L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

« Duke et ses hommes »

Patrick Williams

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6386>

DOI : 10.4000/lhomme.6386

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 389-393

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Patrick Williams, « « Duke et ses hommes » », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6386> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.6386>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

« Duke et ses hommes »*

Patrick Williams

- 1 À MESURE que les rééditions et les publications d'inédits enrichissent le corpus ellingtonien, les commentaires se multiplient qui montrent que cette musique constitue un événement exceptionnel dans le siècle. Il devient de plus en plus difficile de prendre à bras le corps « l'œuvre de Duke Ellington », l'obligation de trouver un angle d'attaque s'impose. L'examen d'Alain Pailler s'appuie sur un certain nombre de propositions qui définissent une image de cette œuvre. Leur fécondité est certaine puisqu'elles ouvrent les interrogations les plus passionnantes suscitées par son écoute. En chemin, Pailler prouve, s'il en était besoin, que la réflexion est bien l'auxiliaire du plaisir, sous la bannière duquel il place sa présentation. Faire retour aux œuvres après cette lecture est un véritable bonheur.
- 2 Proposition n° 1 – L'œuvre de Duke Ellington (les enregistrements s'échelonnent d'octobre 1924 à mars 1974) est divisible en périodes. Certaines sont grandes, d'autres moins. « L'ellingtonisme connaît ses heures de gloire aux périodes suivantes : 1927-1931, 1935-1937, 1940-1942, 1946, 1956-1960 » (p. 197). La plus riche est celle qui va de 1940 à 1942 – exactement : du 6 mars 1940 au 28 juillet 1942. Il existe en effet une quasi-unanimité parmi les commentateurs pour considérer 1940 comme l'année la plus féconde de l'orchestre d'Ellington. André Hodeir salue le « miracle ellingtonien de 1940 »¹.
- 3 Proposition n° 2 – La division en périodes et la plus ou moins grande réussite de celles-ci est liée aux mouvements (arrivées, départs, retours) des hommes de l'orchestre. Il apparaît alors que la période mars 1940-juillet 1942 découpée par Alain Pailler correspond à peu près au séjour du contrebassiste Jimmy Blanton (d'octobre 1939 à septembre 1941) et du saxophoniste ténor Ben Webster (de février 1940 à juin 1943). Mais pourquoi attendre mars 1940 et exclure ainsi quatre titres enregistrés le mois précédent ? Entre février et mars, Duke Ellington change de maison de disques ; les enregistrements effectués par Victor rendront bien mieux le son de l'orchestre que ceux réalisés jusqu'alors par Columbia. Aucun auditeur ne contestera ce choix. Mais le changement de maison de disques n'est pas ce qui déclenche l'inspiration. À l'arrivée de Blanton et de Webster, il convient d'ajouter celle, un peu plus ancienne (mars 1939) de

Billy Strayhorn. La collaboration entre le Duke et « Sweet Pea » (le surnom de Strayhorn), qui seront tous les deux les compositeurs, arrangeurs et pianistes de l'orchestre, prend son rythme de croisière en 1940. Alain Pailler ajoute, ce qui semble si évident que les commentateurs oublient souvent d'en faire mention, le mûrissement personnel d'Ellington. Juillet 1942 marque la fin des séances pour Victor, alors que Blanton a déjà quitté l'orchestre (il meurt le 30 de ce même mois).

