



FRANCIS PAUDRAS

**LA DANSE
DES INFIDÈLES**

BUD POWELL À PARIS

LE MOT ET LE RESTE

FRANCIS PAUDRAS

LA DANSE DES INFIDÈLES

BUD POWELL À PARIS

LE MOT ET LE RESTE
2019

À un autre génie,
le pianiste et compositeur
Bill Evans.

Après bien années de réflexion et de recherches, je suis très fier d'avoir réussi à concrétiser cet ouvrage. Je l'ai voulu dense, sincère, sans restriction; le plus digne possible de l'homme et de l'artiste auquel il est consacré. Réaliser cet hommage à Bud Powell est le plus grand privilège que la vie m'ait offert. Puissent l'humilité et l'amour qui m'ont inspiré tout au long de cette entreprise être le premier message délivré au lecteur.

De tous ceux que j'aimais, de Bird à Stan Getz, en passant par Miles et beaucoup d'autres dont on ignore que je les ai écoutés, c'est Bud qui m'a le plus influencé.

À quinze ans, j'ai d'abord écouté les disques de Dexter avec Bud, ensuite j'ai écouté Bird, Dizzy, les grands orchestres et tous m'ont influencé; mais Bud sans doute plus que n'importe qui d'autre.

Je le trouvais très expressif, il dégageait tellement d'émotion...

Mais il y a différentes sortes d'émotions: il y en a de faciles, de superficielles et puis, il y en a d'autres qui ne vous font pas rire, qui ne vous font pas pleurer, qui ne vous font éprouver rien d'autre qu'un sentiment d'absolu. C'est ce que j'ai ressenti avec Bud. On a peut-être quelquefois ce sentiment avec Beethoven... Ce n'est pas que ce soit beau, dans le sens de joli ou de brillant, c'est très différent; c'est quelque chose de vraiment profond. Parmi tous ces géants, Bird, Bud, Dizzy et Miles dont on parle toujours, je pense que Bud est très sous-estimé. Bud est considéré je ne sais comme quoi, je ne sais comment... Mais moi, je n'ai jamais pensé comme cela.

Bill Evans, Oslo, 1964

extrait d'une interview accordée à Randi Hultin

Si je devais choisir un seul musicien pour son intégrité artistique, pour l'originalité incomparable de sa création, mais aussi pour la grandeur de son œuvre, ce serait Bud Powell. Personne ne lui arrive à la cheville.

Bill Evans, Paris, 26 novembre 1979

commentaires recueillis après le concert de Bill Evans à l'Espace Cardin

AVANT-PROPOS

Tout le monde essaie d'être à l'image de Dieu.
C'est pour cela que j'ai choisi le jazz.

John Lewis.

Pour écrire ce livre, j'ai dû vaincre des empêchements tels que j'ai craint de ne jamais l'entreprendre. Tout d'abord, parler de Bud Powell me semblait presque indécent. Comment, en effet, trouver les mots justes pour traduire l'immense émotion qu'avaient fait naître en moi le personnage et son œuvre ? Ma passion que je croyais aveugle, mon enthousiasme que certains considéraient comme excessif, et en conséquence ma crainte d'être trop absolu, se sont pourtant dissipés pour faire place à une sereine détermination.

Le texte qui suit est donc le prolongement d'un cri du cœur, mais aussi le reflet d'une totale volonté de rester le plus proche possible des réflexions que je m'étais jusqu'à ce jour intimement réservées. Plutôt qu'anecdotique, il est le fruit d'une longue méditation depuis 1956, époque à laquelle je vis Bud Powell pour la première fois.

Je ne prétends pas révéler toutes les facettes de l'univers intérieur de Bud. La complexité de son esprit génial maintiendra sans doute un mystère autour de sa personnalité si attachante. Cependant, laisser sombrer dans l'oubli l'œuvre colossale de cet ange déchu m'aurait semblé une des injustices les plus intolérables de notre temps. Consacré à l'un des plus grands esprits de la culture noire-américaine, cet ouvrage m'a été inspiré à moi, un Blanc (puisque telle semble être ma couleur de peau), pour la simple raison que sa musique m'apparaît désormais comme un phénomène universel. L'œuvre de Bud Powell n'est pas seulement le message d'Amour d'un artiste noir aux Noirs; elle est aussi un message de Beauté, d'Espoir et de Paix aux hommes du monde entier.

Cette certitude m'a fait envisager la rédaction de ce livre avec d'autant plus d'enthousiasme que la vie et l'œuvre de ce génie ne

semblent pas avoir inspiré les commentateurs au-delà d'anecdotes éculées et de considérations dérisoires. Mes propos passionnés ne sont pas dictés par un romantisme échevelé, mais par trente années d'étude assidue et approfondie de son œuvre, que je considère comme l'une des approches les plus convaincantes de toute l'histoire de la musique.

Je dois aussi ajouter que je suis très conscient de l'opinion que les Américains concernés par le jazz peuvent avoir des amateurs européens. Maintes fois, ils ont affirmé que nous avons une conception beaucoup trop romantique du phénomène « jazz » et que nous avons une notion erronée de l'univers dans lequel évoluent ses créateurs. Ces remarques et critiques ne m'ont pas donné envie de modifier mon point de vue. Les Français en savent peut-être beaucoup moins long que les Américains qui ont vécu ces événements musicaux, mais ces derniers en savaient de toute évidence trop peu, pour écrire de vraies études comme celles auxquelles nous aspirons tous, nous les amateurs de jazz.

Par ailleurs, après une vie entière consacrée à cette musique, je persiste à penser que ce n'est pas par hasard que les grands musiciens américains ont bien souvent trouvé leur consécration en France et en Europe, où beaucoup d'entre eux se sont d'ailleurs installés. Si j'en crois ma propre expérience (et celles d'observateurs aussi bien placés que moi), ils ont trouvé notre vision, nos conceptions et notre accueil très à leur goût. L'option de la société américaine, où le dollar est roi, s'accorde mal avec les exigences artistiques des musiciens. Aux États-Unis, ils se sont sentis de plus en plus étrangers à cette société de consommation à outrance dans laquelle business, opportunisme, rentabilité et profits immédiats faisaient référence en primant toute autre considération. Des musiciens comme Billie Holiday, Lester Young, Kenny Clarke, Thelonious Monk, Fats Navarro, Charlie Parker, Bud Powell et Bill Evans, pour ne citer qu'eux, n'acceptèrent jamais l'intégration dans un système aux antipodes de leur démarche artistique.

Par leur refus catégorique d'accepter toute compromission, ils ont affirmé leur désir de suivre les maîtres classiques du vieux continent. On comprend qu'ils se soient mieux accommodé de l'esprit européen et de notre romantisme. J'ai ressenti, chez les musiciens

américains, une profonde nostalgie pour les racines d'une certaine musique, européenne. Thelonious Monk, par exemple, déclare dans une interview: « Nous aimions Ravel, Stravinsky, Debussy, Prokofiev, Schönberg et peut-être avons-nous été influencés par eux. »

Si l'Afrique est responsable, en bonne part, de la pulsation du jazz, les structures, les conceptions harmoniques et les mélodies font référence aux créateurs de notre continent. Lors d'une conférence à Houston, Texas, en avril 1928, Maurice Ravel déclarait: « Folklore? Mais que représente au juste votre folklore? Des airs indiens? Sont-ils américains? Des negro-spirituals? Des blues? Mais sont-ils américains? »

Dans sa déclaration très prémonitoire, Ravel semblait ne pas exclure le développement d'une nouvelle école européenne pour prendre la suite de la musique classique. Il n'imaginait sans doute pas que l'école américaine représentée par Art Tatum, Charlie Parker, Bud Powell, Bill Evans entre autres, serait en fait seule à pouvoir prétendre à la succession des grands classiques. Après Chopin, Debussy, Fauré, Ravel et Lili Boulanger, après Wagner, Scriabine et Rachmaninov, l'Europe cherchait la continuité de son élan romantique. Il allait la trouver dans la musique américaine dite de « jazz », musique classique de demain.

On pourra prendre conscience, en lisant ce livre, de la différence qui sépare la réalité de la fiction. La comparaison des faits réels avec les écrits de chroniqueurs, qui se crurent obligés de parler de cette période de la vie de Bud avec moi par exemple, est assez éloquente. On imaginera mieux alors, l'attention qu'il faut porter à leurs propos sur le passé de Bud. Ils ne se sont pas plus penchés sur ce passé que sur l'époque de sa vie chez moi. Il leur aurait pourtant été facile d'en savoir plus, en s'informant directement auprès des intéressés; mais il est plus simple, bien sûr, de colporter des ragots. Ils ont ainsi entretenu une légende qui n'a fait que du mal à Bud. Aucun ne s'est vraiment attaché à l'étude de sa musique, qui est pourtant le seul sujet qui nous intéresse.

Par ailleurs, si j'apparais quelquefois peu tendre et peu charitable à l'égard de certains, je ne m'en excuse point. Mes propos ne visent qu'un but: rendre justice à un homme que peu de gens

ont ménagé. La seule chose qui m'importe aujourd'hui, c'est de montrer clairement et sans détour, l'arbitraire, l'adversité et la malveillance auxquels il se heurta durant son incroyable existence. Confortés par la conspiration du silence, toujours fort bien entretenue autour de Bud, beaucoup agirent sans vergogne et profitèrent de lui sans souci.

J'oublierai volontiers certains musiciens qui l'ont pillé ou parodié, alors que d'autres désertaient délibérément son œuvre en feignant aujourd'hui d'ignorer jusqu'à son nom, pour mieux revendiquer la paternité de certaines formes musicales dont il fut l'innovateur.

Francis Paudras, 1986

WILLOW GROVE

Verve, New York, 25 avril 1955

Le club enfumé commençait à se vider en ce petit matin frisquet du 21 janvier 1945, près de Philadelphie. Thelonious Sphere Monk, un pianiste mystérieux, un peu surréaliste, solide comme un roc, avait joué comme un dieu sur le piano droit mal accordé du cabaret. Les derniers clients, les plus passionnés bien sûr, s'attardaient sous les prétextes les plus futiles pour dévorer des yeux à la dérobée celui qui venait une fois encore de bousculer les idées musicales traditionnelles. Certains avaient réellement frêmi devant tant d'audace, d'autres sans doute en avaient été profondément bouleversés.

