantique du XIX^e siècle). Les Nocturnes, Mazurkas et Ballades de Chopin abondent en sauts d'octaves, gruppements fugitifs, basses déferlantes, parties obligées scintillantes et ornementales. Ce qui est particulièrement intéressant est que ces effets et pianismes arrivent presque toujours, comme dans le jazz, sur un tempo stable et mesuré, marqué ou non. La seule différence est que, dans le cas de Chopin, ces formes, même liées à la danse, sont des Mazurkas polonaises, des Barcarolles italiennes, de fougueuses Marches et d'élégantes Valses.

[Traduction] One of the more “advanced” examples of breaking up the rhythmic continuity without, mind you, losing the beat occurs on *Stowaway*, when, in the fourth chorus [...], Hines suddenly breaks into quarter-note quintuplets. The effect of the beat speeding up by one-fifth is disconcerting – the listener is suddenly set adrift from his rhythmic moorings. But two bars later everything is set right again. [such “complex” asymmetrical rhythmic configurations were not unknown to Hines’s predecessors. One extraordinary example of the right hand taking off in 10-over-8 or 9-over-8 melodic flights, in this case against a steady Habanera beat in the left hand, occurs in Morton’s *Orleans Joys*]. What is amazing in this “break” is that Hines was not content to play five clear beats per bar, but rather felt the need – and had the ability – to embellish the main notes. Quintuplet speed-ups are, of course, truly of the twentieth century. But most of Hines’s other sleights-of-hand had existed in the classical piano literature for a least a hundred years, particularly in the works of Chopin, whose music Hines must surely have studied when, as a young teenager, he was preparing for a concert career under the watchful guidance of his German-born teacher Von Holz [It is not without significance that many of the greatest jazz pianists were quite thoroughly versed in nineteenth century classical piano literature]. Chopin’s nocturnes, mazurkas, and ballades abound with scampering octave runs, zephyr-like roulades, surging swirling bass-register figures, scintillating obligatos and embellishments. What is especially interesting is that these pianisms and effects in Chopin occur almost always, as in jazz, over a steady beat or rhythmic pattern, usually explicitly stated, sometimes obliquely implied. The only difference is that in the case of Chopin these infrastructures, also all dance-related, were Polish mazurka rhythms, Italian barcarolles, fiery marches, and elegant waltzes. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 272.

Citation 9

Dans la longue histoire du développement de la musique de jazz, rarement une figure majeure a été aussi contestée que celle du pianiste Art Tatum. Alors qu’il

était déifié par ses amis musiciens, canonisé par la plupart des musicologues et historiens – devenant ainsi une légende vivante – Tatum était également l’objet de critiques négatives, surtout à la fin de sa vie et après sa mort en 1956. Ce qui est un peu paradoxal car il se trouve que la production du Tatum des dernières années peut être considérée comme une œuvre de la maturité par ce qu’elle avait de plus achevé. Indépendamment du bien fondé de ces jugements, je crois que la divergence d’avis quant à Tatum est surtout enracinée dans l’unicité et la nature solitaire de son art. Tatum ne peut être rattaché à l’évolution d’un style quelconque, il est inclassable. Dans une large mesure, l’art et la carrière que Tatum a développés en parallèle ne trouvent pas d’écho dans l’évolution historique du jazz, que ce soit pendant l’ère du swing ou plus tard pendant le be-bop et le jazz moderne. Tatum était artistiquement un solitaire, non seulement parce qu’il a passé la majeure partie de sa carrière à jouer en soliste – il a joué de manière intermittente avec des ensembles car il semblait plus à l’aise quand il était seul – mais également dans le sens qu’il se tenait toujours à l’écart des tendances stylistiques majeures. Finalement, dans tout son éclat, l’art de Tatum reste éclectique et prévisible mais il est n’est pas de ceux qui engendrent une descendance. On peut admirer Tatum, l’aduler, être émerveillé par la maîtrise technique avec laquelle il construit ses improvisations, mais l’on n’est pas forcé de marcher dans ses pas. Pendant les années trente et quarante il y eut une flopée de « petits Tatum » qui apparurent, mais tous étaient largement inférieurs à lui, n’ayant ni la compétence technique, ni le niveau musical que seul un Oscar Peterson saura afficher, s’inscrivant ainsi en successeur du maître.

[Traduction] In the long history and development of jazz rarely has a major figure been surrounded by as much controversy as pianist Art Tatum, Jr. While he was deified by his fellow musicians, canonized by most critics and historians – becoming virtually a legend in his own lifetime – Tatum was also the subject of considerable negative criticism, especially in his later years and after his death in 1956. The irony in that is, of course, that Tatum produced his finest and most mature work in his later years. Whatever the relative merits of these judgments, I believe the divergence of opinion regarding Tatum is also rooted in the uniqueness and solitary nature of his art. Tatum never fitted easily into any of the stylistic slots, as they evolved or were labeled. In a large measure Tatum’s art and his career developed parallel to but not really as a part of the jazz mainstream, whether in the thirties during the Swing Era or in later years when bop and modern jazz had evolved as the prevailing styles. For Tatum was artistically a loner, not only in the sense that he spent the major part of his career as a solitary soloist – he performed in ensembles only intermittently and, indeed, seemed more comfortable as a solo player – but also in the sense that he always stood apart from any major stylistic trends. In the end, for all its brilliance, Tatum’s art – craft is perhaps a more apt term – remains eclectic, largely predictable, and surface – of a high order, to be sure, but not one that *compels* others to follow. One could admire Tatum, adulate him, marvel at the technical mastery with which he endowed his musical concepts, but one was not necessarily inclined to follow in his footsteps. . . . During the thirties and forties a string of “little Tatum’s” appeared among pianists, but all were definitely inferior, either lacking Tatum’s technical proficiency or unable to develop artistically beyond his level, in the sense that Oscar Peterson, for example, *has* been able to do. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 476 à 478.

Citation 10

Un après-midi, *Pop* entra et me dit qu'il voulait me faire écouter quelque chose sur son tourne-disque puis ajouta : « Dis-moi ce que tu penses de ce pianiste ? » Je sus ensuite que c'était Art Tatum interprétant *Tiger Rag*. Ma première réaction fut de rire aux éclats, pensant que mon père voulait m'abuser en me faisant écouter l'enregistrement de deux pianistes. Il me demanda pourquoi je riaais et je lui répondais que j'avais compris qu'il m'avait tendu un piège en me faisant écouter un enregistrement de deux pianistes jouant ensemble. Il parut prendre beaucoup de plaisir à m'annoncer qu'il ne s'agissait là que d'un seul et unique pianiste, aveugle de surcroît ! Un profond malaise s'empara de moi. D'abord, il me semblait incroyable qu'un homme seul puisse jouer ainsi. Ensuite, il était évident que, malgré son handicap, il accomplissait des prouesses pianistiques bien au dessus de ce que je savais faire, moi qui voyais parfaitement. Je sombrais dans un abattement profond et ne touchais plus le piano pendant un mois, abasourdi par cette musique et anéanti par une telle virtuosité. Je me souviens avoir été encouragé à me remettre au piano par différents membres de la famille, mais j'étais sans réaction. J'avais un ami cher à l'époque, répondant au nom de George Sealy, l'un des meilleurs saxophonistes ténors de Montréal. Il était présent le jour où mon père m'avait fait écouter Tatum pour la première fois. George était l'un des garçons les plus joviaux qu'il m'ait été donné de connaître. Il moquait mon état dépressif et m'encourageait afin que je me remette au piano. « Tu ne vas pas laisser Tatum t'empêcher de jouer du piano aussi bien que tu peux être capable de le faire, » disait-il. « Cherche ta propre voie, c'est tout. » Pour George, c'était très simple : « Il a pris cette direction, tu prends celle-là, » résumait-il en cette simple formule traduisant le fait que ni rien ni personne ne devait me distraire de mon but. Quelque soit la personne ou l'évènement qui se mettrait en travers de mon chemin, j'étais désormais résolu à devenir le meilleur pianiste au monde.

[Traduction] One afternoon Pop walked in, called me as he wound up his gramophone and said, "Tell me what you think of this piano player." I later found out it was Art Tatum playing the *Tiger Rag*. My first reaction was to laugh, because here was my Dad trying to fool me with a recording of two piano players. He asked me what I was laughing at and I replied that was on to his joke and that I knew it was two pianists. He seemed to take a lot of pleasure informing me that this was one man – and blind at that! A total sense of frustration came over me. First, it was unbelievable to me that this man could play that way. Second, it was obvious that, though blind, he had accomplished pianistically worlds more than I had been able to do with my sight. I sank into a morass of dejection and would not go near a piano for a month, so incredible was this music that I heard and so impressed was I at its performance. I can recall being encouraged to play by various members of my family, but I could not respond. I had a dear friend at the time by the name of George Sealy, who was Montreal's best tenor saxophonist, and had happened to be present that day when I first heard Tatum. George was one of the most jovial men that I have ever known. It was his continued taunting [coupled with encouragement] that made me return to the piano. "You're not going to let Tatum stop you from playing as good as you can play," he said once. "You are just going to have to find some other way to go, that's all." To George it was all very simple. "He went that way, you go this way,"

was his summary of what was needed, and this fuelled a new resolve not to let anyone or anything deter me from my goal. No matter who stood in my way I firmly resolved to become the best jazz pianist in the world. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 33 à 34.

Citation 11

Depuis son plus jeune âge, Tatum était clairement un prodige musical, sensible et réactif au monde des sons, ainsi qu'à la musique. Dès le début il avait voulu jouer mieux que quiconque, il s'était fixé les objectifs les plus hauts et il était enclin à tout faire pour les réaliser, surpassant un handicap qui ne fut jamais véritablement gênant tant sa volonté paraissait d'acier. Il avait une extraordinaire mémoire (...) et avait dû mémoriser des phrases musicales dès la petite enfance. Il n'existe plus aucun témoin vivant pour nous renseigner au sujet de l'émergence de son talent musical. Un ouvrage de référence (Miller) affirme que « Tatum a commencé le violon à treize ans avant de se mettre au piano l'année suivante... » Cet âge relativement tardif semble être confirmé par Tatum lui-même au cours d'une des rares fois où il est apparu à la télévision en 1955 : « J'ai commencé à l'âge de douze ou treize ans. J'étais vraiment nul au violon d'ailleurs... J'ai étudié le violon pendant deux ans, puis le piano pendant quatre jours, au bout de ce laps de temps, j'étais devenu bien meilleur pianiste que violoniste... » (...) Cependant, sa sœur Arline dit qu'il a commencé à montrer son intérêt pour le piano dès l'âge de trois ans et qu'à six ans il démontrait déjà un talent extraordinaire. Dans l'ouvrage *Genius in Retrospect*, Rex Stewart relate une anecdote selon laquelle Tatum, âgé alors de trois ans, aurait, après avoir assisté à un office religieux, été surpris par sa mère à rejouer au piano, dans le salon familial, l'hymne que l'assemblée avait auparavant chanté en chœur.

[Traduction] Tatum was clearly a musical prodigy, responsive and reactive to sound and to music from a tender age. Early on he began wanting to play the piano more than anything, he set himself the highest standards and he was willing to work at achieving them, and his visual handicap was no handicap at all when it came to music. He had an extraordinary memory [...], and he must have begun storing up musical ideas from an early age. No one is still alive who can say for sure exactly when his musical talent first started to manifest itself. One reference work [Miller] asserts that Tatum "began his musical activities on the violin at the age thirteen, but a year later switched to piano..." and that relatively late age seemed to be confirmed even by Tatum himself, in one of his rare public statements; late in his career Art appeared on the Steve Allen television show [1955], and the following exchange took place: "I started when I was about 12 or 13, I guess. I started on the violin first. I was very poor [on the violin], incidentally... I studied violin for about two years, and I studied piano for about four days, and I was a much better pianist in four days..." Clearly, Art didn't mean to say that he studied piano only for four days, but rather that he was immediately better on piano than on violin. [...] For example, by what appears to be Arline's account, he was showing interest in the piano in his family's living room by the time he was three, and showing unusual talent by six. According to another story, his mother noticed his first efforts at the piano at age three: "When Art was three, his mother took him along to choir practice. After they returned home, she went into the kitchen to prepare dinner and heard someone fumbling with a hymn on the piano. Assuming that a member of the church had dropped by and was waiting for her to come out of the

kitchen, she called out, "Who's there?" No one answered, so she entered the parlor, there sat three-year-old Art, absorbed in playing the hymn" (Stewart, "Genius in Restrospect," 185). LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 33 et 34.

Citation 12

Le paradoxe est que Tatum fut très tôt marqué par le sceau du génie. On peut facilement s'en apercevoir dès les premiers enregistrements de 1932 et à en juger par les témoignages des amis musiciens de Tatum, Rex Stewart, Teddy Wilson, Duke Ellington et Benny Carter, on peut situer l'éclosion de ce génie encore plus tôt, dès le milieu des années vingt alors qu'il était encore adolescent. En tout cas, ce qui semble avoir été important dès le début était cette prodigieuse maîtrise du geste pianistique couplée à une capacité d'inventer des harmonies riches, inhabituelles et aventureuses. Ces deux compétences étaient favorisées par une morphologie de la main qui lui permettait d'occuper de larges espaces du clavier et de faire sonner des accords totalement hors de portée de la plupart des autres pianistes. Dixièmes et octaves aux deux mains ne lui posaient aucun problème même avec une ou deux notes à l'intérieur. Tatum était également capable de triller avec le pouce et l'index alors que le petit doigt jouait simultanément à l'octave. Cela explique comment à la main gauche par exemple, dans *Tea for Two*, on peut l'entendre jouer une mélodie contrapuntique en rondes et blanches simultanément à un semblant de *stride* dont la basse descend fréquemment plus bas qu'une octave. Sur le plan harmonique, c'est son inclinaison pour les chromatismes et les harmonisations complexes qui le conduisaient à éviter généralement les morceaux trop simples, blues inclus (qu'il ne jouait vraiment que de manière épisodique). Il préférait de beaucoup les morceaux aux harmonies plus complexes et n'hésitait pas à substituer soit un accord, soit un enchaînement complet d'accords par des harmonies de sa facture.

[Traduction] The paradox is that Tatum was touched by genius, which manifested itself early on his career more or less full-blown. We can hear it on his first recordings in 1932 and judging by accounts of fellow musicians like Rex Stewart, Teddy Wilson, Duke Ellington, and Benny Carter, it was evident much earlier, in the mid-1920s when Tatum was still in his mid-teens. What seems to have been in place from the outset were Tatum's prodigious manual skills and an uncanny ear for adventurous harmonizations, both of these talents much aided and abetted by extremely large hands that could roam over the entire keyboard with ease and span enormous chords not within the reach of most other pianists. Tenths, even twelfths in either the left or right hand, were easy for him, even when filled in with one or two other notes. Tatum could also do things like trilling with the thumb and forefinger while stretching an octave with his little finger. This explains how, for example on *Tea for Two* he could play a tenor counterline in whole or half notes and still keep a semblance of stride going by pumping out bass notes more than an octave lower. It was his penchant for chromaticism and extravagant harmonizations that led him generally to shun pieces with simple changes, including the blues [which he played but only sporadically]. He much preferred harmonically more complex tunes, and even in such cases did not hesitate to embroider these with "advanced" substitute chords or sometimes even entire substitute progressions. SCHULLER (Gunther), *The swing Era/The development of jazz 1930-1945*, Oxford University Press, Great Britain, 1989, p. 478.

Citation 13

En effet, pour lui (James Lester), il semble évident que la technique de Tatum, malgré sa formation classique, était très peu similaire à celle que l'on attend d'un tel pianiste. Un observateur décrit ses mains en 1935 : « Le dos de ses mains était gros et gras mais les doigts étaient longs et fins jusqu'à leur extrémité. Les mains de Tatum étaient presque horizontales et ses doigts paraissaient alterner autour d'une ligne également horizontale dessinée du poignet jusqu'au bout des doigts [Hoefler, "The Hot Box", January 9, 1957]. » Pour Lester, ce témoignage amène un commentaire : une certaine école virtuose d'origine classique, prône depuis plus d'un siècle et demi la position poignets hauts et doigts arrondis, même si nombre de grands virtuoses, à commencer par Chopin, ne la respectaient pas. John Eaton, le pianiste de Washington qui a fait cette remarque à James Lester, affirme que les plus accomplis des pianistes ont découvert que l'articulation, la rapidité et la sonorité requièrent des doigts tendus et proches du clavier. Ainsi les poignets d'Horowitz étaient plus bas que le clavier et ses doigts tendus au plus près des touches. Tatum avait certainement appliqué, lui-aussi, ce que tant de grands virtuoses avaient découvert avant lui.

[Traduction] It seems well established that Tatum's technique, in spite of his classical training, was very little like what one expects in such a pianist. A musician who saw Tatum at the Three Deuces in 1935 described how his hands looked at the keyboard: "The backs of his hands are fat and pudgy, but the fingers are long and taper to slender tips. Instead of the customary high wrists and curved fingers of the legitimate pianist, Tatum's hand is almost horizontal, and his fingers seem to actuate around a horizontal line drawn from wrist to fingertip" [Hoefler, "The Hot Box," January 9, 1957]. This observation needs a comment, because the assumption that the "legitimate pianist" works with "high wrists and curved fingers" is probably wrong. While tens of thousands of us, maybe hundreds of thousands, were trained in this hand position and led to believe that it was the only way to play properly, there is good evidence that many, if not most, great pianists – at least as far back as Chopin – have not used this position. John Eaton, the Washington pianist who called this to my attention, argues that the most accomplished keyboard artists have always discovered that flexibility, speed, and tone require flatter fingers and keeping the fingers closer to the keys. Certainly Horowitz failed to meet the "high wrist" criterion – at times his hands seemed to dangle from the keyboard with the wrists clearly lower than the keys themselves. Tatum had discovered independently what most other great pianists had found about how to accomplish great things at a keyboard. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 88.

Citation 14

Tatum est né dans un monde où le piano avait une grande importance. En effet, à cette époque on trouvait des pianos presque partout. Il y avait un piano pour quinze américains en 1920. Cet instrument avait deux fonctions, en premier lieu il servait à divertir et en second lieu il était un indicateur du niveau culturel de son propriétaire. Presque tout le monde s'était trouvé en présence de l'instrument et savait apprécier un bon pianiste. Il y avait un consensus général sur ce que signifiait

« bien jouer » et en ce sens, l'auditeur se référait à une qualité de jeu directement issue d'une tradition pianistique vieille de plus d'un siècle dont le zénith résidait dans la virtuosité d'un Chopin ou d'un Liszt – pour ne citer que les plus connus. Le piano, en tant qu'instrument, offre de nombreuses possibilités d'exploitation. Les compositeurs et pianistes européens l'avaient bien compris et avaient su relever le défi de l'instrument en lui créant un répertoire d'excellence. L'enseignement du piano était basé sur l'expérience européenne de telle sorte que toute personne prenant des leçons ne pouvait échapper à l'influence européenne. La plupart, cependant, apprenait uniquement à jouer des partitions simples afin de se distraire et distraire leur entourage. Les autres tentèrent de relever le défi virtuose que leur lançait l'Europe en visant l'excellence. En cela, Tatum ne fit pas simplement que suivre cette tradition, il la fit sienne. Il y puisa, plus que n'importe quelle personne qui aurait pris des cours et écouté attentivement cette musique, les ressources techniques indispensables : l'importance du jeu de pédale, la séduction des enchaînements harmoniques et le jeu en octaves. À partir de ce socle de connaissances techniques, il écouta toutes sortes de musiques, renforçant ainsi sa perception de la logique harmonique occidentale et sa compréhension des formes. Ainsi, selon les critères mêmes de la grande tradition pianistique du dix-neuvième siècle, il se forgea lui-même les outils lui permettant d'être comparé aux plus grands pianistes virtuoses de l'histoire de la musique. À la différence des pianistes concertistes, la maîtrise instrumentale de Tatum n'est pas le fruit de nombreuses années de travail sous la direction de professeurs enseignant dans de prestigieuses grandes écoles. Il semblerait davantage que cette maîtrise soit le fruit d'une capacité d'adaptation optimale aux différentes opportunités pianistiques offertes à Tatum alliée à des dons exceptionnels dont l'indépendance des mains et la coordination ne sont que les caractéristiques les plus ostensibles. Passé la nécessaire période de prise de conscience de cela, et comme les grands artistes européens l'avaient fait avant lui, il lui fallait trouver la voie qui allait lui permettre d'exploiter ce potentiel artistique et technique. Le piano était l'instrument exactement adapté à ce potentiel, comme cela avait pu être le cas pour les grands pianistes de l'histoire de la musique qui l'avaient précédé. Les dons exceptionnels dont la nature l'avait pourvu lui permettaient d'accéder à une élite pianistique de classe mondiale. En se livrant à eux, il ne pouvait que réussir. En fait, dès le début, Tatum a su allier dans son jeu la grande tradition virtuose du piano avec le jazz, conduisant ce dernier à un niveau technique et artistique jusque là insoupçonné.

[Traduction] First a few words about forces and trends that were part of the sea into which Tatum sailed. He was born into a world in which the piano had become a very important part of the American scene. Pianos were almost everywhere [one piano for every fifteen people in 1920], and they had a dual existence, first as an important tool of recreation and second as a social symbol of their owner's cultural sophistication. Almost everyone had some kind of experience with it and could

appreciate it when it was played well. There was even a general agreement as to what playing well meant: a whole tradition and set of standards for how a piano should properly be played was established and in place when Tatum arrived. This was a result of more than a century of study of its possibilities, culminating in the achievements of such virtuosi as Chopin and Liszt, to name only the widely known. The piano as a physical instrument presents a formidable range of possibilities as to what can be done with it, and in dealing with that challenge a long line of European composers and performers had set a really demanding standard of excellence. The teaching of piano playing was based on the European tradition and anyone who took lessons was thereby exposed to the tradition. Most, of course, learned just enough to be able to play simple sheet music and entertain themselves and others at home. Others felt the excitement of the challenges and the opportunities of the keyboard, and whether they knew it or not set out to follow the paths of the European leaders, trying to achieve excellence on their terms. Tatum did more than simply follow, of course, but he was one of those who accepted the tradition. He took in more than most of us possibly could from his lessons and his listening, discovering what a difference touch can make, the importance of the pedals, the emotional appeals of different ways of voicing a chord, the heights to which technique can take you. And further, with that appears to be an absolute minimum of formal instruction, he listened to various kinds of music and grasped the logic of Western harmony, developed an awareness of the structure of compositions. By all the criteria of the nineteenth-century piano tradition, he made himself into a piano virtuoso worthy to be compared to the best who have ever played. This achievement certainly did not come from years of hard labor under European-trained teachers, which is the usual route for concert pianists. It seems instead to have come from a very fine match between the opportunities the piano offers, on the one hand, and Tatum's innate sensitivities and gifts of coordination, on the other. Once he had been exposed to it and his mind had gotten its teeth into it, he was launched into a search for higher and higher levels of achievement, in the same way the great European artists had been. He responded sensitively to the nature of the piano, as they had, and he arrived, probably independently, at many of the same ways of dealing with it as they had. His basic gifts, in other words, were world-class, and his gifts drove him to be the pianist he was. Tatum wove the virtuoso tradition and the jazz idiom together in his playing, from the early days of his development, and brought a previously unimagined level of playing into jazz. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 118 et 119.

Citation 15

Dans le livre consacré aux mémoires d'Ellington, nous avons un autre aperçu de l'intérêt de Tatum pour le classique : « Une nuit, à Los Angeles, moi et quelques amis de San Francisco trainions, nous avons fini dans une boîte du Boulevard Adams appelée *Brother's*. Qui croyez-vous était ici, taquinant le piano après le concert de la soirée ? Mon copain Tatum en personne. Il était dans une forme insolente et s'amusait en enchaînant des accords d'une complexité incroyable... Après nous être salués et avoir conversé, l'une de mes amies Mme Archibald Homes, lança la conversation sur Bach dont elle avait étudiée la musique. Quelque chose dans le geste pianistique de Tatum l'avait poussée à en parler avec lui, tant et si bien qu'elle le mit face à une sorte de défi : "Monsieur Tatum, demanda-t-elle, seriez-vous capable de nous jouer quelque chose de Bach ?", "Si peu", répondit Monsieur Tatum qui se lança immédiatement dans une démonstration d'interprétation de pièces de Bach qui dura toute l'heure qui suivit. Après avoir repris ses esprits la charmante dame ajouta : "Merci, je suppose que désormais il faudra que je ferme ma bouche." »

[Traduction] In Ellington's memoir, we get another glimpse of Tatum classical side: "One night in Los Angeles, some friends from San Francisco and I were roaming around, and we wound up in an after-hours joint on Adams Boulevard called Brother's. Who do you think had stopped by after his job and seated himself at the piano? Nobody but my man Tatum. He was in his usual rare form, and doing all the most impossible high and harmonic changes.... After meeting Art and conversing with him, our friend, Mrs. Archibald Holmes, hit on the subject of Bach, because she had been studying his music. Something in Tatum's playing moved her to utter the next thing to challenge. "Well, Mr. Tatum, do you know any Bach?" "A little," Mr. Tatum answered, and he proceeded to execute a parade of Bachisms for the next hour. After getting her breath, the lovely lady said, "Thanks. I guess I'll keep my big mouth closed now!" DOERSCHUK (Robert L.), *88 The Giants of Jazz Piano*, Published by Backbeat Books, 600 Harrison Street, San Francisco, USA, 2001, p. 59.

Citation 16

Élégie et *Humoresque* ont été réellement enregistrés en février 1940. C'était les premiers disques de Tatum que j'ai écoutés et je n'ai jamais oublié l'effet libérateur qu'*Humoresque* a produit sur moi. Au départ, Tatum joue la mélodie originale d'une manière rythmiquement libre et sans tempo dans une atmosphère de salon. Quelques enchaînements harmoniques sont cependant un peu plus étoffés que ceux de Dvořák mais en définitive Tatum semble dire : « Voici un dessin, je vais mettre des couleurs et en faire un tableau. » Alors intervient un passage transitoire, certainement pas de Dvořák, instaurant une délicieuse tension rythmique (...). S'enchaîne alors à ce passage un tempo léger et allant, comme si on déambulait, d'humeur légère, en chaussures de sport dans la rue, étranger au monde environnant. Tatum découvre dans *Humoresque* une mélodie au caractère populaire, qui aurait très bien pu être composée dans les années 20 ou 30, ni meilleure, ni pire que la plupart des mélodies sur lesquelles il avait improvisé lors de ses enregistrements. Avec ce type de matériau, Tatum instaure le même sentiment de complexité légère, facile mais parfaitement contrôlée que l'on ressent en regardant Fred Astaire danser. Je sais que Gunther Schuller goûte peu cette manière d'approcher la musique et les range dans le même tiroir que les "irritantes" citations extérieures au jazz dont Tatum est friand. Pour moi, au contraire, cette démarche me plaît car elle engage un procédé qui n'a rien à voir avec l'acte de « jazzifier le classique », elle nous permet d'apprécier la virtuosité pianistique et rythmique de Tatum d'une manière moins ostentatoire. Je sais désormais que je ne suis pas le seul à avoir cette opinion au sujet de cet enregistrement. Quand Itzhak Perlman, le célèbre violoniste, a entendu ce disque, il est tombé « littéralement amoureux » d'Art Tatum, et a déclaré que c'est la découverte de cet enregistrement qui l'a amené à s'intéresser au jazz. Quant à Marian Mc Partland (pianiste de jazz, compositrice et écrivain) elle déclare « Ce fut à travers l'enregistrement de l'*Humoresque* de Dvořák que je découvris Tatum, j'étais alors en Angleterre et je fus totalement stupéfiée. » C'est un oncle du chanteur de jazz Mark Murphy qui lui fit découvrir le jazz à travers l'audition de

l'enregistrement d'*Humoresque* par Tatum. « Cela a été déterminant pour mon avenir ! [Stokes, *The Jazz Scene*, P. 173]. » Il faut savoir qu'en 1925, Zez Confrey, un compositeur de ragtime et de piano novelties, avait fait publier une version du morceau de Dvořák sous le titre d'*Humorestless* dans laquelle il contrepointait le thème de Dvořák avec celui de *Swanee River*. Connaissant le type de musique écouté par le jeune Tatum, il est difficile d'imaginer qu'il ait pu ignorer cette version de Confrey et que cela ne va pas l'influencer ultérieurement.

[Traduction] "Élégie," and "Humoresque" were actually recorded in February of 1940. These were the first Tatum recordings I ever heard, and I'll never forget the liberating effect of "Humoresque." First he plays the melody in an out-of-rhythm style, much like the original, evoking a proper, salon-like atmosphere. Some of the chord voicings seem to be slightly creamier than Dvořák wrote them, but clearly Tatum is saying, "Here's a picture that was painted by connecting dots, but I can fix that." Then comes a short transition, obviously not Dvořák's idea, setting up an exquisite rhythmic tension [...]. Then instead of tearing it off he saunters away at a light and easy tempo, as if out to enjoy a walk down the street on a glorious day with a pair of Reeboks on his feet and not a care in the world. Tatum discovers in "Humoresque" a melody that could easily have been written as a popular song in the 1920s or '30s, no better and no worse than a lot of the other melodies he recorded. With this as a vehicle he generates the same feeling of light, effortless intricacy, perfectly controlled, that one gets from watching Fred Astaire. I know that Gunther Schuller has little use for this kind of thing and puts it in the same drawer with Tatum's "irritating" quotations from outside jazz. But it still makes me feel good, for reasons that have nothing to do with "jazzing the classics," but only with his phenomenal touch and rhythmic feeling, which is easier to appreciate on a light swinging number than on one of his flying tours de force. I know now that I was not alone. When Itzhak Perlman, the concert violinist, heard this recording he "absolutely fell in love with Art Tatum," and on another occasion Perlman said this particular Tatum recording was what first seriously interested him in jazz. Marian McPartland said, "The first inkling I had of Art Tatum was his recording of Dvořák's "Humoresque," which I heard when I was still in England. I couldn't believe it" [quoted in Balliett, *Musicians*, 206]. The jazz singer Mark Murphy got his first introduction to jazz when an uncle played Tatum's recording of "Humoresque" for him, and he testified: "I've been hooked ever since" [Stokes, *The Jazz Scene*, 173]. Incidentally, in 1925 Zez Confrey, a composer of ragtime novelties, had published a treatment of Dvořák's piece, calling it "Humorestless," which included a section putting Dvořák in counterpoint with "Swanee River." Knowing Tatum's listening habits it would be hard to believe that he had not heard Confrey's version and found it worth improving upon. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 142 à 143.