- 4 Proposition n° 3 – À partir du travail des plus valeureux de ces musiciens, il est possible d'apercevoir le grand œuvre que constitue le cheminement de l'orchestre et de son chef durant un demi-siècle. Alain Pailler choisit Sonny Greer, Joe « Tricky Sam » Nanton, Harry Carney, Barney Bigard, Johnny Hodges, Lawrence Brown, Rex Stewart et Cootie Williams qu'il présente conjointement, et, en ouverture et liés dans un même chapitre : Jimmy Blanton, Ben Webster, Billy Strayhorn et le Duke lui-même. La relation que noue Duke Ellington avec chacune de ces personnalités est unique ; unique aussi leur rôle au sein de l'orchestre ; mais toutes illustrent le phénomène le plus étonnant et le plus caractéristique de ce qu'André Hodeir a appelé « l'atelier Ellington » : ils trouvent un accomplissement alors qu'ils illustrent de la manière la plus juste et la plus éclatante qui soit l'art d'un autre. « À aucun moment les individualités ne se dissolvent dans la masse ; c'est exactement le contraire qui se produit : au sein de l'accord, les voix les plus singulières persistent... Le miracle est qu'Ellington soit parvenu à ne pas altérer la spontanéité de ses hommes tout en les contraignant à s'insérer dans des structures aussi élaborées » (p. 20). Jacques Réda voit dans cet orchestre une « sorte de Pygmalion collectif capable d'ellingtoniser ses recrues dans la mesure même où elles l'enrichissaient de leur singularité. »²
- 5 Proposition n° 4 – Le studio est le lieu de création de l'orchestre. Il serait facile de prendre Alain Pailler en défaut et de montrer qu'il lui arrive de faire référence à des performances publiques, comme le solo de Ben Webster sur *The Blues*, à Carnegie Hall en 1943. La Suite *Black, Brown and Beige* à laquelle cette pièce appartient n'a d'ailleurs jamais été enregistrée en studio dans son intégralité. Considérer alors que la scène n'est pas un lieu de création apparaît difficile. On ne peut pas non plus ne pas penser à Paul Gonsalves au Festival de Newport en 1956. Cependant les arguments de Pailler ne manquent pas de poids. Il soutient que, pour répondre à la demande du public, « un concert d'Ellington devait être toujours plus ou moins quelque chose comme L'Histoire de l'orchestre Ellington en deux heures » (p. 22). Il me semble que cela est surtout vrai de l'après-guerre, à l'exception notable des toutes dernières années. Voilà une hypothèse qui mérite d'être vérifiée et que, par exemple, le fameux concert du Crystal Ballroom de Fargo, dans le Nord-Dakota, du 7 novembre 1940, qui mêle titres récents et succès plus anciens, n'infirme ni ne confirme.
- 6 Proposition n° 5 – De même qu'il y a des périodes plus ou moins fastes, de même il y a, dans chaque période, des œuvres marquantes et d'autres plus faibles ; les premières témoignent du génie du « Duke et de ses hommes », les secondes de la nécessité commerciale devant laquelle ils étaient placés. Alain Pailler rend hommage à Ivie Anderson ; c'est une heureuse initiative. Mais il écarte la chanteuse de la liste des figures qui ont droit à un chapitre, sous prétexte qu'elle a été « associée au répertoire disons commercial de l'orchestre... » (p. 53). On eût aimé qu'il prît ces œuvres en compte dans son examen et qu'il interrogeât leur relation aux pièces maîtresses : quel aspect du répertoire nourrit l'autre ? D'autant que l'auteur déclare ailleurs ne pas vouloir « trop se désolidariser des amateurs de mélodies sucrées. Le sirop ellingtonien

existe aussi » (p. 18) – ce en quoi, il me semble avoir raison. Durant la période mars 40-juillet 42 par exemple, et en ne considérant que les séances où l'orchestre est au complet, nous nous apercevons qu'une majorité d'entre elles présentent à la fois des pièces orchestrales signées Duke Ellington ou Billy Strayhorn, et des songs où apparaissent soit Ivie Anderson soit Herb Jeffries (celui-ci étant nettement plus « sirop » que celle-là) – la proportion est de deux tiers-un tiers³. Certaines de ces chansons parmi les plus sucrées sont dues à la seule plume de Duke Ellington : *I Never Felt this Way Before* (28.10.1940), *The Girl In My Dreams Tries To Look Like You* (28.12. 1940), *I Don't Know What Kind Of Blues I Got* (02.12.1941). Mais ce serait une erreur de considérer que parce qu'il y a un(e) chanteur(se), nous avons affaire à une pièce sans intérêt. Bien des titres où intervient Ivie Anderson sont pleins de qualités : *Me And You* (15.03.1940), *Five O'Clock Whistle* (05.09.1940), *I Got It Bad And That Ain't Good* (26.06.1941), *Jump for Joy* (02.07.1941), *Rocks In My Bed* (26. 09.1941), *I Don't Mind* (26.02.1942).