Un très jeune batteur, svelte et sportif, le nez chaussé de lunettes d'universitaire, un certain Max Roach, repliait patiemment tous les accessoires de sa batterie. Les batteurs sont toujours les derniers à quitter les clubs. Il faut aimer passionnément cet instrument pour accepter de le remettre en pièces détachées et de le trimbaler chaque jour. Ils admettent tout au plus d'abandonner la grosse caisse jusqu'au lendemain. Il est vrai que c'est un accessoire difficile à voler sans se faire remarquer.

Thelonious écoutait les commentaires de ses fans passablement éméchés, avec un sourire un peu coincé et une vague lueur de scepticisme dans le regard. Une délicate odeur de marijuana circulait par vagues à chaque fois qu'un client sortait dans la fraîcheur de la nuit.

Soudain, ce fut une véritable bourrasque! Plusieurs policiers firent irruption à la façon d'un commando. Ignorant les individus écroulés autour du bar, ils marchèrent avec détermination vers Monk.

– Toi, donne tes papiers!

La réponse jaillit, sèche et on ne peut plus brève.

– Non!

Un policier bâti comme un premier de ligne de rugby avait saisi Thelonious par un bras et lui palpait déjà vigoureusement les flancs. Monk eut un violent mouvement de recul et échappa à la poigne de fer du policier.

En une fraction de seconde, il fut ceinturé de manière très experte par un de ses collègues qui s'était habilement placé derrière lui et le propulsait sans ménagement vers la sortie. À cet instant, une ombre surgit brusquement pour s'interposer impérieusement entre Thelonious et les flics.

– Mais arrêtez, qu'est-ce que vous faites ?

– D'où il sort celui-là ? De quoi se mêle-t-il ? Allez, pousse-toi de là, on t'a pas sonné !

– Mais arrêtez donc, bon Dieu ! Vous ne savez donc pas à qui vous avez affaire ? Vous êtes en train de malmener le plus grand pianiste du monde !

Une courte matraque jaillit soudain à la vitesse de l'éclair dans la main de celui qui semblait être le chef, tourbillonna dans l'espace et frappa sèchement le trouble-fête en pleine tête, juste au milieu du crâne. Le choc fit un bruit bizarre, un bruit un peu grotesque même, comme celui d'un fruit dur qui éclate.

Thelonious, paralysé par des mains qui s'étaient durcies sur ses bras, regardait hébété son meilleur ami s'effondrer lentement, son ami intime, celui qu'il considérait un peu comme son frère :

Earl Powell, ou plutôt Bud, pour les familiers et pour ceux qui pouvaient se permettre de lui adresser la parole.

Earl Powell était un jeune pianiste très brillant qui venait tout juste d'avoir vingt ans, uniquement apprécié dans le clan très fermé des initiés et des modernistes révolutionnaires. On ne connaissait pas grand-chose de ce jeune homme réservé, plutôt silencieux, particulièrement fier, un peu arrogant même, qu'on voyait toujours tiré à quatre épingles.

Pour sa part, Thelonious lui portait une très grande admiration en le considérant après avoir adulé Duke Ellington et Art Tatum, comme le pianiste le plus prometteur du monde. Concertiste classique, virtuose, inventif et visionnaire, incroyablement moderne, le jeune Earl était d'une intransigeance presque excessive en matière de beauté, un pur et dur, dirait-on aujourd'hui.

Avant même d'avoir compris ce qui venait de se passer, les quelques témoins abrutis par l'alcool qui traînaient encore dans le cabaret à cette heure tardive, virent le fourgon de police s'éloigner rapidement dans la pénombre du petit jour, emportant les deux compères vers quelque destination redoutable.

Après un interrogatoire en règle et un petit séjour à l'ombre, Thelonious se retrouva sur les pavés de Harlem. Bud Powell, quant à lui, récupérait progressivement malgré d'horribles maux de tête, ce qui lui restait encore d'esprit. Après qu'à l'hôpital on lui eut superficiellement réparé la blessure à la tête, les services de police – ayant peu apprécié son intervention intempestive – ordonnèrent son transfert en prison, où on lui administra quelques bonnes douches d'eau ammoniacquée pour le calmer. Bud rentra chez lui à Willow Grove, et sa mère, Pearl, aidée de Frances Barnes, une charmante jeune fille de dix-huit ans que Bud avait rencontrée deux ans plus tôt, tenta de soigner les terribles maux de tête persistants dont il souffrait. Puis il reprit ses brillantes activités avec enthousiasme, malgré les tyranniques douleurs à la tête. Les compresses posées par Pearl et Frances n'estompaient pas les migraines, pas plus que l'alcool d'ailleurs, dans lequel Bud tentait désormais de trouver quelque apaisement. Il fut alors envoyé à l'hôpital Bellevue, où la persistance de ses maux de tête incita les médecins à le garder en observation. Puis on l'expédia à l'hôpital Creedmore où, noyé dans la masse des autres malades, il séjourna treize mois.

Derrière les grilles de Creedmore, derrière ses fenêtres bardées de barreaux serrés renforcés de grillages, comme ceux d'une cage, derrière ses murs de petites briques d'un rouge un peu sale, protégés par une haie inextricable de fils de fer barbelés, qui pouvait bien être ce jeune homme perdu dans la foule des individus désespérés comme lui ? Noyé parmi les ivrognes, les drogués, les hystériques et les laissés pour compte, accablés par les mauvais traitements la solitude et l'indifférence ? Rien d'autre qu'un individu écrasé par le désespoir comme tous les autres, un indésirable rejeté par la société et même considéré par certains comme un individu dangereux.

Il prit l'habitude de se réfugier dans l'anonymat de ce petit monde désolé, entre les murs misérables de ces lieux plus proches du camp de concentration nazi que de l'hôpital ou de la prison traditionnelle.

Ces lieux partiellement désaffectés aujourd'hui, mais strictement interdits au public, je les ai tout de même personnellement visités caméra au poing, grâce à la complicité de quelques gardiens noirs très intrigués par ma détermination, qui se tenaient en faction un certain dimanche matin.

Coincé entre les quatre murs de sa cellule, qui était-il désormais ? Un être qu'on avait oublié ? Un musicien ? Sans son piano était-il encore un pianiste sollicité par d'impératives nécessités créatives refoulées ? Quelques rares personnes se souvenaient pourtant qu'il était un génie et que le monde de la musique ne pourrait plus désormais se passer de lui : son frère de cœur Thelonious Monk, son jumeau d'esprit Elmo Hope, son amie inconditionnelle Marian McPartland, qui n'hésitèrent pas à franchir les grilles de la honte et de l'angoisse pour lui apporter un peu d'affection indispensable à sa survie.

Ultime dérision ou manifestation du désespoir, Bud avait dessiné un clavier sur un mur dans sa cellule. Lorsque Elmo vint le visiter, Bud se dirigea vers cette fresque étrange et des deux mains plaqua un accord particulier sur les touches factices. Puis les yeux chavirés par la détresse il lui demanda :

– Comment crois-tu que ça sonne, ça ?

À chacune de ses visites, Elmo avait remarqué avec une inquiétude croissante, que Bud se dégradait physiquement sans qu'aucune explication logique ne lui soit donnée par les infirmiers de service. Après bien des difficultés, il réussit pourtant à sensibiliser un jeune médecin, lui-même amateur de jazz, qui n'avait pas saisi que l'hôpital hébergeait le prestigieux Bud Powell. Il prit immédiatement l'affaire en main, en ordonnant des examens approfondis pour tenter de déceler les raisons de cet effondrement alarmant. Bud était bel et bien en train de mourir à petit feu. Placé sous la coupe d'un vieux médecin avec lequel il semblait avoir eu quelques démêlés, Bud avait droit au régime expéditif : médication abusive sous forme de calmants et de somnifères administrés à haute dose, injections de quelque sinistre produit non identifié, bref un empoisonnement en règle sous le couvert de l'autorité médicale. Et enfin les électrochocs, systématiquement et impitoyablement administrés à chaque fois que ses cris de terreur avaient retenti entre les

murs de l'hôpital: « Au secours, au secours, on veut me tuer, on veut m'assassiner. »

Ces horribles événements qu'Elmo Hope évoqua pour moi en 1964 furent heureusement interrompus grâce à sa vigilance et à celle de ce jeune médecin. Tout d'abord, il fit venir un piano pour Bud qui fut autorisé à jouer une fois par semaine.

En 1964, Thelonious me confia également que grâce à la généreuse intervention de son pauvre ami, ce petit matin dans le club de la banlieue de Philadelphie, il avait sans doute évité le pire. Dans son livre de souvenirs musicaux, Maxwell T. Cohen rapporte un témoignage de la pianiste Marian McPartland à propos des visites qu'elle lui rendait à l'hôpital Creedmore :

La pièce était grande. Il y avait là un certain nombre de malades en train de déjeuner et de bavarder avec leurs visiteurs. Il y avait un vieux piano décrépit, avec un certain nombre de touches défectueuses. J'essayai de convaincre Bud de jouer, mais il refusa. Il me demanda par contre de jouer « A Nightingale Sang In Berkeley Square » et j'acceptai. Un moment plus tard, Bud se mit au piano. Malgré les touches inutilisables, il arrivait à obtenir une merveilleuse sonorité. Il semblait jouer en tenant compte de ces notes hors d'usage. Quand je le quittai, Bud me demanda d'un ton plaintif: « Marian, est-ce que tout le monde m'a oublié? Se souvient-on encore de moi? »

La vie du jeune Earl Powell avait commencé par une erreur. En effet sur son acte de naissance, on relève une erreur. Pas une erreur d'heure, de jour ou de mois, non, carrément une erreur d'année. Lorsqu'on en fit la remarque au préposé à l'état civil, il déclara: « C'est vraiment incroyable, cela n'est jamais arrivé et vous pouvez être assurés que cela ne se reproduira plus. »

L'ensemble du dossier d'Earl Bud Powell entreposé chez son avocat ne mesure pas moins d'un bon mètre cube et la mention essentielle directement attachée à son nom, en tête de chaque formulaire stipule: « Sujet présumé irresponsable ». Précisons immédiatement que nous avons affaire à l'homme qui a commencé à révolutionner le piano, l'harmonie, la mélodie, le rythme d'un concept musical absolument prodigieux qui va continuer à bouleverser le monde

de la musique et celui des pianistes en particulier, pendant trois générations, enrichissant un grand nombre d'individus, certains spirituellement, et beaucoup d'autres au niveau de leurs comptes en banque.

