

Jean-Pol Schroeder

**DIZZY GILLESPIE**  
*(Salt) Peanuts Vendor*

Maison du Jazz de Liège, saison 2014-2015



*« J'aime jouer, j'aime les gens, j'adore faire rire  
et je fais exactement ce qui me chante » (Dizzy Gillespie)*

Tout Dizzy ou presque est dans cette phrase. Personnage solaire (comme Louis Armstrong), il dénote dans l'univers tortueux du be-bop, dominé par Charlie Parker, son alter-ego musical :. L'immense majorité de cette génération sacrifiée qu'est la génération bop, est victime d'un syndrome autodestructeur dont Gillespie sera un des seuls à sortir indemne ; en outre, il est sans doute celui qui, avec l'aide de son épouse, mènera le plus intelligemment sa carrière (les deux aspects étant évidemment liés). Moderniste avéré, obsédé par l'envie de « faire avancer » la musique et d'en comprendre les fondements les plus profonds, Dizzy Gillespie est également soucieux de plaire au public et de lui donner ce qu'il attend. Toute sa vie et toute sa carrière est dans ce challenge : *combiner l'exigence artistique et le succès auprès d'un large public*. Un challenge qu'il va réussir de manière unique dans l'histoire du jazz. Dizzy est un des plus fabuleux solistes qu'ait connu le jazz, mais aussi un des jazzmen les plus populaires. Trompettiste inégalé, chanteur spécialiste d'un scat martien aussi hilarant qu'éblouissant, compositeur/arrangeur fasciné par la grande formation comme par la spontanéité de la jam-session, passeur lumineux entre le jazz et ses cousins latins, Dizzy est un cas. Il aura peu de disciples en tant que tels (beaucoup moins qu'Armstrong, Clifford Brown ou Miles Davis) mais dans le même temps, TOUS les trompettistes modernes (et au-delà presque tous les musiciens modernes) lui sont redevables. Sa vie est une longue quête qui ne s'achèvera qu'à sa mort : virtuose halluciné dès sa première maturité, il déclarera en fin de vie : *« Il m'a fallu toute ma vie pour savoir quoi ne pas jouer »*.

# Introduction

## Les trompettistes avant Dizzy

Dans le monde de la trompette et dans celui du jazz, il y a un avant et un après Dizzy (comme il y a un avant et un après Charlie Parker, un avant et un après Armstrong, un avant et un après Coltrane). S'il impose dès les années '50 un instrument à la forme insolite et dont il est le seul à jouer, il n'utilisera guère le bugle, jamais – à ma connaissance - le cornet ni les autres membres de la « famille trompette ». Et puisqu'il sera beaucoup question de trompette, un petit rappel s'impose :

### Video : La famille trompette

0. Le didgeridoo
1. Le cornet
2. La trompette
3. Le bugle
4. La trompinette
5. La trompette à coulisse
6. Sourdines etc
7. La trompette coudée de Dizzy !

Les débuts de l'histoire du jazz sont largement dominés par les trompettistes. Instrument le plus puissant des fanfares, c'est la trompette qui joue la mélodie dans les collectives orléanaises. C'est elle qui porte le son du jazz par delà le Mississipi. C'est en elle que s'incarnent les premières légendes du jazz. De Buddy Bolden à Louis Armstrong, tous les Kings orléanais sont des trompettistes. Et quel était l'instrument de celui qui passe pour avoir porté le jazz sur les fonds baptismaux ? La trompette évidemment. Dans le petit montage qui suit, Wynton Marsalis évoque **Buddy Bolden**, considéré comme le « père fondateur » du jazz ; on retrouvera ensuite les trois chorus du fameux solo wah-wah de **King Oliver** sur *Dippermouth blues* (que nous écouterons en entier juste après), puis le légendaire *West End Blues* de **Louis Armstrong** : trois étapes dans l'évolution de la trompette orléanaise, photos à la clé.