Citation 17

Dans l'ensemble, les réactions critiques à ce monument érigé au style de Tatum restent partagées et il en a été de même des sentiments éprouvés par les auditeurs. Faire l'effort d'écouter une somme aussi importante d'enregistrements éveille nécessairement des sensations conflictuelles qui étaient sous jacentes dans la production antérieure de Tatum. Whitney Balliett, à l'écoute des quatre premiers disques écrit : « Il faut environ six heures pour les écouter, et la sensation d'accumulation qui en résulte a de quoi déconcerter. On y découvre un nouveau Tatum, un Tatum sans section rythmique d'accompagnement, enivré de cette liberté qui lui est si chère, jouant son va-tout, se laissant aller à jouer uniquement ce qui lui fait plaisir. C'est également un Tatum de la pleine maturité qui, dans la limite de ses

moyens matériels, fait exhibition de possibilités pianistiques extraordinaires qui ne sont, en définitive, qu'une démonstration de perfection pianistique. ["Art, and Tatum"]. » Et Balliett d'ajouter : « Malheureusement, le palais de cristal ainsi construit par Tatum n'est pas vraiment du jazz. Il est, de fait, bien difficile d'y trouver un véritable chorus improvisé selon le paradigme du jazz. On croirait davantage écouter un pianiste de jazz qui au fur et à mesure de son inspiration s'orienterait vers Chopin, Debussy la musique de cocktail et Frankie Froeba [pianiste de jazz et chef d'orchestre américain 1907-1981]. » John S. Wilson, critique renommé de jazz au *New York Times*, dit après l'écoute des cinq premiers albums que la musique d'Art Tatum ne peut s'apprécier qu'à la condition qu'elle soit écoutée d'une manière approfondie : « Pour apprécier la musique de Tatum, il faut pratiquer une écoute active et non passive. Ce sont les auditeurs passifs qui trouvent les traits de Tatum répétitifs et énervants. » Michael Gibson écrit ceci dans *Down Beat* après avoir précisé que : « Tatum déverse sur les auditeurs des flots virtuoses qui ne satisfont que ses admirateurs, en premier lieu Oscar Peterson », il ajoute : « Art Tatum mérite le titre d'immortel génie, à la fois pour sa performance de pianiste improvisateur et son influence. Néanmoins, l'on peut sentir qu'il aurait préféré gagner la postérité, davantage grâce à ses enregistrements de jeunesse qu'à ceux qu'il a fait plus tardivement. » Au sujet du Tatum des dernières années, Mait Edey écrit : « Norman Granz mérite toute notre gratitude pour avoir abondamment enregistré Tatum pendant cette période. En effet, il était sage de l'enregistrer longuement pour avoir une musique de qualité ; comme tous les grands jazzmen Tatum pouvait faire preuve d'une tendance immodérée pour le mauvais goût [...] et ce mauvais goût est présent dans la moitié des enregistrements faits par Granz [...] qui valent la peine d'être écoutés. » Et il ajoute, en écho à Hodeir : « qu'il était frustrant d'entendre Tatum dilapider son talent d'improvisateur en employant un matériau de base – des chansons populaires – fréquemment inapproprié. »

[Traduction] On the whole the critical reaction to this panorama of the Tatum style was mixed; listeners found it hard to feel wholeheartedly one way or the other. The effort to evaluate the massive output brought out the conflicting themes that had characterized assessments of Tatum over two decades, and made some of them much clearer. I think they are worth sampling here. Whitney Balliett, reviewing the first four LPs, said, "It takes about six hours to hear the albums through, and the cumulative effect, at one sitting, is unnerving. For here... is a new kind of Tatum, a Tatum unfettered by rhythm accompaniment, a kind of whooping, damn-the-torpedoes Tatum who was allowed to do just what he pleased, and did. It is also a Tatum who, a little overripe on the bough, exhibits, within the confines of his materials, an extraordinary set of pianistic exercises that are, simply, demonstrations of how to play the piano perfectly." ["Art, and Tatum"]. The same review, however, went on to assert: "Unfortunately, little of the astonishing crystal palace of sound that Tatum has created here is jazz. It is, in fact, difficult to find a single complete chorus of jazz improvisation in the whole series. One hears, rather, a weird cross between a jazz-oriented pianist and one who is, at various times, decked out in Chopin, Debussy, cocktail filagrees, and Frankie Froeba." John S. Wilson, an esteemed jazz critic for the *New York Times*, said in his review of the first five albums: "Listening to Tatum must be undertaken as active role, not a passive one, otherwise the man is not really being heard. It is the passive listener, the listener who doesn't hear beyond the surface,

who is apt to become annoyed with Tatum's repetitious use of runs. [...]”Michael Gibson, writing in *Down Beat*, was not wooed. He was moved, perhaps, but not in the way Wilson had in mind. After charging that “Tatum was content to serve up florid, virtuoso performances that deserve to be anathemised if only for their effect upon his admirers, Oscar Peterson in particular,” and offering the Granz solo recordings as evidence, he went on to make a poignant point: “[...] Art Tatum deserves the title of immortal genius, both for performance and for influence, but one feels that it is by his earlier recordings that he would like to be remembered most.” Mait Edey, reflecting on Tatum's last years, wrote: “Norman Granz deserves a lot of our gratitude for recording him so prolifically during this period. Indeed, it was wise to record Tatum in quantity if you wanted much music of quality, because of all the very great jazz players Tatum had the most frequent and horrible lapses of taste... and these lapses make almost half the material on the ‘Genius’ series... hardly worth hearing.” “Few musical experiences,” he said, echoing Hodeir, “are as discouraging as hearing Tatum wasting his time on inappropriate material, as he did too much of the time.” LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 207 à 209.

Citation 18

Tatum, tout immergé dans le monde du jazz qu'il fut, jouait une musique destinée au concert. Une musique qui s'adressait à des auditeurs avertis et non pas aux danseurs ou pire, qui aurait servi de tapisserie musicale pendant des conversations. Il était sur un chemin étranger au jazz de son époque et semblait un astre éloigné qui envoyait des signaux. Son geste instrumental et son pianisme participaient d'un art raffiné et s'adressaient à l'intellect de ses auditeurs, ils n'étaient pas là pour meubler l'espace sonore de lieux de détente enfumés – bien que Tatum ne les détestât pas et qu'il aimât y passer une bonne partie de son temps. Tatum savait allier l'imagination et la puissance dans son jeu. Il a su prolonger certaines influences du jazz en développant des potentiels sous-jacents, poussant les formes et les lois harmoniques jusqu'à leurs plus extrêmes limites. Il ne pouvait pas faire autrement, il fallait qu'il s'écarte du chemin ordinaire qu'offrait une carrière de pianiste de jazz. Il était un précurseur dans cette détermination à viser la complexité et la perfection. À une époque où le jazz n'était qu'une musique de danse voire de divertissement, Art Tatum en fait une musique sérieuse, bien avant l'avènement du bop et son désir de reconnaissance artistique attaché au peuple noir.

[Traduction] Tatum, for all his immersion in jazz, was playing a kind of concert music, a music designed for serious listening and not for dancing or conversation. He was in a way an alien in jazz, he was something like “news from a distant star.” His playing had more to do with intellect, or with refined craftsmanship, than with providing a simple accompaniment to fellowship and good times – although he certainly accommodated himself to that in the afterhours places he practically lived in. He loved that, too. He was a remarkable combination of imagination and power. He drew on jazz influences, but he had to stretch them, find possibilities that were only implied and then realize them, push forms and devices to their outer limits. He could not do otherwise, and he had to do it within the confines of a career in jazz. He was an early but a towering manifestation of that drive toward complexity and the exploration of new possibilities that has always been inherent in Western music, and that jazz was not about to escape. LESTER (James), *Too Marvelous For Words, The life & Genius of Art Tatum*, Oxford university Press, Great Britain, 1994, p. 134.

Citation 19

Sur le longtemps épuisé *Solitaire*, Garner donne le meilleur de lui-même. Mais comment aurait-il pu en être autrement ? Avec seulement la perspective d'un pianiste seul, son instrument et une poignée de ballades garantissant la profondeur des sentiments, les cadres de Mercury Records n'hésitèrent pas à rééditer ce disque 33 tours du jeune Garner. Bien sûr, en un sens, il n'y a rien d'autre dans *Solitaire*. Quand il joue avec son trio, son bassiste et son batteur s'échinent à fournir à Garner une pulsation stable sur laquelle il va construire des miracles mélodiques. Quand il joue seul, Garner transfère simplement cette pulsation régulière à la main gauche – remplaçant ainsi sa section rythmique – alors que la main droite conserve son discours habituel. En 1991, dans un commentaire de pochette de disque discutant des divers courants musicaux ayant alimenté le style pianistique « océanique » de Garner, le critique Kevin Whitehead démontre de manière convaincante la place qu'occupe le piano *novelty* du milieu des années 20 incarné par Zez Confrey (particulièrement sa composition *Kitten on the Keys*). Comme Whitehead l'indique, Garner fait une utilisation brillante des « brusques changements de tonalité », les « traits fulgurants » associés à une main gauche marquant une pulsation régulière sur laquelle la main droite élabore de complexes rythmes en syncopes, autant de procédés distinguant les bagatelles de Confrey. Des techniques que démontre également maintes et maintes fois un Garner plein d'entrain même dans les morceaux les plus animés. Mais ce si original *Solitaire* est un album de ballades et les effets décrits plus hauts ne suffisent pas à alimenter l'atmosphère que Garner veut créer. Aussi Garner emploie-t-il les arabesques fleuries, les arpèges artificieux et la panoplie sirupeuse d'un romantisme qui affleure parfois dans son style – autant d'éléments caractérisant un autre idiome de clavier populaire et omniprésent bien connu des musiciens (en l'absence d'un meilleur terme) : « le piano bar ». Mélange de technique classique allégée et de musique populaire à la mode, le piano bar consiste en une musique de fond émanant des salons et bars des hôtels du monde occidental. Aussi la comparaison pourrait heurter les puristes du jazz (sans mentionner les admirateurs de Garner !). Que tous se rassurent ! Malgré certaines inclinaisons pour ce genre, Garner n'est pas un pianiste de bar, il utilise plutôt son génie à transcender ce style pour en faire un jazz de la plus haute lignée. Les thèmes lents en solo de cet album amènent l'auditeur à faire des comparaisons inévitables. Ces arrangements – avec leurs changements structurels d'ambiances, leur cohésion d'ensemble et leurs spectaculaires variations de tempo – révèlent Garner dans ce qu'il a de plus intimement théâtral, comme s'il jouait pour les clients de son bar préféré. Dans cet album, Garner s'est hissé sur un piédestal dont les socles sont d'une part, la puissance de la pure improvisation de jazz et d'autre part, la magie

théâtrale du cabaret. Écoutez par exemple *I'll Never Smile Again*, la description quasi-sentimentale d'une peine de cœur qui ouvre l'album. Dans un climat d'attente faisant office d'introduction durant le quart des cinq minutes et demie de la durée totale du morceau, la musique de Garner semble être en osmose avec le mélodrame exprimé par les paroles. Dans *Then You've Never Been Blue*, ne ratez pas le dernier chorus au caractère humoristique avec une main gauche inspirée par la très connue *Rhapsodie Hongroise* de Liszt qui marche au pas à la manière d'une basse bouffe dans un final d'opéra. Et en guise d'inattendue symétrie, écoutez *A Cottage for Sale*. Cela commence par ce que l'on pourrait qualifier de double introduction (la seconde étant une autocitation du thème *Misty*) et finit par deux codas – après un climax-final aux harmonies chargées. Bien sûr, il existe des précurseurs dans ce style « théâtral » de piano, notamment le monumental virtuose Art Tatum qui démontrait sa maîtrise du piano solo par des cascades fantasmagoriques de notes, d'impossibles et complexes structures et des traits stupéfiants. Garner avait probablement acquis des éléments du style de Tatum à l'époque où il était venu à New York mais peut-être auparavant quand, adolescent à Pittsburgh, il avait écouté à la radio et sur les disques des pianistes plus âgés. Ce qui est certain est que Garner à son arrivée à New York en 1944 a été le pianiste chargé des entractes en alternance avec le trio d'Art Tatum {juste après il se joindra aux deux autres membres du trio de Tatum, le guitariste Tiny Grimes et le bassiste Slam Steward pour constituer un groupe dont le leader sera Grime}. Tatum était l'un des deux pianistes (Earl Hines étant l'autre) qui pouvait égaler voire surpasser la virtuosité ambidextre de Garner – sa compétence à jouer simultanément de manière totalement indépendante une mélodie différente à chaque main. Et comme Tatum, Garner emploie cette compétence à créer un geste pianistique orchestral sans toutefois tomber dans les pièges d'un style qui pourrait être jugé comme extravagant. Tout simplement, peu de pianistes, dans n'importe quel contexte, sont capables de jouer deux mélodies de manière ambidextre, maintenir des rythmes parfaits à la main gauche, comme Garner le fait, tout en créant une explosion d'énergie dans les chorus improvisés. De plus, Garner sait exactement quand et où, dans sa structure improvisée, il va employer les moyens dont il dispose. Et la forme de ces morceaux – dans lesquels chaque chorus amène à un autre chorus avec une cohésion qui reflète l'intérêt précoce de Garner pour l'architecture – démontre et prouve sa maîtrise absolue. Pourtant, l'auditeur occasionnel ou peu attentif, pourrait confondre l'apport de Garner à la ballade avec une musique sophistiquée de piano-bar pour une simple raison : les caractéristiques propres au style de Garner sont tellement flagrantes, la forme de ses arrangements est si incontestablement parfaite, que tous les pianistes aux compétences moindres ont su s'en emparer afin de briller un peu. Mais si ce style a quelques affinités avec

le pseudo-romantisme d'une musique actuelle « facile à écouter », il faut considérer cela comme un compliment envers Garner, car cela démontre à quel point son style suscite l'intérêt et l'envie de l'imiter. Emprunter ne signifie pas s'approprier. Car aucune imitation, même intentionnée, ne pourrait remplacer, ni la vibrante et complexe orchestration, ni les extraordinaires passages improvisés de *That Old Feeling* (le seul morceau véritablement rapide du disque). Et aucune analyse du geste pianistique de Garner ne saurait être aussi enrichissante que l'interprétation que fait Garner d'un *Over the Rainbow* aux accents *bluesy*. Il n'y figure pas la structure propulsive que l'on trouve dans le reste du disque car ce que recherche Garner ici, c'est un immobilisme conduisant à la rêverie. *Rainbow* représente la maîtrise d'un état, d'une intuition et mieux – la rêverie délicieuse d'un homme dont les mains jouent avec le temps.

[Traduction] Erroll Garner titled one of his last albums *Magician*, and who's to argue? Certainly not anyone who ever heard him juggle a handful of chords, slice a melody in half, or levitate some rhythmic figure clear to the ceiling. Certainly not anyone who ever heard him manipulate his improvised orchestrations like a sleight-of-hand expert pulling cards from the deck. On the long-unavailable *Solitaire*, Garner produced more than his share of aces. But how could he have missed? Just the prospect of his diminutive pianist alone at the keyboard, with a handful of ballads guaranteed to evoke his heightened sense of sentiment, was enough to impress executives at Mercury Records: as a result, they chose this 1955 recording as Garner's debut in the new 12-inch LP format. Of course, in one sense, there was nothing different at all about *Solitaire*. When he played with his trio, Garner's bassist and drummer spent most of their time supplying a steady pulse against which he worked his earthy melodic miracles. When he played alone, Garner simply transferred that pulse to his left hand – and impressive rhythm section all by itself – and went about his usual business. In a 1991 album essay, while discussing several of the musical streams that had fed Garner's oceanic keyboard style, critic Kevin Whitehead makes a convincing case for the popular mid-1920s piano novelties of Zez Confrey [particularly his composition "Kitten on the Keys"]. As Whitehead points out, Garner made brilliant use of such devices as "the abrupt key changes, the flashy fingerings" and the "steady left-hand beat underpinning complex right-hand syncopations" that distinguished Confrey's bagatelles. These techniques show up time and again in Garner's spirited, even rollicking, up-tempo performances. But the original *Solitaire* was an album of ballads, and the transporting moods Garner wished to create would not have been well served by the manoeuvres described above. Instead, Garner unloosed the flowery filigrees, artful arpeggios, and hothouse romanticism that he usually kept bubbling just under the surface – elements that characterize another popular, almost ubiquitous keyboard idiom known amongst musicians [for lack of a better term] as "cocktail piano". A mixture of light-classical technique and pop-culture fashion, cocktail piano emanate as background music from lounges and hotel bars throughout the Western world. So the comparison might at first rankle jazz purists [not to mention Garner admirers!]. It shouldn't. Despite the occasional dip into bathos, Garner himself was no cocktail pianist; rather, he used his genius to transmute aspects of that style into the highest jazz art. The solo slow-dances on this album make such comparisons inevitable. These arrangements – with their scene-setting shifts of texture, interior set-pieces, and dramatic variations of tempo – find Garner at his most intimately theatrical, very much as if he were regaling the patrons of his favorite saloon. On *Solitaire*, Garner sits perched between the unadulterated power of jazz improvisation and the stagy magic of cabaret performance. Listen for example to *I'll Never Smile Again*, the quasi-schmaltzy depiction of heartache that opens the album. Garner seems to echo the melodrama of the lyric by creating an elaborate, gratification-delaying introduction, which takes up fully 25 percent of this track's five-and-a-half-minute running time. On *Then You've Never Been Blue*, don't miss the almost comical last chorus, with his left-hand line inspired by the most famous of Liszt's *Hungarian Rhapsodies*: It marches through the music like the basso buffo in an operatic finale. And for a dose of unexpected symmetry, try *A Cottage for Sale*: It begins with what amounts to two introductions [the second featuring a snippet of Garner's own "Misty"] and ends with two codas – following a climactic, heavy-chorded finale. There were certainly precedents for such a theatrical piano style, including the monumental virtuoso Art Tatum,

who showered his solo-piano arrangements with phantasmagorical cascades, impossibly intricate textures, and stupefying segues. Garner had most likely gained some familiarity with Tatum's style by the time he moved to New York; as a teenager in Pittsburgh, he almost certainly heard the elder pianist's live radio broadcast and records. Garner definitely heard Tatum upon his New York arrival in 1944, when he became the intermission pianist who spelled Art's trio [and shortly after joined with Tatum's sidemen, guitarist Tiny Grimes and bassist Slam Stewart, to form a new group under Grime's name]. Tatum was one of only two pianists [Earl Hines being the other] who could match or exceed Garner's bifurcated virtuosity – his ability to simultaneously play completely independent melodic lines with each hand. And like Tatum, Garner used that ability to create brilliant and distracting orchestrations, with which he generally escaped the traps posed by extravagant style. Quite simply, few pianists in any idiom could set up these opposing melodies, or maintain the perfect rhythms of Garner's left hand, or ignite such bursts of improvised energy. What's more Garner knew exactly when and where to introduce his musical gambits. And the structures of these performances – in which chorus leads to chorus with a cohesion that reflects Garner's earlier interest in architecture – provides even more proof of his elevated status. Yet the casual listener might still mistake Garner's ballad work for that of a sophisticated cocktail pianist, for one simple reason. The distinguishing characteristics of the Garner style have proved so sturdy, the design of his arrangements so successful, that pianists of lesser skill have been able to use them to gain some advantage. But if this music bears any resemblance to the romantic "easy listening" of today, consider it a compliment to Garner, from whom so many have borrowed so much. To *borrow* does not mean to *own*, however. No amount of well-meaning imitation could account for the vibrant, complex orchestration or the extraordinary improvised passages of *That Old Feeling* [the original album's only up-tempo track]. And no study of Garner's methodology would likely yield a performance similar to the blues-inflected *Over the Rainbow*. It lacks the propulsive structure that marks the rest of the tunes, but the stasis allows Garner to spin a series of reveries. "Rainbow" represents the maestro at his rambling, garrulous, intuitive best – a delightful daydream from a man with time on (and in) his hands. [Neil Tesser September 1993].

Citation 20

Un jour, je pris mon courage à deux mains afin de lui parler de sa pratique du jazz ; il me gratifia de son merveilleux sourire et dit : « Je m'attendais à cette question, jeune homme. » Après une hésitation, il continua : « On va faire un marché : je te jouerai un morceau de jazz que je connais si en retour tu me joues l'un des tiens, d'accord ? » Immédiatement, curieux et piqué au vif je répondais par l'affirmative. Il s'assit et interpréta l'une des plus belles ballades que j'aie jamais entendue, puis en se levant il dit : « À ton tour. » Je lui répondis en jouant un morceau dans lequel je me sentais à l'aise et où je pouvais donner le maximum. Après avoir terminé, je regardais, par-dessus mon épaule, le professeur Hooper qui demeurait silencieux. Son menton était posé dans la paume de sa main droite et il me regardait bizarrement. Il dit simplement : « Intéressant, intéressant. » Déconcerté, je décidais de ne pas continuer mais je sentais qu'il était résolu à prendre une décision en ce qui me concernait. Cela se confirma. Quelques semaines plus tard, à la fin d'un cours, il demanda à parler à mon père. Il lui dit qu'il ne pensait pas pouvoir m'accompagner dans la direction que je pouvais et devais suivre. Malgré les supplications de mon père, il resta inflexible dans sa décision, ajoutant qu'il serait bénéfique pour moi d'avoir un enseignement et des cours appropriés car cela me permettrait d'atteindre le niveau dont j'étais capable. Cela fut un véritable choc pour

moi. J'en étais venu à avoir une véritable adoration pour cet homme doux, maître du piano. Il avait apporté dans ma vie musicale une véritable compréhension dans la manière d'interpréter un programme de morceaux choisis ; il m'avait également fait prendre conscience de la subtilité des multiples délicatesses sonores que l'on pouvait tirer de l'instrument. Encore aujourd'hui, lorsque le public est ému par mon interprétation d'une ballade, mes pensées se portent vers cet homme aimable et subtil, pour ce professeur Louis Hooper qui est sorti de ma vie à la manière du titre de la chanson d'Ellington : *Bien trop tôt*.

[Traduction] Eventually I plucked up the courage to ask him about his jazz playing; he gave that marvelous smile and said, "I've been waiting for you to get around to that, young man." He hesitated for a moment and then went on, "I'll tell you what: I'll play one of the jazz pieces that I know if you play one of yours in return. Agreed?" Now uncontrollably curious, I of course said "Yes." He sat down and played one of the prettiest ballads I had ever heard, then got up: "It's your turn." I responded by playing a piece I felt comfortable with, and once into it gave it my all. At the end I turned and looked over my shoulder at Professor Hooper as he stood silent. He had his chin cupped in the palm of his right hand and was looking at me oddly. He simply said, "Interesting, interesting." Puzzled, I didn't pursue it further, but I felt he had made some kind of decision about me. That turned out to be true, for several weeks later, at the end of another lesson, he asked to speak to my Dad. He told him that he didn't think he could take me any further in the direction that I should and would go. Despite Dad's pleas, he stuck to his decision, adding that it would be better for me to have some more specialized help and tuition, for that would allow me to attain the heights he thought me capable of. This came as a shock to me. I had come to love this gentle, congenial statesman of the piano. He had brought into my life a newfound understanding of how best to interpret a musical selection; he had also made me much more aware of the delicacy and beauty of the instrument. Even today, when people are moved at my performance of a ballad, my thoughts go back to that debonair and subtle gentleman, for Professor Louis Hooper went out of my life, as the Ellington song has it, *All Too Soon*. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 13 à 14.

Citation 21

Finalement, une voix s'éleva de la partie obscurcie de la pièce en me demandant : « Y-a-t-il une raison pour laquelle vous n'avez pas appris les morceaux au programme d'entrée au conservatoire ? », « J'ai manqué de temps » répondis-je. « À quoi étiez-vous occupé ? », « Je travaillais un autre style de musique » fut mon orgueilleuse réponse. « Quelle sorte de musique ? », « Du jazz ». Ces snobs n'allaient tout de même pas dénigrer ma musique. À ma grande surprise, ils me demandèrent de jouer cette musique devant eux, ce que je fis en interprétant ma version d'un morceau de Gershwin en jazz. Les voix venues du noir me demandèrent alors de poursuivre avec un autre thème, j'obtempérai. Il y eut un nouveau silence, ponctué par d'intermittents chuchotements et finalement on me demanda si j'avais de l'oreille. Et c'est à cet instant que je me suis dit que j'avais une carte à jouer. « L'oreille ? » Demandai-je sur un ton déconcerté. Une femme est alors venue de la tribune et s'est arrêtée près du piano. Sans plus de question, ils

m'expliquèrent la manière dont allait se dérouler le test. Je devais m'éloigner du piano et me tourner de manière à ce que je ne puisse pas voir le clavier. Une sorte de signal donna le départ de l'épreuve. La femme frappa une note sur le clavier et le jury attendit ma réponse. J'avançais avec prudence un timide : « *do* ! » Il y eut un silence puis une nouvelle note fut frappée – après une pause éloquente ; « *fa dièse* ? » fut la réponse à la question. Puis vint une autre note suivie d'une même réponse hésitante, et ainsi de suite jusqu'à ce que l'on frappe plusieurs notes simultanément. En définitive, une voix exaspérée s'éleva de l'endroit sombre et dit : « Vous ne savez pas ce qu'est que d'avoir de l'oreille néanmoins il est certain que vous avez l'oreille absolue. Descendez, s'il vous plaît ! » Je quittais l'estrade, persuadé que j'avais échoué au test mais avec un vague sentiment de satisfaction car je leur avais prouvé que j'avais de l'oreille ! Et quel fut le résultat de ce petit examen d'accès au sacro-saint de la musique classique ? J'étais reçu mais pas ma sœur Daisy.

Finally, after a deafening silence, a voice from the darkened room asked, "Is there any reason why you didn't learn your commitment?" "Didn't have enough time," I replied. "Why not?" "I was busy playing another kind of music," was my proud reply. "What kind of music?" "Jazz." These snobs weren't going to put down my music. To my surprise they asked me to play some of this special music for them, and I complied with a jazz version of a Gershwin tune. The voices from the dark then asked for more of my kind of music, and again I complied. There was a further silence, punctuated by intermittent whisperings, and then they asked me if I had pitch. It was at this juncture that I decided that I should have my turn at bat. "Pitch?" I asked in my most puzzled tone. With this, a woman came to the rostrum and stood by the piano. Without any further questions, they explained to me the procedure they intended to use in the test, which entailed me standing apart from the piano with my back turned to it so that I could not see the keyboard. With some sort of signal the test began. The woman struck a note and they waited for my supposed guess. I played it for all it was worth time-wise and squeezed out a timid "C!" There was a silence and then another note was struck – another pregnant pause; "F sharp?" came the answering question. Then another note, another hesitated answer, and so on until finally we got into the multiple notes. Finally an exasperated voice from the darkened hall said, "You may not know what pitch is, but you sure have it. Step down, please!" I left the stage knowing that I had failed the test, but feeling gratified that at least they knew I had great ears! The result of that little examination to get into the classical world? I passed and yet they failed Daisy! PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 22.

Citation 22

Je lui jouais l'un de mes morceaux classiques, je crois que c'était du Chopin, et il m'écouta, assis dans un fauteuil, le regard fixé sur un point de la pièce à l'écart de moi. Je le voyais du coin de l'œil, et au moment où j'entamais le passage lyrique du morceau choisi, j'eus conscience du mouvement que fit sa tête, dodelinant légèrement et ce fut alors qu'approchant le final, il bondit hors de son siège s'exclamant : « Non, non, ce n'est pas ainsi qu'il faut jouer Chopin ! » puis me délogeant avec précipitation, il me remplaça au clavier et termina lui-même le final

rhapsodique du morceau. L'émotion qui m'avait submergé pendant qu'il avait joué Chopin se fit croissante pendant les conseils qu'il me prodigua ensuite. « Dans ce passage, il faut que ton jeu soit brillant » dit-il, puis, « Dans la musique de Chopin il y a des moments d'explosion d'énergie et il faut que tu les restitues à ton auditoire. Tu as merveilleusement su faire ressortir le lyrisme de la partie centrale de la pièce [opinant de la tête], et bien de la même manière et par contraste, tu dois jouer ce final avec une virtuosité et une maîtrise sans pareil. » Nous n'étions qu'au milieu de la leçon et j'étais tellement passionné parce qu'il me disait que j'avais l'impression que cela faisait des heures que nous étions ensemble.

[Traduction] I played one of my classical pieces for him, I believe something from Chopin, and he listened from his armchair with a gaze seemingly fixed on some other object in the room other than me. Out of the corner of my eye I was aware of his head moving ever so slightly as I entered the lyrical part of my selection, and as I approached the final section of the piece, he leapt up from his chair with a "No, no! That's not the way you play Chopin," and with this he easily dislodged me from the piano seat, slid himself into place, and commenced finishing the rhapsodic end of the piece. The emotions that I experienced from his playing of that segment continued during his instructions on how to play Chopin. "In this case you must be brilliant," he said, "for Chopin had many moments of great brilliance and you must make your listeners aware of that. Just as you play the very lyrical part of the piece with beautiful lyricism [his head nodding] so must you play the brilliant part of Chopin with a crystal-like performance." Somehow, I was not even aware that we were in the middle of a lesson, for we had slid into it through such an emotional entrance; it was as if I had been there discussing music with him for hours past. [...] PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 46 à 47.

Citation 23

Je m'étais toujours demandé comment les pianistes réussissaient à jouer la *Valse Minute* de Chopin dans les limites du temps imparti par son titre. Aussi, quand je commençais à l'apprendre, essayais-je de l'interpréter en n'excédant pas soixante secondes. Ce n'est que lorsque je me trouvais sous la tutelle bienveillante de Monsieur de Marky que tout cela prit une signification pour moi. Nous venions de terminer un cours qui avait été assez rude pour moi et nous étions tranquillement assis à bavarder lorsqu'il se leva soudainement de son siège [habituellement ce sont les dieux qui surgissent n'importe où et n'importe quand], se mit au piano et commença à jouer la *Valse Minute*. Tout en l'interprétant, il se mit à me raconter que presque tous ses étudiants avaient cherché à ne pas dépasser la minute pour l'interprétation de cette valse, certains même usant d'un chronomètre afin d'y parvenir. Il me dit qu'il avait l'habitude de jouer ce morceau pour préparer son petit déjeuner. Devant ma perplexité, il expliqua : « J'avais constaté que lorsque je l'enchaînais deux fois de suite au tempo approprié, la cuisson de mes œufs était parfaite. De ce fait, je n'ai jamais eu de problèmes avec la *Valse Minute* car j'aime les œufs cuits correctement au petit déjeuner. »

[Traduction] I have always wondered how pianists endeavour to play Chopin's Minute Waltz within confines of its title. When I started to learn it, I attempted always to keep its performance time to the 60 seconds the title demands. It wasn't until I came under the tutelage of Mr de Marky that it took on a special meaning for me. I had just managed to escape injury from a lesson with him and we were sitting conversing when he suddenly arose from his chair [gods are the only people that arise from anywhere or anything], sat at the piano, and start playing the *Minute Waltz*. As he played, he started to slowly rock back and forth as he sometimes did, telling me that nearly his students had struggled to keep within one minute, and that some even resorted to practising with a stop-watch. "I used to make use of this tune daily for the preparation of my breakfast," he said. As I looked at him quizzically, he explained, "I found that if I put my eggs on to boil and played the Waltz twice at exactly the proper rate, my eggs came out perfectly done. I have never had a problem playing the *Minute Waltz* simply because I love eggs much too much!" PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 279.

Citation 24

Afin d'illustrer la profondeur de mon amour, le respect, voire la crainte que j'avais envers Paul de Marky, je vais vous relater une anecdote. Nous devions nous rendre à Montréal à l'occasion des jeux olympiques de 1976 et jouer dans un hôtel pour un engagement de deux semaines. Le médecin de Paul de Marky me rencontra un soir pour m'informer de sa venue en tant qu'auditeur. À l'époque, mon trio était constitué de Bobby Durham à la batterie et du danois Niels-Henning Ørsted Pedersen, à la contrebasse. Je me souviens de Niels, affichant le sourire qui était le sien avant d'entreprendre quelque chose, se moquant gentiment de moi : « Tu n'as pas intérêt à faire des erreurs ce soir ! » disait-il, alors que debout près de lui, je me tordais nerveusement les doigts. Puis il se tourna vers Bobby pour ajouter : « Je suis sûr que Monsieur "Le Grand Méchant" n'aura aucun trou de mémoire dans les arrangements ce soir, son professeur est dans la salle ! » ajoutant encore à mon trac et à mon appréhension. Puis vint le moment de monter sur scène. Si d'ordinaire je n'éprouve absolument aucune anxiété avant de jouer, je dois avouer que, ce soir là, mon estomac n'avait jamais été aussi noué. À la fin du concert, je descendis pour saluer cet homme que je n'avais pas revu depuis au moins quinze ans (pendant tout ce temps, j'avais été éloigné de Toronto). Je fus salué par ce même petit visage, mais davantage marqué par le poids des ans bien sûr. Paul de Marky semblait plus fragile, une impression qu'accentuait sa chevelure d'argent, mais que détrompait son regard inchangé toujours aussi profond. Je l'ai embrassé, le pressant très fort contre moi en murmurant son nom. La première chose qu'il m'a dite était : « Liszt... Liszt ! Tu en es l'actuelle réincarnation. » J'étais profondément touché que mon professeur et ami soit venu m'écouter et qu'il ait été fasciné par mon jeu. Je le fus encore un peu plus tard quand, à l'occasion d'une interview pour la télévision, il parla de moi comme d'un « authentique génie ». Paul de Marky est décédé le 16 mai 1982, neuf jours avant le jour anniversaire de ses quatre-vingt cinq ans.