- 7 Que signifie cette association des produits les plus originaux du génie ellingtonien et des romances parfois les plus banales ? Se débarrasser de cette question en invoquant les exigences commerciales paraît un peu court. Et que dire d'un morceau comme *The Flaming Sword* ? Signé Duke Ellington – et lui seul – et enregistré par l'orchestre à Chicago le 17 octobre 1940, il prend place dans la série des œuvres flamboyantes (ce qu'il est, à sa manière) de la grande année ellingtonienne. Or, si je ne me trompe, *The Flaming Sword* ne fait l'objet d'aucune mention dans *Plaisir d'Ellington*. Alain Pailler ne rendrait-il compte que d'une sélection opérée par ses soins dans la création de Duke Ellington ? Il n'est pas question de mettre sur le même plan le sourire que provoque *The Flaming Sword* au bonheur à la fois immédiat et durable qu'apporte *Warm Valley*, enregistré le même jour. Mais cette coïncidence ne peut être ignorée. La prendre en considération préparerait à une réflexion essentielle pour la compréhension de l'univers ellingtonien, réflexion non pas tant sur la coexistence du kitch et de la gravité, mais sur celle de poétiques différentes au sein de cet univers – une constante au long de ces cinquante années de musique. Exemples de cette coexistence, ces pièces si contrastées enregistrées lors d'une même séance : *Ko-Ko* et *Morning Glory* le 6 mars 1940, *Harlem Air Shaft* et *All To Soon* le 22 juillet 1940, *Take The « A » Train* et *Blue Serge* le 15 février 1941, *The C Jam Blues* et *Moon Mist* le 21 janvier 1942, malgré la présence du violon de Ray Nance dans les deux titres. Il est évident qu'une telle réflexion aurait d'abord à se nourrir de la « bonne trentaine de compositions originales qui toutes peuvent prétendre au rang de classiques du jazz » (p. 43) que l'orchestre grave entre mars 40 et juillet 42 et que privilégie Alain Pailler. Cette série constitue sans doute la meilleure illustration de l'inspiration « diverse et ondoyante » du Duke et des ressources qu'il déploie pour la mettre en œuvre. Un tel examen pourrait être un moyen de considérer la totalité du corpus ellingtonien sans avoir à le découper en périodes.
- 8 Les amateurs et la critique de jazz n'ont peut-être pas été assez attentifs au fait exceptionnel que cet orchestre a duré cinquante ans. Pendant un demi-siècle, Duke Ellington et ses musiciens ont conçu, inventé et répété des morceaux, ils les ont enregistrés, présentés en concert, ils ont effectué des tournées et visité le monde, affronté les publics les plus imprévisibles... Pour rendre compte des caractères de leur musique, la référence à des facteurs esthétiques ne suffit pas, nous en sommes d'accord avec Alain Pailler, il est nécessaire de connaître les conditions matérielles de la production artistique. On ne peut regarder cette création seulement comme l'œuvre d'un homme livrant là les fruits d'un mûrissement personnel. Pourtant, aujourd'hui

que nous pouvons contempler ces cinquante années, c'est bien cette impression qui domine : le déploiement, à travers une collectivité, d'un génie unique, aux prises certes avec les aléas de son époque. Pour durer, il fallait trouver des engagements auprès des patrons de boîtes de nuit, des organisateurs de concerts, des responsables de maisons de disques. Et pour trouver des engagements, il fallait plaire au public. Au fil du temps, certains titres du répertoire sont devenus des chevaux de bataille et, présentés en concert et périodiquement ré-enregistrés, ont composé un fonds pour l'orchestre. Le souci de répondre à la demande du public n'est pas étranger à ces reprises qui instaurent une continuité. Ce fonds du répertoire ellingtonien n'est pas constitué par les interprétations a priori commerciales, mais davantage par les compositions originales les plus typées (*East St Louis Tootle-oo*, *Rockin' In Rythm*, *Take The « A » Train...*).