### Video : Buddy Bolden/ King Oliver/ Louis Armstrong

1. Wynton Marsalis évoque Buddy Bolden
2. King Oliver : Dippermouth Blues
3. Louis Armstrong : West End Blues

### King Oliver : Dippermouth blues

*King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn)  
Bud Scott (bjø) Baby Dodds (dms) ; rec 1923*

Quelque soit l'importance de King Oliver et des vieux rois orléanais, il est clair que c'est avec **Louis Armstrong** que l'histoire du jazz prend son tournant le plus décisif. Le jazz cesse d'être une musique orléanaise pour devenir un langage qui ne tardera pas à devenir universel. Si *Wild man blues* ou *West end blues* incarnent idéalement ce nouveau langage, toute une série d'autres titres des Hot Five et des Hot Seven disent la force expressive, inventive, émotive de l'univers mis en place par le Roi Louis. C'est le cas de *Potato Head Blues* avec, en fin d'interprétation, ce stop chorus étincelant :

### **Louis Armstrong Hot Seven : Potato Head Blues**

*Louis Armstrong (tp, voc) John Thomas (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn)  
Johnny St Cyr (bjc) Pete Briggs (tu) Baby Dodds (dms) rec Chicago mai 1927*

Dès le départ, en termes d'expressivité, deux tendances se dessinent dans le jazz – et singulièrement dans le travail des trompettistes. Deux tendances sur lesquelles il n'est pas évident de mettre un nom. D'un côté, représentée majoritairement par les musiciens noirs, une musique plus basique, plus instinctive, plus profonde, plus proche du blues, plus expressionniste aussi ; de l'autre, principalement incarnée par des musiciens blancs, une musique plus sophistiquée, plus décontractée, plus poétique, plus impressionniste. Les premiers archétypes de cette dualité sont **Louis Armstrong**, que nous venons d'entendre, et **Bix Beiderbecke**. Deux tendances qui se prolongeront au long de l'histoire du jazz : ainsi, la tendance « Bix » déterminera la trajectoire cool de Chet Baker ou de Miles Davis, tandis que, toutes notions de styles mises à part, la tendance « Armstrong » déterminera celle de Dizzy ou de Clifford Brown. Afin d'avoir une idée plus claire de ce qui fera la différence entre un Dizzy et un Miles Davis, écoutons pour suivre les deux principaux représentants de la tendance « pre-cool » : on commence par l'illustre *Singin' the blues* de Bix : comme ceux de *Dippermouth* d'Oliver et le *Wild man blues* d'Armstrong, le solo de cornet sur ce titre deviendra un modèle pour toute une génération :

### **Bix Beiderbecke/ Frankie Trumbauer : Singin' the blues**

*Bix Beiderbecke (cn) Bill Rank (tb) Frankie Trumbauer (C-mel sax) Jimmy Dorsey (cl) Paul Mertz (pn) Eddie Lang (gt) Chauncey Morehouse (dms) rec NY fev 1927*

L'autre grand représentant de cette tendance, seul rival de Bix, est le trompettiste **Mugsy Spanier** qui, chanteur du dixieland, peut aussi se révéler grand poète du son, comme dans le sublime *Lonesome road* de la fin des années '30 :

### **Mugsy Spanier : Lonesome road**

*Mugsy Spanier (cn) George Brunies (tb) Rod Cless (cl) Nick Caiazza (ts) Joe Bushkin (pn)  
Bob Casey (cb) Al Sidell (dms) ; rec NY dec 1939*

Mais hors de l'univers orléanais, la trompette explose également au cœur de la jungle music de Duke Ellington, miroir musical de la Harlem Renaissance. Les meilleurs représentants de cette musique expressionniste s'attachant notamment à faire passer les émotions à travers les sonorités déformées (sourdines, growl etc) sont les trombonistes et surtout les trompettistes. Le premier – et un des plus fabuleux – trompettistes jungle est **Bubber Miley** qui gravera dans l'orchestre du Duke des dizaines de soli emblématiques. Lorsqu'il quittera l'orchestre, son héritage sera largement assuré par le jeune **Cootie Williams**, monument de la saga ellingtonienne. Voici successivement Bubber Miley à l'honneur dans *Black and Tan Fantasy* en 1927, puis, neuf ans plus tard, Cootie Williams dans le premier mini-concerto que lui offre le Duke, *Echoes of Harlem* :