[Traduction] To illustrate the depth of my love, respect, and, yes, even fear of Paul de Marky, we have to move ahead to the 1976 Olympics in Montreal, where I appeared at a hotel for a two-week engagement. His doctor came in one night and informed me that he would love to bring Paul down to hear me. The trio I had at that time comprised Bobby Durham on drums and the Dane, Niels-Henning Ørsted Pedersen, on bass. I can remember Niels taunting me as we stood waiting to go on with that smile that he would wear when he intended to start something. "Well, I'd say you'd better not make any mistakes tonight," he said, as I stood there nervously flexing my fingers. He turned to Bobby and said, "I'm sure Mr Big and Bad isn't going to miss any parts tonight with his teacher out there," he continued, reveling in my nervous discomfort. Finally the time came for us to go on stage and I must confess that although I'm usually unperturbed before a performance, that night my stomach churned like 1925 Maytag washing machine. At the conclusion of the show, I went over to say hello to the man I had not seen for at least 15 years [for during this time I had moved to Toronto], and was greeted by the same small figure on whom the years had evidently taken their toll: he looked even more fragile, and his silver hair accentuated his gaunt look, although those deep piercing eyes were unchanged. I embraced him and held him tightly to me as I called his name. The first thing he said to me was "Liszt... Liszt! You are indeed a modern reincarnation." I was truly moved that my teacher and friend had come to hear me and was enthralled with what I had done musically. I was once again moved very deeply when he spoke about me on a television interview sometime later, saying that as soon as he heard me play, he felt I was blessed "with true genius." Paul de Marky passed away on May 16, 1982, nine days short of his 85th birthday. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 48 à 49.

Citation 25

Nous voici enfin introduits dans le salon d'exposition des pianos. Le saint des saints ! Devant moi, trônaient quinze à vingt pianos grande queue de concert ! Et je dis bien grande queue ! Tel un troupeau de splendides purs sangs arabes attendant d'être choisis pour leur qualité individuelle. On m'invita à les essayer, l'un après l'autre, afin de me prononcer sur celui qui emporterait mon adhésion. Ne parvenant pas à surmonter mon impatience, j'entrepris immédiatement de les essayer. C'était absolument incroyable : chaque instrument m'offrait un son généreux, ample et un timbre qui le différenciait des autres. Ne sachant plus à quel saint me vouer, je jetais un coup d'œil paniqué et inquiet à Norman qui allait, flânant de ci de là : « Prends ton temps O.P., tu n'es pas obligé de faire absolument ton choix aujourd'hui. Si tu préfères, on peut repasser après la tournée et tu choisiras à cette occasion. D'ailleurs cela pourrait être la meilleure solution, tu aurais moins de pression. » À cet instant, Niels Pedersen, qui avait également essayé plusieurs instruments, me chuchota à l'oreille : « Ils sont tous fantastiques mais il y en a un dont le son est tout simplement incroyable un peu plus loin. » Je ne lui demandai cependant pas de me montrer celui dont il parlait avec la main, trop absorbé à poursuivre mes tests. Et soudain, je mis les doigts sur le clavier de cet instrument unique et je ressentis immédiatement quelque chose qui m'était inconnu : les sonorités semblaient me passer à travers le corps, à travers les doigts d'abord, puis les bras, et enfin le corps et l'âme ! « C'est le mien ! » Criaï-je avec exaltation, « c'est celui-ci ! » Messieurs

Radler et Lemell, les responsables de chez Bösendorfer, échangèrent quelques regards, dont je ne compris pas alors la signification, et m'invitèrent poliment à poursuivre mes essais. Ce que j'allais faire, de manière courtoise. Pourtant je me dirigeais vers le même instrument, ne pouvant m'en détacher. Alors, ils n'insistèrent pas. Je m'essayais à tout ce que mon jeu pouvait présenter de plus varié sur ce piano et il faut bien dire qu'il reproduisait fidèlement chaque idée avec une incomparable et vaste clarté de timbres. Niels et Norman étaient eux-mêmes sous le charme des sons cristallins de l'instrument et me tournant vers Radler et Lemell, je leur dis : « J'adore celui-ci ! » C'est alors qu'ils me donnèrent des éclaircissements sur la signification de leurs précédents échanges de signes de tête satisfaits, car Monsieur Lemell me dit : « Vous savez, vous avez choisi le seul piano qui a été conçu à partir d'une technologie entièrement nouvelle. La clarté et la beauté des sons sont le fruit de longues et complexes recherches et vous venez de nous faire la démonstration que cette technologie est un succès total. » Je dois admettre qu'à cet instant l'intérêt que je portais à cette technologie nouvelle était très limité, ce qui m'importait était que j'avais trouvé le meilleur instrument sur lequel il m'ait été donné de jouer, et je le voulais. Les battements de mon cœur se firent plus forts dans ma poitrine lorsque je confirmais mon choix auprès d'eux et que les derniers détails de mise au point et d'accords se réglaient. Le piano me serait livré à Toronto. Un certain temps après la réception de ma nouvelle *lady* et après avoir passé quelques jours seuls ensemble, je décidais d'organiser une soirée en son honneur. J'invitais quelques-uns de mes amis proches à fêter l'arrivée de cette nouvelle citoyenne canadienne. Après avoir pris des rafraichissements, certains de mes invités s'enquirent de l'endroit où ils pourraient rencontrer cette récente immigrante. Je les conduisis plus bas, dans ma salle de musique, et tel un père fier, je m'amusais de leur étonnement devant cette princesse de trois mètres de long, sagement installée au centre de la pièce. Quand tout le monde fut installé à son aise, je me lançais dans l'interprétation de quelques ballades pour qu'ils écoutent le chant de ma *lady*. L'un de mes plus chers amis, Morey Kessler, était adossé au piano juste à côté d'un autre de mes amis proches, Ruby Bell. Quand j'eus fini de jouer, je me dirigeais vers eux, conscient du profond silence qui régnait. Ruby tourna alors son visage baigné de larmes vers moi et dit : « Oscar, mon très cher Oscar, ta *lady* est tout simplement magnifique. » Morey se tourna également, une larme à l'œil : « O.P., ta musique m'a souvent ému auparavant mais vois-tu, je viens à l'instant de vivre le moment musical le plus profond de mon existence... » Les commentaires des autres invités furent à l'envi.

[Traduction] Finally we were ushered into the piano salon. This was it! Before me stood an array of 15 to 20 grands! – and I mean grands! They were akin to a herd of beautiful Arabian horses, waiting to be chosen for their unique individual qualities. I was told to start trying to them, one after the other, in order to isolate my final preference. Almost overcome with excitement, I began my analysis. I was truly unbelievable: instrument after instrument offered itself to me in an unselfish,

fulfilling way, each one speaking with its own special voice. I glanced at Norman with what must have been a look of bewilderment and awe, for he strolled over and said quietly, "Take your time, OP: you don't even have to make your choice today. If you can't decide, you can easily come back after the tour and choose then. In fact," he continued, "that might be an easier way to do it, without pressing yourself now." At this point Niels Pedersen, who had been trying out the various instruments, whispered in my ear, "They're all great, but there's a real beauty farther down the line." I asked him not to tip his hand as to which one he meant, and continued my trials. Suddenly I touched this one instrument, and it spoke to me in a way I'd never heard before: the sound seemed to run through my fingers, straight up my arms, and into my whole body. "This is mine!" I shouted in excitement. "This is the one!" The Bosendorfer gentlemen, Dr Radler and Mr Lemell, exchanged glances, which meant nothing to me at the time, and politely suggested I complete my appraisal of the remainder. As a courtesy to them, I did; however, I kept returning to that same instrument, and finally they let me stay there. I tried out various selections on her, and she faithfully reproduced each idea with a matchless, wondrous clarity of tone. Niels and Norman were as entranced by her crystalline spell as I was, and I turned to Dr Radler and Mr Lemell with the plea, "I love this one." It was then that they explained their earlier, knowing nods. "We are so pleased, Mr Peterson," Mr Lemell said. "You see, you've picked out the one piano that a special and entirely new technology to it. The clarity and beauty of sound are the results of long and complex research, and you have made us very happy in proving that technology a success." I must confess that at that moment I wasn't too interested in the technical background: all I knew was that I had found the most beautiful instrument I had ever played, and I wanted to make her mine. My heart pounded within me as they agreed on my choice and that, after final checks and tunings, they would ship it to me in Toronto. Sometime after it had arrived and I spent some time alone with my lady, I decided to throw a party at my home in her honour. I invited some of my special friends to welcome a new citizen to Canada, and after a few drinks someone asked where this immigrant was and when were they going to get to meet him or her. I ushered them all downstairs into the music-room and stood like a proud father as they all gasped in astonishment at this ten-foot wonder sitting quietly at one end. When everyone was comfortably settled I played a few ballads to show off my lady. A close and dear friend, Morey Kessler, stood in the middle of the room with his back to the piano next to another dear friend, Ruby Bell. When I'd finished playing I walked over to them, aware of the silence that had descended onto the room. Ruby turned to me, her face bathed in tears. "Oscar, my love, she's just gorgeous." Morey turned too, and he also had a tear in his eye as he said, "OP, you've moved me many times in the past, but I think that's the most moving moment musically I've ever known." And everyone else said similar things. PETERSON (Oscar), *A Jazz Odyssey, The Life of Oscar Peterson*, Editor and Consultant: Richard Palmer, Continuum, The Tower Building, 11 York Road, London, Great Britain, Lexington Avenue, New York, USA, First published 2002, p. 303 à 305.

Citation 26

Le problème du piano dans la musique de jazz est son côté instrument absolu. Les autres musiciens sont souvent irrités par les grands pianistes qui savent radicalement développer le caractère orchestral de leur instrument. Le pianiste devient homme-orchestre en concurrence avec l'orchestre lui-même. Oscar Peterson affirme que le piano peut être à la fois aussi doux qu'un appel éloigné de cor et déchaîner les décibels à l'image du big band de Count Basie. Ceci étant dit, Peterson joint effectivement le geste à la parole. Le pianiste de jazz virtuose n'a décidément besoin de personne d'autre, il se suffit à lui-même. Quand il joue avec des cuivres et une section rythmique il doit savoir, dans une certaine mesure, imposer des limites tant à ses idées qu'à son instrument afin de ne pas marcher sur les plates bandes d'un autre musicien de l'orchestre. Cela peut-être frustrant pour lui, comme cela le serait pour un grand acteur dont le talent serait contraint par un

rôle secondaire. Tous les grands pianistes de jazz aiment relever le défi du jeu en solo, d'ailleurs chacun sait qu'Art Tatum éprouvait une aversion certaine à jouer avec une section rythmique, il préférait jouer seul. Et pourtant, il y a étonnamment peu d'albums de piano solo dans le jazz. Aussi étrange que cela puisse paraître, ce disque n'est que le deuxième qu'ait enregistré Oscar Peterson en solo. Le premier, produit par MPS il y a deux ans, est un chef-d'œuvre. Celui-ci l'est également, mais je pense qu'il l'est encore davantage que le précédent. Ou alors peut-être que cette impression est le résultat d'une sorte d'effet hypnotique que procure le jeu d'Oscar : chaque nouvel album semble transcender le précédent. Je ne pense pas que ce soit une illusion, le jeu d'Oscar se bonifiant avec le temps. J'ai fait écouter ce disque à un bon nombre de musiciens. Tous, sans exception, se sont assis en secouant la hochant la tête, ne pouvant masquer leur étonnement. « Jouer seul est vraiment l'épreuve de vérité ultime pour un pianiste » me glissa l'un d'eux. « Peterson est véritablement le maître absolu de la dynamique » me dit un pianiste, « Écoutez ces accents ! » « Où s'arrêtera-t-il ? Il est incroyable ! » S'exclama un compositeur. L'album est assez équitablement divisé entre morceaux de bravoure, rapides, rythmés à la virtuosité éblouissante, et tendres ballades. On pourrait dire qu'il représente les deux visages du geste pianistique d'Oscar : le premier, exubérant, joyeux, puissant et assuré ; le second, rêveur, intimiste et marqué d'une mélancolie à laquelle il refuse de complètement s'abandonner. Prêtez l'oreille aux ballades, plus particulièrement à la magnifique prestation à laquelle se livre Oscar dans *Django* de John Lewis : son jeu semble baigner dans une tristesse proche du désespoir. Et puis, sans transition, le voilà qui retrouve cette énergie et cette hardiesse absolument unique qui se manifestent dans des traits éblouissants et époustouffants, symboles soudains de force, de vie et de rejet de l'obscurité. Dans le matériau harmonique des ballades, vous pouvez entendre Oscar littéralement penser à voix haute. Parce qu'il joue seul et qu'il n'est pas forcé de coordonner ses pensées à une section rythmique, il peut explorer son potentiel d'improvisation sans aucune limite. Si, à l'occasion du sentiment de flânerie que lui offre une ballade, il a envie de musarder et admirer un paysage harmonique inattendu, il peut le faire sans entrave, nous délivrant ainsi la magnificence de ses errances musicales. Les morceaux au tempo rapide, comme *Give Me The Simple Life*, font preuve d'une exaltation et d'une vitalité exceptionnelles. Le *stride* d'Oscar est l'un des effets les plus palpitants que le piano-jazz ait connu. « L'indépendance de ses deux mains me stupéfiera-toujours », m'a déclaré le pianiste, mentionné plus haut, en écoutant le disque. Ce que l'on retiendra de cet album est sa richesse et sa variété. Ses couleurs, multiples et changeantes, puisent ses ressources dans l'histoire entière du piano jazz. Si tous les enregistrements de la terre entière étaient détruits et qu'un archéologue du futur

retrouvait par hasard celui-ci, il pourrait en déduire 90 pour cent de l'histoire du piano jazz. Cet album est sans aucun doute l'un des meilleurs qu'Oscar ait jamais enregistrés mais également l'un des plus grands du jazz (Gene Lees, notes de la pochette originale du disque TRACKS).

[Traduction] The problem of the piano in jazz is that it is too much instrument. Working with other musicians can be frustrating to great pianists, for the piano is almost an orchestra, an orchestra that can be played by one man. Oscar Peterson has said that it can be as soft as a distant horn-call, or roar like the Count Basie band. Well, let's put it this way: it can when Oscar's playing it. The virtuoso jazz pianist really doesn't need anyone else, and when he does play with horns and rhythm section, he must to some extent impose limitations on the instrument and on himself, in order not to get into anyone's way. This can be frustrating: like a great actor cast in a limiting part, he is able to get into only a part of his capabilities. All the great jazz pianists like playing solo, and it is said that Art Tatum had a certain amount of antipathy to rhythm sections, preferring to play alone. And yet there are surprisingly few solo piano albums in jazz. As odd as it may be, this is only the second solo piano album Oscar Peterson has made. The first, released by MPS two years ago, is a masterpiece. So is this one, and if anything, it is I think, a somewhat greater masterpiece than the first. Or perhaps that impression is the result of some hypnotic effect Oscar's playing has: each new album always seems to exceed the last. I don't think it's an illusion, though: Oscar's playing continues to grow and expand, and so of course do his albums. I played this album for a number of musicians. Without exception, they sat back in a state of wonderment, shaking their heads. "That's really the test of a pianist's time," said one, "playing alone." "He's an absolute master of dynamics," said a pianist, "and listen to his accents." "He just keeps getting better," said a composer. "He's incredible." The album is fairly evenly divided between driving, powerful, up-tempo performances and ballad playing. One might say that it represents two sides of Oscar's psyche: one of them exuberant, joyous, witty, and utterly confident; the other pensive, brooding, exploratory, and touched with a melancholy to which he refuses to surrender. Listen to the ballads, particularly the magnificent performance of John Lewis's "Django": his playing sinks into a sadness that is almost despair. And then suddenly he will rip across that mood with one of those dazzling runs that is, in effect, a sudden reassertion of the life force, a rejection of darkness. In the harmonic materials of the ballads, you can hear Oscar literally thinking out loud. Because he's playing alone, because he does not have to coordinate his thoughts to a rhythm section, he can explore to his heart's content. If, in the journey through a ballad, he feels like meandering from the path, pausing to admire some unexpected harmonic implication of the tune, he can do it. And it is gorgeous. It's like someone stopping to look at the flowers. The up-tempo pieces, like "Give Me The Simple Life" excitement. Oscar's stride piano is one of the most thrilling things in jazz. "The independence of his two hands always amazes me," said the aforementioned pianist, listening to the album. Perhaps the most amazing thing about the album is the variety and richness of it. He draws on virtually the entire history of jazz piano for his materials, and so the colors keep shifting, changing. If all recordings in the world were destroyed, and some future archaeologist came across this one, it would be possible to deduce from it at least 90 per cent of what jazz piano sounded like. The album is one of the finest Oscar has ever made, and that means it is one of the finest anyone has ever made [Gene Lees, Original LP liner notes].

Citation 27

Comme n'importe quel amateur de jazz d'un certain âge, j'ai assisté à de très nombreux concerts publics ou en clubs. Certains m'ont laissé un souvenir impérissable comme ceux de Stan Getz avec Chick Corea, Walter Booker et Roy Haynes au Royal Festival Hall de Londres en novembre 1967, l'orchestre de Woody Herman au même endroit trois mois plus tard et Jackson-Alexander-Roker au Jazz Club Ronnie Scott en 1982. Mais je dois dire qu'aucun de ces excellents concerts n'ont approché ce que j'ai entendu dans la ville anglaise côtière d'Eastbourne en

avril 1977. Seul, sans basse, guitare rythmique ou batterie, mais avec une énergie à couper le souffle et un sens musical inépuisable et extraordinaire, Oscar Peterson a produit le concert de jazz le plus magnifique qu'il m'ait jamais été donné d'entendre. Cette date n'est pas anodine, elle est le point d'aboutissement de cinq années qui ont changé la face du geste pianistique de Peterson. Bien qu'il ait continué à enregistrer une foule de disques selon des formules diverses, le piano solo a été la pierre angulaire de la carrière de Peterson entre 1972 et 1977. Dès la fin des années soixante, tant Duke Ellington que Norman Granz l'avaient pressé de se lancer le plus grand des défis que puisse relever un pianiste : jouer seul. C'est ainsi qu'Oscar se lança dans l'aventure solitaire, en août 1972. (...) Le piano solo est, bien évidemment, un territoire solitaire et le très sociable Peterson a dû quelque peu en souffrir. L'une des clefs nous permettant de comprendre comment Oscar avait pu surmonter ces craintes se trouve dans le concert qu'il a fait à Eastbourne. Je pense, d'après mon expérience de l'écoute attentive de Peterson, que l'apogée de sa carrière devait coïncider avec cette interrogation qui consistait à savoir s'il était capable de gravir seul le sommet le plus élevé, surpassant ainsi tout ce qu'il avait accompli auparavant. (...) Sans vouloir paraître morbide ou larmoyant, il nous faut ici évoquer le décès de Thad Jones, musicien aux qualités protéiformes, instrumentiste, chef d'orchestre et compositeur. En tant que compositeur, il faut admettre qu'il n'a jamais composé quelque chose d'aussi beau que *A Child is Born*. Force est de reconnaître que le bijou d'environ deux minutes qu'y consacre Peterson est un véritable hommage à son créateur. Peterson a souvent été accusé d'être inutilement volubile mais ici, même son dénigreur le plus féroce ne trouverait rien à redire : Peterson laisse parler les lignes exquises du thème pour elles-mêmes, ne se contentant de leur ajouter que de subtiles nuances d'éloquence. Si *If I Should Lose You* affiche une durée beaucoup plus conséquente, son esprit relève d'une tendresse analogue au morceau précédent. En commençant très simplement, puis en bâtissant de manière progressive un édifice imposant dans la profondeur et le son, cette virtuosité qui caractérise l'album entier trouve dans ce morceau une justification ultime. Non seulement la merveilleuse mélodie captive profondément Peterson mais les harmonies semblent lui donner l'occasion de montrer au plus au point la manière magistrale dont il peut les investir et se les approprier. (...) Dès le début de sa carrière, Peterson fut, de manière inévitable, comparé à Art Tatum et la sortie des albums en solo sous label MPS intensifièrent les débats. Il n'est évidemment pas possible d'entrer dans les détails d'une discussion bien trop longue compte tenu de l'espace disponible ici, mais j'avancerai cependant trois brèves observations. D'abord, si Peterson et Tatum sont semblables, c'est seulement dans leur maîtrise totale du clavier, en revanche, ils sont divergents sur plusieurs autres plans : le style,

l'état d'esprit, l'attaque du son et l'utilisation des effets. Deuxièmement, dans la biographie qu'il a consacrée à Peterson, *The Will To Swing*, Gene Lees (qui a rédigé la note de pochette du disque original *Tracks*) rappelle ce que lui avait confié André Previn. En l'occurrence, à la question d'une éventuelle ressemblance entre le style des deux pianistes, le chef d'orchestre américain lui aurait répondu qu'il n'en trouvait aucune. Et troisièmement, dans la même conversation, Previn avait également ajouté à propos de Peterson qu'il le considérait comme le meilleur. Je ne vous surprendrai pas en vous disant que suis absolument d'accord avec lui et je serais surpris si vous-même, après l'écoute de *Tracks* ne vous rangiez pas à mon avis. Notes de pochette du CD TRACKS rédigées par Richard Palmer.

[Traduction] Like any jazz enthusiast of a certain age, I've been to innumerable concerts and club dates. Outstanding amongst them were Stan Getz with Chick Corea, Walter Booker and Roy Haynes at London's Royal Festival Hall in November 1967, the Woody Herman Orchestra at the same venue three months later, and Jackson-Brown-Alexander-Roker at Ronnie Scott's in April 1982. But nothing quite approaches what I heard in [of all places] the English seaside town of Eastbourne in April 1977. Sans bass, guitar, drums or indeed anything apart from breathtaking, seemingly inexhaustible musicality, Oscar Peterson enacted the greatest jazz concert I ever expect to witness. The date is not insignificant. Though he had continued to make a host of recordings in the company of others, for five years solo piano had been Peterson's chief focus. Since the late 1960s both Duke Ellington and Norman Granz had been cajoling, urging or goading him into taking on that steepest of peaks, and Peterson eventually made his solo debut August in 1972. [...] Solo piano is, obviously, lonely territory, and the naturally gregarious Peterson may have been suffering withdrawal symptoms. But an equally feasible explanation lies in that Eastbourne performance. If I thought that the apex of my Peterson-listening experience, it is not improbable that some such idea might have crossed the pianist's own mind – i.e., there wasn't much else he could achieve in that mode, or at any rate not much that could surpass what he'd now accomplished. [...] Not to be morbid or maudlin, but it sometimes seems that it took the death of Thad Jones for his multiple qualities to be fully appreciated, be it as instrumentalist, band-leader or composer. In that last capacity, he never wrote anything finer than "A Child is Born", and Peterson's two-minute cameo does it renewed justice. The pianist has often been accused of volubility, but not even his sternest denigrator could level that charge at him here: Peterson lets the exquisite lines speak for themselves, though being Peterson, he makes them even more eloquent. And while "If I Should Lose You" is a more extended performance, it is analogously tender. Beginning very simply and then building in sonority and depth, its virtuosity characterizes the entire album as never an end in itself but serving the song at every turn. The lovely melody evidently captivated Peterson, but so did its underlying harmonies, which are re-investigated in masterly fashion. [...] From the earliest days Peterson was inevitably compared to Art Tatum, and the solo albums for MPS intensified that debate. Space precludes a detailed discussion of the matter, so in conclusion I offer three brief observations. First, Peterson and Tatum are alike only in their comprehensive majesty: in other respects – style, attack, ethos and effect – they are notably dissimilar. Second, in the course of his 1988 biography of Peterson, *The Will To Swing*, Gene Lees [who has also the sleeve essayist of the original LP issue of *Tracks*], recalls telling André Previn that he "didn't hear much Tatum in [Oscar's] work," to which the maestro replied, "I don't hear any." And third, in the same conversation, Previn also said of Peterson, "He is the best." You won't be surprised to learn that I agree, and I'd be surprised if listening to *Tracks* does not at least persuade you that his judgment merits serious consideration. Reissue linernotes [reissue dedicated to the memory of Hans Georg Brunner-Schwer [July 29, 1927 – October 14 2004)] Richard Palmer.

Citation 28

Ellie¹⁵⁴⁷ demandait : « George, as-tu enfin décidé ce que tu allais jouer ? » « Je ne sais toujours pas, mais ne t'inquiète pas, j'y réfléchis. », « Mais George, c'est dans trois jours ! » Ainsi, le jour d'avant le concert, alors que nous allions faire la balance, elle revint à la charge et je lui répondis : « ça va aller, tu verras... » Puis, le jour même, alors que nous étions en route pour la salle : « George, tu seras sur scène dans approximativement deux heures, que vas-tu jouer ? » Je ne sus pas quoi lui répondre. Ellie avait ouvert le concert par la *Vocalise* de Serge Rachmaninov. Quand ce fut à moi de jouer, je commençais exactement par cette même œuvre qu'Ellie avait chantée en première partie. Par contre, je déviais assez rapidement de la pièce de Rachmaninov vers le thème *Love Is A Many Splendoured Thing*. L'une des œuvres que Russell avait jouée auparavant était l'*Intermezzo* en *mi* majeur de Brahms, je jouais donc cet *Intermezzo* de Brahms mais après un certain nombre de mesures je le faisais déboucher sur le standard *Taking A Chance On Love*. Finalement je présentais au public le résultat de cette expérience musicale sous le titre de *Taking A Chance On Brahms*. Alors que je sentais Ellie et Russell assis devant moi au premier rang, la lumière jaillit – ils étaient à l'origine de mon propre programme ! Ce genre d'improvisation de dernière minute ne doit pas être très courant dans le monde de la musique savante et je sais que nombre de musiciens « classiques » jugent cela irritant, tout simplement peut-être car ils considèrent cela plutôt difficile à réaliser.

[Traduction] Ellie would ask, “George, have you decided what you’re going to play, yet?” “I still don’t know – but don’t worry, I’m getting it together.” “George, it’s in three days!” Then the day before the concert, and we were making our way to the hall for a sound check, when she asked me again. And I said, “Just about got it . . .” Finally, we were in the car on the way to the concert, and she said, “George, you’re on in approximately two hours, what are you going to play?” I never did tell her. Ellie opened the program with Rachmaninoff’s *Vocalise*. When my turn came, I began with the same Rachmaninoff *Vocalise* that Ellie had sung in the first half, but my version rather quickly turned into *Love Is A Many Splendoured Thing*. One of the pieces Russell had played was the Brahms E-major *Intermezzo*, and so I continued with the selfsame Brahms intermezzo, but after a few bars it turned into *Taking A Chance On Love*. I eventually announced it as “Taking a Chance on Brahms.” As Russell and Ellie sat in the front row, the nickel gradually dropped – *they* had planned my program! But this kind of last-minute invention just doesn’t happen very often in the classical world, and many classical musicians find it annoying, possibly because they find it rather hard to do! SHEARING (George) & SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 178 à 179.

¹⁵⁴⁷ Chanteuse lyrique et seconde épouse de George Shearing.

Citation 29

Si vous ne possédez pas cette maîtrise technique, il vous faudra l'acquérir au prix d'énormément de temps d'apprentissage, si vous ne l'avez pas déjà sous les doigts. Presque toute ma vie, j'ai joué de la musique savante écrite, depuis les transcriptions en Braille de Liszt, quand j'étais encore à Linden Lodge jusqu'à aujourd'hui, mais je puis vous assurer qu'il y a un profond fossé entre le fait, d'une part de jouer de la musique classique tranquillement chez soi et d'autre part, faire un concert où figurent de grandes pièces du répertoire devant un public averti. Si je reviens en arrière, dans les années cinquante, il m'a fallu deux semaines de travail intensif afin de monter le premier mouvement du *Concerto pour piano* de Schumann. Cette œuvre exigeait de moi un niveau technique qu'à l'époque, je n'avais jamais pu aborder en public avec un tel degré de préparation. Par préparation, je veux parler du contrôle total du geste pianistique qu'implique ce type de morceau, et qui était très différent de ce que je faisais quotidiennement en jazz. En effet, en jazz on a tendance à improviser dans la limite de ses propres moyens techniques, cela tombe d'ailleurs sous le sens je pense, en improvisant vous savez très bien quelles sont les limites techniques que vous ne pouvez matériellement pas franchir sans prendre de risques inacceptables. Il est cependant un fait indéniable, l'interprétation de la musique savante exige davantage de discipline que le jazz. Chaque note et chaque indication a son importance et l'exactitude du jeu est primordiale. Je ne dis pas que dans le jazz vous ne pouvez pas être soumis à l'éventualité de faire une erreur mais l'improvisation est une activité musicale beaucoup moins stressante que l'interprétation d'une grande œuvre existante dans l'arène classique. Le premier obstacle est celui de la mémorisation, vous pouvez être très facilement à la merci d'un trou de mémoire en sachant qu'un seul mouvement de concerto peut durer environ vingt minutes et qu'il n'est pas d'usage d'avoir la partition devant soi. Dans le jazz, personne ne viendra vous dire que vous n'avez pas respecté le texte puisque vous êtes vous-même le compositeur. À l'inverse, en musique savante tout le monde joue la partition avec la précision d'un mécanisme d'horlogerie : aucune improvisation n'est permise.

[Traduction] If you're not in possession of them, they have to be acquired, and it is a time-consuming job to acquire a degree of technical facility that you may not already have under your fingers. I had been playing classical transcriptions almost all my adult life, starting with Braille editions of Liszt, for example, when I was still at Linden Lodge, but there's a big difference between playing and practising classical music on the domestic level to performing full-length pieces in public. Back in the 1950s, when I first tackled it, it took me a couple of weeks of intensive work to learn the first movement of the Schumann Piano Concerto. It involved a level of technique which, at that time, I had never displayed publicly with any degree of consistency. That's to say, not nearly the consistency that I was able to achieve in jazz, because jazz is something I did every day. Jazz consists of the type of arrangement I described plus improvisation, and even at the highest level of jazz, one tends to improvise within the limited scope of one's own technique. This is common sense, I think, so that you minimize the chances of getting technically too far out of your depth. But in classical music

a good deal more discipline is required – every note really counts and the accuracy of playing is of prime importance. I'm not saying that you can get away with mistakes in jazz, but within the field of improvisation you're not half as worried as you are in the classical arena. For one thing you can have a memory lapse very easily in classical music. One single movement of a concerto can take approximately twenty minutes to play, all of which has to be memorized. In jazz, since a lot of it is improvisation anyway, there's no one to say that you're playing it incorrectly. Whereas, in a classical piece written by a composer, everybody plays the notes written on the score. There's no improvisation allowed. SHEARING (George) & SHIPTON (Alyn), *Lullaby of Birdland, The Autobiography of George Shearing*, The Continuum International Publishing Group Inc 15 E 26 Street, New York, USA, 2004, p. 175 à 176.