Le jeune médecin supporter de Bud, suggéra finalement qu'un concert soit organisé afin de prouver aux autorités hospitalières que leur patient était parfaitement en état de travailler. L'annonce du concert et du retour du grand pianiste attira une foule considérable. Les intimes craignaient qu'après une aussi longue interruption dans ses activités, Bud ne puisse pas retrouver sa légendaire vélocité et le punch époustouflant qui avaient fait sa réputation. Max Roach et Curley Russell furent conviés pour cette prestation et ils n'étaient pas les moins inquiets parmi cette assistance impatiente. Dès les premières mesures, me confia Max Roach, Bud déclencha la foudre sous ses doigts. Aussi extravagant que cela puisse paraître, il n'avait jamais aussi bien joué; sa vitesse d'exécution n'avait jamais été aussi stupéfiante. Ses idées étaient limpides, fulgurantes, d'une beauté et d'une originalité à couper le souffle. Dominant toutes les audaces harmoniques, bravant tous les défis qu'il s'imposait à chaque phrase, il entraîna dans une véritable tornade un public complètement subjugué, qui était resté debout depuis son arrivée. À la fin du concert, le club croula sous les applaudissements délirants et les hurlements d'enthousiasme. Pearl Powell obtint tout de même qu'on lui confie son fils afin de tenter de soigner les maux de tête persistants qui désormais ne le quittaient plus. Le grand Bud, "The Amazing Bud Powell", était enfin de retour sur la scène du jazz. Pour quelque temps seulement, hélas...

ALL GOD'S CHILDREN GOT RHYTHM

WRC 20, New York, Carnegie Hall, 25 décembre 1949

Afin de me situer dans ce contexte, je dois parler brièvement de mes origines musicales et des événements qui forgèrent ma personnalité. Mon père n'entendait strictement rien aux sons. Ma mère elle, totalement inculte en la matière, avait cependant une forte attirance pour la musique. Son choix, malheureusement guidé par le hasard, était limité à un univers musical assez pauvre. Mais jusqu'à la fin de sa vie, elle ne cessa jamais de s'intéresser à toutes les formes de musique que j'introduisis dans la maison, non sans créer d'inévitables conflits. Consciente très jeune des joies profondes qui lui avaient échappé, elle s'était jurée d'offrir à ses enfants la possibilité d'étudier la musique. Mon père mit cette promesse dans sa corbeille de mariage, sans en prévoir les conséquences. Il respecta le désir de ma mère et l'avenir allait le surprendre.

C'est ainsi qu'à l'âge de cinq ans, je commençai à étudier le piano, instrument préféré de ma mère, tout comme Noëlle, ma sœur cadette de cinq ans, le fit plus tard. Mon premier piano, d'une qualité désastreuse, avait une mécanique difficile et son cadre en bois ne permettait pas un accord stable. Malgré ce handicap certain, mon intérêt pour la musique se développa grâce à une imagination assez fertile, qui me faisait entendre dans les échos nasillards de mon instrument ce que la partition promettait.

J'aurais mauvaise grâce cependant à ne pas éprouver de reconnaissance envers mes parents, puisque c'est dans cet univers au demeurant peu propice que se révéla une passion pour la musique qui allait illuminer toute ma vie. J'entrepris mes études musicales en 1940 et l'époque n'était pas précisément favorable puisque la guerre venait d'éclater. Nous vivions très modestement, l'argent

était rare; mon père délaissait son métier de journaliste pour se jeter à corps perdu (je devrais dire à cœur perdu) dans la résistance contre l'occupant allemand.

Pour la première fois de ma vie, la musique protégea mon univers intérieur, comme un bouclier, en m'isolant quelque peu du terrible conflit dans lequel je me trouvais plongé. Mon père, issu d'une très vieille famille bretonne, appartenait à cette race d'hommes que rien n'impressionne et que rien n'arrête quand il s'agit de liberté. D'une droiture à toute épreuve, il s'était senti concerné dès la première minute par le combat des résistants. Défiant les lois les plus élémentaires de la prudence, il avait fait de notre maison le siège de son réseau et la famille tout entière s'était trouvée plongée dans cette aventure.

Des quatre années vécues dans cette atmosphère à la fois angoissante et exaltante, je garde un vibrant souvenir, et la musique m'apparaît indissociable du tourbillon dans lequel nous vivions. Dans les moments les plus tragiques, elle fit toujours sur moi l'effet d'un baume magique. Magique parce que mon piano était synonyme d'évasion, de voyage, de liberté. Il fut mon confident, le seul témoin de mes interrogations d'enfant dépassé par ce conflit d'adultes. Dans ce tumulte, j'appris à associer mon propre combat pour une vérité et une paix intérieures, à celui des hommes qui m'entouraient. Mon père et ses compagnons, au nombre de treize, étaient des personnages d'exception. Leur petit nombre n'était pas le fait du hasard. Des affinités très grandes et une vision commune du monde n'avaient pu réunir que peu d'hommes de cette trempe. La plupart étaient forts des Halles et habitaient notre petite bourgade de Saulx-les-Chartreux, près de Paris. L'un d'eux, cependant, était singulièrement différent: il s'agissait du curé du village. L'association était pour le moins étrange, puisque mon père, libre penseur, n'allait pas à l'église. Nos relations avec le clocher se bornaient aux traditionnelles cérémonies de mariage ou d'enterrement, auxquelles la bienséance nous conviait d'office. Ce curé n'avait d'autres exigences que de partager ce combat par lequel il se sentait concerné. Jamais il ne fut question de religion avec les membres du groupe, auxquels il aimait préciser, quand leurs regards se portaient sur sa soutane:

– Moi, vous savez, je ne suis curé que jusqu’à la ceinture !
Mais il n’indiqua jamais de quel côté de la ceinture se trouvait le curé ! L’humour de cet homme était sans égal. J’ai gardé dans ma mémoire d’enfant ses appréciations sur les Juifs : les « trépanés du chauve » que le groupe aidait à passer en zone libre. Il avait une façon très simple d’exorciser toutes les considérations religieuses contradictoires. Les Noirs américains, les « Owens¹ », parachutés dans nos bois faisaient aussi l’objet de commentaires typiquement parisiens, avec un humour faubourien. Quelques déserteurs de l’armée allemande, que mon père ne considérait plus comme des ennemis, subissaient eux aussi ce même humour malgré l’aspect plutôt sérieux de ces situations ; car le déserteur n’aurait pu être après tout qu’un faux déserteur. La gnôle du pays faisait office de sérum de vérité, auquel tous les suspects étaient soumis. Ce remède appliqué au cours de l’interrogatoire désopilant que les uns et les autres subissaient au sein de la fine équipe, était absolument infail-
lible. L’alcool ne trompait jamais !

Je reçus ainsi, dès ma plus tendre enfance, la plus grande leçon d’antiracisme qui soit. Tous ces gens que nous aidions à prendre la tangente représentaient pour nous l’unique lien avec le monde libre. Dans ses conversations, mon père brossait un tel portrait de l’individu, avec tant de respect, que j’apprenais à considérer et à aimer mes semblables sans arrière-pensée.

Nous avions camouflé dans un placard secret un poste de radio très archaïque, que mon père utilisait principalement pour capter les messages personnels codés que Londres envoyait aux résistants. La plupart de ces messages concernaient des dispositions à prendre ou bien nous confirmaient l’arrivée à bon port de ceux que nous avions fait passer en zone libre. Je me souviens d’un parachutiste américain que sa taille impressionnante nous avait fait baptiser le basketteur. Pour tout message, il nous fit savoir que « le basketteur avait marqué quatre points, deux fois ». Il y eut aussi « Adolphe ne fera plus de bicyclette » ; ce qui signifiait que le déserteur allemand que nous avions surnommé ainsi, arrivé chez nous à vélo, avait atteint sa destination. Ou encore « David Crocket aime le rosbif », indiquant que notre Canadien avait bien rejoint les Anglais. Et tant

1. Allusion à Jesse Owens, champion olympique 1939.

d'autres ! Chaque message transmis était salué par une explosion de joie. Nous les captions à travers un imbroglio sonore engendré par les parasitages allemands et il fallait vraiment tendre l'oreille. Pour atténuer les brouillages émis sur la longueur d'onde utilisée, mon père avait fait fabriquer un appareil aussi mystérieux que compliqué, une sorte d'antenne, en forme de toile d'araignée qu'il orientait afin de privilégier l'émission anglaise.

Tandis que nous attendions impatiemment la diffusion des messages personnels et des nouvelles, nous écoutions la Voix de l'Amérique. Je me souviens que le son montait par intermittence. J'entendis alors pour la première fois une musique étonnante, insoupçonnée, incomparable. La musique d'un monde libre, la musique de l'espoir. Il était presque impossible d'identifier les instruments. Cette musique presque abstraite nous parvenait par vagues. Le son surgissait, enflait, devenait presque bon et alors qu'une mélodie prenait corps, il repartait mystérieux et insaisissable. J'étais déconcerté dans mon impatience de saisir la suite au vol. Ces souvenirs me rendent nostalgique, car dans ces effluves déchirés en lambeaux, j'entendais pour la première fois la musique qui allait bouleverser toute ma vie.

Dans cette atmosphère particulière, mon père entreprit mon éducation suivant des principes rigoureux qui n'ont plus tellement cours aujourd'hui. Deux grandes lois lui importaient entre toutes : le sens de l'honneur et le désintéressement devant le devoir. Il me communiqua le goût de l'engagement pour une idée, du don de soi-même pour cette idée et l'humilité devant le devoir accompli. Cela explique sans doute pourquoi il me fut si facile de m'engager totalement vis-à-vis de Bud Powell qui était lui aussi un être humain en difficulté. Cela rendra, je l'espère, ma démarche plus compréhensible pour les esprits trempés au rationalisme systématique. Le rôle que les hasards de la vie m'amènèrent à jouer fut dicté par les deux seuls critères valables à mes yeux : l'amour de la beauté et la fidélité sans réserve à un certain idéal.

La guerre terminée, plusieurs professeurs de piano défilèrent à la maison. Ils étaient tous plus dilettantes les uns que les autres mais qu'importe, le virus musical était déjà bien implanté dans mon organisme. Peu à peu, une étrange musique, inconnue et inconce-

vable sur le piano, commença à germer en moi. À cette époque, je n'avais subi aucune influence extérieure. Nous n'avions pas de tourne-disque et la radio de mon père ne diffusait que des sons très confus. Mes études musicales se poursuivirent d'une façon aussi assidue qu'anarchique. À la recherche de sons originaux, j'avais aux yeux de mes professeurs, par une étrange prédestination, une tendance fâcheuse à modifier quelque peu les harmonies de certaines partitions. Cette attirance pour des modulations qui n'appartenaient pas au répertoire traditionnel trouva sa justification entre les murs d'un pensionnat, à trois cents kilomètres de Paris, près du Mans.