### **Duke Ellington Orchestra : Black and Tan Fantasy**

*Bubber Miley, Louis Metcalf (tp) Tricky Sam Nanton (tb) Otto Hardwick, x (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (bjc) Mack Shaw (tu) Sonny Greer (dms) rec NY avril 1927*

### **Duke Ellington Orchestra : Echoes of Harlem**

*Cootie Williams, Arthur Whetsol (tp) Rex Stewart (cn) Joe Nanton, Lawrence Brown (tb)  
Juan Tizol (vtb) Barney Bigard, Johnny Hodges, Harry Carney, Ben Webster (sax, cl)  
Duke Ellington (pn, lead) Fred Guy (gt) Hayes Alvis, Billy Taylor (cb) Sonny Greer (dms);  
rec 1936*

Dizzy n'utilisera guère la wah-wah, mais dans certains morceaux moins techniques que ses prouesses be-bop – dans les blues notamment - , il utilisera d'autres techniques « ellingtoniennes » apparues dans la période jungle (growl etc) et qui permettent de « parler à travers le son ». Dans les années '30, avec Coleman Hawkins et Lester Young, le saxophone a tendance à prendre la place de la trompette comme instrument emblématique du jazz. Ce qui ne veut pas dire que les trompettistes n'exercent plus qu'un rôle secondaire. Outre les ellingtoniens, les trompettistes de chez Count Basie sont particulièrement représentatifs du premier classicisme jazz : le swing. Harry Sweets Edison et **Buck Clayton** incarnent ce classicisme remarquable par un jeu équilibré, sans excès ni grandiloquence, un jeu expressif mais cadré, avec ou sans sourdine (sourdine fixe la plupart du temps, contrairement à ce qui se passe chez le Duke) : ce classicisme s'exprime idéalement dans le *B.C.Blues* que voici :

### **Buck Clayton : B.C. Blues**

*Buck Clayton (tp) Flip Phillips (ts) Teddy Wilson (pn) Slam Stewart (cb) Danny Alvin (dms)  
rec NY juin 1945*

Une des seules alternatives à ces différents styles est le fait d'un des grands passeurs qui, de l'intérieur de l'univers swing préparent la suite de l'histoire. Roy Eldridge sera d'ailleurs la première et la principale idole de Dizzy Gillespie. Nous lui consacrerons donc un paragraphe en évoquant les années de formations de notre homme.

# Chapitre 1. Dizzy from Swing to Bop

John Birks « Dizzy » Gillespie est né le 21 octobre 1917 dans la petite ville de Cheraw, en Caroline du Sud. Dizzy est le dernier d'une série de neuf enfants : il commente :

*« D'après les photographies, j'étais un très beau bébé. Mais comme j'étais aussi le dernier de neuf enfants, j'imagine que mon arrivée en ce monde ne fut pas un sujet d'émerveillement. Tant d'autres naissances avaient précédé la mienne ! Au lieu de se considérer comme bénir des Dieux, ma pauvre mère a plutôt du se croire victime du mauvais œil »*

Si Dizzy est proche de cette « pauvre mère », appelée Lottie Powe, il garde un souvenir mitigé de James Gillespie, son père, maçon la semaine et pianiste amateur le week-end. « *Quand il parlait, il rugissait* », raconte Dizzy à propos de cet homme sévère au point d'administrer à ses enfants une correction systématique chaque dimanche matin, estimant qu'ils ne pouvaient pas ne pas avoir fait de bêtises au long de la semaine. James Gillespie garde chez lui les instruments de l'orchestre amateur dans lequel il joue, ce qui permet à son fils cadet de se familiariser avec eux dès son plus jeune âge. Le père de Dizzy veut que ses enfants apprennent la musique, mais cela n'intéresse guère les aînés. Hélas pour lui, il mourra en 1927 avant d'avoir eu la satisfaction de voir son plus jeune fils se mettre à la trompette.