Citation 30

FAVORITE THINGS permet à George Shearing de revisiter de vieux standards selon une magie dont lui seul a le secret. Certains, à l'écoute de ce disque, se risqueraient à lui attribuer le terme de musique d'ambiance du fait de ce que cette désignation a pu longtemps signifier, mais il y a ici des ambiances qui reflètent la profondeur et la sensibilité d'un maître à l'apogée de son art. C'est particulièrement ce que démontre Shearing dans ce disque. George a glorifié le piano solo, vantant la liberté de pouvoir voler de ses propres ailes musicales sans l'aide de quiconque. Cette liberté est à l'œuvre dans ce disque : « *My Favorite Things* a fait l'objet de toute mon attention » nous a-t-il révélé. Ainsi la mélodie de Richard Rodgers dont le début est traité comme un fragment de sonate dans le style de Scarlatti fait-elle ensuite l'objet d'un traitement pianistique valorisant les registres aigus du clavier. Si vous avez écouté son disque en solo de 1986, vous pourrez constater la manière dont Shearing a pu évoluer tout en restant dans la même ambiance de simplicité délicate du disque précédent. Un motif se répercutant comme l'écho d'une chute au fond d'un abîme, s'épaississant tel un nuage annonciateur d'un orage, telle est l'introduction d'*Angel Eyes*. George utilise l'ensemble du clavier pour créer une atmosphère romantique aux sinistres nuances. Dans l'enregistrement en duo avec Hank Jones de 1988, *Nightmare*, le modèle du cauchemar est utilisé comme motif de fond. Ici, la vieille chanson d'Artie Shaw n'apparaît qu'une seule fois au début avant que Shearing ne la laisse finalement émerger pour la faire disparaître mystérieusement en guise de coda. Robert Farnon, un formidable compositeur et l'un des plus grands orchestrateurs au monde, est un homme avec lequel Shearing partage une amitié profonde et, entre autres, l'amour de Delius. Farnon avait composé pour Shearing, *On Target* dans un 33 tours de 1979 et *How Beautiful is Night* en 1992, label Telarc. Le morceau joué ici par Shearing émane d'un album de Farnon intitulé *British Light Music*. *In a Calm* baigne dans une atmosphère légère, tranquille mais évocatrice de ce que l'on pourrait éprouver par une belle journée de printemps. Duncan Lamont, un saxophoniste ténor et parolier écossais est le compositeur de *Not You Again* que Shearing avait précédemment enregistré avec

Cleo Laine. Cela commence par des grondements à la main gauche amenant un thème large, romantique, très proche d'un thème de Tchaïkovski utilisé comme bande sonore d'un film de cinéma. George le dramatise admirablement, utilisant des notes répétées avant de conclure par deux coups de carillon. *Taking a Chance On Love* baigne dans une atmosphère de majestueuse procession. Shearing dévoile ici le fond de sa pensée quand il confie que le titre réel devrait être *Taking a Chance On Brahms* puisque les idées d'arrangement et d'improvisations lui sont venues en écoutant l'*Intermezzo* en Mi majeur de ce même compositeur. C'est l'éditeur de musique Frank Military qui a attiré l'attention de Shearing sur le thème *Let Me* du pianiste Byron Janis. Les couleurs qui se réfléchissent, adroitement peintes par Shearing s'insèrent avec homogénéité dans l'atmosphère globale du disque. *Summer Song* de Dave Brubeck sonne d'une manière infiniment pastorale. Shearing nous en donne une version qui se veut être une énième variation du thème de l'amour et de la tendresse tout en nous rappelant son attachement à Satie. *Anna's Song* a été composé par le contrebassiste Neil Swainson, complice de longue date de George. À la cinquième mesure dans l'exposition de la mélodie, on peut entendre un motif qui conviendrait à un violoncelle. Anna est la femme de Neil. Stephen Sondheim est l'un des autres compositeurs favoris de Shearing et il lui montre son attachement en reprenant *Anyone Can Whistle* du show de 1964 du même nom. Il y règne une atmosphère à la fois insouciant et mélancolique. Shearing cite *The Irish Washerwoman* puis la reprend un peu plus tard à la manière de quelqu'un qui "ferait quelques pas de gigue tout en trottant sur le chemin". *Moonray* est un thème obsédant d'Artie Shaw qui date de 1939. Shearing, après une introduction dans le style d'une exposition de fugue, joue de cet aspect répétitif pour approfondir le caractère lunaire du morceau.

[Traduction] FAVORITE THINGS finds George in some new takes on old favorites and the revelation of lesser-known worthies from the Shearing secret stash. One would not deign to even think of it as "mood music" because of what that designation has long since come to mean, but there surely are moods created here that reflect the deepening of an already highly developed sensibility and the further honing of a past master's craft. As the years have advanced, Shearing has been growing inwardly but not inward so as to prevent the communication from the recesses of what someone once called a "lifetime of soul." C'est particulièrement ce que démontre Shearing dans ce disque. George has extolled the advantages of solo piano, citing the freedom of not having to answer to anyone else. That freedom is on operation here. "Nothing is worked out except for *My Favorite Things*," he reveals. Before he states Richard Rodgers' melody we are treated to a fragment of a Scarlatti sonata which becomes a touchstone for a performance which makes effective use of the keyboard's upper reaches. If you know his 1986 solo version, you can hear how this one have evolved while maintaining the delicate simplicity of the first. An echoing figure, as if across a chasm, introduces a darkening cloud of an introduction to *Angel Eyes*. George uses the breadth of the piano in a romantic sweep that contains ominous undertones. In the duo recording with Hank Jones of 1988, "Nightmare" is used as a background motif. Here, Artie Shaw's old theme song emerges only once and departs but not quite in the way Shearing mysteriously "disappears" at the end. Robert Farnon, a formidable composer and one of the world's great orchestrators, is a man with whom Shearing shares a friendship and, among other things, a love of Delius. Farnon has written for Shearing's LP *On Target* in 1979; and for the Telarc CD *How Beautiful Is Night* in 1992. The piece

George plays here is from a Farnon album called *British Light Music*. *In a Calm* is light, in that it is illuminating, a tranquil but evocative feeling, much like one you might experience on a beautiful spring day. Duncan Lamont, a Scottish tenor saxophonist and song writer, is responsible for *Not You Again*, which Shearing has previously recorded with Cleo Laine. It begins with left-handed rumblings into an expansive, romantic, Tchaikovsky-touched theme that I hear as a film soundtrack (fill in your own lead roles) which George dramatizes beautifully, making telling use of single fingers trills before closing by chiming twice. *Taking a Chance On Love* becomes a stately processional. Shearing alludes to it as “‘Taking a Chance on Brahms’ because the idea came to me from the E-major intermezzo.” Music publisher Frank Military brought pianist Byron Janis’ *Let Me* to Shearing’s attention. Its reflective colors, dextrously limned, add yet another homogenous segment to the disc’s overall tapestry. Dave Brubeck’s *Summer Song* has a definite pastoral quality. Shearing employs it as a further variation on the overall theme of love and tenderness while reminding us of his love for Satie. *Anna’s Song* was written by George’s long-time bassist, Neil Swainson. In the fifth bar of the melody statement he summons up a cello-like run and proceeds to reveal and nurture yet another lovely melody. Anna is Neil’s wife. Stephen Sondheim is another one of Shearing’s strong favorites, and it shows in his treatment of *Anyone Can Whistle* from the 1964 show of the same name. There is a mixture of light-heartedness and a bit of melancholy. He quotes from “The Irish Washerwoman” and then reprises it with an image in his mind’s eye of someone “cutting a jig slightly while walking down the road.” Artie Shaw’s *Moonray*, which dates from 1939, is a hauntingly beautiful theme that bears repetition. George’s many variations on that theme, beginning with a fugal exposition, only add to its lunar luster. Notes de pochette du disque FAVORITE THINGS par Ira Gitler.

Annexe F :

Extrait de l'ouvrage *Keith Jarrett, the man and his music* à propos du Köln Concert (p. 70 à 73)

L'album le plus populaire de Jarrett, le coffret de deux disques du Köln Concert enregistré le 24 janvier 1975, véhicule aussi sa petite histoire. Ce concert était au centre d'une tournée au cours de laquelle, encore une fois, Manfred Eicher véhiculait Jarrett. La nuit d'avant, ils étaient à Lausanne et Jarrett n'avait pas pu fermer l'œil. Pourtant, il fallait qu'ils soient à Cologne en début de matinée, le jour du concert. Quand ils arrivèrent à leur hôtel à Cologne, ils étaient tous deux complètement épuisés. Dans le vestibule, ils attendaient tous deux l'organisatrice du concert, Vera Brandes. Elle fit son apparition, leur annonçant que Jarrett avait fait salle comble, qu'elle avait pu également trouver tout ce qu'il avait demandé mais qu'il y avait un problème avec le piano. Aucun Steinway n'avait pu être trouvé et il ne restait que deux Bösendorfer disponibles en ville, dont un seul des deux étaient véritablement bon. Las, les techniciens de la salle avaient apporté le mauvais Bösendorfer que Jarrett décrivit comme « un piano de deux mètres dix qui n'avaient pas été accordé depuis très longtemps et qui sonnait de manière plus métallique qu'un mauvais clavecin. » Jarrett demanda immédiatement de reprendre ce piano et d'amener l'autre, ce qui se révéla impossible car le camion était déjà reparti. La décision d'enregistrer le concert avait été prise quelques temps auparavant et malgré l'épisode du piano, il était impossible de revenir en arrière puisque les ingénieurs du son avaient déjà installé leur matériel. Jarrett retourna à son hôtel, espérant faire un petit somme, mais rien n'y fit, et à l'issue de ce bref temps de repos, il se sentit dans un état pire qu'auparavant. Alors, lui et Eicher allèrent prendre leur diner, selon Jarrett : « ... dans le restaurant italien le plus chaud que j'aie pu connaître, où je transpirai abondamment. Nous étions assis à une table de dix personnes et j'étais systématiquement servi en dernier. Mon repas me fut servi à peine quinze minutes avant le moment où j'étais censé être à la salle, aussi dus-je engloutir une nourriture pas très bonne dans un restaurant surchauffé sans avoir dormi depuis plus de vingt-quatre heures. Manfred et moi, nous nous sommes demandés s'il ne fallait tout simplement pas renvoyer le personnel d'enregistrement. Pui j'ai ajouté, "Il n'y a aucune raison pour qu'ils restent !". Et puis finalement nous avons pensé que cela pourrait être intéressant en tant qu'élément d'un éventuel documentaire, nous avons payé pour les faire venir, alors autant conserver une bande... C'est ainsi que le Köln

Concert fut enregistré. Je me rappelle avant d'entrer en scène, je dormais littéralement debout ; je me serais vraisemblablement endormi si pour me mouvoir, je ne m'imaginai pas en train de boxer avec l'ingénieur du son. Quand j'ai dû finalement entrer en scène, ce fut un soulagement, il fallait le faire et me suis dit : "Je dois jouer avec ce piano et peut importe le reste !" » Le Köln Concert démontre la grande subtilité des choix esthétiques de Jarrett. Privé de l'ensemble des possibilités sonores qu'offre un bon piano, il a dû s'adapter à un instrument qui sonnait à peine mieux qu'un vulgaire piano de bar. Le rendu était passable dans les médiums et les registres inférieurs alors que les aigus étaient franchement grêles. Aussi Jarrett s'est-il tenu, la plus part du temps, dans la zone du médium en exploitant un maximum de rythmes répétitifs afin d'alimenter des idées dont les circonstances rendaient le jaillissement plus rare. La sonorité marque le pas face à l'aspect rythmique de la musique et à l'inspiration – autrement dit, Jarrett élabore un concert entier et atteint l'état de grâce, non seulement dans les limites d'un seul instrument, le piano, mais aussi dans celles que fixe l'instrument du lieu et des circonstances. Le concert se déroule dans une atmosphère calme presque somnolente avec des moments passionnés, fruits d'une logique esthétique patiemment recherchée. Cette simplicité grandiose, alliée à des couleurs de musiques traditionnelles, l'atmosphère recueillie, contribuent à une clarté qui rend la musique accessible à un public beaucoup plus large qu'habituellement. Cependant, dans ces étroites limites, Jarrett parvient à créer une riche texture musicale hypnotique à l'originalité transcendante qui diffère de celle du disque *FACING YOU* ou des précédents concerts de Lausanne ou Brême. Il est probable que l'état semi-comateux du pianiste a contribué à orienter l'atmosphère du concert vers ce qui paraît être un phénomène proche de la transe. Peu après, alors qu'ils étaient en route en voiture, à l'écoute de la cassette audio obtenue, Eicher et Jarrett décidèrent finalement de sortir le disque malgré un son décrit par Eicher comme « manquant de substance technique », en réalité il parlait de toute la musique du concert... À cet effet, Eicher et Martin Wieland, l'ingénieur du son qui avait effectué l'enregistrement, travaillèrent pendant deux à trois jours en studio afin de restituer un minimum de qualité au son pour qu'il soit acceptable, le disque sortit la même année. Le 29 décembre 1975, *Time Magazine* inscrit le Köln Concert parmi les disques de l'année. L'enregistrement a touché la corde sensible d'un public beaucoup plus vaste que celui du seul jazz et dépasse largement le chiffre de vente de n'importe quel autre album de Jarrett. Au printemps 1987, il dépasse les 1400000 ventes. Quand on lui demande pour quelles raisons cet album singulier est aussi populaire, Jarrett répond : « Je pense qu'il y a une logique associée au peuple mais que par moments, cette logique disparaît et c'est, à mon avis, ce qui s'est passé pour l'occasion. Il y a

une logique musicale dans ce concert – bien sûr, cela semble libre mais ce serait comme si il y avait eu une communion de pensées. Or dans la réalité, les pensées, les idées vont et viennent, s'échangent, voire se heurtent entre individus, tout ne se déroule pas comme dans cet album, agréable, lisse, empli de riches idées mais finalement assez loin du processus créatif que j'ai décrit... assez loin de mes autres enregistrements ou de mes concerts en solo. » Jarrett fait également un parallèle avec l'univers littéraire des romanciers en faisant la remarque que leurs romans les plus célèbres ne sont pas nécessairement les meilleurs. Le Köln Concert ne bénéficie peut-être pas de l'intelligence musicale stupéfiante des autres albums en solo, mais il y règne une chaleur et une tendresse rares. Tout sonne d'une manière apaisée, il n'y a ni les luttes ni le déploiement d'énergie caractérisant les précédents albums en solo. La lutte intérieure, le stress avaient précédé le concert, et le moment d'entrée sur scène avait été un acte libérateur. »

[Traduction] There is an equally bizarre story behind Jarrett's most popular album, the double LP of *The Köln Concert*, which was recorded on 24 January 1975. This took place in the middle of a solo tour when Manfred Eicher was again driving Jarrett. They were in Lausanne the night before and Jarrett avers that he had no sleep at all; they had to be up very early on the morning of the concert in order to drive the long distance from Lausanne to Cologne. Neither Eicher nor Jarrett was any good at taking catnaps, and by the time they arrived at the hotel in Cologne they were completely exhausted. They were waiting in the lobby for the concert promoter, Vera Brandes, to show up. Eventually she arrived, told them the concert was sold out, and took them to the hall, where they found everything in order except the piano. No Steinways had been recommended, but there were two Bosendorfer pianos available in the city, one of which was extremely good. The removal team had brought the wrong Bosendorfer, which Jarrett describes as 'a seven-foot piano which hadn't been adjusted for a very long time and sounded like a very poor imitation of a harpsichord or a piano with tacks in it'. He asked them to take the piano back and bring the good one, but the lorry had already been sent away. He asked them to find another lorry, but they could not get one big enough to hold the good piano. The decision to record the concert had been made some time previously, and as the piano drama unfolded the recording engineers were already setting up their equipment. Jarrett then went back to his hotel and tried to take a nap, but failed and felt even worse. Then he and Eicher went to eat, according to Jarrett: '... in the hottest Italian restaurant I've ever been in and I was sweating profusely. We were sitting with about ten people and everyone was served before I was. My food arrived fifteen minutes before I was supposed to be at the hall, and I had to gulp down food that was not very good in an overheated restaurant, having not slept for twenty-four hours. Manfred and I had to decide whether we were just going to send the recording people back. I said, "I don't see any reason why they should stay." So then we thought – well, what about having just a documentary of this... We know what we went through. We've paid for them to come here, so why don't we just let them record it and we'll just have a tape of it. And so that's how the Köln concert came to be recorded. I remember going out on the stage – and this is probably the important point – I was falling asleep. All I had to do was sit down and I'd be, not really falling asleep, but I was nodding and spacing out and [before going on stage] I was pretending I was boxing with the engineer in order to keep moving around. When I finally had to go out on stage to play it was a relief because there was nothing more of this story to tell. It was: I am now going out here with this piano – and the hell with everything else!' *The Köln Concert* shows how subtle are Jarrett's artistic sensibilities. Deprived of the tonal possibilities of a really good piano, he had to adapt to an instrument which sounded more like a superior bar-room piano... it was barely passable in the middle and lower registers, but the upper register often sounded tinny. So Jarrett tends to confine himself to the middle area of the piano a great deal of the time and to play a lot of repetitive rhythms – because it is in the lower middle area of the piano that such rhythms 'speak' and sound best. Sonority is more or less abandoned in favour of rhythm – in other words, he plays the whole concert within the limits of his instrument, and within this narrow confine, he achieves the usual state of grace – the inspired state. The concert unfolds at a leisurely, at times almost somnolent pace, but it burns with passion none the less, and has a clear

organic logic. This greater simplicity and a folky, ruminative quality give the whole concert a clarity (even an obviousness) which makes the music much more accessible to a lay public. Within these narrower limits, however, Jarrett creates some hypnotically beautiful music that has an identity all of its own. It is very different from *Facing You* and the Bremen and Lausanne concerts, and it may be that his semi-comatose state contributed to this trancelike performance. Eicher and Jarrett listened to a cassette of the concert while they were in the car during the tour and eventually decided to release it because, despite the sound and what Eicher describes as 'maybe the lack of technical substance', it was musically all of a piece. So Eicher and the engineer, Martin Wieland, who had also recorded it, worked for two or three days in the studio to make the sound quality a little better, and it was released later that year, again to ecstatic reviews. On 29 December 1975, *Time* magazine listed *The Koln Concert* as one of their Records of the Year. It struck a chord with the general public and sold more copies than any other of Jarrett's albums. By the spring of 1987 it had sold over 1,400,000. Asked why he thought that particular album was so popular, Jarrett replied: 'I think that's because there is a logic people associate with reality that reality doesn't actually have all the time, but which did exist on the occasion of that particular concert. There's a logic to the music in that concert – it sounds free, but it also sounds like it's moving from one thought to another without any separation, without any jump. Yet reality is more a series of jumps than that steady stream of thought being nice and smooth... I think of that album as being full of really rich ideas but describing not as much of the process as I'm interested in describing... very much less describing the process than the other live solo recordings.' He also added that there are parallels with novelists – often their most famous novels are not their best ones. *The Koln Concert* does not have the awesome brilliance of the other solo albums, but it has a warmth and friendliness which are quite rare. It is benign, and there is none of the struggle and stress which exhilarates and disturbs on Jarrett's greatest solo albums. The struggle and stress had taken place immediately before the *Koln* concert which thus became a refuge from that struggle and stress – an escape.

Annexe G :

Interview de Keith Jarret « L'improvisation est la seule façon d'être présent et fidèle à soi-même » par Paola Genone, publié dans l'Express, le 09/05/2005

Après un long silence, le pianiste revient avec *Radiance*, un album solo enregistré en 2002 au Japon, lors de deux concerts totalement improvisés. Il a reçu L'Express, en exclusivité, dans son repaire du New Jersey

À une heure et demie de route de New York, un chemin sinueux, au milieu des bois et des lacs, mène à une grande propriété entièrement grillagée. C'est là, dans le New Jersey, que Keith Jarrett se cache. Sur le portail en fer qui l'isole du reste du monde, une plaque indique : « *Caution. No trespassing!* (Attention, ne pas franchir!) » Derrière une fenêtre, au loin, le pianiste scrute l'arrivée de ses visiteurs.

Il est 14 h 50, rien ne se passe. Mais le fax de confirmation de l'interview avait le mérite d'être clair : « Mr Jarrett accepte de vous rencontrer chez lui. Le rendez-vous aura lieu à 15 heures précises. Ne soyez ni en retard ni en avance. » On le sait, Keith Jarrett a la réputation de ne pas se laisser approcher facilement. Toutes sortes de légendes courent sur cette résidence secrète, que seuls de rares intimes ont eu le privilège de visiter. Ainsi, en franchissant le seuil de la maison, accueillis par Anne Rose, sa femme, on espère voir cette fameuse pièce aux baies vitrées, où le pianiste aurait installé deux Steinway face à face, l'un blanc, l'autre noir. On ne la verra jamais... Elle n'existe pas. Mais cet après-midi exceptionnel passé en sa compagnie vaut bien plus que la visite d'une pièce imaginaire. Car si Keith Jarrett a un don, c'est bien celui de surprendre. Ce qu'il fait depuis toujours.

Dès l'âge de 3 ans, il prend des cours de piano et écrit des partitions. À 8 ans, il donne son premier concert classique, dans sa ville natale d'Allentown, en Pennsylvanie. Il y interprète Grieg, Bach, Mozart... et conclut par deux compositions personnelles, dont l'une intitulée *Conscience in the Zoo*. « À l'époque, j'improvisais déjà », dit-il. A partir des années 1960, sa carrière s'apparente à une mosaïque d'expériences, menées avec une rare exigence artistique. Il passe du classique au jazz, des enregistrements sur orgue, avec Miles Davis, à l'interprétation des *Variations Goldberg* sur clavecin, sans que jamais l'on puisse lui reprocher la moindre légèreté.

Aucun autre musicien n'a autant assimilé et intégré le répertoire savant et profane de ces trois derniers siècles. Aucun ne mérite, plus que lui, le titre d'improvisateur. Son magnifique concert en solo de Cologne en 1975 - le disque de piano le plus vendu au monde - ou ses improvisations en trio avec Gary Peacock et Jack DeJohnette, ne sont que les fragments d'une œuvre qu'il n'a pas fini de composer. Jarrett dit connaître les jours fastes, mais jamais les jours fériés. Rien ne l'arrête, pas même l'extrême souffrance provoquée par une maladie qui l'a cloîtré chez lui, pendant des années, l'empêchant de jouer, et définie, par les médecins, comme le « syndrome de la fatigue chronique ».

Il a désespéré, il a accepté, il s'est battu, il s'en est sorti. Depuis 1999, il a recommencé à enregistrer avec son trio et à se produire en public. Aujourd'hui, l'homme est souriant, ironique, plein de vie. Le 8 mai, il a fêté ses 60 ans et s'offre le plus grand rêve auquel un artiste puisse aspirer: se surprendre lui-même. Huit ans après la parution de son dernier disque en solo, *La Scala*, Keith Jarrett sort un double album, *Radiance*, enregistrement de deux concerts donnés au Japon, en 2002. Il s'agit sans doute de la plus aboutie de ses conversations avec l'instrument. Oublié le *Köln Concert*. Ces cent quarante minutes de musique font de Jarrett un pianiste de l'extrême et un musicien d'une solidité rassurante. Dans le plus profond silence de la salle, il joue une symphonie totalement improvisée, explorant toutes les « planètes harmoniques », passant d'adagios d'une lenteur quasi brucknérienne à des pics d'une vitesse vertigineuse, allant du classique à la musique contemporaine, du flamenco au jazz et au blues.

Il dit aimer la musique plus qu'autre chose. Mais ce n'est pas vrai. Dans son bureau, les disques renvoient aux livres, les livres aux tableaux, les tableaux aux fenêtres... que Jarrett ne ferme jamais. Dans sa bibliothèque, on remarque les écrits de Georges Gurdjieff, philosophe et occultiste français d'origine russe (1877-1949). Gurdjieff a influencé Jarrett au point que le pianiste lui a dédié un disque, *Sacred Hymns*. Gurdjieff enseignait que l'homme « ordinaire » est un être endormi et que seul un travail de méditation lui permet d'atteindre un certain niveau de conscience. De fait, l'état d'éveil de Keith Jarrett est surprenant. Intimidant, presque. D'ailleurs, c'est lui qui pose la première question.

Je vois des dizaines de pages de questions dans vos mains... Vous allez me les lire ?

Non... C'est juste un canevas.

Bon, parce qu'autrement je vais vous répondre par écrit.

Je dois donc improviser ?

Vous avez bien vu ce qui est marqué sur l'affiche accrochée au chêne dans mon jardin : « Wild life crossing the road (La vie sauvage traverse le chemin) ».

C'est votre manifeste: l'improvisation...

Oui. C'est la seule façon d'être présent et fidèle à soi-même.

Au milieu des années 1960, Miles Davis venait écouter tous vos concerts. Un soir, au club Caméléon, à Saint-Germain-des-Prés, il vous a demandé : « Comment fais-tu ? Comment peux-tu jouer à partir de rien ? »

Je m'en souviens très bien. Je lui ai répondu que je ne savais pas. Mais, en réalité, la question qui se pose est plutôt de savoir si un musicien conçoit le « rien » comme un « manque de quelque chose » ou comme « un plein » qui surgit spontanément. Quand je me suis assis au piano, lors de ces deux concerts au Japon, je n'avais aucune idée de ce que j'allais jouer. Pas de première note, pas de thème. Le vide. J'ai totalement improvisé, du début à la fin, suivant un processus intuitif. Une note engendrait une deuxième note, un accord m'entraînait sur une planète harmonique qui évoluait constamment. Je me déplaçais dans la mélodie, les dynamiques et les univers stylistiques, pas à pas, sans savoir ce qui se passerait dans la seconde suivante. Mais la musique ne naît jamais de la musique;

ce serait comme dire qu'un enfant naît d'un enfant. Rien ne se crée à partir du rien. La musique est l'aboutissement d'années de travail et d'écoute, et cela est plus évident encore quand la création est faite dans l'instant.

Vous voulez dire que l'improvisation est plus complexe qu'on ne l'imagine ?

Je dirais même qu'il s'agit d'un genre musical en soi. Lorsque je pense au concert de Cologne mais, surtout, à ceux du Japon, je m'aperçois qu'au moment où je joue il y a trois personnalités qui cohabitent en moi: l'improvisateur, le compositeur et le pianiste. L'improvisateur est là, assis au clavier, se fiant à sa capacité à trouver un chemin musical qui le conduise de A à B. Il n'a cependant aucune idée de ce que B va être, car B est suggéré par A. Ensuite, il y a le compositeur qui envoie du matériel sonore à l'improvisateur, si ce dernier a momentanément perdu le flux ou s'il est en panne d'idées. Il devra donc s'empresse de suggérer un B, en employant son bagage culturel et son savoir. En quelque sorte, le compositeur est une base de données. Quant au pianiste, c'est l'exécutant. Il faut qu'il soit à l'écoute des deux autres et qu'il accomplisse sa mission : être à la hauteur technique afin de réaliser ce qu'on lui demande, donc savoir gérer le doigté, le style, l'interprétation des silences. Il doit aussi être attentif à ce qui se passe dans son corps: prévenir les crampes aux doigts, ne pas oublier de respirer...

Cela implique une vaste connaissance des styles musicaux, de la technique pianistique et une immense prise de risque.

La maxime de l'improvisateur est: la sécurité en dernier. Il suit la «pensée du tremblement». Voilà pourquoi, souvent, pendant mes concerts, je danse avec le piano, je me lève, je me penche en arrière, je me lance sur les cordes. Les docteurs me disent que c'est très mauvais pour mon dos et, c'est vrai, je souffre de douleurs pénibles, mais ils ne savent pas ce que je vis. Le compositeur, lui, est plus sage: il a passé sa vie à écouter et à étudier tous les styles musicaux. À l'âge de 18 ans, je jouais dans des pianos-bars pour payer mes cours de musique à la Berklee School. C'est à ce moment-là que j'ai appris les standards. Jusque-là, je ne connaissais que le classique. Enfin, le pianiste est celui qui juge, car il écoute les deux autres. Son boulot est d'exécuter même lorsqu'il n'est pas d'accord.

Qu'entendez-vous par là ?

Parfois, le compositeur et le pianiste ne sont pas d'accord avec l'improvisateur. Je vais l'expliquer par un exemple concret: lors d'un des concerts de Tokyo, à la fin d'un morceau, une note aiguë - un mi - a résonné dans la salle. Cette rémanence fortuite m'a donné l'inspiration pour débiter le morceau suivant. La note me paraissait si belle que j'y revenais sans arrêt, même si, selon les règles classiques, le contexte harmonique n'était pas adéquat. Plus tard, en réécoutant la bande, je me suis dit que si j'avais été au piano, en train de composer, j'aurais immédiatement censuré ce mi. Et pourtant, cette note fait toute la magie du morceau.

Il y a énormément d'improvisation dans les chants grégoriens, dans la musique pour orgue du XVIII^e siècle, dans la musique polyphonique et baroque. Pourquoi cette pratique s'est-elle perdue dans le classique ?

Je viens de ce monde et je sais que, chez ces gens-là, on n'accorde pas à l'improvisation le respect qu'elle mérite. On en a peur, terriblement peur ! Et il y

une autre raison : la jalousie. Les pianistes classiques sont envieux de ceux qui peuvent s'asseoir au piano et construire un discours musical riche, sans partition. Un improvisateur a la possibilité d'apprendre à se connaître, de creuser en lui-même pour découvrir sa propre musique. Les pianistes qui ne font qu'interpréter sont des robots: au début, ils sont conditionnés, puis ils se forment leur maniérisme. Mais, en réalité, ils ne font rien pour eux-mêmes, à part développer un immense ego. Le public reconnaît leur interprétation mais, eux, ils ne savent pas qui ils sont. Je me souviens d'un enregistrement que j'ai fait pour la radio d'un concert de Samuel Barber. A la fin de la séance, on me demanda de rejouer la mesure 161 pour corriger une erreur. Cette mesure est placée au moment le plus extatique et passionné de l'œuvre. Comment peut-on la rejouer sans être des automates ?

Pourtant, vous avez enregistré de nombreux disques du répertoire classique: Mozart, Chostakovitch, Beethoven...

Bien sûr, et je n'arrête pas de les écouter et de les rejouer. Mais je voudrais dire ceci aux puristes : si je joue du classique, je ne dois pas penser, alors que si j'improviser mon esprit doit être totalement présent et actif. Quand je me rends compte que mon état n'est pas propice à l'improvisation, je prends une partition de Bach et je fais ce que Bach me dit de faire. Le dernier des grands interprètes que j'aie connus était Arthur Schnabel, qui n'était pas un orthodoxe de la fidélité à la partition. Le fait d'étaler autant de versions différentes d'une même œuvre sur la table le poussait à s'en forger une de plus: la sienne. Quant à ses fausses notes, elles n'étaient que les prérogatives de son génie. A ce sujet, Schnabel disait avec beaucoup d'humour : « Le problème du piano, c'est que chaque bonne note est située entre deux mauvaises. »

Vous voulez dire que tout commence par des erreurs ?

Et avec l'accident. Souvent, l'accident de l'improvisateur devient une couleur de plus sur la palette du compositeur. Lorsque j'étais enfant, j'ai entendu mon frère Chris, qui ne connaissait rien à la musique, jouer au piano des choses qui m'ont bouleversé. Il se lançait sur l'instrument sans avoir aucune idée de ce qu'il était en train de faire, en suivant exclusivement son émotion. Le résultat était «a-musical», et pourtant extraordinaire. Pendant des années, j'ai cherché à retrouver cette zone musicale que Chris avait créée accidentellement. J'ai voulu apprendre à provoquer des accidents de façon consciente. Faire des erreurs, être maladroit. Je me disais : « Qui es-tu pour juger de ce qui sonne juste ou faux ? » Tout cela, non pas pour dégrader mon jeu, mais pour découvrir de nouveaux univers, que j'ai enfin trouvés dans Radiancé. Il ne s'agit donc pas d'accidents venant du hasard... Gurdjieff disait que l'homme est gouverné par la loi du hasard et de l'accident, mais qu'il peut renverser cette réalité en s'observant. Ces accidents musicaux sont le résultat de mon parcours philosophique.

La légende veut que vous ne prépariez jamais vos concerts...

Pour la première fois de ma vie, avant mes prestations au Japon, j'ai étudié pendant des mois. Le concert de Cologne, qui, à l'époque, avait été pour moi un acte de liberté, était devenu ma cage. J'ai dû le tuer. En musique, on construit des monuments d'architecture pour, ensuite, les abattre. C'est ainsi qu'on avance. Donc, avant ces deux concerts, j'ai voulu me défaire de mes stéréotypes. Je me

mettais au piano en étant conscient de ce que je ne voulais plus entendre, mais sans savoir encore ce que je voulais entendre. Cela a pris des mois: je revenais toujours à mes vieux clichés. Dès que j'en entendais un arriver, je m'arrêtais... et recommençais. L'exercice a été épuisant. Mais il m'a permis de découvrir quelque chose d'extraordinaire!