Mes parents estimèrent qu'après ces années de guerre passées dans la région parisienne, la tranquillité et le bon air me seraient profitables. La situation politique n'était pas spécialement stable et l'enseignement était mal réorganisé. C'est ainsi que je me retrouvai pensionnaire, isolé des miens. La musique m'aida à supporter cette pénible séparation. Je ne visitais en effet ma famille que tous les trois mois. Cette vie un peu monacale devait définitivement forger mon caractère.

Pour me distraire et oublier mon isolement, je me plongeai passionnément dans des études musicales qui restaient, bien entendu, au tout premier plan. J'avais été autorisé à sortir du pensionnat pour suivre des cours de piano avec un professeur privé et aussi pour travailler chaque jour mon instrument dans la propriété voisine du collège, qui appartenait à une famille de musiciens, professeurs de musique. Le fils de la maison, Michel Ganeau, de deux ans mon aîné, était inscrit dans le même établissement scolaire que le mien et nous appartenions également à la même équipe de basket. À quinze ans, Michel était déjà un violoniste virtuose. En raison de son jeune âge, on lui refusa le premier prix de Conservatoire qui lui fut cependant attribué l'année suivante, ainsi que le prix Ginette-Neveu. Michel m'impressionnait beaucoup par sa classe musicale époustouflante et une sensibilité exacerbée qu'il vivait avec beaucoup de simplicité et de désinvolture. Il venait très souvent assister à mes répétitions sur le piano familial. Je travaillais alors Bach, Schumann, Brahms, Beethoven, mais aussi Chopin qui avait ma préférence. Chopin, le Slave. Les compositeurs allemands me

touchaient moins. Mes goûts n'ont pas changé aujourd'hui et mon immense intérêt pour Bill Evans, d'origine russe par sa mère, confirme chez moi, une attirance certaine pour le berceau de cette musique. Il semblerait d'ailleurs, selon certains experts en généalogie, que mon nom soit d'origine slave.

Michel m'écoutait, l'air quelquefois amusé et il me fit un jour cette remarque étonnante, sans signification pour moi :

– C'est curieux, quand tu joues Bach ou Chopin, ça sonne jazz.

– Jazz ? Qu'est-ce que ça veut dire ?

Le mot lui-même m'était inconnu. Devant mon ignorance évidente et après avoir vérifié que ses parents étaient sortis, Michel m'emmena dans sa chambre où il avait un gramophone d'un modèle antédiluvien.

– Comment ? Tu n'as jamais entendu de jazz ? Tu vas voir, écoute-moi ça !

La révélation fut si grande que le choc de cet instant est resté profondément gravé dans ma mémoire. J'écoutais Fats Waller pour la première fois. Je reçus cette musique en pleine poitrine, comme pour des retrouvailles indéfinissables.

Michel jubilait devant mon expression extasiée. Ce fut alors, à l'insu de ses parents, professeurs classiques rigoureux, une audition quotidienne de 78-tours : James P. Johnson, Jelly Roll Morton, Earl Hines jusqu'à l'apothéose, Art Tatum. Je sus à l'instant même où j'entendis Tatum que j'étais marqué à vie par cette musique.

Après deux années passées dans ce pensionnat, il me fallut envisager l'avenir plus précisément. À l'évidence, j'avais des dispositions favorables pour le dessin. Cela incita mes parents et mes professeurs à m'engager dans cette voie. Jamais la musique, qui pourtant occupait principalement mon esprit, ne fut envisagée comme un avenir professionnel possible. À cette époque, le métier de pianiste évoquait plus celui de saltimbanque qu'une profession sérieuse.

Ayant réussi le concours d'entrée à l'école Estienne à Paris, j'y suivis un enseignement d'arts graphiques. Je me passionnai pour toutes les disciplines de dessin et de peinture, avec une option particulière pour la gravure. Je sortis de cette école quatre ans plus tard, largement couvert de diplômes, mais toujours aussi passionné pour la musique. Au cours de cette période, j'avais

rencontré quelques individus qui partageaient ma passion pour le jazz. Avec eux, je fis la découverte des clubs, cabarets et autres caves, sordides vestiges de la clandestinité, où l'on écoutait du jazz. Django Reinhardt, Sidney Bechet, Bernard Peiffer, Raymond le Sénéchal, Maurice Moufflard, Michel de Villers etc. Je devins un client assidu du cinéma Le Rex où chaque dimanche matin, j'assistais à l'émission Jazzy Variétés, créée par Charles Delaunay et retransmise en direct à la radio. J'avais trouvé en ma mère une complice qui enregistrerait les émissions en mon absence, sur mon magnéto à fil. Pendant toute cette période, je découvris la faune très pittoresque des passionnés de jazz et perfectionnai à outrance une éducation jazzistique déjà fort bien commencée.

Ainsi, après Tatum, Nat King Cole débarqua dans ma vie. Sa musique me prépara à celle de Garner, dont l'énergie et les harmonies me galvanisèrent; Garner dont on disait qu'il adorait Rachmaninov, lequel le lui rendait bien. À ma grande satisfaction, Bill Evans confirma plus tard l'intérêt majeur de ce pianiste, stupidement dénigré à cause d'une réussite commerciale inhabituelle pour un musicien de jazz. Car un « vrai » musicien de jazz, pour rester dans le schéma traditionnel et gagner en authenticité, doit être maudit, pauvre et si possible ignoré, n'est-il pas vrai? L'écoute assidue de tous ces grands musiciens m'entraînait frénétiquement vers des recherches musicales fort peu appréciées par mon entourage. Mon nouveau professeur de piano, Mme Colette Ourisson de Bosredon (qui avait enseigné au conservatoire de Londres), après avoir été intriguée par mes recherches, leur trouva subitement un grand intérêt.

– Tu fais une musique courageuse! me dit-elle un jour.

Il n'y avait alors que très peu de partitions et l'essentiel de mon travail se faisait d'oreille. Elle m'aida beaucoup dans cette voie en me donnant mes premières notions d'harmonie. Au cours de fréquentes auditions auxquelles elle conviait tous ses élèves et leurs parents, j'eus l'opportunité de tester mes premiers essais improvisés auprès de ce public passablement sceptique. J'étais cependant très fier de cette démarcation. Je gardai malgré tout à mon répertoire quelques morceaux de bravoure de Bach, de Chopin et de Debussy que j'interprétais, selon mon professeur, avec un certain

brio, pour bien montrer que dans mon esprit le jazz n'était pas dissociable de la musique des grands classiques.

Je suivais toutes les émissions de jazz à la radio et j'enregistrais l'essentiel sur mon magnétophone. C'est ainsi que j'entendis pour la première fois un jeune pianiste prometteur pour certains et qui pour d'autres, ne faisait pas du jazz. Ce musicien n'était autre que Bud Powell. Je reçus comme un coup de flash qui m'éblouit l'esprit, une révélation sublime. Un bonheur immédiat et insensé s'était définitivement emparé de moi. Bud jouait « All God's Children » en trio, avec Ray Brown et Max Roach. Sans pouvoir l'expliquer, j'eus la certitude immédiate et absolue d'avoir découvert la musique la plus importante de l'univers.

Cette certitude ne cessa jamais de grandir et mon existence prit dès lors une direction complètement nouvelle. Le souffle prodigieux de cette musique allait être associé à chacun de mes gestes quotidiens. Je dois à Bud Powell le meilleur de ma vie, le meilleur de moi-même. Il fut (et demeure) mon phare, mon garde-fou aussi. Au-delà du message qu'il m'a transmis, il m'a rendu heureux, il m'a appris à vivre.

J'avais tout juste quinze ans et Bud venait d'investir mon univers intérieur. J'explorais avec avidité tous les articles de *Jazz News* (la revue de Nicole et Eddie Barclay) ou de *Jazz Hot*, à la recherche d'informations concernant mon maître. Je relisais inlassablement les commentaires de Ralph Schecroun dans le *Jazz News* d'avril 1949, commentaires qui me faisaient chaud au cœur et qui confirmaient des impressions personnelles, qu'il m'était malheureusement impossible de partager avec quiconque.

La main gauche de Bud donne à son jeu une plénitude et une sécurité que n'ont pas les autres pianistes bebop. Bud est aussi le seul pianiste de bop qui possède suffisamment d'indépendance par rapport au tempo pour pouvoir improviser des phrases rapides et compliquées dans le genre de celles de Charlie Parker, qui retombent toujours sur leurs deux pieds avec une précision renversante.

Ajoutons que Bud Powell possède de grandes qualités d'inspiration : dans tous ses solos, on reconnaît le souffle d'un grand musicien, la grande classe de celui qui a quelque chose à dire et

qui le dit bien... Bud Powell, le « dingue » du bebop, qui fait chauffer l'orchestre comme pas un et envoie magistralement les solistes par ses attaques foudroyantes.

Lorsque j'entendis Ralph dans les sessions Swing enregistrées par Charles Delaunay, j'eus la confirmation que ses propos n'étaient pas lancés à la légère. En fait, en les réécoutant aujourd'hui, il ne fait pas de doute que le bougre avait compris la leçon de Bud comme personne à l'époque.

Toujours dans *Jazz News*, Nicole Barclay, hautement initiée à cette musique et intime de tous les boppers, tenait à son retour des États-Unis des propos qui me faisaient rêver.

L'extraordinaire pianiste Bud Powell joue aussi au Birdland. Bud Powell est vraiment notre plus grande impression et émotion musicale au cours de ce voyage.

Bud est tout simplement étonnant. Il a adapté au bop le style d'Art Tatum en y ajoutant toute sa personnalité si attirante et ses idées innombrables.

Charlie Parker dit que Bud est un génie. Bud dit la même chose de Parker et nous croyons que tous les deux ont raison.

UPS 'N' DOWNS

Mainstream, Paris?, 1960?

Mais hélas, il y avait aussi les premiers échos inquiétants qui, en raison même de leur caractère lapidaire, me laissaient dans une profonde incertitude. Dans le numéro de *Jazz Hot* de mai 1951, Larry Quillingan envoyait ces Nouvelles d'Amérique :

Bud Powell de retour à New York, après sa dernière « dépression nerveuse », était avec Dizzy et Bird¹ au Birdland pour une courte apparition qui ne dépasse pas la semaine.