## Premiers pas dans la musique

Les études générales n'intéressent que modérément Dizzy, jeune garçon turbulent et volontiers bagarreur : la musique, par contre, le fascine. Afin d'accompagner des petits spectacles façon Minstrels, organisés par son institutrice, Dizzy se voit attribuer un trombone. Mais c'est la trompette sur laquelle il s'exerce chez son voisin qui lui plaît plus que tout. A 12 ans, alors qu'il ne joue encore qu'en Si bémol, il est déjà une sorte de mini-gloire locale – et il adore ça. En 1933, il s'essaie à un travail de chantier, qui le rebute aussitôt. C'est bien dans la musique qu'il compte trouver sa voie. Il obtient une bourse pour étudier dans un établissement de Caroline du Nord, réservé aux Noirs, à Laurinburg. Il joue dans la fanfare de l'école et travaille non seulement le cornet mais également le piano, qui lui révèle les mystères de l'harmonie.

*« Dès l'époque de Laurinburg, j'ai appris tout seul les accords sur le piano : j'entendais les accords de la musique européenne sans que personne ne me dise desquels il s'agissait »*

Cet orchestre, composé de dix adolescents, joue notamment des arrangements du fameux *Casa Loma Orchestra*, un des dance bands les plus populaires de cette période d'avant la swing craze. Volontiers sirupeux, les arrangements de cet orchestre dirigé par le saxophoniste **Glen Gray**, n'en constituent pas moins autant de challenge pour un groupe amateur. Voici à titre d'exemple, un titre gravé par le Casa Loma en 1934, précisément au moment où Dizzy et ses amis s'attaquent à son répertoire :

#### **Casa Loma Orchestra : Narcissus**

*Grady Watts, Bobby Jones, Sonny Dunham (tp) Pee Wee Hunt, Billy Raunch, Fritz Hummel (tb) Glen Gray, Clarence Hutchinrider, Pat Davis, Kenny Sargent (sax) Joe Hall (pn) Jack Blanchette (gt) Stanley Dennis (cb) Tony Briglia (dms) Gene Gifford (arr) rec NY mars 1934*

Dizzy va participer à divers spectacles musicaux, et notamment à *Goin' to heaven on a mule*, créé cette année là dans la tradition Minstrels finissante par Al Jolson. On raconte aussi que **King Oliver** – dont la popularité était en baisse à cette époque - passa un jour avec son orchestre par Cheraw, où Dizz jouait avec son band amateur. Oliver lui aurait proposé, ainsi qu'à Norman Powe de les engager : mais Dizzy aurait décliné :

*« Je n'avais que seize ans et je n'étais pas encore mûr pour quitter le domicile familial. Je n'avais jamais entendu parler de King Oliver et j'ignorais qu'il était aussi célèbre. »*

Pour notre Dizz, le grand tournant aura lieu en 1935. Cette année là, en effet, Dizzy décide de s'installer avec sa mère à Philadelphie, une ville qui regorge de musiciens et d'occasions de jouer. Très vite, Dizzy fréquente les jams et se fait une réputation qui lui vaut d'être engagé dans des orchestres locaux. Dès cette époque, il se montre d'une curiosité extrême pour tout ce qui concerne le fonctionnement de la musique. Son travail au piano continue à lui révéler l'univers de l'harmonie. Il est déjà loin le temps où il ne jouait qu'en Bb :

*« Beaucoup de musiciens ne se sentaient pas à l'aise dans un certain nombre de tonalités, et leur en préféreraient d'autres. Parfois, on me tendait des pièges, pour voir si j'étais capable de changer de ton au milieu d'un solo, sans savoir que depuis longtemps de ne plus me laisser gêner par ce genre de détails. Comme je jouais un peu de piano, j'étais rompu à ces acrobaties. A la trompette, j'étais plus véloce que les autres et plus percutant aussi : mais contrairement à ce que raconte Palmer Davis, je ne pense pas que je possédais déjà un style personnel. Ou alors c'était complètement inconscient »*