Quoi donc ?

Une partie de moi qui n'avait jamais eu la possibilité de s'exprimer jusqu'à présent: ma main gauche. Je l'utilisais comme on le fait dans le jazz, tel un instrument d'accompagnement qui va jouer des lignes de basse, des ostinatos, des accords. Dans les concerts du Japon, ma main gauche improvise avec la même virtuosité, la même liberté que la droite. Je la regarde, je la sens, elle me surprend de plus en plus.

Etes-vous très exigeant avec vous-même ?

Je suis un bourreau de travail et ma santé en a fait les frais. Lorsque j'étais malade, je regardais le piano pendant des heures, sans même pouvoir le toucher. J'ai alors commencé à parler à ma maladie: « Je sais que tu es là, mais je vais continuer mon œuvre. » Je suis guéri, j'ai changé. Un exemple : les Japonais ont beaucoup toussé pendant ces deux concerts. Avant, je serais devenu furieux. Mais là, je me suis inspiré de ces sons pour jouer. Et j'ai gardé le bruit de ces toux dans l'enregistrement.

Pourrions-nous voir vos pianos ?

Allons-y...

Nous entrons dans une salle pleine d'instruments. Au centre, ses trois pianos et son clavecin japonais sont recouverts d'un drap. Keith Jarrett s'approche du clavecin, sur lequel il a enregistré les *Variations Goldberg*. Il le découvre. S'assied. Et se lance dans une longue improvisation.

Annexe H :

Extrait de la préface de l'ouvrage de transcription d'*Elegiac Cycle* incluant une interview de Brad Mehldau

Quelques albums-concept égrenent la discographie de Brad Mehldau. Un an après « *Elegiac Cycle* », en 2000, « *Places* » gravite autour des nombreuses villes de tournée parcourues. Et dix ans plus tard, « *Highway Rider* » est construit comme un voyage, avec ses découvertes, ses moments de solitude et ses rencontres fortuites, depuis l'instant du départ jusqu'au retour chez soi, transformé par l'aventure.

À chaque fois, le cycle est la forme qu'il utilise, et l'unité thématique qu'il choisit est alimentée par ses propres goûts artistiques. Musique classique et littérature sont sans doute les formes artistiques qui influencent le plus directement son travail d'écriture. La forme de chaque morceau et le choix des motifs musicaux qui le composent sont autant d'éléments qui se nourrissent du concept de départ, et s'ajoutent à un puzzle déjà très fourni pour livrer une œuvre extrêmement cohérente.

L'élégie et le cycle comme points de départ

L'élégie est à l'origine, chez les grecs et les latins, un chant de deuil en vers formé d'une alternance d'hexamètres et de pentamètres. Progressivement, la notion s'étend aux poèmes lyriques dont la tonalité est le plus souvent tendre et triste. Chaque morceau de l'album pleure ainsi la perte de quelque chose ou quelqu'un qui n'est plus, que ce soit la mort d'un proche, la disparition d'artistes influents, notre condition humaine, une époque révolue, la musique tonale, l'innocence... Le choix de cette thématique induit une mélancolie douce-amère.

Le cycle est la forme choisie pour structurer cet album. Il a beaucoup été développé par les musiciens romantiques dans l'évolution de la forme des œuvres musicales. Brad Mehldau a cité de nombreuses références à ce propos. Nous ne retiendrons ici que les plus récurrentes :

- *Winterreise* (*Voyage d'hiver*) sombre et introspectif cycle de 24 lieder D. 911 de Franz Schubert, qui se termine par *Der Leiermann* (*Le Joueur de vielle*), l'histoire d'un vieil homme abandonné dans le froid de l'hiver, lied qui fait écho à l'aphorisme « *vita brevis, ars longa* » qui ouvre le texte des *liner notes* de l'album ;

- la *Fantaisie*, op. 17 en ut majeur de Robert Schumann, écrite en hommage à Ludwig van Beethoven, disparu neuf ans plus tôt (initialement intitulée « *Obolen auf Beethovens Monument : Ruinen, Trophäen, Palmen : grosse Sonate für das Pianoforte für Beethovens Denkmal* » [« *Sonate pour Beethoven* » : *Ruines, Trophées, Palmes. Grande Sonate*]), et dédiée à Liszt qui en disait : « C'est une œuvre noble, digne de Beethoven, dont elle est censée, d'ailleurs illustrer la carrière. » ;
- le *Quatuor n° 14*, op. 131 en ut dièse mineur, de Ludwig van Beethoven, chef-d'œuvre formel et avant-dernier quatuor écrit par Beethoven (un an avant sa mort). Malgré des parties très contrastées, il règne dans ce quatuor une atmosphère d'unité. Le choix, très novateur pour l'époque, de fonder une unité thématique sur un motif de quatre notes est renforcé par des liens harmoniques et rythmiques puissants entre les différents mouvements. Franz Schubert aurait déclaré à son sujet : « Après cela, que reste-t-il à écrire ? ». Le 7^e (et dernier) mouvement entretient des correspondances avec tous les autres.
- (...)

De l'influence de la musique classique

La filiation de Brad Mehldau avec la musique classique a toujours été clairement exposée par le musicien lui-même : au fil des albums, dans des notes toujours très détaillées, il explique souvent à quel point il s'inscrit dans le prolongement de la musique savante occidentale.

« *Elegiac Cycle* » est sans doute le premier album de Brad Mehldau à l'avoir illustré aussi clairement. En choisissant comme sujet central de l'album l'élégie, thème éminemment romantique, il n'est pas étonnant de sentir dans sa musique l'âme de Ludwig van Beethoven, de Johannes Brahms, de Robert Schumann, de Franz Schubert, ou même de Frédéric Chopin.

(...)

On a vu dans le paragraphe précédant toute l'influence du travail des musiciens romantiques sur la forme cyclique donnée par Brad Mehldau à l'ensemble de l'œuvre. Les commentaires introductifs à chaque morceau complètent par le détail la recherche de ses références.

Depuis 2005, Brad Mehldau construit, en parallèle avec sa vie de jazzman improvisateur, une suite de projets où la musique écrite tient toute son importance :

- dans une collaboration avec Renée Fleming, il a d'abord composé pour piano et chant *Songs from the Book of Hours : Love Poems to God*, et *Songs from the Blue Estuaries* (créés en mai 2005 au Carnegie Hall à New York, puis gravés sur leur CD « Love Sublime ») ;
- à la demande du théâtre du Châtelet, à Paris, il a aussi composé *The Brady Bunch Variations for Piano and Orchestra* (créé en mars 2007 avec l'ORCHESTRE NATIONAL D'ÎLE-DE-FRANCE dirigé par Alain Altinoglu) ;
- pour sa collaboration avec Anne Sofie von Otter, faisant cohabiter dans leurs nombreux récitals Jean Sibelius, Gabriel Fauré, Johannes Brahms ou Richard Strauss avec les plus belles chansons d'amour de Léo Ferré, Barbara, Jacques Brel, des BEATLES, de Leonard Bernstein ou de Joni Mitchell. Il a également composé *Love Songs*, un recueil de sept pièces pour piano et chant (créé en février 2009 au Carnegie Hall à New York, puis gravé sur leur CD « Love Songs ») ;
- dans son album « Highway Rider » (également enregistré en 2009), deuxième opus de sa collaboration avec Jon Brion, figurent des pièces très écrites avec orchestre (*Now You Must Climb Alone / I Walking the Peak, We'll Cross the River Together, Always Departing / Always Returning*), pour lesquelles il étudia des œuvres de Richard Strauss (comme *Métamorphoses*, écrit en 1945 pour cinq quatuors à cordes et trois contrebasses), de Johannes Brahms ou encore Piotr Ilitch Tchaïkovski.

De l'influence de la littérature

Quand on commence un travail de transcription d'un album jazz de piano solo, on n'imagine pas une seule seconde que l'analyse de l'album vous entraîne à relire de la mythologie grecque (découverte de Linos, inventeur de la musique, illustration du mythe d'Orphée, ou parallèle avec Homère, aède célèbre parmi les conteurs), des romans et des poèmes romantiques allemands (Rainer Maria Rilke, Johann Wolfgang Von Goethe ou Thomas Mann), ou encore des écrivains américains de la Beat Generation (William Burroughs et Allen Ginsberg, récemment disparus et dédicataires d'une élogie de l'album, mais aussi Jack Kerouac). Cette

plongée dans le monde littéraire qui inspire Brad Mehldau permet de déceler quelques-uns des liens possibles entre la musique de cet album et ses muses littéraires. Là encore, en se reportant aux commentaires introductifs à chaque morceau, on trouvera plus en détail les sources directes d'inspiration du musicien. (...)

Le motif (mélodique et rythmique) au cœur de l'album

Enrichie de toutes ces références littéraires et musicales, l'unité conceptuelle de l'album « Elegiac Cycle » se distille dans les thèmes des différents morceaux. Tous sont construits à partir de deux motifs mélodiques très courts et de deux motifs rythmiques, également très simples, tous les quatre étant fortement chargés en valeur symbolique.

Intéressons-nous tout d'abord aux deux idées mélodiques fondatrices de l'album :

- la première est un anagramme musical, un jeu autour des lettres de son prénom : « Brad » devient « Bard », à la fois conteur musical de ses émotions élégiaques (barde en français), et anagramme de son prénom. Trois de ces (B. A. D. – Si, La, Ré –, peut-être le reflet de son humeur élégiaque du moment – *did he feel bad then ?*) représentent des notes dans le système de notation anglo-saxon (par extension, la lettre R représente aussi la note Ré, ce qui peut expliquer la valeur longue...), et créent un motif musical simple. Avant lui, Bach, Schumann, Liszt, Ravel, Poulenc, Boulez (pour ne citer que les plus célèbres d'entre eux) ont utilisé cette idée d'anagramme musical. La *Fugue en si bémol majeur* de J. S. Bach – dernière de *L'Art de la Fugue* (parallèle avec les albums « The Art of the Trio » de Brad Mehldau ?), inachevée et construite sur le nom de *BACH* – l'a sans doute plus directement inspiré. Symboliquement, on peut voir dans ce motif un mouvement rebondissant (vaine tentative de s'élever, de sortir la tête de l'eau...) et à l'inverse, quand Brad utilise son miroir horizontal, un mouvement plongeant (lutte impossible contre la pesanteur, poids de la condition humaine...);
- la seconde idée mélodique est un fragment de gamme diatonique descendante. Ce mouvement mélodique exprime directement la descente aux Enfers d'Orphée, pour y chercher son Eurydice et à l'inverse, par miroir, sa

terrible remontée au fatal regard en arrière (*Rückblick* en allemand), qui fait disparaître sa bien-aimée à jamais, prisonnière des Enfers.

Les deux idées rythmiques à l'origine de l'ensemble des thèmes sont également très simples :

- la première idée rythmique court/ court/ long est étonnamment proche de la scansion des vers élégiaques grecs, qui alternent une ou deux syllabes courtes avec une longue
- la seconde idée rythmique est le mouvement régulier des procédés habituels comme ceux de miroir (horizontal, comme au début de *Resignation*, ou vertical, au début de *Goodbye, Storyteller*), d'étirement ou de contraction (horizontal ou vertical), de transposition (à peu près dans tous les morceaux) ou plus rarement, de changement d'ordre des notes (comme dans *Memory's Trick* ou *Elegy For William Burroughs and Allen Ginsberg*) voire d'échantillonnage (*Trailer Park Ghost* n'utilise que les deux premières notes de l'anagramme). Le plus impressionnant, quand on a découvert cela, c'est de réaliser que les thèmes de l'ensemble des neuf morceaux qui composent l'album n'utilisent rien d'autre que ces matériaux basiques.

Grâce à ces motifs musicaux simples, tous les thèmes se connectent les uns aux autres. Ils créent une impression régulière de « déjà vu » (ou plutôt de « déjà entendu ») qui renforce les liens entre l'auditeur et le compositeur. À la manière de Beethoven dans son *Quatuor n° 14, op. 131*, d'un Hector Berlioz dans sa *Symphonie fantastique*, des leitmotifs de Richard Wagner, du cyclisme de Vincent d'Indy, ou plus récemment d'un conte musical comme *Pierre et le Loup* de Sergueï Prokofiev, ils nous donnent l'impression qu'on nous raconte une histoire, avec des personnages, des émotions et des lieux qui reviennent régulièrement, comme en territoire connu...

Un jeu pianistique complet

Le peu d'usage de la pédale tout au long de l'album est rendu possible par une maîtrise technique du piano dans beaucoup de registres. Son incroyable *legato* est mis au service de la mélodie et de la basse le plus souvent. Des modes de jeu différenciés permettent de mieux percevoir chaque voix. Si les voix savent se faire entendre les unes après les autres, elles savent aussi se taire, comme pour faire mieux ressentir ce qu'une autre a à dire. La taille de sa main (à l'aise avec

l'intervalle d'une octave plus une quarte) lui permet aussi de prendre en charge à la main gauche des discours éloignés de plus d'une octave avec une aisance qui sera difficile à reproduire par la plupart des lecteurs de ce relevé. Sa dextérité incroyable permet à ses chœurs d'atteindre des sommets de virtuosité polyphonique et polyrythmique. Le risque de se perdre est présent à chaque instant.

(...)

Entretien avec Brad Mehldau

Entretien mené par Ludovic Florin

I. Questions générales

(...)

Dans quelle mesure la littérature ou d'autres formes d'art ont-elles prise sur votre inspiration musicale ?

C'est la littérature qui me fournit le plus d'inspiration consciente, et parfois le cinéma. Il est possible que les arts visuels comme la peinture ou l'architecture aient eu parfois un impact sur ma musique, sans que j'en sois conscient. Je n'ai pas le moindre commencement de talent pour le dessin, et en fait j'ai l'impression que ma perception visuelle est presque défectueuse – je ne sais même pas reproduire de simples formes en trois dimensions. Peut-être ma perception auditive accrue est-elle compensée par une faible perception visuelle...

Mais la littérature a inspiré ma musique sans aucun doute possible. Au plan de la forme, surtout : le déroulement d'un roman de fiction est un bon modèle pour une pièce musicale. Je pense la musique comme une narration abstraite. Une narration implique un mouvement dans le temps – un début, un développement, une fin – et aussi toute la mémoire et l'anticipation qui en découlent. L'efficacité dramatique est déterminée par ces facteurs temporels, et c'est aussi ce qui se passe en musique.

La philosophie et la critique littéraire ont aussi influencé une partie de ma musique. Pas directement ce que j'ai fait durant ces dernières années, pas depuis « Places », qui était le prolongement de certaines conceptions d'« Elegiac Cycle ». Mais dans ces deux disques, particulièrement, la pensée philosophique a imprégné l'œuvre – ce dont elle « parle ». Mais depuis, et jusqu'à ce jour, je n'ai pas (encore) fait d'autre disque qui « parle » si concrètement de quelque chose.

On dit souvent que, dans la composition, on refait toujours la même œuvre, l'œuvre unique que l'on a en soi. Quel est votre positionnement face à cette idée, d'autant plus que vous improvisez et, en quelque sorte, devez composer dans l'instant ?

Il y a une différence très marquée pour moi entre improvisation et composition – l'une est si naturelle d'une certaine façon, alors que l'autre est méthodique et pénible. Mais pour répondre selon les termes de votre question, et savoir si l'on « refait » notre propre œuvre ou si l'on « réécrit éternellement la même chanson », comme on le dit souvent, je dirais qu'il y a des similitudes entre composition et improvisation. Je trouve qu'il y a, à la fois dans mon jeu improvisé et dans mes compositions, certains traits caractéristiques qui m'accompagnent au fil des années. En même temps, il est vrai aussi que

beaucoup de changements et de développements sont intervenus, au point que je ne pense pas que je pourrais réécrire de la musique comme celle d'« Elegiac Cycle » aujourd'hui, si je le voulais. Nos centres d'intérêt se déplacent, et les idées avec lesquelles nous nous débattons – les choses qui nous fascinent – disparaissent, pour être remplacées par d'autres.

Comment abordez-vous le problème de la forme dans l'improvisation ? Le cadre « thème – improvisation (c'est-à-dire variation du thème) – thème » vous satisfait-il ?

Vous présentez la forme comme un problème. C'est une question à laquelle il faut se confronter, et j'y ai beaucoup pensé. Dans tout ce que je joue, la forme de la composition – qu'elle provienne de moi-même ou de quelqu'un d'autre – entretient une relation dialectique avec le matériau improvisé : la dialectique entre la forme fixe de la composition et le contenu (idéalement) non fixé de l'improvisation. L'approche de type thème-improvisation à laquelle vous faites allusion possède une efficacité particulière car elle met en relation le matériau thématique initial et l'improvisation d'une manière immédiate, efficace, de sorte que le (ou la) soliste peut commencer à s'exprimer librement. Mais elle implique au moins certaines limites dans la composition elle-même.

Une des grandes questions est celle de l'harmonie. À partir de quand y en a-t-il trop ? Plus elle devient précise, moins le soliste conserve d'espace pour improviser vraiment. On en arrive alors au paradoxe que ce qui enrichit la composition limite d'autant l'improvisation ; l'efficacité de la composition et celle de l'improvisation semblent évoluer en sens inverse. L'astuce est de trouver un équilibre, et ce processus est pour moi de nature dialectique. Cette tension entre la composition et l'improvisation peut s'envisager plus largement, comme une relation antagonique mais pourtant symbiotique entre forme et contenu. L'improvisation dépend de la forme de la composition pour s'exprimer car la forme donne un contexte à son expression ; on pourrait dire qu'elle donne un langage à ce qui resterait sinon un énoncé purement abstrait. La composition, de son côté, dépend aussi du contenu de l'improvisation pour pouvoir s'exprimer ; ce n'est qu'une simple matrice ou structure qui va accueillir ce contenu. Dans une expression idéalement unifiée, forme et contenu se fondent et deviennent une seule et même chose.

L'approche de type thème-improvisation est très répandue dans le jazz en petite formation parce qu'elle trace un schéma harmonique et formel pour tous les musiciens ; ils peuvent ainsi jouer ensemble et faire correspondre leurs choix musicaux respectifs. Mais le jeu en solo libère immédiatement le musicien de cette responsabilité, et lui fournit un grand nombre d'options formelles. « Elegiac Cycle » fut ma première expérience – prudente – d'éloignement de cette approche thème – improvisation. Certaines des pièces restent à l'intérieur de ce schéma, comme Resignation et Goodbye, Storyteller. Mais d'autres, comme Rückblick, s'en écartent et leur improvisation n'est pas reliée à la forme de l'énoncé mélodique initial, mais suit une voie plus proche de la fantaisie, plus ouverte.

(...)

En vous écoutant et en vous lisant, on ne peut s'empêcher de faire un rapprochement de votre musique avec celle des romantiques européens du XIX^e

siècle. Pensez-vous faire une musique moins américaine qu'européenne ? Ou, en d'autres termes, pensez-vous qu'il puisse y avoir une sensibilité européenne ou américaine dans le jazz, capable d'être ressentie lors d'une écoute « à l'aveugle » ?

Je dirais que j'ai été influencé par l'art européen, peut-être plus directement que certains autres musiciens de jazz, mais généralement je ne fais pas de distinction consciente entre l'Amérique et l'Europe en ce qui concerne mes influences. Je ne sais pas non plus dans quelle mesure ces deux grandes sources culturelles renvoient à la réussite ou à l'échec esthétique de ma musique. Concernant la façon dont la musique est perçue, je ne pense pas non plus qu'elle soit liée à un lieu géographique. Ceci parce que les « marqueurs » culturels dont j'use dans ma musique – qu'ils aient leur source à Leipzig, à la Nouvelle Orléans ou dans les salons parisiens – existent aussi bien en Amérique qu'en Europe – ainsi que dans de grandes parties de l'Asie. Le degré d'identification d'un auditeur à certains artifices dépend de sa propre exposition à ces différents éléments, ce qui, en retour, est lié à de nombreux facteurs. L'un d'eux est économique : ces marqueurs culturels sont accessibles à quelqu'un qui possède les moyens de s'y intéresser, et cette personne peut provenir de n'importe où, mais plus certainement d'une démocratie riche. Pour ma part, je n'irais pas plus loin...

II. À propos d'« Elegiac Cycle »

Qu'est-ce qui a fait que vous avez eu envie d'aborder le piano solo ?

Je pense que le format du solo est le tout premier pour les pianistes de jazz, pour la simple raison que, pour beaucoup d'entre nous, notre relation à l'instrument a débuté dans la solitude. Ce fut mon cas, et durant les premières années de mon apprentissage musical, je n'ai joué que seul. Puis, à 10 ans, je jouais des morceaux de rock faciles avec d'autres gamins, et à 11 ans j'ai commencé à faire de la musique de chambre avec d'autres enfants lors d'un stage de musique classique auquel j'ai participé durant trois étés entre 1981 et 1983. J'ai commencé le jazz vers 13 ans, en 1983. Ainsi, depuis mes débuts à 5 ans, j'ai passé mes quatre premières années de piano à jouer seul.

Or, nos toutes premières expériences sont déterminantes, elles forment notre identité d'une certaine façon. C'est pourquoi le piano solo fait partie de mon identité profonde de musicien. Il y a quelque chose de merveilleux avec la petite enfance : en ces années, notre identité n'est pas encore fixée, elle agit comme une présence purement abstraite. À 10 ans déjà, je me voyais comme un futur pianiste classique. Puis, à 13 ou 14 ans, j'ai commencé à m'imaginer pianiste de jazz. Mais avant cela, je me considérais plus comme quelqu'un qui aimait le piano. Peut-être même n'y pensais-je pas du tout.

La première improvisation que je me souviens avoir fait – à l'âge de 8 ou 9 ans – est venue dans ce contexte. C'était probablement un mélange de musique classique et de musique pop. Il n'y avait sans doute aucune trace de jazz là-dedans, parce que je n'y avais pas encore été confronté. Une vingtaine d'années plus tard, quand j'ai commencé à travailler vraiment sur le solo, mon inspiration s'est nourrie à cette source première, antérieure au jazz. C'était une redécouverte pour moi, et j'ai voulu la prolonger. Retrouver cette inspiration a été à la fois quelque chose de très éclairant et de très intime : éclairant dans la mesure où je

m'étais forgé une identité de musicien de jazz depuis plusieurs années, et que cette identité venait à trouver son point de départ ; intime parce que cette source d'inspiration venait d'un passé très ancien pour moi – d'une période proche de ma découverte de la musique elle-même.

Le piano solo vous a-t-il demandé des approches particulières à l'instrument ?

On est souvent influencé par une approche normative d'un format donné, comme telle façon de jouer du piano dans une section rythmique. Dans le cas du piano solo, il y a évidemment des styles fixés : le stride, Tatum – mais dans mon propre développement en solo, je ne me suis pas senti lié à une conception existante. Cela a été plus facile d'éviter un style en solo que ça l'aurait été en jouant dans la section rythmique du groupe de quelqu'un d'autre, par exemple, en raison de la liberté procurée par le solo : il n'y a personne à qui l'on doit répondre, moins de raisons à s'en tenir à un style, et plus d'occasions immédiates d'oublier les notions de genre. Bien sûr, cet oubli ne signifie pas qu'on va aussitôt inventer un nouveau genre ou style, mais seulement qu'on aura plus de chances de mélanger différentes influences qui, sinon, resteraient plus disparates.

Mon approche en solo est souvent le reflet fidèle de toute la musique de piano que j'ai assimilée. Tout ce dont je peux me saisir – en l'écoutant passionnément, en l'étudiant, en le jouant – finira par ressortir lors d'une prestation en solo. Dans le solo de piano particulièrement, l'influence de la musique « classique » se trouvera souvent privilégiée. Quand j'explique cela aux gens, il y a parfois un malentendu. Ils me demandent ; « Est-ce parce que vous trouvez nécessaire de passer par l'étude de la musique classique pour devenir un meilleur pianiste ? ». La réponse est non. Simplement, j'ai été baigné dans le répertoire du piano solo depuis au moins 18 ans. Par exemple, j'adore l'œuvre d'Art Tatum en solo, mais en comparaison je n'ai pas absorbé grand-chose de son jeu, ni du piano solo dans le jazz en général. C'est vraiment une question liée à ce qu'on décide d'écouter, et quand. Nul doute que, si j'écoutais davantage de pianistes de jazz en solo, cela ajouterait une autre dimension à mon propre style. Mais ce que j'ai trouvé dans le répertoire du piano solo classique – un corpus d'œuvres qui débute pour moi autour de Bach et va jusqu'au XX^e siècle – a éveillé mon intérêt de telle façon que je n'ai pas été capable de m'en éloigner. C'est qu'il y a tant de musique à découvrir – il y en a pour plusieurs centaines d'années.

Le style qui naît de ce processus a quelque chose d'anachronique. Le plus souvent, il se passe du temps entre le moment où j'absorbe la musique d'un compositeur donné et celui où cette musique influence ce que je joue. Rilke, dans *Lettres à un jeune poète*, décrit très justement le processus créatif comme « gestation et mise au monde ». L'influence d'un corpus ou d'un répertoire particulier reste en moi pendant un certain temps en gestation, avant de se révéler – parfois au bout d'un an ou plus. La métaphore de la naissance est intéressante pour le développement d'un style, car le « bébé » reste caché : pendant qu'on absorbe ces influences, on ne peut se rendre compte à quel point elles façonnent notre propre créativité, jusqu'à ce qu'elles se manifestent directement dans la création. Nos créations sont forcément une forme d'abâtardissement de celles qui les précèdent, car elles mêlent tout ensemble en reflétant notre propre nature. Dans le cas d'« Elegiac Cycle », beaucoup des influences pianistiques proviennent de musiques que j'écoutais depuis des années avant qu'elles n'arrivent jusque dans ma musique.

C'est peut-être dans cet album que votre inspiration classique se ressent le plus. Est-ce à cause du format du piano solo, qui impose une technique particulière ?

Cette influence classique est absolument évidente. Je commençais à trouver ma voie en solo, et à cette époque je n'avais pas encore intégré les différentes influences classiques à mon style comme ce serait le cas plus tard. De ce fait, ces influences peuvent parfois paraître « nues ». C'est un défaut, mais ça fait aussi partie de l'identité de ce disque et je ne voudrais sans doute rien y changer. Dans la mesure où « élégie » implique retour en arrière et souvenir, le processus implique un certain rejet du présent. Plus tard, je me suis à nouveau projeté vers l'avant, mais ce Rückblick contribue au style pianistique d'« Elegiac Cycle ».

Comment avez-vous préparé cet album solo ? Y-a-t-il des passages préparés en dehors des thèmes ? Comment faites-vous l'équilibre entre l'écrit (le prévu) et l'improvisé (l'imprévu) ?

Le disque lui-même possède une forme précise : Bard, la pièce d'ouverture, contient l'essentiel du matériau thématique du reste des pièces. Mais les compositions n'ont pas été écrites dans l'ordre où elles apparaissent finalement sur le disque. L'une d'elles, Lament For Linus a même été écrite quelques années plus tôt et apparaît pour la première fois dans l'un de mes premiers disques en trio, « The Art of the Trio – Volume One ». Elle a fini par devenir le point de départ d'« Elegiac Cycle ».

J'ai découvert la poésie de Rainer Maria Rilke autour de mes vingt-cinq ans et suis tombé amoureux de la traduction anglaise par Stephen Mitchell, en particulier des Élégies de Duino et des Sonnets pour Orphée. Rilke a pris pour moi plus d'importance que n'importe quel auteur auparavant. C'était une période difficile de ma vie, et ses mots agissaient sur moi avec une véritable autorité spirituelle. Ils m'ont apporté la grâce et la paix, et je reviens souvent à Rilke. Pour moi, il n'est pas seulement un poète, il fait partie des grands sages.

Les Élégies de Duino sont probablement ce qui m'a procuré l'idée initiale de faire une élégie en musique. Dans la première élégie, Rilke évoque une lamentation pour Linus d'après la mythologie grecque. Linus était un poète disparu très jeune – un mythe rapporte qu'Apollon, son père, l'aurait tué dans un accès de jalousie ; dans une autre version de son histoire, il aurait inventé la musique et l'aurait enseignée à Orphée. La lamentation rituelle est décrite dans l'Iliade :

Des filles, des garçons, pleins de tendres pensers emportent les doux fruits dans des paniers tressés. Un enfant est au centre, qui, délicieusement touche d'un luth sonore, cependant que, de sa voix grêle, il chante une belle complainte. Les autres frappant le sol en cadence, l'accompagnement, en dansant et en criant, de leurs pieds bondissants¹.

Rilke clôt sa première Élégie de Duino en évoquant cette cérémonie, s'interrogeant de façon rhétorique sur la signification qu'elle conserve pour nous :

¹ Traduction Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1975. (NdE)

(...) La légende est-elle vaine, où jadis ce fut pour pleurer Linos, que la première audacieuse musique osa forcer l'aridité du néant ? et qu'alors, dans l'espace effrayé d'où le jeune héros – presque un dieu – soudain et pour toujours se détachait, le vide entra en vibration et connue l'harmonie qui maintenant nous ravit, nous console et nous aide².

Dans l'Iliade, la lamentation pour Linus est rapportée au lecteur comme un simple événement, sans plus d'égards pour sa signification. J'éprouve toujours une sensation d'altérité quand je lis Homère et Ovide. Je crois que ce sentiment vient de la position non-réflexive du narrateur – les choses adviennent simplement, puis d'autres, et souvent aucune explication n'est fournie quant à leur signification. Ce mode narratif est caractéristique des écrits de l'Antiquité. En effet, au milieu des descriptions variées produites dans l'Iliade, on pourrait facilement passer à côté de l'étrangeté – et de la beauté – de cet événement particulier. Les autres jeunes gens qui se souviennent de Linus n'éprouvent pas de peine, ils ressentent de la joie et sont en fête.

Contrastant totalement avec ce genre de mode narratif, Rilke est un moderniste du XX^e siècle très avisé, avec certains de ses contemporains comme Freud. Il apporte une subjectivité aux personnages de cet événement en donnant un contour émotionnel à l'histoire de Linus, plus précisément au chagrin initial – le sentiment d'« engourdissement stérile » que ressentent les autres à sa mort. Mais Rilke est en quête de sens dans la célébration qui s'ensuit, et découvre un genre d'extase que l'on peut éprouver précisément du fait de notre condition de mortel. Une condition qui doit en conséquence être honorée, louée et non pas esquivée.

Tel est le message de la première Élégie de Duino, qui m'a inspiré le plus directement pour faire « Elegiac Cycle ». L'idée de composer de la musique qui célébrerait notre condition de mortel faisait parfaitement sens, et en la nommant je ne prétendais pas faire d'« Elegiac Cycle » quelque chose de particulièrement unique. J'ai eu le sentiment alors à la fois d'une découverte et d'une confirmation de la puissance élégiaque de la musique, plus généralement. Cette cérémonie rituelle et musicale d'abord écrite dans l'Iliade, puis reprise des siècles plus tard par Rilke, m'a paru la quintessence de ce que la musique ne cesse de nous offrir : elle est toujours élégiaque dans le sens où elle nous permet de nous confronter directement à notre mortalité. « Elegiac Cycle », c'était pour moi donner un nom à cette découverte.

En un sens, la figure de Linus est christique. C'est presque comme si, à travers sa mort précoce, les autres jeunes gens avaient été autorisés à faire l'expérience de la joie. Une personne meurt pour tous les autres. Mais contrairement à l'histoire de Jésus, aucun discours lié au péché et au pardon n'est attaché à la mort de Linus. En outre, il n'y a aucune promesse d'immortalité. Ainsi, leur célébration apparaît sincère. Les jeunes dansent et chantent sans illusions quant à leur propre dimension transitoire et imparfaite. Néanmoins, cette lamentation/célébration renvoie à l'Eucharistie en ce que Linus, comme Jésus, est divinisé par sa mort. La musique et la danse prennent une dimension sacramentelle, comme le pain et le vin de la Communion. De même que l'on peut faire l'expérience de cette Communion avec le Christ au sens mystique, Rilke suggère que les jeunes gens

² Traduction Armel Guerne, Paris, Seuil, 1972. (NdE)

entrent en communion mystique avec Linus, une communion impliquant énergie et espace. L'« harmonie » surgit de l'« espace de saisissement » où se trouvait Linus, et c'est cette harmonie qui « nous ravit, nous réconforte et nous aide ».

