

Paul Bley, jamais deux fois pareil

Stanley Péan

Numéro 67, hiver 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85349ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)

2369-2359 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Péan, S. (2017). Compte rendu de [Paul Bley, jamais deux fois pareil]. *L'Inconvénient*, (67), 57-59.

PAUL BLEY

JAMAIS DEUX FOIS PAREIL

Stanley Péan

Les amateurs aiment décrire le jazz comme une musique en mouvement perpétuel, sans cesse renouvelée. Mais en fait très peu de ses artisans ont incarné cet idéal de manière aussi littérale que le pianiste et compositeur canadien Paul Bley, décédé en janvier 2016 à quatre-vingt-trois ans. J'oserais résumer sa carrière par un de ses aphorismes fétiches : « Si vous jouez un truc deux fois, c'est une fois de trop. »

Né du « péché » à Montréal le 10 novembre 1932, Hyman Paul Bley est vite donné en adoption à Joe Bley, le prospère propriétaire d'une usine de broderie, et à son épouse Betty Marcovitch Bley, qui divorceront alors que le gamin a tout juste sept ans. Dans la quarantaine, bien après la mort de ses parents, Paul Bley découvrira que Joe Bley était son véritable géniteur et qu'il était, lui, le fruit de la liaison illicite entre son père et sa nounou adorée, une Canadienne française prénommée Lucie.

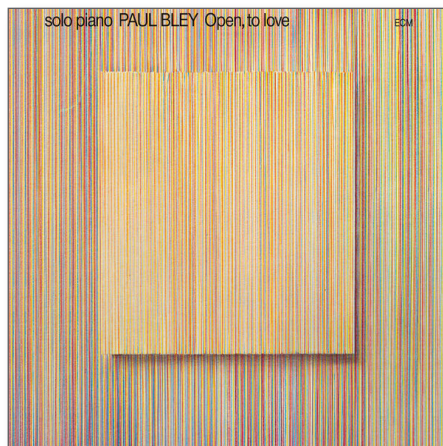
Encouragé par sa mère adoptive, Bley reçoit depuis l'enfance une formation classique rigoureuse. Diplômé à onze ans du Conservatoire de McGill, le jeune prodige ne tarde pas à s'engager dans la voie du jazz. À treize ans, il fonde

son premier combo, à la tête duquel il se produit dans les camps de vacances de Sainte-Adèle, et se joint à l'occasion à des groupes américains de passage. À seize ans, les mélomanes montréalais le découvrent à l'Alberta Lounge où, devenu maître ès bebop, il s'illustre à titre de successeur désigné d'Oscar Peterson, parti pour un glorieux exil aux États-Unis. L'année suivante, c'est au tour de Bley de débarquer à New York pour parfaire son éducation musicale à Juilliard.

De retour dans son patelin à l'été 1951, Paul Bley fonde avec son confrère pianiste Keith White le Montreal Jazz Workshop. Un an et demi plus tard, il ramène à Montréal un invité de marque : le légendaire saxophoniste Charlie Parker, alias « Bird ». Nul ne saurait dire par quel tour de passe-passe le Montréalais a réussi à convaincre l'oiseau en question de quitter son nid au sous-sol d'un appartement dans l'Upper East Side pour le suivre vers le nord. « La question n'était pas de savoir s'il accepterait la *gig*, mais s'il s'y présenterait », racontera Bley à Mark Miller, journaliste au *Globe and Mail* et auteur de l'ouvrage *Cool Blues: Charlie Parker in Canada, 1953*

(Nightwood Editions, 1989). En dépit de son imprévisibilité réputée, le prince déchu du bebop se pointe pour ce double engagement le jeudi 5 février 1953, dans les studios montréalais de la CBC, puis deux jours après au chic cabaret Chez Parée. À ceux qui doutent de l'espace occupé par le jazz à Montréal dans ces années-là, je signale que le club accueillait ce même week-end le chanteur Frank Sinatra. Je m'abstiendrai toutefois de commenter les changements survenus dans la nature des spectacles présentés Chez Parée depuis ce temps...