Comme pour Parker, il est en tout cas évident que cette aisance à jouer dans tous les tons jouera un rôle dans la gestation du be-bop quelques années plus tard. A 18 ans, Dizzy auditionne pour l'orchestre de **Frank Fairfax**, bien placé dans le monde musical de Philadelphie. Mais la partition est écrite d'une manière non orthodoxe et Dizzy se plante, ce qui lui vaut de ne pas être engagé. Même s'il s'en défendit par la suite, **Bill Doggett**, pianiste et directeur artistique de l'orchestre, aurait dit à Fairfax :

*« Regarde ce jeune écervelé qui vient du sud, il transporte sa trompette dans un sac en papier. Tu vois bien qu'il n'est pas capable de lire la musique »*

Il n'empêche qu'un peu plus tard, Fairfax auditionne à nouveau, et cette fois, Dizzy est engagé, notamment pour une tournée où l'orchestre accompagne Tiny Bradshaw. Son principal compagnon de pupitre est un certain... **Charlie Shavers**. Mais il apprécie aussi la compagnie des deux autres trompettistes : **Carl Bama Warwick** (qui jouera dans le Mills Blue Rhythm Band, chez Don Redman, puis chez Woody Herman ; et que Dizzy engagera des décennies plus tard dans un de ses orchestres) et **Palmer Davis** – qui jouera chez Earl Hines après la guerre: c'est ce dernier qui lui attribuera définitivement le sobriquet de Dizzy (facétieux mais aussi étourdissant, vertigineux).

*« A l'époque les musiciens de Philadelphia échangeaient constamment des idées »*

raconte Dizzy, qui ne rate pas une occasion d'apprendre au contact des autres musiciens, notamment dans les longues jam-sessions qui se déroulent tous les soirs. Il commence également à écrire pour cet orchestre (dont on ne possède hélas aucun témoignage enregistré). Il réarrange notamment *I can't started* qui deviendra un de ses chevaux de bataille. Il se fait également remarquer lorsqu'il joue le difficile *Body and soul* :

*« Prenez Body and Soul, qui était censé être l'un des standards les plus difficiles : Dizzy n'en faisait qu'une bouchée, avec la facilité d'un lièvre détalant d'une colline. Dans n'importe quelle tonalité, ça ne faisait pas de différence. »*

Avant d'évoquer le rôle que va jouer dans la mise en place du style de Dizzy le travail de Roy Eldridge, quelques images pour récapituler cette période de formation.

#### **Video : Early Dizz**

*Dizzy (extrait de... ajouter voiture parle de Fairfax)*

## **Dans le sillage de Roy Eldridge**

Dizzy a déjà entendu sur disques le trompettiste **Roy Eldridge**. Mais l'entendre en live est un choc ! Roy (qui travaille alors chez Teddy Hill) est alors le plus vélocé et le plus novateur des trompettistes swing. Dizzy l'écoute notamment avec passion au *Rendez-vous*, un club de Philadelphie : Roy devient son héros ! Parfois présenté comme l'anti-Armstrong, en ce que sa sonorité s'oppose à celle, ronde et pleine, du Roi Louis, et en ce que son phrasé déborde largement du cadre mélodique défini par celui-ci, Roy Eldridge passera à la postérité comme un formidable passeur, essentiellement via l'influence exercée sur Dizzy. Avant de parler de cette influence, il est indispensable de rappeler le parcours de ce grand jazzman.

Né à Pittsburgh en 1911, Roy étudie la batterie puis la trompette, instrument sur lequel il subit d'abord l'influence de l'ellingtonien Rex Stewart et du leader blanc Red Nichols. Roy fait ses débuts professionnels en 1927, jouant avec Horace Henderson, Elmer Snowden, Charlie Johnson etc. Plus encore que par les trompettistes, Roy subit l'influence des grands saxophonistes de son temps, à commencer par Coleman Hawkins et Benny Carter. Son surnom de *Little Jazz* (lié à sa petite taille) lui sera accolé, selon les sources, par Otto Hardwicke ou par **Elmer Snowden**, avec qui il travaille en 1930. Ce qui nous vaut un document vidéo tout à fait exceptionnel, réapparu récemment dans une version remastérisée absolument réjouissante : réalisé par Roy Mack, ce petit film comprend notamment une scène musicale dans laquelle on voit très clairement le jeune Roy en action au sein du *Smalls*