Un chrétien recevra aussi bien le réconfort et l'harmonie de la Communion, mais Rilke décrit un autre état – l'harmonie nous « ravit (enrapture) » dans la traduction de Mitchell du verbe allemand hinreissen. Sous sa forme d'adjectif, hinreissend, ce mot est associé à la beauté charnelle et peut signifier ravissant, splendide ou adorable.

Ceci souligne une opposition directe entre deux types d'amour : l'agape dont les chrétiens font l'expérience envers les autres humains, pur et non sexuel ; et l'eros que vivent les disciples de Linus – un amour imprégné de désir. Linus et ses disciples sont résolument jeunes et beaux, à la fois dans l'histoire originale de l'Illiade et dans la glose de Rilke. Homère nous parle de « filles et de jeunes hommes, pleins d'insouciance et de rires innocents », et Rilke décrit Linus comme « un jeune homme beau comme un Dieu ».

L'eros est préférable pour moi, dans un sens, à l'amour chrétien plus vertueux : il justifie la beauté, et posséder cette beauté est faire l'expérience de la joie ou même de l'extase. Une critique de l'eros pose le problème de la folie du désir : il y aura toujours une folie en puissance dans la poursuite active de la beauté charnelle, puisque cette dernière est temporaire. La perception que nous avons, comme notre perception de tout le reste, est conditionnée par notre conscience que cela ne durera pas. Un lien s'opère entre beauté et mortalité. Une personne est belle parce qu'elle est mortelle. Rilke nous enjoint de célébrer cette dimension temporelle de notre existence ; en le faisant, nous adressons un pied de nez aux immortels au-dessus de nous.

Orphée est un autre personnage de la mythologie grecque que j'avais à l'esprit lorsque j'ai conçu « Elegiac Cycle ». Dans Les Métamorphoses d'Ovide, nous lisons qu'il chantait et jouait de la lyre avec le même talent. Sa musique était dotée d'un pouvoir mystique, et elle pouvait calmer le plus féroce des animaux sauvages de la forêt. Il chantait également des chansons en vers. Pour moi, Orphée était le modèle idéal du « barde » - le mot « barde³ » est celtique à l'origine et désigne un poète qui, dans la culture celtique ancienne, composait et récitait de longs poèmes épiques décrivant un événement important de l'histoire. Orphée a inventé une forme idéale d'expression narrative en mêlant la musique et les mots. Qu'est-ce qui pouvait bien charmer ainsi à la fois les animaux et les humains à son écoute ? Était-ce le conte fascinant qu'il narrait ou la musique hypnotique qui l'accompagnait ?

Je réfléchissais beaucoup à la dimension narrative à cette période. De tous les arts, la musique était ma première passion, et la littérature – surtout les romans – venait juste après. Je découvrais comment certains outils narratifs que je rencontrais dans les romans pouvaient être transposés vers le médium plus abstrait de la musique instrumentale, et commençais à réfléchir à la musique comme une forme de storytelling également. L'idée de raconter une histoire en musique prit beaucoup d'importance dans mon développement de musicien de

³ *Bard* dans le texte. À noter qu'aède serait sans doute une traduction plus appropriée dans le contexte de la mythologie grecque. (NdT)

jazz sous toutes ses formes – interprète de standards, compositeur, et sans doute le plus important, improvisateur. En remplaçant le mot de « barde » dans le contexte d'un enregistrement en solo purement instrumental, sans aucun texte, j'en ai fait le « sujet » du disque, dans les deux sens du terme : ce dont la musique parle, et le barde comme sujet imaginaire, celui qui raconte l'histoire.

Différents artistes, compositeurs et poètes, y compris Rilke, se sont inspirés de l'histoire d'Orphée et de son épouse Eurydice : après qu'Eurydice ait succombé à la morsure venimeuse d'un serpent, Orphée entreprend une descente aux Enfers pour tenter de la ramener. Hadès, souverain des Enfers, accorde son vœu à Orphée, à une condition : elle restera derrière lui quand il la conduira sur la rivière du Styx, et il ne devra jamais se retourner ni la regarder avant qu'ils ne soient sortis des Enfers. Alors qu'Orphée ne peut s'empêcher de se retourner vers elle avant la fin du voyage, elle disparaît, perdue à jamais pour lui.

La partie du mythe qui a toujours retenu mon imagination est cet acte consistant à regarder en arrière : c'est un acte de folie. Qu'est ce qui oblige Orphée à se retourner, alors même qu'il sait qu'il en perdra sa bien-aimée ? Il veut voir Eurydice parce que cela lui donnera l'assurance qu'elle est bien là, avec lui. Cette assurance s'appuiera sur l'expérience passée d'Orphée – le visage d'Eurydice, son corps, sa présence adorée. Le passé est représenté par la direction du regard d'Orphée – c'est comme s'il regardait en arrière dans le temps avec convoitise. C'est ce qui cause sa ruine, et ainsi l'histoire nous laisse entendre qu'il est une folie de se reconforter dans le passé. C'est une leçon, si je puis dire, que je tentais de m'appliquer à moi-même à cette époque.

Quand j'ai composé *Lament For Linus*, certaines de ces idées autour de l'élégie infusaient déjà dans ma tête : la pièce utilise un motif de trois notes, entendu au début : Dob-Sib-Mib, Bard utilise un motif similaire : Si-La-Ré – au lieu d'une descente d'un demi-ton entre les deux premières notes, on a une descente d'un ton entier. Ainsi, *The Bard* devint la source principale des thèmes de tout le cycle, bien que *Lament For Linus* eut été composé plus tôt.

Certaines musiques ont jailli, très rapidement, d'autres ont pris plus de temps. Plusieurs chansons ont été écrites comme des thèmes de jazz : une mélodie et un chiffrage d'accords au-dessus. D'autres furent plus précisément écrites, note à note. Aucune ne l'a été complètement : il y a toujours eu une part d'improvisation. Par exemple, les premières minutes de *Rückblick* sont complètement écrites, sans improvisation, mais le reste est totalement improvisé, sans aucune grille harmonique.

Après avoir écrit la musique, ma préparation pour le disque a été double : travailler les parties écrites des compositions, et gagner en aisance dans l'improvisation sur le matériau. Ce travail a souvent nécessité d'identifier des limites techniques précises, pour ensuite tenter d'y remédier. C'est une expérience qui m'a servi pour la suite de ma carrière solo. Je me souviens de mon batteur de l'époque, Jorge Rossy, me parlant d'une conversation qu'il avait eue avec Chick Corea. Corea disait que si on voulait s'améliorer comme instrumentiste, une bonne méthode était d'écrire de la musique. Je pense qu'il voulait dire que si l'on écrit, on le fait avec une spécificité qu'on n'aurait pas normalement, simplement en improvisant ; ainsi, on écrit des choses qu'on n'a en fait jamais jouées auparavant – elles étaient trop complexes ou trop difficiles à faire sortir du cerveau par l'improvisation, et elles devaient d'abord être écrites.

Pourtant, finalement, ces choses parviennent à trouver leur chemin dans l'improvisation, et c'est un moyen de développer un style de jeu plus profond et plus subtil.

Le temps de travail instrumental et d'écriture pour préparer l'enregistrement d'« Elegiac Cycle » m'a aidé à faire un véritable bond en avant dans mon style de piano, et ce fut le début de quelque chose de nouveau. J'ai travaillé intensément à Berlin pendant 6 semaines. Ma compagne d'alors, Fleurine, devenue ma femme depuis, m'a aidé à m'imprégner de cette ville en novembre et décembre 1998. Nous louions un appartement dans les quartiers Est de la ville, là où nous pouvions vraiment sentir le passé communiste dans certaines constructions comme dans l'attitude des gens. C'était une période passionnante pour vivre à Berlin. Des quartiers entiers étaient en construction. Cela changeait très vite et tout semblait possible.

Déjà une conscience toute allemande de l'histoire flottait dans l'air de façon très forte, et c'est ce qui résonnait en moi ; je dirais même que j'étais en quête d'une sensation de l'histoire. Ce poids de l'histoire agissait alors à la façon d'une drogue sur moi, je finissais par en être intoxiqué ; c'était comme un baume appliqué sur la banalité du moment présent. J'idéalisais l'histoire, et cette tendance à idéaliser le passé remontait à la surface de ma conscience alors que j'approchais la trentaine. J'avais diagnostiqué le mal, mais ne l'avais pas encore éliminé. Orphée m'obsédait parce qu'il se retournait vers Eurydice et perdait tout ce qu'il aimait – il était un modèle pour moi en raison de cela et non pas malgré cela. Au point que cette idéalisation de l'histoire constitue un défaut de ce disque, tout en étant indissociable de son identité. Le résultat final est l'expression de mon ambivalence d'alors : une tentative pour me purger de cette idéalisation du passé, mais pourtant un amour excessif de ce passé.

La chose intéressante – et troublante – est que je ne voyais pas ce paradoxe en moi à ce moment-là ; je l'aperçois beaucoup plus nettement à présent. Maintenant, je parlerai surtout des liner notes qui accompagnaient le disque. J'étais excellent pour critiquer le monde, ou ma propre génération, mais je n'avais pas encore trouvé un point de vue qui tienne le coup à propos de moi-même : j'en étais toujours à questionner tout, ce que je continue à faire aujourd'hui, bien sûr, mais à cette époque j'étais profondément inquiet de pas avoir de réponse. C'est ce qui rend mon point de vue confus, dans ce texte. J'essayais de me situer à un niveau supérieur et d'administrer un jugement avec une sorte d'objectivité un peu blasée. Mes idées avaient quelque chose d'authentique, mais le ton blasé ne l'était pas. Le critique littéraire, Harold Blome, dont j'avais lu beaucoup de livres, aurait dit que j'étais « aux prises avec ma propre ironie ». Je mettais en avant la relativité de tout autre point de vue, sans prendre conscience de la relativité du mien.

J'avais été transporté par tant d'art allemand, tant de pensée allemande depuis mes vingt ans – des compositeurs comme Bach, Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms ; des écrivains comme Goethe et Thomas Mann, des philosophes comme Kant et Hegel. Quand Fleurine et moi arrivâmes à Berlin, j'étais un véritable germanophile, la tête remplie de Sturm und Drang. Assez vite, j'ai remarqué comment se juxtaposaient ma propre conception de la culture allemande, avec cette primauté excessive donnée aux œuvres allemandes du Romantisme, et la culture qui était celle du Berlin de 1998. Mon idéal romantique

de l'art allemand était bien sûr désespérément daté : j'étais là, à l'aube d'un nouveau siècle, et pourtant une bonne partie de l'art et des idées qui me captivaient s'était concrétisée à la fin du siècle précédent. À Berlin, l'époque était au postmodernisme prudent, et les allemands à qui je parlais regardaient leur propre héritage culturel avec une certaine ironie – un avertissement, vraiment. Mon enthousiasme initial s'est un peu rétracté, et il le fallait... Le lustre d'idéalisme qui recouvrait ma vision de ce passé s'est terni pour la première fois.

L'une des premières visites que nous fîmes, Fleurine et moi, en arrivant à Berlin, fût celle de la bibliothèque municipale. J'ai été attiré par une énorme affiche dehors. On pouvait y lire une citation en forme de question, « Was werden dis Deutschen sagen ? » (« Que diront les Allemands ? ») sous un portrait du grand écrivain allemand Thomas Mann, dans son attitude pensive caractéristique. Les mots étaient empruntés à une lettre écrite par Mann dans laquelle il se demande ce que feront ses compatriotes de son livre *Le Docteur Faustus*. À l'époque de notre arrivée, la bibliothèque commémorait le 50^e anniversaire de la publication de cet ouvrage, écrit quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

La lecture du *Docteur Faustus* m'avait marqué quelques années plus tôt, et les idées en bouillonnaient encore en moi. En ce temps-là j'emportais partout un petit carnet avec une couverture de liège, fermé par un élastique. Il était rempli de citations et de certains paragraphes entièrement recopiés du *Docteur Faustus*, sous différents titres par lesquels j'en décrivais le sujet. Je voulais les fondre dans ma mémoire à jamais. Mann était, et demeure pour moi le modèle de l'intellectuel. *Docteur Faustus* est un roman d'idées, et les personnages en sont souvent les porte-paroles, particulièrement celles du philosophe allemand Theodor Adorno, avec lequel Mann était en relation pendant l'écriture de ce livre. L'incarnation par Mann des conceptions d'Adorno relatives à la musique on fait leur chemin en moi plus que les propres récits d'Adorno grâce à la façon dont elles se révèlent dans un contexte narratif.

J'ai été frustré pendant un certain temps par le mutisme apparent de la musique. Le langage me paraissait souvent comme un intrus dans le cadre de la tonalité. Les principes tonaux – par exemple le principe de tension-résolution, la façon dont un accord construit sur le V^e degré (dominante) de la gamme est attiré de façon magnétique vers une résolution sur le 1^{er} degré (tonique) – étaient connus et logiques. Ces principes, que l'on considère les modes grecs ou l'arrivée plus récente du tempérament égal qui permet de moduler de façon chromatique, sont basés sur des lois physiques, ils ne sont pas une pure invention arbitraire. Dans un sens donc, le plaisir esthétique que l'on retire de la tension d'une cadence à la fin d'un Choral de Bach est objectif : il dérive d'un phénomène préexistant, là, dans le monde réel, et n'est pas pure vanité humaine. La musique est une force naturelle en ce sens, qui acquiert un statut autonome qui la place dans un champ privilégié par rapport aux autres arts.

Néanmoins, le fait de considérer un quelconque phénomène comme un objet indépendant de notre perception reste l'un des grands problèmes de la pensée philosophique. Adorno a séparé la musique de cet idéal d'objectivité pour la ramener dans le réalisme de notre expérience subjective. De sorte qu'il a pu considérer sa force dans d'autres contextes – particulièrement le contexte politique. À travers la lecture d'Adorno, une symphonie de Beethoven, avec sa tension et sa résolution à grande échelle, a pu se transformer en un discours sur la

domination et la subjugation. Adorno était un lecteur assidu d'Hegel, et son raisonnement suit en partie le modèle dialectique hégélien. Il y a souvent une dualité – entre sujet et objet, entre maître et esclave, entre l'universel et le particulier – et une tentative de réconcilier ou de synthétiser ces deux pôles.

Adorno a été formé à cette pensée mais était aussi profondément critique à l'égard de Hegel comme de toute la pensée occidentale depuis les Lumières. À travers ses textes se lit un sentiment de déception palpable à l'égard de toute l'histoire de la pensée occidentale. Sa sombre conclusion – énoncée dans sa *Dialectique des Lumières* – écrite avec son collègue Max Horkheimer – stipulait que les idées fondatrices des Lumières, supposées nous avoir délivrés de l'ignorance et de la souffrance, contenaient déjà les germes du fascisme et du totalitarisme du ^{xx}e siècle. En marxiste convaincu, Adorno était à l'affût de tous les systèmes de pensée qui, en dépit de la noblesse de leurs intentions, pouvaient s'effondrer subrepticement et se transformer en apologies de l'oppression. Ses écrits peuvent être très durs – il voit la menace partout et n'a pas grand-chose de positif à dire de quoi que ce soit. (Son jugement sur le jazz, qui était pour lui la manifestation négative de l'« industrie culturelle » capitaliste, est consternant. Si l'on est à la fois fan de jazz et admirateur d'Adorno, mieux vaut considérer ses écrits sur le jazz comme une tache sur son œuvre.) En outre, son style littéraire est délibérément difficile, et je n'ai pas réussi à aller au bout de *La Dialectique de la Raison* : fragments philosophiques ni de *Dialectique négative*. De même que pour d'autres traités philosophiques, je me suis tourné vers des commentateurs extérieurs de l'œuvre d'Adorno pour y puiser la substance.

Dans le même ordre d'idées, j'ai découvert quelque chose en lisant *Le Docteur Faustus*. En replaçant plusieurs idées d'Adorno dans un contexte narratif, Mann les a rendues moins sèches et plus séduisantes, en les faisant miroiter avec les nécessités de temps et de lieu. Une fois conjuguées avec une histoire et des personnages auxquels je m'attachais, elles devinrent plus pertinentes à mes yeux, du fait de mon empathie pour ces personnages. Le roman d'idées de Mann m'est apparu comme la forme narrative ultime car, en empruntant à des disciplines différentes, il délivrait au lecteur une expérience aux facettes multiples. En examinant les conceptions d'Adorno sur la musique, et la capacité de Mann à en tirer une histoire, je me suis demandé comment l'on pouvait aller dans l'autre sens – une pièce musicale pouvait-elle, avec son langage de sons sans mots, nous « dire » quelque chose sur la pensée discursive ? En dépit de son caractère muet, la musique pouvait-elle communiquer des idées spécifiques, ou, pour aller plus loin, est-ce qu'un pur énoncé musical, indépendant du discours linguistique, pouvait transmettre une idée qui parviendrait même à supplanter le langage ? Aux prises avec la pensée dialectique, j'ai commencé à réfléchir beaucoup sur musique, et langage comme étant dans une relation binaire interactive, tendue et paradoxale.

C'est ainsi que *Le Docteur Faustus* a servi de modèle pour « *Elegiac Cycle* » en conjuguant la sécheresse des concepts et une narration « humide », et plus généralement par cette invitation à puiser l'inspiration à de nombreuses sources. Je lisais également *Ulysse* de Joyce vers cette période, qui devint un autre modèle de cycle pour moi et un grand exemple d'œuvre d'art remplie d'allusions à d'autres plus anciennes. J'ai été inspiré par la façon dont ces deux livres étaient reliés à d'autres eux-mêmes reliés à d'autres systèmes de pensée, à d'autres époques. Il y avait une continuité dans tout ça. Un livre peut être comme une

photographie d'une rivière : hors du cadre, on ne peut plus voir dans quelle direction va la rivière, mais en regardant à l'intérieur, on peut en déduire d'où elle vient et ensuite explorer ses sources. Un livre ou une pièce musicale possèdent toujours une sorte de « cadre » provisoire – un début et une fin – tout en invitant aussi le lecteur à spéculer sur l'extérieur de ce cadre – d'où ça vient, et où cela pourrait aller dans le futur.

La source la plus évidente du Docteur Faustus de Mann était le Faust de l'écrivain allemand Johann Wolfgang von Goethe, au début du XIX^e siècle. Dans la pièce, Faust conclut un pacte avec le diable, Méphistophélès. Au moyen de la sorcellerie, Méphistophélès déclenche l'amour de la jeune fille, Gretchen, pour Faust, à la condition que ce dernier lui livre son âme immortelle et soit à son service en enfer. (Une seconde partie écrite plus tard par Goethe voit la rédemption de Faust.) Le personnage faustien de Mann est le compositeur imaginaire Adrian Leverkühn. Ce dernier contracte la syphilis auprès d'une jeune prostituée qu'il a fréquentée – sa « Gretchen » - avant de sombrer dans la folie et de mourir.

(...) Leverkühn conclura un marché faustien avec son esprit démoniaque imaginaire pour achever son chef-d'œuvre ultime, qui, imaginez, est un oratorio basé sur Faust. Le message n'est pas clair : a-t-on besoin de se renier et de s'accorder avec des démons imaginaires pour créer quelque chose de beau aujourd'hui ? Mann semble plutôt dire quelque chose de la difficulté absolue de la tâche de l'artiste moderne, qui fait face à quelque chose d'insurmontable et doit en revenir à la beauté.

Quoi qu'il en soit, ce fatalisme a résonné immédiatement en moi dans les années 1990 quand je l'ai lu. La culture qu'on nous servait était tellement dégueulasse... Les choses n'avaient pas vraiment changé depuis Adorno, qui avait bien raison : c'était l'industrie de la culture, c'était la soif de profit capitaliste, c'était de l'argent et rien d'autre. Certes, les termes du défi étaient différents : je vivais en temps de paix et de prospérité sans avoir jamais connu de guerre mondiale. Mais il restait difficile de se faire un chemin à travers l'absurdité du temps et d'essayer de produire quelque chose de vital, ou qui me paraissait tel.

Le livre de Mann était élégiaque : c'était une élégie à une sorte de beauté désormais inaccessible. À la bibliothèque de Berlin, cependant, j'ai réfléchi à une autre approche du Docteur Faustus qui m'avait échappée à la première lecture. Le roman racontait ostensiblement l'histoire de la vie de Leverkühn – son éducation, son développement, son éclosion créative puis, de façon tragique, sa destruction et sa mort. Mais, comme beaucoup l'ont remarqué, on peut voir le roman de façon allégorique. Le narrateur était l'ami de Leverkühn et raconte l'histoire rétrospectivement : les événements du livre qui sont reconstitués prennent place avant la Seconde Guerre mondiale, mais le narrateur écrit d'un point de vue distancié, après la guerre. Si l'on veut, on peut lire la chute de Leverkühn comme une allégorie de celle de l'Allemagne.

À ce moment dans la bibliothèque de Berlin, Le Docteur Faustus devint un autre modèle d'élégie pour moi : une élégie à la disparition d'une culture nationale. Ma conception de l'élégie était plus précisément calquée sur le monde actuel. On trouve l'esprit de l'élégie chez les écrivains américains d'après-guerre comme William Burroughs ou Jack Kerouac : dans un roman comme *On The Road*, Kerouac a décrit une forme d'expérience américaine plus sauvage, teintée d'un

nomadisme libertaire et vibrante de mystère, mais même à l'époque où il l'écrivait, cette expérience tendait à s'effacer au profit de quelque chose de plus mécanisé et d'uniforme.

Que dire de cette lecture plus allégorique du Docteur Faustus, que dire de sa validité ? (...) Ce qui voulait dire affronter directement cette contradiction en forme de menace : comment la même nation avait-elle pu engendrer à la fois Goethe et Hitler ?

Y-avait-il quelque chose de si sinistre, ontologiquement, dans la pensée et l'art allemands, pour qu'il soit si facile de se les approprier et de les asservir à une idéologie pervertie ? Bien sûr que non ! La question ne se posait même pas, selon moi, car l'art n'a jamais à s'expliquer – nous n'avons pas à transformer l'art en quelque chose qu'il n'est pas. La musique tout particulièrement, avec sa forme abstraite de communication tonale, ne donne aucune consigne morale à son auditeur... N'était-il pas absurde, dès lors, d'en tirer une conclusion morale ? Il m'apparut à l'époque que l'essentiel du discours philosophique d'après-guerre était entaché de mauvaise foi, car il voyait l'art, la musique et la philosophie à travers un prisme socio-économique. Pourquoi ne pas voir l'œuvre en elle-même simplement dans sa propre lumière – après tout, quelle que soit la joie que je retirais d'une symphonie de Beethoven, elle était en fin de compte de nature abstraite – elle n'était pas liée à tous ces facteurs « extérieurs », n'est-ce pas ? Le problème que je ressentais, face à une bonne partie de la critique littéraire d'après-guerre, était qu'elle dépréciait l'œuvre d'art tout en lui en demandant finalement trop. C'était le cas d'Adorno ainsi que d'un autre auteur d'orientation marxiste qui avait une certaine emprise sur moi à l'époque, Terry Eagleton, dans son grand et fascinant ouvrage, *The Ideology of Aesthetic*. (...)

En musique et en littérature, c'est une perspective qui commence à la fin du XVIII^e siècle et s'épanouit au XIX^e siècle. Des personnages comme Byron, Goethe et Beethoven font figure de proto-rock stars : leur public les idéalise en mêlant leur vie et leur œuvre. En tant qu'artistes, la société leur réserve une place privilégiée. On célèbre l'esprit libre et dégagé de l'artiste, et le Romantisme a commencé. L'essence du Romantisme est cette élévation de l'artiste au dessus du reste de la société, un artiste qui n'est pas soumis aux mêmes règles que les autres. Les artistes eux-mêmes ont sans doute participé activement à forger ce statut supérieur et à créer leur propre mystique – après-tout, il en allait de leur intérêt. Mais la société était prête à cela.

Dans l'un des premiers romans de Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, le jeune héros se consume d'amour pour une belle jeune femme, Lotte, dont la main est déjà promise, et finit par se tuer de désespoir. L'intensité de son sentiment l'emporte sur ses facultés rationnelles. L'idée de l'émotion prenant le dessus sur le sens commun n'est pas neuve, mais la réaction du public face au roman de Goethe le fut. En dépit des tourments endurés par Werther, il devint un modèle pour les jeunes gens par l'intensité sans compromis de son amour, et il fut même imité à travers des actes de suicide.

Werther représente l'artiste. Son suicide est une décision esthétique : en commettant cet acte ultime de transgression, il honore la perfection esthétique de l'œuvre d'art – sa bien-aimée Lotte – au moyen de sa propre vie. Le public a compris cela à un degré effrayant. L'art n'est pas seulement séparé de la vie, il est meilleur que la vie. Goethe a tenté par la suite de prendre quelque distance à

l'égard de ce premier roman en le désavouant, mais il était trop tard : les graines du Romantisme avaient été semées, et le thème de l'artiste romantique transgressif conserva sa force tout au long du XIX^e siècle. (...)

À l'époque où je travaillais sur « Elegiac Cycle », j'essayais de comprendre ce que cela pouvait signifier d'être un créateur dans le monde d'aujourd'hui, ce qui voulait dire tenter de réconcilier Oscar Wilde et Theodor Adorno – tenter de tenir bon sur l'autonomie artistique tout en rendant compte de la souffrance humaine. Il me semble que les critiques du Docteur Faustus s'étaient trompés de cible avec Mann. Ils l'accusaient de mystification : en dressant l'allégorie du comportement de l'Allemagne durant la guerre, prétendaient-ils, il minimisait l'horreur même qui avait eu lieu.

Cependant, peut-être que Docteur Faustus possède aussi une valeur d'accusation – mais pas uniquement l'accusation des atrocités allemandes de la guerre. Mann s'attaque à la croyance mystique dans l'esthétique, idée que Goethe avait déjà esquissée dans *Les Souffrances du jeune Werther* : l'idée, au fond, de la suprématie absolue de la création esthétique. Ceci semblerait placer le propos de Mann exclusivement, dans cette œuvre, sur le plan de l'art considéré pour lui-même – Docteur Faustus, après tout, est un livre à propos d'un compositeur imaginaire. Mais la profonde subtilité de l'écrivain ici vient de l'insinuation plus profonde qu'il fait : les racines de la tyrannie politique et même des atrocités peuvent être ramenées à cette croyance aveugle dans le pouvoir de l'esthétique, quand elle est libérée de l'obligation morale.

Mann vise une sorte d'Aufhebung rédemptrice : il nourrit un amour profond pour la pensée allemande – celle qui, précisément a chéri l'idée de l'autonomie de l'artiste – mais il va montrer la folie de cette pensée. En fin de compte, néanmoins, ne pouvant nier la grandeur de cette culture détruite par le Troisième Reich, il cherche à en préserver le meilleur. Il s'attaquera à l'esthétique par l'esthétique ; il accusera l'art à travers une œuvre d'art et, ce faisant, fera du monde un lieu à nouveau propice à l'art (allemand).

La clef de l'accusation de Mann se trouve dans le *Faust* original de Goethe. Dans l'une des scènes, Faust est assis seul dans son étude, occupé à traduire la Bible. Il est frappé par un passage particulier de l'Évangile selon saint Jean. Habituellement, il est écrit : « Au commencement était le Verbe ». Pourtant, Faust n'est pas satisfait par cela. Il pense en lui-même :

[(Texte original en allemand) Il est écrit : « Au commencement était le Verbe ! » Ici déjà j'hésite ! Qui m'aidera à aller plus loin ? Il m'est impossible de priser si haut le Verbe, il faut que je traduise autrement,]

Après quelques essais et erreurs, Faust soudain inspiré, trouve une solution :

[(Texte original en allemand) L'esprit me vient en aide ! Je vois soudain la solution, et j'écris, rassuré : Au commencement était l'Action⁴ !]

La traduction alternative de Faust est profondément transgressive. Le « Verbe » est premier parce qu'il établit la loi, laquelle définit la conduite morale. Le Verbe est antérieur à l'Acte car il nous dit ce que devrait être l'Acte juste. Mais Goethe

⁴ Traduction Henri Lichtenberger, Paris, Aubier-Montaigne, 1980, (NdE)

inverse cet ordre. Si nous imaginons le commencement des temps, il a fallu qu'il y eut d'abord un acte de création avant toute autre chose – acte qui donnerait naissance à l'existence de toute chose. Cet acte créateur prend le pas sur la règle de la loi pour Faust, c'est pourquoi il est une figure fondatrice du romantisme. Pour quiconque est attaché à la notion de créativité, on peut comprendre que l'Acte prenne le pas sur le Verbe. Le Verbe représente le dogme de l'Église, il représente une force de contrôle, un paternalisme dont on voudrait s'affranchir tant il est de nature à inhiber l'artiste.

Faust a beau se tourner vers l'Acte et non le Verbe, il n'est pourtant pas en paix. Goethe avait créé la figure de l'artiste romantique avec Werther, mais Faust est un personnage plus complexe. Nous nous émerveillons d'abord devant son savoir, puis nous compatissons avec lui devant son insatisfaction et son ennui. Plus tard, pourtant, il nous révolte. Avec l'aide de Méphistophélès, il s'adonne à son désir égoïste pour la jeune Gretchen, d'où résultera pour elle une souffrance tragique. Goethe nous met face à la folie de placer l'Acte au dessus du Verbe – celle de s'autoriser à poursuivre le plaisir esthétique au détriment de toute considération morale.

Quand la primauté de l'Acte sur le Verbe devient un programme politique, le résultat peut être destructeur, et c'est peut-être ce qui se cache derrière l'allégorie du Docteur Faustus. Le Troisième Reich a perdu la dimension de guide moral du Verbe – un ensemble de lois propre à un état civilisé et enraciné dans une convention judéo-chrétienne : « Tu ne tueras point ». Comme Adrian Leverkühn, il s'est auto-détruit. Dans leur horreur, les faits endossés par ce régime – l'eugénisme, l'«élimination» des «déficients» mentaux, les stérilisations forcées, le meurtre de masse – étaient des décisions esthétiques, visant à créer la Race Dominante – une œuvre d'art pleinement indépendante et libre de toute obligation morale. Au sein de la dialectique de l'art et de la politique, les rôles ont été inversés. Le régime était devenu l'art, et les lois sur lesquelles il se fondait auparavant – les conventions anciennes qui assuraient à une société donnée de rester civilisée – étaient devenues, pour paraphraser Wilde, « parfaitement inutiles ».

III. Questions sur quelques morceaux

Le premier morceau semble être une introduction au reste du CD. Il revient d'ailleurs sous différentes formes, comme un leitmotiv. Avez-vous réellement conçu l'album dans l'esprit d'une suite, comme le mot « cycle » semble l'indiquer dans le titre ?

Ma méthode a consisté à isoler différents segments mélodiques dans Bard et à les utiliser comme matériau pour les autres pièces. Le motif de trois notes qui débute Bard – Si, La, Ré – a été exploité, tout comme d'autres éléments mélodiques. Parfois le matériau mélodique n'a pas été modifié au plan des intervalles, mais simplement transposé (Memory's Tricks) ; ailleurs, c'est l'ordre des notes qui a été modifié (Elegy For William Burroughs and Allen Ginsberg). Parfois le matériau mélodique de Bard apparaît au début de la pièce, en d'autres endroits un motif apparaît plus tard, au milieu de la pièce (Goodbye, Storyteller). Pour l'auditeur, certains de ces emprunts motiviques à Bard doivent sembler plus évidents que d'autres. Dans certains cas, seul un mince rapport d'intervalle de

cette mélodie est exploitée – dans *Trailor Park Ghost* par exemple – et la relation est moins explicite. En général, pourtant, j’ai mis l’accent de façon appuyée sur le matériau mélodique pour construire les relations thématiques, ce qui donne un certain caractère à tout le disque, caractère que je définirais comme ouvertement mélodique. Les mélodies s’annoncent toujours immédiatement dans le registre médium-aigu du piano. Enfin, à l’exception de *Rückblick*, aucune pièce ne comporte d’introduction avant la mélodie.