Au début des années cinquante, le jazz traditionnel faisait toujours autorité en France. Dizzy Gillespie était venu à Paris avec son grand orchestre en 1948, Charlie Parker en 1949. Présentée comme « la forme la plus évoluée du jazz » par Maurice Cullaz dans une émission de radio, cette musique n'avait encore fait que peu d'adeptes. Elle avait surtout alimenté une polémique dans laquelle journalistes et critiques s'en donnaient à cœur joie. Charles Delaunay – fondateur de la revue *Jazz Hot* et principal supporter de ce nouveau courant musical – allié à Boris Vian affrontaient en joutes désopilantes l'équipe d'Hugues Panassié, pour laquelle le jazz s'était malencontreusement éteint dans les années trente. Raymond le Sénéchal, Bernard Peiffer et Martial Solal jouaient déjà cette musique avec beaucoup de conviction. Henri Renaud, pianiste et journaliste, adepte éclairé, présentait pour la première fois à la radio un autre jeune pianiste, René Urtreger. Je ne cite que des pianistes, car je les écoutais en priorité, absolument convaincu que les styles se développent principalement par le piano. Par bonheur, Henri donnait aussi, à l'occasion de la publication d'un nouveau disque de Bud en France (le prodigieux album enregistré en janvier

1. Dizzy Gillespie et Charlie Parker.

1947 chez Roost, avec Curley Russell et Max Roach), quelques impressions toutes fraîches dans *Jazz Hot*. Pour la première fois, j'avais l'opportunité de lire une ébauche de biographie de ce musicien qui retenait toute mon attention; j'appris tout simplement le texte de l'article par cœur.

On sait que le disque solo est l'épreuve la plus difficile pour un pianiste et seuls les grands maîtres en ont triomphé. Bud est sans doute le seul pianiste bop à pouvoir enregistrer autant de faces en solo, et cela grâce à ses qualités extraordinaires: technique éblouissante, jeu de main gauche, swing intense, imagination débordante. On a beaucoup parlé de l'influence d'Art Tatum et de Thelonious Monk sur Bud Powell. Au début de sa carrière, il s'est peut-être inspiré de Tatum comme la plupart des jeunes pianistes, mais si cette influence est manifeste sur un autre bopper célèbre, Hank Jones, pour Bud, c'est seulement par sa manière de parcourir le clavier, par sa vélocité hors pair qu'il évoque Art Tatum.

Quant à Monk, on sait que Bud Powell l'admire beaucoup, qu'il aime jouer ses compositions. Mais on ne retrouve pas dans le jeu de Bud, tout au moins dans le phrasé et la sonorité, les caractéristiques de celui de Thelonious...

Tout au long de ces faces, Bud fournit une partie de main gauche ahurissante. C'est certainement lui qui a mis au point ce style si particulier de main gauche, « toujours très légère et toujours en action, soit en accords plaqués en contrepoint à la main droite, soit en basses piquées à la Count Basie » (comme le précisait Ralph Schecroun dans *Jazz News* n° 4).

Si quelqu'un fut à son insu mon initiateur, c'est bien Henri Renaud, à qui je conserve une affection toute particulière pour cette passion sans réserve que nous partageons encore aujourd'hui.

Puis, ce furent encore de mauvaises nouvelles de Bud, sans réelles précisions, comme une pincée de poison qui venait ronger mon imagination. *Jazz Hot* d'octobre 1951 rapportait:

Si l'on en croit les nouvelles, un vent de panique souffle parmi les pianistes modernes. En effet, nous apprenons coup sur coup

que Thelonious Monk a été arrêté pour trafic de stupéfiants ;
tandis que Bud Powell a dû être hospitalisé dans une maison
de santé.

WEBB CITY

Savoy, New York, 6 septembre 1946

La réalité était bien plus ahurissante encore. Je vous la livre brute, grâce au document ci-dessous, aimablement communiqué par Maître Maxwell T. Cohen. Il montre clairement par quels procédés perfides et intolérables on réussissait à mater les musiciens rebelles de cette époque. Il est vrai que dès le début Bud fut dans le collimateur de certains personnages tout-puissants du show-business, très conscients de son génie, qui en le faisant notamment fiché par la police, pourraient désormais profiter de lui sans limite et en toute légalité.

Un soir, une jeune femme du genre groupie, apparemment désireuse de s'encanailler avec des musiciens fumant un joint, vint supplier Bud de lui céder un peu de marijuana. Bud refusa tout d'abord, mais devant son insistance et peut-être à cause de quelque séduisante promesse, finit par accepter. Il lui donna donc un joint et encaissa symboliquement un dollar.

Tribunal d'instance de la ville de New York, chambre criminelle.
L'agent Harry Roedel... déclare que le 23 juin 1951, à 4 heures du matin environ, au 1649 Amsterdam Avenue, apt. 24A, dans l'État de New York, Earl Powell a bien violé l'art. 1751 du Code pénal, en vendant intentionnellement et criminellement un narcotique tel que défini à l'art. 421 de la Loi sur la santé publique, en violation de l'art. 22 de cette même loi, dans les circonstances suivantes :

Le déposant est informé par Lynn Messier (déposition jointe) qu'aux heures et lieux indiqués ci-dessus, l'accusé lui a vendu une cigarette de marijuana, demandant et acceptant d'elle la somme d'un dollar en paiement ; le numéro de série du billet d'un dollar avait été noté sur un bout de papier par cette dernière qui l'a remis au déposant. Le déposant déclare ensuite

qu'il a appréhendé l'accusé Earl Powell sur les lieux ci-dessus indiqués et qu'en le fouillant, il a trouvé sur lui le billet portant le numéro de série inscrit sur le morceau de papier par le témoin comme indiqué ci-dessus.

En conséquence de quoi, le déposant demande qu'on statue sur le cas de l'accusé selon la loi.

Harry Roedel, Certifié véritable devant moi, le 23 juin 1951,
Abraham Block, Magistrat.

Cette odieuse machination est tellement évidente qu'elle en devient grotesque ; mais attention, replacée dans le contexte de l'époque, elle devient terrifiante, car aux États-Unis on ne badine pas avec la loi. Le criminel après tout est celui qui se fait prendre et lorsqu'on est Noir, musicien de jazz, passablement fier et intraitable, on file un très mauvais coton. À qui allait bien pouvoir profiter cette odieuse démarche ? Par ce procédé inqualifiable, un jeune musicien habité par le génie, pétri de beauté et d'enthousiasme, fut définitivement marqué dans sa chair et dans son âme, en voyant sa réputation d'homme honnête et intègre à jamais ruinée. On comprendra mieux je suppose, à la lueur de cette sordide anecdote, prise au hasard dans une foule d'événements plus écœurants les uns que les autres, pourquoi ce personnage de qualité chercha désespérément tout au long de sa tragique existence, à échapper au système implacable d'une certaine société américaine.

Ce flash fut suivi d'une longue période de silence. Seules circulaient des rumeurs selon lesquelles Bud allait d'hôpital en hôpital. En janvier 1953, je fus réconforté de lire dans *Jazz Hot* ces Nouvelles d'Amérique :

Bud Powell va reprendre prochainement son activité. Il a joué le 11 décembre au Birdland avec Max Roach et Curley Russell, en remplacement de George Shearing qui conduisait, ce soir-là, un orchestre symphonique.

Mary-Lou Williams avait, elle aussi, débarqué dans mon univers pianistique et la présence de cette femme aux côtés des boppers, me semblait très intrigante. Je n'eus plus aucun doute sur ses goûts, lorsque je lus cette interview accordée à Charles Delaunay et publiée par *Jazz Hot* en février 1953 :

J'apprécie beaucoup des musiciens comme Bud Powell ou Thelonious Monk, qui sont toujours à la recherche d'idées nouvelles. Tous les musiciens modernes leur doivent beaucoup. Je ne m'explique pas, du reste, que musiciens et critiques ne leur rendent pas davantage justice, et qu'ils encensent généralement des instrumentistes qui ont « emprunté » à autrui ce qu'ils possèdent.

Ces nouvelles brèves qui me parvenaient, me laissaient toujours sur ma faim. Elles ne m'apportaient jamais rien de concret. Je sentais que la situation confuse de Bud rendait les chroniqueurs très prudents et s'ils ne s'étendaient guère sur la réalité de ses ennuis, ils étaient encore plus discrets sur son œuvre.

Comme sur le déroulé d'un téléscripteur, j'appris que Bud avait joué au Birdland avec Dizzy Gillespie devant un public essentiellement constitué de Noirs, qu'il venait de signer un contrat avec l'agence Gale (qui s'occupait également de Lester Young et de Charlie Parker), qu'il avait joué à Boston, au Storyville (le club que dirigeait George Wein) etc.

Heureusement, Henri Renaud, de retour des États-Unis, apporta dans le *Jazz Hot* de février 1954 des informations plus consistantes avec un enthousiasme incomparable.

Bud Powell est parti pour un engagement de vingt semaines au Haig de Los Angeles, après avoir joué très longtemps au Birdland avec Curley Russell et Arthur Taylor...

Bud est un homme très étrange qui ne parle pas et semble, entre chaque morceau, perdu dans un rêve d'où le tirent Curley Russell et Art Taylor en lui rappelant qu'il doit jouer... Après chaque set, il s'assied seul dans un coin de la salle et paraît excessivement triste. M. Goodstein, son manager et le directeur du Birdland, nous a raconté que Bud pensait qu'actuellement son jeu était mauvais...

L'estrade étant trop petite pour accueillir les seize musiciens du Count, on a dû descendre le piano dans la salle; si vous réussissez à occuper une des places qui longent la barrière de séparation entre les chaises et les tables, vous avez les mains de Bud Powell à vingt centimètres des yeux. Ce sont des mains que l'on n'oublie pas! Elles sont très belles, dotées de

doigts très longs et très fins, que Bud tient à plat sur le clavier, presque arquées à l'envers de la position normale, ce qui est assez surprenant.

La joie que j'eus à la lecture de ces nouvelles fut pourtant ternie par une succession de brèves communications en provenance des correspondants américains de *Jazz Hot*, qui me faisaient l'effet d'une douche écossaise. La tournée californienne de Bud était interrompue après une semaine, mais on ne disait pas pourquoi; en citant un article paru dans *Jazz Journal*, on associait le nom de Bud à un problème de drogue...

À cette époque, Bud était devenu mon seul pôle d'intérêt, non pas que j'eusse relégué au placard Fats Waller, Art Tatum, King Cole ou Garner – ils sont aujourd'hui encore dans mon panthéon –, mais Bud avait fait naître dans mon esprit d'autres exigences, la vision définitive d'une voie musicale qui ne me quitterait plus jamais: le bebop; cette étiquette « bebop » n'avait aucune résonance pour moi et c'est beaucoup plus tard que j'ai réfléchi sur cette étrange dénomination attribuée à une certaine musique. Dans cette nouvelle conception, je ne voyais que la synthèse et la prolongation logique de toutes les connaissances musicales classiques et modernes confondues.