« C'était comme prendre un virage serré à 90 miles à l'heure en camion de pompiers ; tu t'accroches du mieux que tu peux du bout des doigts », confiera Bill Graham, le batteur de service ce soir-là, à Mark Miller. Armé du même saxophone alto en plastique dont il jouera lors de la mythique soirée au Massey Hall de Toronto trois mois plus tard (« le plus grand concert de jazz de tous les temps ! » à en croire la publicité), Bird se produit en compagnie de musiciens montréalais et new-yorkais, notamment le trio réunissant Bley, Graham et le contrebassiste Hal Gaylor, mais aussi le saxophoniste



ténor Brew Moore, le guitariste Dick Garcia et quelques autres. Si les détails de cette visite de Parker au Canada, la première de quatre, ne sont pas entrés dans les annales du jazz, il subsiste tout de même quelques enregistrements de ces prestations, en l'occurrence huit morceaux : six thèmes bebop, puis les ballades « Embraceable You » et « Don't Blame Me », réunis sur *Charlie Parker: Montréal, 1953* (Uptown Records, 1993), un CD commémorant le quarantième anniversaire de cet événement. Et quoique plusieurs pièces soient incomplètes (Parker avait cette fâcheuse manie de quitter la scène pour éteindre l'enregistreur durant les solos de ses compagnons), le disque nous donne une idée du talent des musiciens rassemblés autour de Bird, en particulier le jeune Bley encore sous l'influence de Bud Powell.

La même année, Paul Bley accompagne d'autres saxophonistes légendaires (Lester Young, Ben Webster, Zoot Sims), dirige l'orchestre pour les séances de l'album *Charles Mingus Octet* (Debut), mais surtout enregistre son premier disque en leader, *Introducing Paul Bley* (Debut) pour le label de Mingus, qui réalise et tient la contrebasse, et d'Art Blakey. À vingt et un ans, le Montréalais n'a peut-être pas encore tout à fait trouvé sa voix propre, mais il s'affiche en pleine possession de ses moyens déjà impressionnants, très à l'aise dans des thèmes bebop (« Walking », « Split Kick », « The Theme »), des standards empruntés à Broadway (« Like Someone in Love », « I Can't Get Started », « This Time the Dream's on Me »), quelques originaux de son cru et une étonnante version de

« Santa Claus Is Coming to Town », découverte lors de la réédition en CD de l'album.

En 1954, à l'invitation de Chet Baker, le Montréalais se produit au club Jazz City à Hollywood, en programme double avec le quintette du trompettiste, avant de tourner avec la chanteuse Dakota Staton. Déjà, il rêve de « composer dans des formes plus longues, et des musiques sans polarité tonale », ainsi qu'il le confie à Bob Fulford du magazine *DownBeat* dans une entrevue joliment intitulée « Paul Bley: Jazz is Just About Ready for Another Revolution ». De plus en plus actif sur la côte Ouest américaine, il épouse en 1956 Karen Borg, une jeune vendeuse de cigarettes rencontrée au club new-yorkais Birdland et venue le retrouver en Californie, et qui continuera de faire carrière comme pianiste, compositrice et chef d'orchestre sous le nom de Carla Bley, même après leur divorce.

Leader du *house band* au Hillcrest Club de Los Angeles en 1957, notre homme s'entoure de jeunes musiciens d'avant-garde : le trompettiste Don Cherry, le saxophoniste Ornette Coleman, le contrebassiste Charlie Haden et le batteur Billy Higgins. Il est amusant de constater que ces nouveaux venus se retrouveront bientôt sans le pianiste sur les premiers albums de Coleman, enregistrés avec son saxophone alto en plastique blanc, albums qui susciteront de vives controverses et cette révolution réclamée par Bley : *The Shape of Jazz to Come*, *Change of Century* et *This Is Our Music* (tous trois parus chez Atlantic en 1959).

Cela dit, Bley ne se contente pas de regarder passer le train de la liberté. Au sein du trio mené par le saxophoniste, flûtiste et clarinetiste Jimmy Giuffrè, avec Steve Swallow à la contrebasse, il prend part à la création de deux albums charnières dans l'évolution du jazz, *Fusion* et *Thesis*, réalisés pour Verve par Creed Taylor en 1961. La réédition de l'intégrale de ces deux séances dans un coffret produit par Manfred Eischer du label ECM (avec quatre morceaux inédits) permet de prendre la pleine mesure de ces chefs-d'œuvre relativement méconnus, au carrefour

de la tradition et de l'avant-garde. Dans cette musique que d'aucuns ont qualifiée de « *free jazz* de chambre », on peut entendre la grande subtilité du jeu de Giuffrè et de Bley, leur flair dans l'utilisation du silence. Ainsi que le souhaitait Bley, l'improvisation s'affranchit ici du carcan tonal, notamment sur « Venture » et « Cry, Want » (*Fusion*), comme sur « Sonic », « Carla » et « Flight » (*Thesis*). Il n'est pas inutile de noter que, sur cette vingtaine de plages, la plupart composées par Giuffrè, on compte un standard (« Goodbye » de Gordon Jenkins), un thème signé Paul Bley (« Carla ») et quatre signés Carla Bley.