Je ne sais jamais exactement ce que signifie « suite », c’est pourquoi je n’ai jamais utilisé ce terme pour décrire ma propre musique. Ceci s’est appelé un cycle en raison de sa forme – le thème de *Bard* revient à la fin. Plusieurs compositions cycliques ont fortement résonné en moi. Dans sa dernière période, Beethoven avait initié le geste compositionnel consistant à revenir au thème de départ pour clore une œuvre de grande envergure, ce qui a fécondé l’imagination de compositeurs ultérieurs comme Schumann et Schubert. Ce geste de retour distinguait ces œuvres de celles qui les avaient précédé, ce qui m’a laissé penser que cette nécessité cyclique avait quelque chose d’essentiellement romantique, Beethoven ouvrant la voie à d’autres compositeurs de l’ère romantique. Je dirais que j’ai développé cette perspective après avoir lu *La Génération romantique* de Charles Rosen, un livre qui a eu une influence énorme sur moi.

Si Beethoven est à ce point fascinant, c’est parce que ses innovations prennent place dans le cadre des formes établies qu’il a hérité de ses prédécesseurs directs comme Haydn et Mozart. Dans une symphonie, une sonate, un quatuor à cordes de cette période de grand classicisme, nous sommes face à une structure en plusieurs mouvements. De façon invariable, le premier mouvement et parfois certains mouvements suivants empruntent la forme sonate, avec son schéma exposition-développement-réexposition. Cette forme sonate implique déjà quelque chose de cyclique à l’intérieur d’un seul mouvement dans la mesure où la musique fait retour à son matériau introductif au moment de sa conclusion.

Beethoven a étendu la portée de son matériau d’exposition en lui permettant de se transmettre à travers les mouvements. Dans le tardif *Quatorzième Quatuor*, op. 131, par exemple, le motif d’ouverture du premier mouvement revient à la fin du dernier mouvement. C’est un coup de maître car nous prenons soudain conscience de la façon dont, dans ce dernier mouvement, tout a déjà été préparé pour nous. Cette démarche est explicite, ce qui la rend si nouvelle et différente : dans le classicisme de Haydn, Mozart, de même que dans la production antérieure de Beethoven, les connections entre les mouvements sont plus implicites et ne paraissent pas évidentes. Mais si l’on écoute attentivement le *Final* de l’opus 131, le retour du motif du premier mouvement va s’imprégner en nous, il va se produire ce moment de reconnaissance merveilleuse.

Les innovations de Beethoven impliquaient souvent le dépassement de règles non écrites. Réalisée par quelqu’un d’autre, la même chose pourrait paraître rebattue ou stupide, mais lui y parvient grâce à sa parfaite maîtrise. En fin de compte, la profondeur de son action se révèle par elle-même. En renvoyant si nettement au thème du premier mouvement dans le *Final*, Beethoven brisait la règle tacite selon laquelle les relations motiviques ou thématiques entre les mouvements devaient rester sous-entendues. Si on juxtapose l’approche classique, « implicite », de relier les thèmes, et l’approche romantique « explicite », on perçoit une différence dans les impacts émotionnels respectifs sur l’auditeur. À

l'écoute d'une symphonie de Mozart dans son intégralité, nous sentons jusqu'à un certain point la glue motivique (*sic*) qui maintient le tout ensemble... Il existe certainement un sentiment de résolution et de complétude lorsque l'œuvre s'enroule sur elle-même. Mais quand le thème d'ouverture réapparaît dans les dernières pages du quatuor de Beethoven, on éprouve un sentiment frappant, une réaction plus immédiate – « Aah, oui ! ».

Je ressens cette urgence d'immédiateté comme une caractéristique romantique, et maintenant, quelques années plus tard, j'y accorde une attention plus critique : il y a certes un charme à cette proximité émotionnelle, mais aussi quelque chose d'un peu trop évident. Ce qui illustre le truisme selon lequel le choc de la nouveauté fonctionne surtout la première fois et devient rapidement prévisible lors d'écoutes répétées. Alors que ce n'est pas le cas chez Beethoven, on pourrait défendre l'idée générale que le romantisme verse dans la sentimentalité précisément parce qu'il exploite le matériau de façon si explicite. L'effet « Aah, oui ! » n'est pas sans inconvénient : l'artiste lui-même se rend plus visible dans sa musique, et nous en sommes conscients en tant qu'auditeur – conscient qu'il se livre activement à la manipulation de nos émotions. D'où la position ironique que nous prenons alors, partagés entre l'effet émotionnel du procédé musical et notre conscience qu'il s'agit d'un procédé, précisément conçu pour produire un effet.

L'ironie, sous des formes variées, a fortement pesé sur moi pendant « Elegiac Cycle », ainsi que « Places », qui a prolongé et développé certaines des idées d'« Elegiac Cycle ». Je me souviens avoir lu à cette époque une interview du chanteur du groupe R.E.M., Michael Stipe. Évoquant son développement en tant qu'artiste/citoyen du monde, il disait en substance que c'était entre vingt et trente ans qu'on voyait de l'ironie en toutes choses.

L'« ironie romantique » fut quelque chose d'important pour moi. Associée à des contemporains de Beethoven comme Friedrich Schlegel, elle a trouvé une nouvelle pertinence à notre époque pour des intellectuels comme Paul de Man, en lien étroit avec Derrida. C'est un vaste sujet, mais si on s'en tient à la littérature, il définit une position dans laquelle l'auteur commente sa propre œuvre dans l'œuvre elle-même. L'ironie vient de ce que l'on ne s'attend pas à rencontrer l'auteur dans son œuvre. Cette définition peut être élargie aux arts en général – non seulement à la littérature, mais aussi par exemple un réalisateur commentant son film dans le film, un compositeur-interprète commentant sa chanson tout en la chantant, etc. Même s'il serait exagéré de parler d'une « école » ou d'un « mouvement » d'ironie romantique dans le jazz contemporain, on peut sans aucun doute trouver des exemples – dans les expériences créatrices d'un Jason Moran, ou d'Uri Caine pour n'en citer que deux parmi les plus récents.

Le problème, pour moi, avec cette position est qu'elle est susceptible d'emporter sur son passage l'intimité particulière d'une œuvre d'art. Quand nous parlons de « distance » ironique, la distance est de nature émotionnelle : ce commentaire interrompt la continuité de notre expérience de l'œuvre, et ce désengagement temporaire de l'expérience émotionnelle directe me posait problème. Proposons une métaphore : imaginons notre expérience de l'art comme une communication avec son créateur. On pourrait alors dire que la communion la plus intime que deux personnes peuvent connaître consiste en l'acte de faire l'amour. Imaginons maintenant un commentaire permanent, moment après moment de cet acte intime, produit par l'un des partenaires...

Pourquoi un artiste choisirait-il de saboter activement un plaisir qui, jusqu'alors, n'appartenait qu'à nous ? Peut-être craint-il que notre plaisir soit imparfait, peut-être flaire-t-il un défaut dans sa création, et en adoptant une position ironique, cherche-t-il par avance à détourner l'esprit critique de son public. Avant d'être ridiculisé, mieux vaut qu'il joue le jeu de la dérision lui-même pour devancer tout le monde et s'en sortir gagnant. Il s'agit d'un geste défensif, qui trahit un manque de confiance. Notre réaction face à l'intrusion de l'artiste dans sa propre œuvre peut consister à nous en détacher émotionnellement jusqu'à un certain point, en un geste défensif en retour. On ne veut pas se laisser berner à nouveau, et la distance se creuse.

La question était pour moi de savoir si, oui ou non, ce commentaire reflétait une éventuelle insatisfaction devant l'œuvre. Mon jugement était biaisé dans ce cas par ma propre expérience de musicien improvisateur, par mes propres critères face aux notions de réussite ou d'échec dans ce contexte. Le commentaire implique la conscience en de soi, et la conscience de soi dans l'acte d'improviser était synonyme pour moi d'auto-critique. L'auto-critique en musique fait partie d'un cercle vicieux : elle va de pair avec le doute, et on ne sait jamais clairement si c'est le doute qui entraîne la critique, ou la critique qui fait naître le doute. La conscience de soi, dans cette perspective, est abominable dans l'improvisation. Pourtant elle est là, et elle nous dit toujours la même chose – une suspicion enfouie de la pauvreté essentielle de notre création.

Il m'a semblé, pourtant, que dans une grande œuvre, nous soyons capables d'habiter simultanément les deux formes de perception – que nous puissions être complètement submergés par la musique émotionnellement tout en étant conscients de l'artifice qui s'y cache. Dans une œuvre moins ambitieuse, l'artifice se dévoilera plus rapidement et l'on se lassera d'être manipulé.

Dans Trailer Park Ghost, il y a une véritable synthèse d'éléments issus de styles aussi différents que la musique savante occidentale ou le boogie-woogie. Cet éclectisme est-il raisonné ou spontané ?

Quand j'écoute la pièce, j'entends les Klavierstücke op. 76 et 116-119 de Brahms. Ce sont des pièces que je joue depuis mon enfance, et qui ont toujours exercé un effet puissant sur moi. Brahms possède une texture de piano particulière – l'harmonie, merveilleusement conduite, se développe en grande partie dans le registre médium-grave de l'instrument. Mais j'entends aussi Monk dans Trailer Park Ghost – la façon dont il traitait le blues, la façon dont il bâtissait des mélodies à partir d'intervalles inusités. Quand à l'élément boogie-woogie, je ne sais pas trop d'où il provient ! Quoi qu'il en soit, c'est une des pièces d'« Elegiac Cycle » que je continue à jouer souvent en concert. C'est une de mes favorites, qui me donne l'impression de renaître à chaque fois que je la joue.

Goodbye, Storyteller est construit sur le principe du crescendo-accelerando/decrescendo-rallentando très évocateur, avant une longue coda. La narrativité est-elle une chose importante dans cette pièce, ou la musique n'est-elle pas expressive selon vous, l'auditeur transposant sa propre histoire ?

Mon souhait a toujours été que ce disque, tout comme celui que j'ai fait juste après, « Places », puisse être entendu de plusieurs façons différentes. Que l'auditeur ou l'auditrice puisse se laisser guider par la « narration » personnelle

que j'ai proposée dans les liner notes, ou qu'il s'en fasse une par lui-même. Goodbye, Storyteller a été conçue comme une élégie pour Fred Myrow. C'était un compositeur et arrangeur que j'ai rencontré à Hollywood (Californie) peu après m'y être installé en 1996. Je le connaissais depuis à peine plus de deux ans lorsqu'il est mort soudainement. Fred possédait une maison sur les collines d'Hollywood, avec un piano à queue, et j'y ai passé plusieurs journées et soirées à découvrir toutes sortes de musiques. Il faisait partie de ces gens capables de vous transmettre quelque chose par la seule force de leur enthousiasme. Il avait une large culture de la musique occidentale qui lui permettait de passer de Stravinsky un jour à Wagner le jour suivant, puis à Kurt Weill une autre fois. En plus d'apprendre beaucoup de Fred en matière de musique, j'ai découvert rétroactivement, en y repensant, que cette connaissance, ce savoir spécifique, est vraiment un genre de narration. C'est une histoire en attente d'être racontée, et quand quelqu'un possède le mélange d'imagination et d'érudition qui caractérisaient Fred Myrow, alors cette histoire peut prendre vie de façon excitante, une histoire qui ne sent pas le renfermé ni l'« historique » mais qui au contraire devient palpable. Fred savait parler de la musique du passé de cette façon et me la rendre intéressante, et c'est lui le « conteur d'histoires » (storyteller) à qui j'ai dit au revoir dans cette élégie.

Rückblick se développe sur un ostinato de deux notes, et rappelle le thème unificateur. On a vraiment l'impression qu'il s'agit du développement (celui de la forme sonate) du disque. Quelle place cette pièce a-t-elle dans l'album ? L'ordre des morceaux a-t-il été déterminé après les enregistrements ? L'ordre des morceaux a-t-il donc (ou non) une importance pour vous ?

J'ai découvert le mot « Rückblick » - littéralement, « regard en arrière » - dans la 3^e Sonate pour piano de Brahms. Il a donné ce titre au 4^e mouvement de cette sonate imposante, qui comporte cinq mouvements au lieu des trois habituels. Une sonate au caractère épique avec une très forte dimension narrative – comme une très longue histoire. Si tout semble se tenir si bien, c'est en raison des fortes connexions thématiques et motiviques que Brahms a insérées entre les mouvements. Le « Rückblick » de Brahms prend place avant le dernier mouvement – un dernier regard en arrière avant que les choses ne prennent fin – et j'ai placé de la même façon mon Rückblick juste avant The Bard Returns. Rückblick renvoie également au regard jeté en arrière par Orphée, dont j'ai parlé précédemment, et la folie qu'il signifie.

The Bard Returns semble être un clin d'œil à Beethoven. Dans quelle mesure vous êtes-vous inspiré de ce compositeur dans cette pièce ? Est-ce conscient ?

Vous avez raison de faire cette allusion à Beethoven. Je suis sûr que certains auditeurs en connaissent l'origine, naturellement. Si quelqu'un, à l'écoute, détecte la source et se demande pourquoi elle revient à la fin du disque, je peux révéler un petit indice : Le Docteur Faustus de Thomas Mann, encore !

Brad Mehldau, mai 2009

Tous droits réservés

Traduction Vincent Cotro

Avec l'aimable autorisation de Claude Fabre,
responsable des Éditions Outre Mesure.

Index des noms propres

A

ADAM 193
 ADORNO 408, 588, 589, 590, 591, 592, 603
 ALBENIZ 206
 ALBÉNIZ 70
 ALBERTI 402, 412, 414
 ALBRIGH 352
 ALLEN 168, 169, 172, 487, 599
 ALTINOGLU 576
 AMMONS 369, 370
 ANDRÉ 113, 114, 168, 211, 233, 236, 237, 258,
 385, 571, 573, 579, 580, 582, 583, 585, 595,
 597, 598, 599, 600
 APPONYI 253
 ARLEN 410
 ARMSTRONG 88, 130, 139, 144, 171, 189, 273,
 275, 278
 ARNDT 42
 ARONOFF 549
 ASTAIRE 213
 AUBER 57
 AUTRAN 120, 584
 AVITABILE 612

B

BACH 15, 17, 27, 45, 98, 106, 110, 120, 121, 151,
 204, 206, 216, 226, 227, 233, 250, 286, 326,
 338, 344, 345, 360, 370, 371, 386, 387, 388,
 389, 390, 396, 398, 403, 404, 405, 410, 412,
 418, 419, 420, 430, 433, 434, 438, 447, 449,
 450, 509, 514, 515, 516, 558, 570, 574, 575,
 576, 577, 580, 590
 BACHELET 7
 BAILEY 20
 BALFE 118
 BALLERAS 363
 BALLIET 215
 BALLIETT 79, 170, 171, 180, 181, 213, 216, 227,
 238, 239, 266, 562, 563
 BALZAC 458
 BARBARA 576
 BARBER 514, 543
 BARKSDALE 162
 BARRON 101, 425
 BARROS 341, 342, 343, 345, 346, 348, 350, 351,
 352, 353, 354, 356, 360, 361, 362, 363, 379,
 436, 456
 BARTÓK 42, 439, 446, 508, 509, 512, 514, 520,
 543

BASIE 139, 195, 225, 269, 321, 354
 BAUDELAIRE 505
 BAUER 561
 BEAUVAU 466
 BEETHOVEN 9, 15, 27, 29, 33, 42, 71, 74, 92, 101,
 132, 133, 191, 207, 210, 226, 233, 245, 267,
 327, 338, 344, 383, 390, 430, 433, 434, 456,
 509, 511, 514, 515, 536, 552, 553, 563, 572,
 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 584, 589,
 599, 601, 602, 603
 BEFFA 613
 BEIDERBECKE 201, 439
 BEIRACH 425
 BELGIOJOSO 52, 319
 BELLAS 187
 BELLINI 58, 453
 BERENDT 569, 570
 BERG 446
 BERIO 409
 BERLIN 45, 222, 554
 BERLIOZ 132, 183, 190, 218, 452, 454, 460, 461,
 557, 580, 586
 BERNHARD 208
 BERNSTEIN 468, 469, 488, 576
 BERRYER 557
 BIGET-MAINFROY 159, 160, 182, 193, 218, 230,
 244, 435, 436, 520, 521, 605
 BILLARD 154, 225, 226, 283
 BIZET 75
 BLADE 572
 BLAKE 78, 85, 86, 141, 145, 486, 504
 BLAKEY 516
 BLESCH 43, 44, 47, 72
 BLEY 425, 506, 517, 523
 BLOOM 235
 BOIELDIEU 33
 BOLET 310, 311, 326
 BORODINE 477
 BOSSUET 557
 BOUCOURECHLIEV 233
 BOULANGER 510
 BOULEZ 531, 580, 596
 BOWMAN 286
 BRADLEY 296
 BRAHMS 71, 74, 123, 152, 153, 217, 286, 379,
 382, 385, 390, 412, 418, 432, 433, 434, 438,
 441, 487, 509, 563, 576, 577, 578, 591, 595,
 599, 600, 601, 603
 BRAILOWSKY 210
 BRANDES 534
 BRAXTON 523
 BREL 576

BRENDEL..... 59
 BRIDGE 343
 BRION 576
 BROWN 252, 276, 323
 BRUBECK 283, 361, 362, 418, 420, 443, 467,
 510, 563
 BRUCKNER..... 376, 565
 BRUNNER-SCHWER..... 331, 335, 413
 BRYANT 100, 101, 102
 BRZOWSKI..... 33
 BÜLOW..... 258
 BURROUGHS..... 581, 583, 592, 599, 601
 BURTON 381, 387
 BUSONI 41
 BYRON 584

C

CAHILL..... 50
 CAINE..... 571
 CALLOWAY 273
 CAMPANELLA 570
 CAREW 71, 76
 CARNERA 113
 CAROLL..... 51
 CARR... 507, 510, 511, 517, 518, 519, 521, 522,
 523, 524, 526, 528, 530, 531, 532, 533, 539,
 540, 541, 543, 544, 545, 546, 552, 553, 554,
 563, 565, 566, 567, 568
 CARROTHERS 571
 CARTER..... 154, 177
 CASADESUS..... 153
 CASTELBAJAC 253
 CÉLINE..... 208
 CÉSAR 146, 157
 CHARLES. 58, 89, 113, 114, 116, 130, 141, 146,
 148, 158, 191, 504, 505
 CHAUVIN..... 55
 CHION .. 105, 361, 480, 493, 494, 495, 564, 596
 CHOPIN11, 13, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 27, 28, 29,
 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 45,
 58, 66, 67, 73, 75, 77, 79, 91, 92, 94, 101,
 102, 103, 123, 136, 137, 142, 147, 150, 151,
 154, 155, 161, 178, 190, 192, 193, 196, 197,
 202, 203, 204, 206, 210, 211, 218, 221, 223,
 226, 227, 235, 239, 247, 250, 255, 256, 258,
 267, 282, 294, 296, 297, 305, 308, 309, 315,
 317, 326, 327, 328, 330, 338, 341, 344, 346,
 349, 354, 362, 377, 381, 382, 385, 389, 390,
 398, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 411,
 412, 417, 419, 422, 431, 433, 434, 436, 438,
 441, 444, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453,
 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 463,
 464, 465, 466, 471, 472, 473, 474, 476, 477,
 480, 481, 485, 489, 491, 493, 494, 497, 498,
 500, 501, 503, 504, 508, 509, 514, 515, 528,
 535, 538, 548, 553, 557, 558, 559, 560, 561,
 563, 564, 569, 578, 579, 597, 599, 601, 602,
 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612
 CHOSTAKOVITCH 515

CHOUQUET..... 491
 CHRISTIAN 276
 CITTON..... 107, 436
 CLARCK 454
 CLARK 477
 CLAYTON..... 348
 CLÉMENT 35, 227, 228, 407
 CLIDE..... 126
 COLE..... 158, 222, 269
 COLEMAN 445, 448
 COLLIER 22, 43, 44, 48, 81, 82, 90, 92, 96, 104,
 140, 141, 144, 161, 162, 167, 171, 184, 185,
 186, 193, 194, 197, 242, 273, 274, 275, 283,
 284, 428
 COLLINS..... 293
 COLTRANE 418, 445, 448, 600
 COMETTANT..... 32, 73
 CONDON..... 114, 125
 CONFREY 213, 299, 301
 COPLAND 571
 COREA 394, 425, 428, 461, 469, 470, 506, 523,
 562, 569
 CORRE..... 464
 COTRO 731
 COUPERIN 466, 503
 CROTHERS..... 226
 CROW..... 350
 CUGNY..... 20, 21, 537
 CUMMEROW..... 174
 CUSTINE..... 458
 CYTTON 193
 CZARTORYSKA..... 32, 73
 CZERNY 37, 132, 141, 142, 422

D

D'INDY..... 580
 DANCE 113, 134, 141, 146, 148, 149, 158
 DANKO..... 441
 DANTE 120, 584, 596
 DAVIN..... 81, 82
 DAVIS ... 50, 276, 436, 437, 440, 449, 469, 496,
 525, 552
 DE FALLA 70, 381, 405
 DE MONTBEL..... 253
 DE WILDE..... 158, 207, 208
 DEARSLEY 368
 DEBODO..... 508, 509
 DEBORD..... 107
 DEBUSSY16, 42, 58, 70, 73, 103, 201, 230, 239,
 243, 244, 344, 355, 380, 385, 390, 398, 399,
 400, 403, 404, 405, 410, 411, 414, 417, 431,
 432, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 444, 447,
 449, 450, 451, 452, 458, 468, 470, 476, 477,
 478, 488, 497, 500, 506, 596
 DEFRANCO..... 169
 DEJOHNETTE..... 515, 516, 519, 522, 568
 DELACROIX.... 29, 30, 32, 34, 41, 447, 453, 538
 DELIUS 344, 345, 349, 360, 379, 385, 396, 418,
 431, 432

DEPPE 144
 DIXON 313, 523
 DOERSCHUK 133, 154, 155, 157, 161, 174, 179,
 180, 182, 183, 184, 204, 207, 219, 220, 221,
 222, 227, 251, 254, 269, 278, 294, 302, 303,
 315, 318, 319, 320, 339, 341, 366, 367, 373,
 376, 377, 378, 397, 413, 414, 426, 439, 443,
 446, 459, 467, 470, 474
 DOLPHY 246
 DONEGAN 269, 297
 DONIZETTI 57, 58, 60, 63, 65, 72, 117, 133, 135
 DORAN 286, 287, 288, 291, 293, 295, 296
 DORVAL 181
 DREVET 5
 DRILLON 15, 16, 19, 59, 218, 232, 233, 426, 449,
 496, 497, 521, 542, 543, 565, 612
 DRY 151
 DUCKETT 286
 DUFETEL ... 37, 44, 88, 107, 120, 132, 137, 159,
 160, 181, 185, 187, 193, 218, 220, 228, 236,
 244, 248, 253, 257, 406, 436, 484, 520, 564
 DURAND 500
 DVOŘÁK ... 42, 56, 57, 149, 211, 212, 213, 214,
 219, 430
 DYSON 342

E

EATON 192
 ECK 97
 ECKSTINE 293
 EDEY 230
 EICHER 523, 524, 526, 529, 533, 534, 535, 539,
 540
 EIGELDINGER 21, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 73,
 77, 79, 193, 196, 258, 287, 296, 390, 400,
 401, 402, 422, 447, 449, 450, 451, 452, 453,
 455, 456, 457, 458, 460, 461, 463, 464, 466,
 472, 473, 481, 491, 498, 502, 548, 557, 561
 ELGAR 466
 ELLINGTON 47, 62, 139, 177, 188, 204, 269, 273,
 280, 306, 322, 337, 600
 ELSDON .. 14, 15, 519, 520, 535, 536, 538, 539,
 549, 550, 552, 561, 562, 563, 568, 570
 ELSNER 16
 ENSTICE 340, 341, 342, 343, 345, 349, 350, 353,
 354
 ÉRARD 15, 19, 256
 ESCAL 229
 ESCUDIER 453
 EUROPE 90
 EVANS 20, 21, 23, 24, 191, 207, 269, 279, 280,
 322, 325, 327, 363, 364, 378, 394, 398, 399,
 404, 412, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430,
 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439,
 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448,
 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457,
 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467,
 468, 469, 470, 471, 473, 474, 475, 476, 477,
 478, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487,

488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 497, 498,
 500, 501, 502, 503, 505, 517, 541, 545, 549,
 558, 566, 570, 572, 575, 597, 602, 606, 607,
 608, 609, 610, 611

F

FABRE 7
 FALLA 385, 400, 402
 FARNON 418
 FAURÉ 41, 576
 FAUST ... 58, 116, 118, 554, 555, 578, 592, 593,
 594, 603
 FEATHER 340, 353, 417, 446
 FERRÉ 576
 FERTÉ 398, 399, 405, 406
 FÉTIS 33
 FIELD 73, 137, 499
 FISHER 190, 380
 FLEMING 575
 FLORIN 7, 335, 491, 571, 573, 576, 577, 578, 589
 FLOTOW 57, 128
 FONTANA 32
 FORDHAM 549
 FORESYTHE 122
 FOX 114, 130, 148
 FRANCESCATTI 153
 FRANCK 580, 603, 610
 FREUD 119, 454
 FRIML 121, 219
 FROEBA 239
 FUMAROLI 37

G

GABRIELI 503
 GAINES 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 61, 63,
 69, 70, 72, 75, 76, 78, 79, 85
 GALITZINE 256
 GALLET 135
 GARNER 24, 145, 158, 283, 284, 285, 286, 287,
 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297,
 298, 299, 300, 301, 302, 317, 319, 327, 352,
 375, 376, 399, 400, 405, 414, 419, 422, 459,
 493, 611
 GAUTIER 521
 GENONE 7
 GERSHWIN .. 111, 125, 165, 166, 202, 222, 233,
 266, 365, 385, 396, 477, 489, 610
 GIANNI 86
 GIBSON 239
 GIDDINS 281, 568
 GIESEKING 153, 227
 GILLESPIE 376
 GINSBERG 581, 583, 599, 601
 GITLER 169, 417, 418
 GIUFFRÉ 502
 GLASER 289
 GLEASON 298
 GLUSMAN 297, 298

GODOWSKY.....165, 166, 206
 GOETHE554, 555, 570, 576, 577, 583, 584, 588,
 592, 593, 594, 603
 GOMEZ.....438
 GOODMAN.....125, 152, 154, 209, 385
 GORDON.....100, 101, 102
 GOULD.....303, 312, 443, 514
 GOUNOD.....57, 58, 116, 118
 GOUX.....7
 GOWER.....253
 GRAF.....451
 GRAHAM.....208
 GRAINGER.....381
 GRANADOS.....412
 GRANZ 185, 236, 237, 238, 251, 267, 322, 332,
 333, 337
 GRAPPELLI.....367
 GREEN.....87, 101, 102, 246, 265
 GRIEG..122, 134, 150, 151, 341, 356, 357, 358,
 359, 360, 381, 385, 392, 395, 431, 509
 GRIMES.....252
 GRISI.....499
 GROFRÉ.....202
 GRZYMALDA.....32
 GUARNIERI.....162
 GUIFFRE.....523
 GULDA.....523
 GURDJIEFF.....531, 551
 GUYER.....508, 509

H

HAENDEL.....389, 514
 HAIG.....282
 HAINE37, 44, 88, 107, 120, 132, 137, 159, 160,
 181, 185, 187, 193, 218, 220, 228, 236, 244,
 248, 253, 257, 406, 436, 484, 520, 564
 HALAY.....191
 HALÉVY.....57
 HALLÉ.....451
 HALLEY.....162
 HAMBURGER.....554
 HAMMOND.....120, 122, 124, 153
 HANCOCK ...191, 279, 280, 425, 428, 469, 470,
 506, 523
 HANDY.....69, 125
 HANSLICK.....595
 HARDY.....454
 HARRIS.....277
 HARRISON...133, 154, 155, 157, 174, 179, 183,
 184, 204, 207, 221, 222, 227, 251, 254, 294,
 303, 315, 319, 320, 339, 341, 367, 377, 378,
 397, 413, 426, 428, 430, 431, 432, 434, 437,
 439, 440, 443, 445, 446, 448, 452, 454, 459,
 462, 465, 466, 467, 468, 470, 474, 475, 477,
 478, 482, 487, 489, 514, 515, 531
 HART.....416
 HATTEN.....563
 HAWKINS.....171
 HAYDN.....327, 410, 430, 581

HECKMAN.....530
 HEGEL.....577, 589
 HEINE.....79, 458, 491
 HELLER.....481
 HELLIS.....252
 HENTOFF.....294, 353, 466
 HERDER.....584
 HERSCH.....385, 571
 HESS.....344
 HINES21, 24, 113, 122, 139, 140, 141, 142, 143,
 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154,
 155, 158, 163, 171, 194, 198, 199, 205, 206,
 216, 225, 230, 243, 244, 269, 283, 293, 319,
 353, 426, 486, 613
 HODEIR.....114, 154, 169, 236, 237, 238
 HODES.....486
 HOEFER80, 81, 83, 87, 95, 97, 98, 102, 103, 104,
 105, 192
 HOFFMANN.....174, 302
 HOFMANN.....86, 174
 HOLIDAY.....273, 399, 405
 HOMÈRE.....583, 586, 599
 HOOPER.....304, 305, 306, 307, 308
 HOROWITZ ..125, 158, 165, 166, 167, 168, 169,
 183, 192, 200, 227, 265, 283
 HORRICKS.....278
 HOWARD. 50, 51, 54, 55, 61, 63, 69, 76, 78, 85,
 159
 HOWLETT.....200, 240, 242
 HUGHES.....88
 HUGO.....548, 584, 596
 HUMMEL.....29, 132, 136, 405, 485, 499
 HURÉ.....542, 605, 609
 HUTTON.....427

I

IBERT.....344
 IBRAHIM.....425, 523
 IBSEN.....134
 INBAL.....565
 IZZARD.....342

J

JACKSON.....50, 51, 53, 356, 572
 JAËLL.....464
 JAMAL.....302, 517
 JAMES.....456
 JANIS.....43, 44, 72
 JANKÉLÉVITCH.....191, 481, 493, 506
 JARRETT...15, 21, 23, 24, 27, 36, 39, 191, 195,
 269, 294, 363, 372, 388, 394, 425, 428, 452,
 461, 469, 470, 503, 505, 506, 507, 508, 509,
 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518,
 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527,
 528, 529, 530, 531, 533, 534, 535, 536, 538,
 539, 540, 541, 543, 544, 545, 546, 547, 548,
 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557,
 558, 559, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567,

568, 569, 570, 572, 575, 587, 595, 600, 602,
606, 607, 609, 610, 611
JARVIS 342
JÉSUS 587
JOE VANDYL 468
JOHNSON. 24, 47, 53, 78, 81, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 104,
106, 107, 109, 123, 125, 128, 131, 132, 145,
158, 161, 199, 211, 212, 215, 219, 220, 369,
370, 439, 488, 606
JOLIVET 599
JONES..... 275, 279, 321, 427
JOPLIN42, 43, 44, 45, 46, 47, 60, 61, 78, 80, 83,
88, 94, 108, 140, 374, 517
JOSEPHSON 263
JOYCE 591