Voilà en fait une bonne occasion de préciser ma position à propos de cette étiquette « bebop ». Entre 1930 et 1950, on a pu constater une extraordinaire explosion de créativité; toutes les écoles, tous les styles débordaient de richesse. Il est possible de comparer ce phénomène créatif avec la révolution musicale de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle en Europe.

Une différence cependant et d'importance; aux États-Unis, la critique classe les musiciens un peu trop précipitamment sous une étiquette unique, suivie en cela par la critique européenne. Alors qu'en matière de musique classique, la personnalité de chaque compositeur suffit à le positionner. Il est non seulement dérisoire, mais néfaste d'avoir regroupé sous un même label des artistes aussi différents que Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie ou Bud Powell. Les confondre sous un label aussi restreint et tendancieux que celui de « bebop », c'était accorder bien peu d'attention à l'originalité et à la densité de leur œuvre. Par l'immensité de leurs

créations, ils auraient mérité comme les grands maîtres classiques, un splendide isolement.

Dans une interview accordée à Sharon Pease pour *Down Beat* en 1951, Bud Powell déclarait à propos de sa musique :

J'aurais souhaité qu'on lui donnât un nom plus en rapport avec la gravité de son propos.

Le journaliste, Kurt Mohr précisait à la suite d'une conversation avec Bud en 1957 :

Il ne voulait pas comprendre que les critiques mettaient des étiquettes aux musiciens et que lui, par hasard, portait la même que Charlie Parker, l'étiquette « bop »...

Jay McShann, quant à lui, déclarait dans une interview accordée à *Jazz Magazine* en septembre 1976 :

Non, Bird n'a jamais joué bebop. Bebop, c'est seulement un terme qu'on a collé sur sa musique. Bird jouait le blues, toute sa musique est basée sur le blues. Même quand il jouait « Night And Day », il jouait le blues ! Mais les gens aiment donner un nom à chaque chose.

Miles Davis, pour sa part, affirme à qui veut l'entendre :

Bebop ? C'est une expression inventée par les Blancs.

Voilà bien la confusion ! Mais la réflexion dans le temps permettra aux musicologues et aux nouvelles générations de musiciens de remettre les choses à leur place. Peut-on imaginer Wagner, Debussy, Fauré et Ravel classés sous une même étiquette, alors que leurs esprits créateurs proposaient des univers uniques et incomparables ? Pour les maîtres de l'ère bebop, il en est de même. Ils eurent simplement pour défaut d'être contemporains. S'ils partagèrent quelquefois leurs découvertes en travaillant ensemble, ils n'en conservèrent pas moins leurs individualités bien distinctes. Ce qu'ils ont en commun, c'est une égale générosité et une profonde

honnêteté devant l'art. Il serait aisé de mettre en parallèle les écritures de Charlie Parker et de Bud Powell pour démontrer sur le papier à quel point leurs phrasés sont différents. Même si une certaine critique affirme que Bud n'est que la réplique pianistique de la ligne mélodique de Bird ! Il serait tout aussi aisé de démontrer la difficile association de la mélodie de l'un avec le cheminement harmonique de l'autre, chaque conception étant bien trop parfaite et trop complètement pensée pour supporter la moindre adaptation de l'une à l'autre.

Par ailleurs, les commentaires quasi unanimes de la critique selon lesquels Bud serait meilleur interprète des œuvres de Monk que Monk lui-même, m'ont toujours choqué. Quelle affirmation dérisoire ! Quoi de plus beau en effet que le jeu de Monk pour l'écriture de Monk ? Il sait mieux que personne faire vivre sa musique, avec un ascétisme, une pudeur, et un dosage personnel des silences propres à son style et aussi à son impressionnante personnalité.

Lorsque Bud joue l'œuvre de Monk, c'est avec la profonde affection et l'immense respect qu'il voue à son meilleur ami ; mais cela ne lui suffit pas pour atteindre la perfection d'exécution du créateur dans son œuvre. Quand j'écoute Thelonious, je sens bien que c'est jouée comme cela, et pas autrement, que sa musique est sublime.

Pour les mêmes raisons, le thème de Bud, « Dance Of The Infidels », devient parkérien joué par Charlie Parker. Bird ne s'engage jamais dans la pulsation de Bud, pas plus qu'il ne poursuit l'idée fondamentale de sa vision. Moulé comme je l'étais dans la tradition classique et coincé par mon entourage dans une atmosphère conformiste, il ne m'était guère possible d'affirmer mes convictions sans créer de conflits. Je m'enfermais chaque jour davantage dans une polémique avec mes parents et mes professeurs à propos du jazz, qui pour eux était aux antipodes de la vraie musique. Mes tentatives pour communiquer mes émotions et les raisons de ma nouvelle passion à cet entourage hostile s'avèrent inutiles. Je n'avais alors aucune argumentation concrète et la seule référence aux origines négro-américaines de cette musique suffisait à rendre mon propos plus irrecevable. Je me retranchai progressivement dans mon univers musical secret et mes recherches sur le piano se firent à l'insu des autres, afin de préserver une paix déjà bien compromise. Exécuter

servilement une œuvre écrite, sans aucune place pour la fantaisie créative m'ennuyait profondément. Seules mes explorations dans le jazz m'ouvraient des horizons libérateurs.

Le jazz connu en France et en Europe un essor extraordinaire. Charlie Parker était revenu en 1951 ; malheureusement, il ne joua pas en France, les conditions de son précédent contrat n'ayant pas été respectées. Lors de ce nouveau voyage sur notre continent, sa musique fut beaucoup mieux accueillie. Elle avait fait de fervents adeptes à Paris avec Hubert Fol et en Belgique, avec Jacques Pelzer. Dizzy Gillespie nous visitait régulièrement et Roger Guérin, trompettiste français, se confondait bien souvent avec son maître. René Urtreger, réellement habité par Bud, enflammait le monde des pianistes. Martial Solal, aidé par une technique éblouissante, développait une musique originale et attirait l'attention des Américains eux-mêmes. Raymond Fol se passionnait lui aussi pour Bud. Bref, le jazz moderne se portait bien en France. Beaucoup de jeunes musiciens pensaient, eux aussi, avoir découvert la musique la plus importante de l'univers.

Je fis un constat qui me réconforta, en lisant le référendum des lecteurs de *Jazz Hot*, publié en février 1955. Je compris que je n'étais pas seul à aimer Bud Powell, puisqu'il était classé premier pianiste par les amateurs français, devant Oscar Peterson, Art Tatum, Thelonious Monk, John Lewis, Erroll Garner etc. Par leur lucidité, ils rendaient enfin l'hommage qui convenait au musicien américain le plus créatif, mais aussi le plus contesté dans son propre pays.

Encore un artiste américain consacré en France, qui ne recevrait jamais ce type de distinction, ni aucune autre reconnaissance d'ailleurs aux États-Unis, alors qu'il influençait déjà tous les pianistes de sa génération depuis le début des années quarante. Bud ne figurait même pas au classement *Down Beat*, alors qu'il était un pianiste majeur et écrasant de supériorité. Comment le public américain pouvait-il rester indifférent devant les fabuleuses sessions Savoy telles que *Long Tall Dexter* avec Dexter Gordon (janvier 1946), *Mad Be Bop* avec J.J. Johnson, *The Bebop Boys* du quintette de Sonny Stitt ou encore en écoutant celles gravées avec Fats Navarro ? Cela donne une idée significative du manque de

lucidité des amateurs américains durant cette période, si l'on veut bien considérer tous les chefs-d'œuvre que Bud avait déjà enregistrés depuis 1944. Pour les amateurs curieux, je suggère un retour à l'audition de son œuvre.

Alors que l'on portait encore le deuil de Fats Navarro, disparu en juillet 1950, l'effroyable nouvelle de la mort de Parker, le 13 mars 1955, éclata comme une bombe. Nous étions atterrés, et longtemps les musiciens restèrent désespérés. Bird était leur flambeau, leur modèle. Quelque chose, dans l'espace, venait de se briser. Avant son départ, il avait retrouvé, lors de deux soirées au Birdland, son vieux compagnon Bud Powell comme pour un ultime et inévitable rendez-vous.

Peu après, un jeune trompettiste vint recevoir sa consécration à Paris. Il s'appelait Clifford Brown. La presse nous avait déjà présenté les musiciens de son groupe parmi lesquels Max Roach, ancien compagnon de Bud et Richie Powell, son jeune, frère. Deux musiciens cependant ne nous avaient toujours pas visités : Art Tatum et Bud Powell qui demeuraient des mythes. Leurs disques, très peu nombreux, étaient pratiquement introuvables, mais à leur propos, rien ne m'échappait dans la presse.

Dans le numéro d'avril 1955 de la toute nouvelle revue *Jazz Magazine*, créée par Frank Ténor et Daniel Filipacchi, deux amateurs passionnés, le journaliste Yetty Lee relatait cette anecdote effarante qui jeta une lueur inquiétante sur le caractère indéfinissable de Bud.

Un soir au Birdland, Bud Powell était au piano dans une forme éblouissante. Dans la salle, Art Tatum l'écoutait. Avare de compliments, Tatum déclara qu'il lui trouvait la main gauche un peu faible. Mis au courant de cette critique, Powell se blessa la main gauche avec un canif, se la banda sommairement et se remit à jouer malgré ce handicap volontaire. Il déploya un tel luxe de moyens techniques des deux mains qu'il confondit Tatum. Ce dernier ne lui a jamais pardonné, disent les mauvaises langues...

En 1964, Oscar Goodstein, manager de Bud, me confirma cette anecdote, en soulignant toute l'horreur que ce souvenir faisait

ressurgir dans sa mémoire. Il avait tenté d'annuler le set suivant, mais Bud avait insisté pour rejouer. Cet incident consécutif à une extrapolation de journaliste aurait catastrophé Art Tatum.

Au cours de l'été la presse annonça que Bud avait enregistré un disque pour Verve, en compagnie de George Duvivier et d'Art Taylor. En octobre, dans ses *Nouvelles de New York*, publiées par *Jazz Hot*, Nat Hentoff relatait le retour de Bud sur la scène du jazz :

Jouant pendant une semaine à Claveland, accompagné par Charlie Mingus et par le batteur Elvin Jones. Les commentaires ont été favorables à Bud lors de cette rentrée et plusieurs autres clubs veulent l'engager. Il est possible également qu'il aille en Europe.