Le début des années 60 voit Paul Bley s'enrôler dans le quartet du saxophoniste Sonny Rollins, qui s'ouvre aux audaces de l'avant-garde, plutôt que chez Miles Davis, qui l'a brièvement courtisé afin qu'il prenne la place de Wynton Kelly. Après avoir cofondé en 1964 la Jazz Composers Guild, une coopérative qui réunit plusieurs figures de proue de l'avant-garde new-yorkaise (Cecil Taylor, Archie Shepp, Carla Bley, Sun Ra et plusieurs autres), il commence à s'intéresser aux synthétiseurs Moog. Dans son autobiographie au titre fort à propos (*Stopping Time: Paul Bley and the Transformation of Jazz*, Véhicule Press, 1998), coécrite avec David Lee, Bley raconte avec humour une soirée catastrophique au Village Vanguard. « J'avais mon synthétiseur sur scène, le trio attendait pour jouer, le public attendait qu'on commence. Et j'étais par terre sous le clavier avec une lampe de poche et un tournevis et le micro, à prier le public de patienter. Max Gordon [le propriétaire du club] m'a dit trois choses : sors, reste dehors et ne reviens plus jamais. Je n'ai plus jamais joué au Vanguard. »

Le 26 décembre 1969 au Philharmonic Hall de New York, il se produit avec ses claviers électroniques aux côtés de la chanteuse et compositrice Annette Peacock, sa nouvelle muse, qui contribue abondamment au répertoire du pianiste depuis le milieu des années 60. Et de cette période ressortent deux albums importants signés « Annette & Paul Bley » : *Improvisie* (America, 1971) et *Dual Unity* (Freedom, 1972),

tous deux enregistrés devant public à Rotterdam et à Paris. Et en 1973, *Open, to Love* s'impose comme un véritable jalon dans le parcours de Bley et dans l'histoire du jeune label ECM. Sur ce premier album solo, l'un de ses meilleurs, Bley interprète sept pièces, dont trois composées par son ex-épouse Carla Bley et deux par sa future ex Annette Peacock. Son jeu pianistique a alors adopté ce pointillisme, ce rejet du sentimentalisme auxquels il sera désormais associé.

Parmi les innombrables disques gravés par Paul Bley au cours des quatre décennies suivantes, je m'en voudrais de ne pas citer l'un de mes préférés, *Diane* (Steeplechase), fruit d'une séance en duo avec Chet Baker réalisée à Copenhague le 27 février 1985. Le pianiste vient de passer deux jours en studio à graver *Questions* pour le même label danois lorsque

débarque en studio l'ange déplumé du cool jazz que Bley n'a croisé qu'une seule fois depuis trente ans, lors d'une performance au festival de Juan-les-Pins. Délaissant momentanément les aventureuses propositions harmoniques avec lesquelles il égarait volontiers ses interlocuteurs dans les grilles d'accords de n'importe quel standard, Bley dialogue tout simplement avec le trompettiste. Ici, son lyrisme sobre évoque celui de Bill Evans sur *Chet* (Riverside, 1958). Au programme de ce merveilleux album, l'un des plus poignants de Baker au crépuscule de sa vie, essentiellement des ballades (« If I Should Lose You », « How Deep Is the Ocean », « Little Girl Blue », etc.) dont une seule sur laquelle Chet chante de sa voix pareille à une caresse (« You Go To My Head »). Quelle tristesse pour les festivaliers montréalais que Baker, incurable junkie, se soit présenté le 3

juillet 1986 en fin de soirée, sur la scène du théâtre Saint-Denis, dans un état si lamentable que Bley a dû le reconduire en coulisses et poursuivre seul le concert.

Visionnaire arpétant invariablement les sentiers les moins fréquentés, Paul Bley n'a certes jamais été le plus populaire des pianistes de jazz. Il n'en demeure pas moins que son œuvre protéiforme a fait sa marque et profondément influencé plusieurs générations de jazzmen, de Keith Jarrett et Bill Frisell à des artistes plus récemment arrivés à l'avant-scène, tels que Ethan Iverson ou Aaron Parks, en passant par François Bourassa. À ce titre, sa musique exige d'être écoutée, encore et encore, quitte à contredire sa devise, « si vous jouez un truc deux fois, c'est une fois de trop ». ■