- 9 Parmi les compagnons, il y eut des fidélités dont seul cet orchestre bénéficia : quarante-sept ans pour Harry Carney (1927-1974), trente-huit ans pour Johnny Hodges (1928-1951 et 1955-1970), trente ans pour Tricky Sam Nanton (1926-1956), vingt-huit ans pour Sonny Greer (1923-1951), Billy Strayhorn (1939-1967) et Russell Procope (1946-1974), vingt-sept ans pour Lawrence Brown (1932-1950 et 1960-1969), vingt-quatre ans pour Paul Gonsalves (1950-1974)... Il faut y ajouter la fidélité au modèle de l'orchestre hendersonien (tel que Fletcher Henderson et Don Redman l'ont défini dans les années 20), c'est-à-dire au big band avec sa répartition des instruments en sections (anches, trompettes, trombones, rythmes), même si Duke Ellington, mieux que quiconque, a su se donner la liberté d'organiser la musique à l'intérieur de ce modèle ou de s'en émanciper en combinant de manière originale les voix qu'il trouvait au sein de chacune des sections. Façon plus singulière de cultiver la permanence, la marque que laissent des solistes dans les interprétations de l'orchestre alors même qu'ils l'ont quitté. On voit ainsi des élans qui deviennent des monuments : des improvisations qui se fixent et s'intègrent à la composition ; elles sont jouées par d'autres une fois que leur auteur est parti. Alain Paillet donne plusieurs exemples de ces solos « que l'on ne refit point » [...] « Il serait impossible de modifier le dessin des chœurs délivrés par Ray Nance sur *Take The « A » Train* sans que l'édifice tout entier fût mis en péril » (p. 160). Cootie Williams qui s'en va, Ray Nance qui arrive, ce pourrait être un trompettiste qui en remplace un autre ; or, l'exploitation esthétique que Duke Ellington fait de ce mouvement de personnel ouvre à sa création une veine inédite. La vie de l'orchestre oscille ainsi entre innovation, renouvellement, permanence. La période 1940-1942 est d'une grande stabilité en ce qui concerne le personnel du Duke Ellington Famous Orchestra ; en revanche, pour le répertoire, le nombre de compositions nouvelles est élevé. Il n'est pas possible de faire l'économie d'un examen de tous ces aspects si l'on veut répondre aux questions suivantes : comment une période débute-t-elle et comment s'achève-t-elle ? Comment se construit une période faste ? Alain Paillet émet une idée intéressante : « Les grands improvisateurs en allés [...] l'imagination du Duke n'est plus aussi féconde » (p. 126) : ce ne serait pas directement que la présence ou l'absence de tel ou tel soliste affecterait l'œuvre ellingtonien, mais à travers leur impact sur l'imagination du maître.
- 10 Voilà qui nous ramène au sous-titre de l'ouvrage et à l'alchimie de l'« atelier Ellington ». À qui appartient la voix de cet orchestre ? Revenant sur le *Take The « A » Train* du 15 février 1941, Alain Paillet s'efforce de préciser la nature de la relation entre « le Duke et ses hommes » : « Cette partie de trompette qui pour l'éternité porte la signature de Ray Nance, partie probablement pensée ou disons mentalement esquissée a priori dans ses grandes lignes au moins, s'imbrique si parfaitement à l'intérieur du

cadre proposé qu'il est bien difficile de ne pas considérer le résultat comme celui d'une concertation, au sens le plus étroit » (p. 160). Il reste à qualifier cette concertation, ce qui n'est pas simple. Pailler note un peu plus loin que la participation à l'orchestre d'Ellington exige de chaque soliste qu'il « fasse corps avec la musique à la mise en forme de laquelle il procède et simultanément qu'il lui résiste afin d'affirmer l'irréductibilité de sa voix la plus personnelle » (p.173). Nous avons vu que les ellingtoniens réussissaient cette prouesse et que, ce faisant, ils brouillaient la distinction entre collectivité et individualité, tout comme entre composition et improvisation, concertation et spontanéité. Sur ce dernier aspect, Ellington a fait connaître son avis : « Quiconque joue quelque chose qui vaille la peine d'être entendu sait ce qu'il va jouer, peu importe qu'il s'y prépare un jour ou une mesure à l'avance » (cité p. 163) – « ...un jour ou une mesure » : la réponse ouvre des horizons plus vertigineux que la question qui l'avait provoquée. Il paraît que Duke Ellington donnait très peu d'indications à ses musiciens...

NOTES

*. À propos de : Alain Pailler, *Plaisir d'Ellington. Le Duke et ses hommes, 1940-1942*, Arles, Actes Sud, 1998, 208 p.

1. André Hodeir, « L'improvisation simulée », *Les Cahiers du Jazz*, 2^e sér., mai 1997, 11.
 2. Jacques Réda, *Anthologie des musiciens de jazz*, Paris, Stock, 1981 : 42.
 3. Nous nous basons sur la publication de la collection « The Chronological » (Classics 805, 820, 837, 851, 867) : sur soixante-quatre titres enregistrés et publiés, vingt et un présentent soit Ivie Anderson soit Herb Jeffries.
-

AUTEUR

PATRICK WILLIAMS

CNRS, Laboratoire d'anthropologie urbaine, Ivry-sur-Seine.