Cette éventualité renforça mon espoir de voir enfin le maître à Paris et je fus encore plus attentif à ce qui paraissait dans les magazines, guettant l'annonce du grand jour. Bud apparaissait régulièrement dans les clubs. Il réintégra le Birdland où Leonard Feather alla l'écouter au cours d'une soirée :

Bud semblait plus en forme que je ne l'avais jamais vu ou entendu depuis longtemps : on voyait tout de suite qu'il avait pris un peu de poids, qu'il se démenait moins frénétiquement et qu'il allait mieux aussi moralement. Mais la grande étincelle qui enflammait le Bud Powell d'il y a quelques années ne reviendra jamais, j'en ai bien peur. Il a simplement remonté suffisamment la pente pour ressembler maintenant à une bonne imitation de Bud Powell.

Ces propos furent heureusement contrebalancés par les échos favorables de Nat Hentoff qui annonçait un retour fracassant de Bud sur la scène new-yorkaise. Pour peu de temps hélas, puisqu'en mars 1956, *Jazz Magazine* annonçait son arrestation à Newark, New Jersey :

... sous l'inculpation d'avoir fait un enfant à Mme Elivia Edwards (du moins c'est elle qui le dit). Bud qui jouait au théâtre de Newark a été écroué pour ce motif, puis libéré sous

une caution de cinq mille dollars. Il nie d'ailleurs le bien-fondé de cette accusation et Oscar Goodstein, son manager, a déclaré que par suite du traitement suivi par Bud Powell lors de son dérangement mental, il était désormais stérile et donc logiquement innocent.

Je trouvais insupportable qu'on expose ainsi ce genre de potins dans la presse musicale, qui en dehors d'obscures allusions à une maladie mentale, ne semblait avoir rien d'autre à rapporter. Cela m'apparaissait déplacé et suspect. L'intervention de Demètre Ioakimidis, journaliste à *Jazz Hot*, m'alla droit au cœur.

Le caractère de Bud Powell est extrêmement utile à certains critiques de jazz en mal de copie : il est plus facile, n'est-ce pas, de rappeler que c'est un être inadapté au monde moderne, qui vit renfermé sur ses idées en butte aux pires drames internes que de parler de sa musique.

Une seule appréciation venait me redonner un peu d'optimisme, celle de John Lewis, rapportée dans *Jazz Magazine* :

Les pianistes ressemblent tous à Bud ou à quelqu'un d'autre, alors que Bud ne ressemble à personne.

Trois mois plus tard, on annonça une catastrophe qui touchait Bud directement. Sur la route de Philadelphie, Clifford Brown et Richie Powell, son pianiste et frère cadet de Bud, avaient trouvé la mort dans un terrible accident de voiture. Clifford avait vingt-six ans, Richie vingt-quatre. J'imaginai alors la détresse de Bud.

La presse annonça en septembre que son contrat avec Verve était arrivé à échéance et qu'il venait de signer chez RCA Victor.

À part de nouvelles allusions à une dépression nerveuse, les magazines de jazz restaient muets à propos de Bud Powell et de son œuvre. Grâce à l'écoute assidue de ses disques et aidé des rares photos que j'avais trouvées, j'avais fini par me composer une image assez concrète de lui. En rêve, je me transportais bien souvent au Minton's, au Royal Roost devenu ensuite le Birdland ou au Carnegie Hall, succombant à la magie de la musique de Bud.

PARISIAN THOROUGHFARE

Reprise, Paris, février 1963

La grande nouvelle arriva enfin et la réalité allait bouleverser la fiction: le maître Bud Powell était annoncé pour une série de concerts à Paris et en Europe, dans le cadre de la tournée Birdland 1956! Au même programme, étaient prévus Lester Young, Miles Davis, Sarah Vaughan et le Modern Jazz Quartet.

Je venais d'être appelé sous les drapeaux et je me morfondais dans une caserne de la région parisienne. Le 2 novembre, je fis le mur pour la première fois et courus, le cœur battant, assister au concert à Pleyel. J'étais perdu au fond de la salle, mais je n'oublierai jamais l'émotion qui me saisit lorsque Bud fut annoncé. Jusqu'à la dernière seconde, après la présentation de Marcel Romano, je ne pus croire à la réalité physique du personnage. Son arrivée hésitante sous un tonnerre d'applaudissements eut quelque chose d'irréel. J'avais le cœur qui chavirait et l'esprit à la dérive. Il avait l'air tellement humain, dans son costume gris clair au dessin prince-de-galles, un peu emprunté devant ce public parisien qui lui faisait une magistrale ovation.

De loin, il me sembla petit et relativement enveloppé. Une élégance certaine apportait un peu plus de réalité à cette présence physique qu'il me fallait enfin admettre. Ce n'est qu'à l'audition des premières phrases que la révélation fut totale. Ce doute insensé qui me tenait encore dans l'expectative, s'évanouit tout à fait dès que les premières notes jaillirent sous ses doigts. La musique magique qui s'élevait, était bien celle qui m'était devenue tellement familière, celle du seul génie capable de la concevoir. Le fait d'évoquer cet instant me bouleverse encore aujourd'hui.

Sa prestation fut brève. Il joua « Strictly Confidential », « Parisian Thoroughfare », « Dance Of The Infidels » et « Bouncing With Bud », en solo, puis quitta précipitamment la scène. Réclamé à cor et à cri par le public, il réapparut peu après, pour saluer timidement. Le public le rappela passionnément, mais il ne revint pas.

J'avais confusément senti son tourment à travers la musique qui avait jailli, fugitive, mais si prenante. Qu'importe, je l'avais vu et j'avais entendu des choses que lui seul pouvait imaginer, des choses marquées par le génie.

Je quittai ce concert un peu étourdi, persuadé qu'il me faudrait suivre les événements, mais l'attente allait être longue. Bud quitta Paris le lendemain pour une tournée européenne de trois semaines, tout au long de laquelle il eut une presse mitigée.

La presse ne cherchait pas à connaître les raisons profondes qui avaient mené Bud d'hôpitaux en asiles psychiatriques et qui l'avaient fait déclarer irresponsable par la Cour suprême de New York en 1953. Finalement il avait été réintégré dans ses droits, afin de pouvoir participer à cette tournée Birdland 1956. Pas plus qu'on ne songeait à dire que ce grand artiste venait d'être frappé par des événements douloureux qui l'avaient atteint profondément dans son âme et dans sa chair.

Après la disparition brutale de son frère Richie, le monde des pianistes fut endeuillé par la disparition de Tatum et Bud perdait en lui son père spirituel. René Urtreger qui jouait aux côtés de Miles Davis pendant la tournée, se souvient de ce jour-là :

Nous avons appris la nouvelle de la mort de Tatum juste avant de jouer. J'étais avec Bud quand Buttercup (une femme venue avec lui et qui se présentait comme son épouse) la lui a annoncée, en disant : « Il est mort. C'est parce qu'il a bu trop de bière, n'est-ce pas, Bud ? » Bud n'a pas dit un mot, il était plutôt taciturne, mais j'ai bien senti qu'il était bouleversé.

Ce nouveau choc émotionnel qui devait ébranler son moral déjà défaillant ne fut pas pris en considération dans les échos de presse de la tournée Birdland.

René Urtreger garde pour sa part un souvenir inoubliable.

Tous les soirs je jouais avec Lester Young et Miles Davis, puis j'écoutais Bud Powell. C'était ma première rencontre avec lui. J'étais fou de Parker et j'essayais de faire cette musique-là sur mon piano. Un jour, j'ai entendu un disque de Bird en quintet, avec Bud. C'était *Chasin The Bird*, dans lequel il jouait un solo de seize mesures. Il faisait sur le piano ce que je rêvais d'entendre! Alors quand je me suis trouvé devant lui, j'étais devant le bon Dieu! J'éprouvais pour lui un amour et un respect infinis. Il y avait des soirs où ça confinait au génie et d'autres où c'était moins bien, il faut dire ce qui est. Mais je sais qu'il avait été malade, des problèmes d'alcoolisme. Comment avait-il été soigné? On lui donnait des médicaments, une sorte de tranquillisant.

Tout le monde avait de la tendresse et du respect pour lui. Un soir, il a joué, c'était!!! Nous étions tous là, Lester, Miles, Milt Jackson, John Lewis, Connie Kay etc. derrière le rideau, à l'écouter...

Ça me rappelle une histoire qui est arrivée en Hollande. Après le concert, nous avions faim, Connie Kay, Miles, Bud et moi. Hélas, il était tard et les restaurants avaient fermé leurs portes. Avant de renoncer, nous avons tenté une dernière fois notre chance auprès d'un maître d'hôtel qui fermait les portes d'un restaurant très chic. L'affaire s'annonçait mal, puisqu'il nous expliqua que les cuisiniers étaient déjà partis, que tout était rangé, que la seule chose qu'il pouvait nous proposer, c'était des huîtres, mais que de toute façon, il n'avait personne pour les préparer. Nous nous sommes proposé de le faire nous-mêmes et ça amusait les serveurs de nous voir en bras de chemise, en train d'ouvrir les huîtres et de faire les sauces. Les huîtres circulaient, sur des assiettes, en direction d'une table rapidement dressée. Notre appétit s'aiguissait et nous avons voulu vérifier à quel stade nous en étions. Les coquilles étaient vides: Bud, confortablement installé au bout de la table, avait mangé les huîtres au fur et à mesure de leur arrivée sur les assiettes. Il devait bien en avoir englouti cinq ou six douzaines! On était plutôt fâchés.

On racontait toute sorte de légendes sur Bud. Je l'ai vu pendant un mois et je n'ai pas été déçu par le personnage! Il était pittoresque, avec des réactions imprévisibles et à la fois tout à fait

naturelles. Je me souviens d'un jour où nous déjeunions dans un grand restaurant, tous les deux. À une table voisine, il y avait une femme avec un chapeau complètement ridicule, couvert de fleurs, de prunes, de fraises etc. Un type s'est mis à hurler de rire dans la salle... c'était Bud. J'ai dû régler l'addition et on est sortis en vitesse. En fait, tout le monde avait envie de rire !

C'est également au cours de la tournée Birdland 1956 que Pierre Michelot (qui accompagnait aux côtés de René Urtreger Lester Young et Miles Davis) rencontra Bud Powell pour la première fois. Ce fut, dit-il, son « premier choc ».

Avant, on nous avait dit qu'il y aurait Bud Powell et qu'il jouerait en solo. Nous avons été soulagés de ne pas avoir à l'accompagner, parce qu'on racontait qu'il avait un tempérament belliqueux, qu'il était un peu fou, qu'il lui arrivait de jouer un morceau en oubliant le pont etc. Mais je ne vois pas encore maintenant où était le problème, nous aurions fort bien pu l'accompagner.