K

KABALEVSKY 433, 434
KALKBRENNER 193
KANT 229, 577
KATZ 185
KEENE.....512
KEEPNEWS.....179, 264, 454, 468, 469, 475
KERN 354
KEROUAC.....583, 592
KERR 486
KHATCHATOURIAN 489
KHATCHATURIAN 438
KIRKEBY..... 112, 113, 123, 124, 127
KISHINAMI.....535
KISTLER.....289
KLEE 208
KLEIST 472
KLOTZOUR.....600
KNAUSS 356
KNEPPER.....88, 248, 256, 542, 605, 609
KONITZ 434
KOPETZ-KORF 356, 357, 358
KORALL 259
KRUGER.....554
KRUPA 360
KUHN.....425
KÜHN.....191, 612

L

LABBA 86
LACHMUND.....196
LAKE.....568
LAMBERT 24, 85, 101, 102, 132, 133, 134, 135,
136, 199, 211, 212, 221
LAMONT 418
LAMOTHE 48
LANDON.....347
LANGE 513, 531
LARCK 379
LARKINS 486
LAVAILLANT.....31

LAWSON 166, 174
LEE 479
LEES 335, 336, 432, 444
LEHMANN 191
LEINSdorf 387, 388
LEMAÎTRE.....181
LENAU 584
LENZ38, 192, 193, 196, 247, 258, 287, 296, 390,
455, 456, 460, 520, 521
LEPROTTI 72
LESTER83, 91, 92, 110, 157, 159, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173,
174, 175, 180, 181, 185, 186, 190, 191, 192,
194, 196, 199, 200, 202, 203, 205, 209, 211,
212, 214, 215, 216, 219, 224, 226, 230, 231,
233, 234, 236, 237, 238, 240, 242, 243, 244,
245, 246, 248, 249, 250, 252, 254, 258, 259,
260, 262, 263, 264, 266, 276, 277, 278, 280,
281, 428
LEVAILLANT.....15, 31, 41, 390, 608
LEVANT 125, 165, 166, 233, 234
LEVERKÜHN 592, 594
LEVY 98, 302
LEWIS... 14, 178, 188, 336, 338, 361, 362, 369,
370, 374, 387, 420
LINCOLN.....110
LIND 288
LINOS.....583, 585, 599, 603
LINUS.....585, 586, 587, 588, 599
LISZT .11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 27, 28,
29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 52,
58, 59, 65, 66, 67, 76, 79, 88, 89, 92, 94, 106,
107, 108, 116, 118, 119, 120, 121, 123, 128,
131, 132, 137, 138, 155, 157, 159, 160, 168,
170, 174, 178, 181, 182, 183, 185, 186, 187,
188, 189, 190, 191, 193, 196, 197, 202, 203,
206, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 227, 228,
229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 243,
244, 246, 247, 248, 250, 253, 255, 256, 257,
258, 260, 261, 265, 266, 267, 268, 282, 284,
291, 295, 298, 300, 301, 303, 305, 308, 310,
311, 315, 317, 319, 326, 327, 328, 329, 330,
338, 344, 346, 357, 361, 362, 364, 369, 370,
373, 377, 382, 383, 389, 390, 392, 398, 400,
401, 402, 404, 406, 407, 411, 413, 420, 421,
422, 425, 426, 435, 436, 448, 449, 450, 452,
453, 455, 460, 463, 472, 481, 484, 491, 494,
497, 500, 503, 506, 511, 516, 518, 520, 521,
522, 527, 528, 536, 538, 540, 541, 542, 543,
545, 547, 548, 551, 553, 555, 556, 557, 558,
564, 565, 579, 580, 584, 591, 595, 596, 602,
605, 606, 607, 608, 609, 612
LITOLFF 206
LITWEILER.....544, 567
LLOYD 510, 562, 563
LOMAX46, 49, 50, 51, 53, 55, 60, 62, 63, 64, 68,
69, 70, 71, 72
LONG 41, 451, 458
LONGFELLOW 110
LOUSSIER.....386

LUSIGNAN 5

M

MACDOWELL 344
 MAGEE 434, 435
 MAHER 200, 201, 202
 MAHLER 408, 512
 MALIBRAN 499
 MALLARMÉ 491
 MANN .576, 577, 578, 583, 584, 588, 589, 590,
 591, 592, 593, 602, 603
 MARKY 308, 309, 310, 311, 312, 316, 326, 330
 MARLOW 321
 MARSALIS 385
 MARSHALL 168
 MASCAGNI 114
 MASSENET 63, 134, 135, 211, 214
 MASSEY 343
 MATHEWS 55
 MATTHEVS 291
 MAYER 170, 174, 210, 267, 482
 MAYERL 347, 348, 350
 MAZETIER 175, 176
 MCBRIDE 572
 MCCARTNEY 364
 MCCOWN 172
 MCCOY 360
 MCCOY TYNER 517, 523
 MCKENNA 486
 McLAUGHLIN 569
 MCPARTLAND 24, 213, 283, 320, 339, 340, 341,
 342, 343, 345, 346, 350, 351, 352, 353, 354,
 355, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364,
 365, 366, 378, 379, 392, 395, 422, 423, 431,
 436, 440, 454, 456, 466, 483, 613
 MCPHEE 514, 531
 MCSHANN 258
 MCSWEENEY 288
 MCVICKER 288, 289, 290
 MEDICI SPADA 466
 MEHLDAU 7, 11, 23, 24, 425, 503, 561, 571, 572,
 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 582,
 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591,
 592, 593, 594, 595, 596, 597, 599, 600, 601,
 602, 606, 609, 610, 611, 612
 MEHTA 388
 MELROSE 52, 53, 60
 MELVILLE 352
 MENDELSSOHN 27, 102, 136, 204, 217, 343, 389,
 390, 403, 419, 438, 493, 494, 495, 509, 579
 MEYERBEER 33, 57, 138
 MICHELANGELI 437
 MILHAUD 439, 600
 MILLER 571
 MIRABEAU 557
 MITCHELL 576, 585
 MOLON 7
 MONK . 111, 158, 189, 207, 208, 209, 215, 246,
 273, 276, 283, 299, 301, 422, 426, 462, 575

MOREY 334
 MORGAN 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351
 MORGENSTEN 478
 MORRICONE 77
 MORTON . 11, 15, 23, 24, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63,
 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75,
 76, 77, 78, 79, 80, 85, 89, 92, 101, 106, 114,
 117, 119, 134, 137, 139, 140, 144, 145, 146,
 147, 152, 154, 211, 230, 231, 258, 268, 298,
 320, 321, 340, 341, 343, 345, 350, 351, 353,
 354, 378, 409, 426, 608, 609, 610
 MOSCA 226
 MOSCHELES 29, 193
 MOSZKOWSKI 121, 206, 509
 MOUSSORGSKI 477, 509
 MOYSAN 17, 21, 28, 36, 37, 44, 65, 66, 119, 183,
 187, 229, 256, 257, 261, 266, 382, 383, 400,
 401, 420, 421, 541, 542, 547, 548, 551, 555,
 556, 564, 609
 MOZART 9, 35, 123, 132, 157, 226, 371, 375,
 385, 394, 395, 430, 431, 447, 448, 503, 509,
 514, 515, 570, 581
 MÜLLER-STREICHER 460
 MURPHY 213, 357
 MYROW 600

N

NAT HENTOFF 353
 NECKAM 570
 NEVIN 219
 NEWBORN 283, 302
 NEWELL 369, 371
 NEWHALL 148
 NORMAN 266
 NORVO 186, 245

O

OFFENBACH 408
 OFFSTEIN 525
 OGERMAN 440, 441
 OISTRACH 166
 OPHULS 543
 OTEY 394
 OTT 230
 OUCKAMA KNOOP 585
 OVIDE 586
 OZAWA 510, 512

P

PACHMANN 86
 PADEREWSKI . 91, 108, 110, 123, 166, 168, 186
 PAGANINI 16, 160, 234, 256, 302, 381, 473, 491,
 548
 PAGE 124

- PALMER 164, 165, 245, 246, 251, 252, 279, 292,
303, 316, 317, 319, 321, 329, 337, 428, 429,
520, 550
PANASSIÉ 47, 103, 113
PARKER 114, 161, 171, 189, 245, 248, 267, 269,
273, 276, 277, 278, 281, 282, 376, 468, 502
PARSON 467
PAUL ... 107, 162, 164, 208, 245, 246, 252, 259,
317, 319, 330, 340, 341, 343, 345, 350, 353,
354, 429, 467, 495, 517
PAVESE 489
PAZDRO 16, 34
PEACOCK 515
PEASE 169, 262
PEDERSEN 332, 333
PENESCO 1, 7, 284, 302, 339, 366, 464, 605
PERLMAN 166, 213
PETERSON 24, 145, 158, 160, 163, 164, 165, 176,
183, 191, 245, 246, 251, 252, 279, 280, 283,
292, 293, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308,
309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318,
319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,
328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
337, 338, 339, 363, 374, 378, 413, 414, 415,
416, 422, 427, 428, 429, 435, 459, 463, 491,
522, 534, 541, 572, 607, 608
PETRUCCIANI 191, 612
PEYTON 55, 56
PICTET 612
PIERANUNZI 427, 429, 430, 431, 432, 433, 436,
437, 438, 442, 443, 447, 449, 453, 456, 457,
460, 461, 470, 471, 476, 477, 480, 486, 489,
490, 491, 493, 495, 497, 498, 502, 602
PIERCE 287, 289, 291
PLATON 454
PLEYEL 19, 31, 77, 330, 390, 451, 453, 457, 458,
491
POLLOCK 208
POPKIN 225
PORTER 235
POSTIF 519
POTOCKA 466
POULENC 396, 580, 612
POWELL 145, 168, 209, 227, 245, 273, 276, 277,
278, 279, 280, 281, 283, 299, 338, 353, 360,
386, 394, 427, 457, 489, 496
PREISER 410
PREVIN 168, 169, 211, 258, 316, 385
PRIESTLY 399, 400
PROBST 31
PROKOFIEV 515, 580
PUCCINI 149
- R**
- RACHMANINOV 41, 166, 206, 243, 282, 283, 297,
301, 344, 346, 381, 385, 398, 399, 400, 402,
404, 411, 418, 420, 430, 431, 436, 437, 441,
474, 487, 489
RAINEY 173, 174, 175, 200, 204, 205
RAMEAU 591, 599
RANDLE 159, 265
RASKIN 381
RAVEL 70, 73, 103, 201, 206, 243, 326, 380, 414,
431, 432, 436, 437, 438, 439, 441, 450, 468,
477, 506, 512, 580
RAVINA 509
RAZAF 110, 129, 338
REDMAN 572
REED 149
REGER 267
REICH 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 61, 63,
69, 70, 72, 75, 76, 78, 79, 85, 593
REINHARDT 367
REVEL 5
REYNAUD 247, 248, 484
RICHARDS 69, 70
RICHTER 59
RICOEUR 409
RIEFENSTAHL 569
RILKE . 574, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 597,
599, 602
RIMSKI-KORSAKOV 121, 385, 568
RIMSKY-KORSAKOV 121, 381, 568
ROBERTS 85, 86, 96, 109, 145
RODGERS 222, 416
RODRIGUEZ 550
RONALD 344
ROOSEVELT 110
ROSEN 16, 19, 21, 36, 136, 137, 217, 218, 222,
223, 234, 235, 327, 328, 382, 388, 389, 405,
447, 448, 471, 472, 499, 500, 501, 503, 558,
560, 563, 564, 581
ROSENTHAL 328
ROSSINI 57, 102, 138, 185, 218, 256, 450
ROTHSCHILD 77
ROUBET 407, 408, 409
ROUSSEAU 208, 548
ROWLES 163, 219, 486
ROYAL STOKES 415
RUBINI 499
RUBINSTEIN 174, 265, 283, 356
RUEDI 554, 555
RUSSELL 50, 439, 552
- S**
- SAINT-SAËNS 115, 206, 509
SAMPSON 109
SAND 30, 34, 504, 601
SARTRE 454
SATIE .. 399, 400, 404, 406, 410, 411, 416, 418,
419, 431, 432, 439, 442, 468, 470, 475, 478
SCARLATTI 17, 355, 418, 515
SCHARWENKA 206
SCHIFF 390
SCHILLER 366, 584
SCHNABEL 41, 516
SCHOEHEL 60

- SCHUBERT... 15, 16, 19, 59, 102, 103, 104, 132, 217, 218, 232, 267, 382, 383, 401, 426, 431, 449, 493, 497, 521, 543, 559, 565, 572, 576, 577, 578, 579, 581, 600, 612
- SCHULLER 22, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 86, 88, 89, 90, 91, 128, 131, 137, 143, 144, 145, 147, 148, 150, 152, 159, 160, 167, 177, 178, 180, 184, 189, 194, 195, 198, 199, 205, 206, 213, 214, 215, 216, 217, 222, 223, 224, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 241, 243, 244, 245, 246, 252, 318, 355, 439, 471
- SCHUMAN 153
- SCHUMANN 11, 19, 327, 328, 339, 358, 382, 383, 390, 392, 396, 398, 411, 412, 466, 481, 494, 503, 509, 559, 572, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 586, 596, 602, 610
- SCOTT 43, 55, 167, 279
- SCRIABINE..... 42, 390, 430, 432, 443, 468
- SCRIABINE..... 42, 390, 432, 438
- SEALY 164
- SERKIN 153
- SHADWICK .. 427, 429, 430, 431, 432, 434, 437, 439, 440, 442, 443, 445, 448, 452, 453, 454, 455, 462, 463, 465, 466, 468, 469, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 482, 483, 486, 487, 488, 489, 490
- SHAFTESBURY 566
- SHAKESPEARE 157, 411
- SHAPIRO 294
- SHAW 100, 167
- SHEARING ... 21, 23, 24, 67, 113, 122, 158, 178, 207, 249, 250, 254, 283, 295, 320, 339, 340, 345, 354, 355, 361, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 426, 427, 431, 436, 439, 440, 442, 466, 467, 475, 485, 486, 495, 513, 558, 562, 603, 606, 610, 611, 613
- SHEPP 442, 445
- SHERMAN 149
- SHORT 165
- SIBELIUS 576
- SIGNAC 453
- SIMS 150, 200, 201, 202, 243, 244
- SINATRA 399
- SISSLE 141
- SMALL 550
- SMITH 15, 24, 53, 75, 76, 78, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 132, 133, 145, 148, 158, 191, 192, 199, 293, 606, 608
- SOLAL . 178, 179, 188, 221, 233, 280, 281, 319, 320, 345, 362, 428, 506, 612
- SOUSA 289
- SPAETH 46
- SPELLMAN 274
- STANTON 219
- STARWAY 221
- STEINKE 97, 98
- STEVENS 120
- STEWART 172, 177, 252
- STITZEL 60
- STOCKHOUSE 340, 341, 342, 343, 345, 349, 350, 353, 354
- STRAUSS 576
- STRAVINSKY 122, 379, 477, 514, 543
- STRUDWICK 343

T

- TAKEMITSU 513
- TALMA 181, 556
- TARNOWSKI 466
- TATUM.. 11, 21, 23, 24, 36, 75, 83, 91, 92, 110, 111, 128, 132, 133, 134, 137, 145, 152, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 293, 294, 296, 300, 301, 303, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 335, 337, 338, 347, 352, 353, 355, 362, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 385, 386, 390, 397, 398, 399, 400, 403, 404, 405, 408, 410, 411, 412, 414, 416, 421, 422, 425, 426, 427, 428, 435, 459, 479, 486, 487, 495, 517, 521, 522, 523, 524, 547, 558, 569, 571, 574, 575, 606, 607, 608, 609, 610
- TAUSIG..... 192, 196, 258, 287
- TAYLOR 55, 173, 238, 278, 281, 425, 426, 445, 486, 563
- TCHAIKOVSKI 126, 418, 430, 443, 504, 576
- TERRASSON 191, 612
- TESSER 299, 300, 301, 568
- THALBERG 40, 52, 187, 520, 607
- THOMÁN 308, 311
- THURN UND TAXIS-HOHNLOHE 585
- TILGHMAN 263
- TORFF 291, 292, 295, 366, 367
- TORNATORE 77
- TOSCANINI 153, 167
- TOYNBEE 312
- TRISTANO 154, 225, 226, 252, 273, 283, 351, 434
- TROUSSON 17, 566, 567, 570
- TUNSTALL 82
- TURNER 162, 341
- TURPIN 55
- TYNER 425

U

ULANOV 254

V

VANCE 84, 86, 87, 91, 111, 112, 121, 122, 123,
126
VERDI 56, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 68, 72
VERLAINE 438, 450
VILLON 563
VINCI 169
VON FLOTOW 56, 57, 117
VON HOLZ 142, 147
VON OTTER 576
VON SUPPÉ..... 56, 57, 58

W

WAGNER. 15, 59, 133, 136, 244, 364, 437, 453,
565, 580
WALKER REED 43
WALLER . 24, 53, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91,
104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131,
133, 134, 135, 136, 139, 140, 142, 148, 152,
158, 161, 162, 190, 191, 193, 197, 199, 205,
211, 219, 235, 243, 244, 250, 260, 265, 268,
269, 276, 283, 293, 321, 338, 347, 358, 369,
370, 379, 384, 385, 394, 399, 403, 404, 405,
416, 422, 443, 478, 511, 518, 522, 541, 607
WANGERMÉE 132

WARNER 346
WASSERMAN 486
WATERMAN 80
WATT 126, 127, 130, 355
WEBER 38, 132, 136
WEBERN 390
WEBSTER.....252
WEILL 416
WHITEMAN 200, 509
WIECK 190, 217
WIELAND 539
WILDE 594
WILLIAMS.....97, 151, 238, 269, 351
WILSON24, 50, 51, 75, 139, 150, 152, 153, 154,
158, 163, 171, 176, 177, 178, 180, 183, 205,
210, 230, 231, 239, 241, 245, 269, 274, 276,
279, 282, 283, 284, 285, 307, 308, 315, 347,
367, 369, 370, 375, 376, 399, 404, 405, 412,
519, 520, 569, 613
WRIGHT 96

Y

YAMASHITA.....535
YOUMANS.....122
YOUNG 141, 189, 226, 275, 279, 507

Z

ZIGMUND 438
ZINDARS 457
ZURKE 369, 370
ZWERIN.....442, 567

Table des matières

INTRODUCTION	13

PARTIE I - LA CONQUÊTE DE LA RECONNAISSANCE DU STATUT DE VIRTUOSE CHEZ LES PIANISTES DE JAZZ

I. CHAPITRE 1- NOTION PRÉALABLE :	
L'AUTRE IMPROVISATEUR : LE PIANISTE ROMANTIQUE.....	27
I.1.1- L'improvisation dans l'œuvre de Frédéric Chopin (1810-1849).....	29
I.1.1.1- Lieux et circonstances dans lesquels improvise Chopin	29
I.1.1.2- Les prétextes à improvisation de Chopin.....	30
I.1.1.3- L'articulation entre improvisation et composition chez Chopin	31
I.1.1.4- Quand Chopin improvisait.....	32
I.1.2- L'improvisation dans l'œuvre de Franz Liszt (1811-1886).....	35
I.1.2.1- Lieux et circonstances des improvisations de Liszt	35
I.1.2.2- Les prétextes à improvisation de Liszt	36
I.1.2.3- Quand Liszt improvisait.....	38
I. CHAPITRE 2- LE GESTE VIRTUOSE ASSERVI À LA DANSE	41
I.2.1- Les origines du piano jazz	41
I.2.1.1- Scott Joplin	43
I.2.1.2- Jelly Roll Morton	46
I.2.1.2.1- Le contexte.....	48
I.2.1.2.2- L'apprentissage musical et pianistique	49
I.2.1.2.3- Compétitions et armes du virtuose.....	52
I.2.1.2.4- Éléments d'influence stylistique.....	56

I.2.1.2.4.1- Réflexions à partir des citations précédentes.....	57
I.2.1.2.4.2- L'opéra comme source d'inspiration.....	58
I.2.1.2.4.3- De l'opéra à l'improvisation.....	64
I.2.1.2.5- Quelques œuvres modèles dans la production pianistique de Jelly Roll Morton.....	68
I.2.1.2.5.1- <i>Le miserere du trouvère</i>	68
I.2.1.2.5.2- <i>The crave et finger breaker</i>	71
I.2.1.2.5.2.1- <i>The Crave</i>	72
I.2.1.2.5.2.2- <i>Finger breaker</i>	75
I.2.2- Le <i>stride</i>	78
I.2.2.1- Définition et contexte.....	79
I.2.2.2- Trois grands noms du <i>stride</i> en quête de reconnaissance.....	85
I.2.2.2.1- James P. Johnson.....	85
I.2.2.2.1.1- l'Apprentissage.....	86
I.2.2.2.1.2- Virtuosité et concurrence.....	89
I.2.2.2.1.3- Éléments d'influence stylistique.....	90
I.2.2.2.1.4- <i>Blues for Jimmy</i> une version épurée de <i>Jazz-a-mine</i>	94
I.2.2.2.2- Willie « The Lion » Smith.....	95
I.2.2.2.2.1- Apprentissage pianistique et musical	95
I.2.2.2.2.2- Éléments d'influence stylistique.....	99
I.2.2.2.2.3- <i>Echoes of spring</i>	104
I.2.2.2.3- Le geste paradoxal de Thomas « Fats » Waller	106
I.2.2.2.3.1- <i>Entre feintise et hypergeste</i>	107
I.2.2.2.3.2- apprentissage musical et technique.....	108
I.2.2.2.3.3- « Fats » Waller l'entertainer	109
I.2.2.2.3.4- Dans le secret du geste pianistique wallerien	110
I.2.2.2.3.4.1- Waller et sa blessure secrète	111
I.2.2.2.3.4.2- Un piano à queue au service d'une formidable technique	112
I.2.2.2.3.4.3- Waller et l'hommage à l'opéra : THEN YOU'LL REMEMBER ME	114
I.2.2.2.3.4.3.1- <i>Intermezzo</i>	114
I.2.2.2.3.4.3.2- <i>My Heart at Thy Sweet Voice</i>	115
I.2.2.2.3.4.3.3- <i>Waltz from Faust</i>	116
I.2.2.2.3.4.3.4- <i>Sextette</i>	117
I.2.2.2.3.4.3.5- <i>Ah, So Pure</i>	117
I.2.2.2.3.4.3.6- <i>Then You'll Remember Me</i>	118
I.2.2.2.3.4.4- Un jeu orchestral héritier de sa pratique de l'orgue.....	120
I.2.2.2.3.4.5- Une aspiration à s'affirmer autrement que par le jazz	121
I.2.2.2.3.4.6- La <i>London Suite</i> , une parenthèse poétique dans la production de Waller	123
I.2.2.2.3.4.7- La face cachée de Thomas Waller à la radio	124
I.2.2.2.3.5- L'épreuve de vérité : le concert au <i>Carnegie Hall</i>	124
I.2.2.2.3.6- Au cœur du paradoxe.....	127
I.2.2.2.3.6.1- Le geste technique de Thomas Waller, pianiste	127
I.2.2.2.3.6.2- Thomas Waller, pianiste noir américain	130

I.2.2.2.3.6.3- Entre feintise et réalité : le paradoxe	131
I.2.2.3- Un autre pianiste de <i>stride</i> : Donald Lambert.....	132
I.2.2.3.1- <i>Élégie</i>	135
I.2.2.3.2- <i>Sextet</i>	135
I.2.2.3.3- <i>Pilgrim's Chorus</i>	136
I.2.2.4- L'après <i>stride</i>	138
I.2.2.4.1- Le contexte.....	139
I.2.2.4.2- La notion de performance	139
I.2.2.4.3- Earl Hines	140
I.2.2.4.4- Teddy Wilson.....	150
I. CHAPITRE 3- ART TATUM LE VIRTUOSE ABSOLU	157
1.3.1- Biographie et apprentissage musical.....	170
1.3.2- Éléments d'une technique hors du commun	176
1.3.3- Origines de la technique d'Art Tatum	197
1.3.4- Improvisation paraphrase et subtilités harmoniques	217
1.3.5- Le soliste virtuose	246
1.3.6- Le récital réinventé	253
 PARTIE II- DU MODÈLE VIRTUOSE ROMANTIQUE À L'ESPRIT ROMANTIQUE	
II. CHAPITRE 1- PIANO SOLO ET INDIVIDUALITÉS	273
II.1.1-Les accents romantiques d'Erroll Garner, le pianiste qui n'avait jamais appris à lire la musique	284
II.1.1.1- Éléments biographiques.....	285
II.1.1.2- Éléments techniques et stylistiques	291
II.1.1.3- SOLITAIRE, un condensé des moyens techniques et stylistiques du geste pianistique d'Erroll Garner.....	297
II.1.2- Oscar Peterson : quelques aspects d'un héritage.....	302
II.1.2.1- Éléments biographiques, formation musicale et philosophie personnelle.....	303
II.1.2.2- Oscar Peterson-Art Tatum, filiation ou communauté d'esprit ?	315
II.1.2.3- Style et moyens techniques	318

II.1.2.4- Conception et enjeux du geste pianistique virtuose en soliste	322
II.1.2.5- Les instruments d'Oscar Peterson	330
II.1.2.6- TRACKS	335
II.1.3- Marian McPartland ou le swing d'une lady	339
II.1.3.1- Éléments biographiques et études musicales.....	341
II.1.3.2- Éléments stylistiques du geste pianistique de Marian McPartland	350
II.1.3.2.1- Le swing de Marian McPartland.....	350
II.1.3.2.2- Entre tradition savante et jazz, <i>rubato</i> et swing.....	352
II.1.3.3- Concert en soliste et enregistrement du disque SOLO CONCERT AT HAVERFORD	361
II.1.3.3.1- Marian McPartland et le concert en soliste.....	361
II.1.3.3.2- Solo at Haverford.....	364
II.1.4- Emprunts et citations, principe rhapsodique et fantaisie dans les improvisations de Sir George Shearing, le pianiste de jazz invité des orchestres symphoniques.....	366
II.1.4.1- Éléments biographiques et apprentissage musical.....	368
II.1.4.2- Conception, conditions du jeu en soliste et type d'instrument sur lequel Shearing le pratique	372
II.1.4.3- Geste pianistique et musique savante chez George Shearing	375
II.1.4.3.1- Mélange des genres.....	378
II.1.4.3.2- L'admiration pour Jean Sébastien Bach	386
II.1.4.3.3- George Shearing et la musique savante, itinéraire complexe d'une relation privilégiée.....	391
II.1.4.4- L'enregistrement de disques en solo ou l'indispensable démonstration d'une personnalité originale	398
II.1.4.4.1- THE SHEARING PIANO	398
II.1.4.4.2- OUT OF THIS WORLD	410
II.1.4.4.3- MUSIC TO HEAR	411
II.1.4.4.4- MY SHIP.....	413
II.1.4.4.5- GRAND PIANO	415
II.1.4.4.6- FAVORITE THINGS.....	417

II. CHAPITRE 2- DE LA POÉSIE DE BILL EVANS AUX NOUVELLES PERSPECTIVES DE BRAD MEHLDAU EN PASSANT PAR LA MÉTAPHYSIQUE DE KEITH JARRETT	425
II.2.1- Bill Evans, la poésie au piano	426
II.2.1.1- Apprentissage	429
II.2.1.2- Influences de la musique savante	435
II.2.1.3- Personnalité, style, posture	444
II.2.1.3.1- Evans et le refus de l'esthétique de son temps	445
II.2.1.3.2- Chopin et Debussy, le piano intime	449
II.2.1.3.3- Chopin et Evans, deux personnalités proches	453
II.2.1.3.4- Un geste pianistique tout en délicatesse	456
II.2.1.3.5- Le <i>legato</i> , une subtilité technique partagée dans une phrase mélodique épurée	459
II.2.1.3.6- Richesse harmonique	461
II.2.1.3.7- Posture	462
II.2.1.3.8- Le refus de la virtuosité ostentatoire	463
II.2.1.4- Discographie sélective	465
II.2.1.4.1- L'album NEW JAZZ CONCEPTIONS	467
II.2.1.4.2- Disque EVERYBODY DIGS BILL EVANS	468
II.2.1.4.3- Disque TIME REMEMBERED	473
II.2.1.4.4- Disques THE SOLO SESSIONS I & II	474
II.2.1.4.5- Disque CONVERSATIONS WITH MYSELF	476
II.2.1.4.6- Disque BILL EVANS AT TOWN HALL	478
II.2.1.4.7- Disque ALONE	482
II.2.1.4.8- Disque ALONE AGAIN	485
II.2.1.4.9- Bill Evans, THE PARIS CONCERT EDITION ONE & EDITION TWO	488
II.2.1.5- Bill Evans pianiste poète	489
II.2.1.5.1- Au-delà de la touche : le rapport à la mélodie et au chant	493
II.2.1.5.1.1- Du thème de jazz à la Romance sans paroles (Lieder ohne Worte)	493
II.2.1.5.1.2- De la Romance sans paroles au lied	495
II.2.1.5.2- Le piano chanteur de Bill Evans	497
II.2.1.5.3- Langage et émotions	501
II.2.1.6- Le romantisme de Bill Evans	503
II.2.2- Keith Jarrett, le pianiste démiurge	506
II.2.2.1- Enfance et apprentissage	507
II.2.2.2- Une relation privilégiée avec la musique savante	510

II.2.2.3- Éléments stylistiques, état d'esprit et posture.....	516
II.2.2.3.1- Éléments stylistiques et état d'esprit.....	516
II.2.2.3.2- Posture.....	518
II.2.2.4- Évolution et place du solo dans sa carrière.....	522
II.2.2.5- Le KÖLN CONCERT.....	534
II.2.2.5.1 Circonstances de l'enregistrement	534
II.2.2.5.2- Le déroulement du concert.....	535
II.2.2.5.3- Le KÖLN CONCERT, un moment unique pérennisé	538
II.2.2.6- Popularité du pianiste soliste	541
II.2.2.7- La virtuosité comme art oratoire	545
II.2.2.7.1- La relation Un-Tous.....	546
II.2.2.7.2- Le rapport Un-Tous comme religion	549
II.2.2.7.3- Le Verbe au service de la célébration	555
II.2.2.7.3.1- <i>Le rubato</i>	557
II.2.2.7.3.2- L'art du faux contrepoint.....	558
II.2.2.7.3.3- <i>L'ostinato</i>	559
II.2.2.8- La forme : entre principe rhapsodique, ballade et programme.....	561
II.2.2.9- Le romantisme de Keith Jarrett	567
II.2.3- Brad Mehldau, romantique contemporain.....	571
II.2.3.1- Brève biographie et quelques éléments techniques	572
II.2.3.1.1- Biographie succincte.....	572
II.2.3.1.2- Qualités de son geste technique	573
II.2.3.2- Place du solo dans le geste pianistique de Brad Mehldau	573
II.2.3.3- De l'influence de la musique savante	575
II.2.3.3.1- Influence directe.....	575
II.2.3.3.2- La notion de cycle et le motif (mélodique et rythmique) au cœur de l'album ELEGIAC CYCLE	579
II.2.3.4- De l'influence de la littérature et de la philosophie	583
II.2.3.4.1- Rainer Maria Rilke et les références mythologiques	585
II.2.3.4.2- Thomas Mann, Adorno et Goethe.....	588
II.2.3.5- De l'importance du choix des titres.....	595
II.2.3.5.1- Plage première : <i>Bard</i>	597
II.2.3.5.2- Plage deux : <i>Resignation</i>	597
II.2.3.5.3- Plage trois : <i>Memory's Tricks</i>	598

II.2.3.5.4- Plage quatre : <i>Elegy For William Burroughs and Allen Ginsberg</i>	599
II.2.3.5.5- Plage cinq : <i>Lament For Linus</i>	599
II.2.3.5.6- Plage six : <i>Trailer Park Ghost</i>	600
II.2.3.5.7- Plage sept : <i>Goodbye, Storyteller</i>	600
II.2.3.5.8- Plage huit : <i>Rückblick</i>	601
II.2.3.5.9- Plage neuf : <i>The Bard Returns</i>	602
CONCLUSION	605
BIBLIOGRAPHIE	615
ANNEXES.....	623
INDEX DES NOMS PROPRES	733