Ma première impression, ce fut Bud arrivant sur la scène de Pleyel. Nous avons vu Miles et Lester avec qui nous avons répété. J'ai regardé cet homme entrer sur scène, s'installer au piano, se mettre à jouer. C'était un moment un peu magique, un moment miraculeux, après tout ce qu'on avait raconté et tout ce que j'avais entendu sur les disques... Parce qu'on n'avait que les disques pour se rendre compte de ce qu'était Bud Powell ! Cela a complètement effacé tout ce qu'on avait pu dire ou inventer. C'était un type comme moi, avec des bras, des jambes, un instrument ; il s'exprimait avec des systèmes que je connaissais bien et la musique qui sortait de son âme, qu'il inventait, je ne l'avais jamais entendue.

Ce qui m'a fasciné, c'était la part de création. Bud, c'était un créateur, un des plus grands.

Bud était avec Buttercup et ils vivaient un peu à l'écart. Il n'existait pour ainsi dire pas de rapport entre Lester et Bud. Mais je me souviens d'une histoire assez cocasse. Lester avait toujours avec lui une petite bouteille de whisky qu'il gardait dans la poche de son étui de saxophone. À chaque fois qu'il la sortait, Bud rappliquait et lui en demandait un coup. Lester s'était vite rendu compte que c'était systématique et il se cachait. Nous

avons fait un long voyage pour aller en Suède. Dans l'avion, nous étions assis tout à fait à l'avant, tandis que Bud était dans le fond, avec Buttercup. Lester avait gardé son chapeau. Je crois qu'il ne le quittait jamais, sauf pour dormir. Je l'ai vu en pyjama avec son chapeau sur la tête ! Lester s'est retourné pour jeter un coup d'œil furtif.

Bud n'avait pas bougé de son siège et il semblait assoupi. Jugeant le moment opportun, Lester se laissa glisser au fond de son siège et sortit discrètement sa bouteille. Au moment précis où il allait boire, une main la lui faucha en un éclair. Évidemment, c'était Bud qui avait traversé l'appareil comme un bolide, et *glou glou glou...* Furieux, Lester récupéra son flacon d'extrême justesse...

J'avais vivement espéré que Bud jouerait à nouveau à Paris au terme de son périple européen, mais hélas, il rentra directement à New York. Je venais de rencontrer Jean-Claude Casadesus, un jeune musicien appartenant à une célèbre famille d'artistes. Il devait faire, plus tard, une grande carrière de chef d'orchestre (notamment diriger l'orchestre philharmonique de Lille). Il était, lui aussi, perturbé par notre sinistre vie militaire. Dans un contexte familial très privilégié, il avait reçu une solide formation classique, mais le jazz l'avait immédiatement envoûté. Il constitua un petit groupe dont je devins le pianiste et à la faveur de fausses permissions, nous répétions chez lui, rue de Steinkerque, dans un local aménagé sous les toits. Sa mère Gisèle, prestigieuse comédienne, venait parfois nous écouter, non sans manifester quelque inquiétude à l'audition de nos essais. Elle craignait surtout les réactions de la voisine du dessous qui finalement, préféra déménager.

Grâce aux bons soins reçus à la caserne de Satory à Versailles, j'eus une sévère bronchite dont je prolongeai opportunément les conséquences, en traînant dans les infirmeries des hôpitaux militaires. Pour sacrifier au jargon consacré, je « tirais au cul » en invoquant des maux imaginaires. Les hôpitaux avaient un foyer et le foyer généralement un piano... Mais la plaisanterie cessa sans alternative, lorsque je fus envoyé d'office au cœur d'un conflit qui ne me concernait absolument pas : la guerre d'Algérie. J'embarquai à destination d'Alger, en mars 1957, pour y vivre des événements

assez ignobles. Après mon enfance tumultueuse passée au sein d'un groupe de résistants, j'avais fait mienne cette réflexion d'un éminent philosophe: « Quiconque éprouve du plaisir à marcher au son de la musique militaire est, pour moi, un objet de mépris. Il n'a reçu son cerveau que par accident, puisque la moelle épinière lui aurait amplement suffi. »

Heureusement, la pensée de Bud et le souvenir de sa musique m'aiderent à supporter cette épreuve, en préservant l'intégrité de mon esprit. Dans ces moments difficiles, la musique fut toujours mon principal support; une sorte de béquille, comme aurait pu le dire Salvador Dalí. Le soir, avant de m'endormir sur mon lit de camp, à la faveur de la nuit et à l'insu de mes compagnons de misère, je tentais de retrouver mon clavier, en pianotant sur le bord de ma couverture. Je faisais les mêmes exercices en montant la garde. Hélas, après plusieurs mois de calvaire, je dus admettre que j'avais perdu la vraie notion des écarts sur ce clavier imaginaire. Ainsi disparaissait le principal élément de réconfort qui me permettait de faire face avec un certain détachement à cette épouvantable situation.

Notre camp était situé sur un pic, d'où l'on pouvait apercevoir d'immenses horizons désertiques, sans qu'il soit possible de découvrir âme qui vive. Ce n'est que la nuit qu'une inquiétante et menaçante animation se développait et nous subissions d'hallucinantes attaques surprises, de la part d'un ennemi invisible. Au cours de mes longues nuits sans sommeil, je scrutais la pénombre impénétrable, terré dans mon poste de garde. Je me transportais mentalement vers les lumières de Paris, vers la musique, vers Bud. C'est grâce à cette seule faculté d'évasion que je pus surmonter ma détresse et dominer les horreurs quotidiennes.

La musique me sauva l'esprit et, sans doute aussi, la vie.

Après six mois de galère, j'obtins une permission. Je revins à Paris pour apprendre que Bud allait jouer au Club Saint-Germain, grâce à l'initiative d'un organisateur de concerts français, Marcel Romano, qui rentrait de New York avec un contrat en poche, l'engageant pour les trois premières semaines de novembre. Marcel Romano me confia plus tard que Bud, dont il avait fait la connaissance à Pleyel l'année précédente, avait été très content de le retrouver à

New York, au Alvin Hôtel, où il habitait lui-même pendant son engagement au Basin Street. Ils ne s'étaient pas quittés. Bud l'avait même invité à l'accompagner chez lui, un soir, et lui avait joué « La Marseillaise » en guise de bienvenue. Marcel Romano raconta son voyage dans le numéro d'octobre de *Jazz Hot*.

Bud est dans une forme extraordinaire. Bien que l'ayant déjà apprécié, c'est encore une véritable surprise. Pour reprendre l'expression d'Urtreger, je dirai simplement qu'il est encore et toujours le Bud Powell du piano. À la fin de la série, trente minutes après, je suis encore plus essoufflé que lui, au moment où il quitte la scène, par ce que je viens d'entendre : il n'a jamais aussi bien joué depuis de nombreuses années.

J'attendis donc impatiemment le 1^{er} novembre. Cette merveilleuse nouvelle estompa mon cauchemar algérien. Je trompais l'attente en réécoulant inlassablement tous mes disques de Bud, comme pour me régénérer après toute cette crasse vert-de-gris. Après ces longs mois sans pratique, mon piano m'était presque devenu étranger et j'en éprouvai un profond désarroi.

Mon service militaire n'était pas encore terminé et à l'expiration de ma permission, je recommençai mon périple infernal à travers les infirmeries et les hôpitaux. Fort de mon expérience passée, je m'y faisais admettre pour des malaises habilement simulés, afin de ne pas retourner en Algérie, bien évidemment. Le soir, je quittais mon lit en douce, habillé en civil et j'allais dans les clubs. J'avais même commencé à jouer régulièrement dans une petite boîte, Le Caducée, rue Champollion. J'y retrouvais mes amis étudiants, tous Antillais, pianistes eux aussi et seuls interlocuteurs valables. Il y avait Bernard, spécialiste de Tatum et ex-pianiste classique, Roger le disciple de Garner qui imitait fort bien son maître, Ken Kelly qui ne jurait que par King Cole, Michel Sardaby par Oscar Peterson et enfin Gilbert Alexis, passionné de Monk. Les harmonies de Thelonious Monk nous surprenaient beaucoup à l'époque et rares étaient ceux qui en maîtrisaient la syntaxe. Gilbert était le plus surprenant, avec Jacky Cnudde.

Ce retour de Bud à Paris fut annoncé avec certaines réserves par quelques journalistes. L'aspect tourmenté de Bud pendant ce fugitif

passage à Pleyel semblait être la seule considération qui ait retenu leur attention et pourtant... Bud, bien qu'en dessous peut-être de ses énormes possibilités, n'en demeurait pas moins unique, incomparable et bien sûr génial.

STRICTLY CONFIDENTIAL

Black Lion, Paris, 1962-1964

Jamais je n'oublierai cette deuxième apparition de Bud. Pour la soirée d'ouverture au Club Saint-Germain, il fut reçu comme une diva, dans un tonnerre d'applaudissements et on lui remit des fleurs. Il était épanoui, détendu cette fois; n'avait peut-être jamais reçu un tel accueil aux États-Unis! Pour tous, dans notre petite communauté, il était un géant admiré et respecté. Il se produisit en trio, du moins les premiers jours. Je ne manquai aucune de ces fabuleuses soirées. Ce que j'ai vécu alors était en tout point comparable à ce que j'avais imaginé dans mes rêves d'adolescent. L'atmosphère, le son, le souffle; j'avais fait un saut chez les dieux. La musique de ce trio exceptionnel reste à mon sens un sommet dans la carrière de Bud. Les enregistrements et les films que j'ai sauvegardés en attestent heureusement aujourd'hui de façon indiscutable. L'unité de ce trio était remarquable. Pierre Michelot trouvait le son idéal et une pulsation musclée, aux côtés de l'autre grand maître, Kenny Clarke, partenaire efficace et complice discret.

J'écoutais avec délectation les commentaires enthousiastes qui fusaient autour de moi. Je ne voyais que des sourires extasiés et des visages bouleversés par l'émotion. Je n'étais donc pas le seul à qui Bud apportait tant de bonheur.

Il m'apparut définitivement comme une sorte d'alchimiste, habité par un métier à toute épreuve, au service d'une inspiration intarissable. De plus, il avait le goût le plus distingué. Alliant une puissance étourdissante à une déchirante tendresse, sa musique nous plongeait dans des espaces paradisiaques. Calme, économe du geste à l'excès, il laissait pourtant exploser sa création aux limites de la résistance humaine. Je comprenais mieux désormais