*Paradise Orchestra*. Elmer Snowden est au banjo et Sid Catlett à la batterie ; on reconnaît aussi Dickie Wells au trombone et Otto Hardwicke et Wayman Carver au sax : dans d'autres extraits, apparaît également la chanteuse Mabel Scott et le danseur contorsionniste Rubberleg Williams qui enregistrera plus tard avec Dizz et Parker : Elmer Snowden et ses hommes jouent *Bugle call rag* et *12th street rag* :

**Video : Elmer Snowden Orchestra : Bugle call rag/ 12th street rag**

*Roy Eldridge, Red Harlan, Leonard Davis (tp) Dickie Wells, George Washington (tb) Otto Hardwicke, Wayman Carver, Al Sears (sax) Don Kikpatrick (pn) Elmer Snowden (bjo) Richard Fullbright (cb) Sid Catlett (dms) Mabel Scott (voc) Rubberleg Williams (dance) extr de Smash your baggage (1932)*

En 1933, Roy monte un orchestre avec son frère Joe Eldridge. L'année suivante, il entre dans les célèbres *Mc Kinney Cotton Pickers*, puis en 1935, dans la formation de **Teddy Hill** (où Dizzy jouera lui aussi). C'est dans cette formation (où jouent également Bill Coleman, Dicky Wells et Chu Berry) qu'il va commencer à se faire un nom. Nous écouterons, de cette année 1935, *When the Red Red Robin*, sans pouvoir affirmer avec certitude que le solo de trompette est bien de Roy :

**Teddy Hill : When the Red Robin sings his song again**

*Bill Dillard, Roy Eldridge, Bill Coleman (tp) Dicky Wells (tb) Russell Procope, Howard Johnson, Chu Berry, Teddy Hill (sax) Sam Allen (pn) John Smith (gt) Richard Fullbright (cb) Bill Beason (dms): rec fev 1935*

Cette même année, il dirige son propre orchestre au Famous Door, un des clubs les plus fameux de la 52<sup>ème</sup> rue. CBS retransmet régulièrement les prestations de l'orchestre, et c'est sans doute à travers ces captations que Dizzy va flasher sur le jeu de Roy. Il semble que dès ce moment, Roy se démarque déjà largement de la manière Armstrong. Son brio, sa vélocité, son aisance dans tous les registres, sa mobilité lui permettant de passer aisément du grave à l'aigu (comme Dizzy après lui) lui valent bientôt d'être l'invité régulier de séances de studio, celles de Teddy Wilson notamment. L'acuité de son attaque et son sens de la construction en feront rapidement un des chefs de file des trompettistes swing. En 1935, il grave sous le nom de *Delta Four* ses premiers grands chorus : à ses côtés, le clarinettiste **Joe Marsala**, **Carmen Mastren** (gt) et **Sid Weiss** (cb) : voici le très beau *Swingin' at the Famous Door* qui donne une idée parfaite de la qualité du jeu de Roy en ce milieu des années '30 ; nous enchaînerons avec un des titres issu de la première séance enregistrée avec **Billie Holiday** sous la houlette de **Teddy Wilson** : les autres solistes sont **Ben Webster** (ts) et **Benny Goodman** (cl) :

**Roy Eldridge Delta Four : Swingin' at the famous door**

*Roy Eldridge (tp) Joe Marsala (cl) Carmen Mastren (gt) Sid Weiss (cb); rec dec 1935*

**Teddy Wilson Orchestra: A sunbonnet blue**

*Roy Eldridge (tp) Ben Webster (ts) Benny Goodman (cl) Teddy Wilson (pn) John Trueheart (gt) John Kirby (cb) Cozy Cole (dms) Billie Holiday (voc) rec NY juillet 1935*

En 35-36, Roy rejoint les rangs de Fletcher Henderson puis ceux de Gene Krupa, qu'il fréquentera assidûment jusqu'au début des années '40. Le voici dans une petite formation dirigée par Krupa, : il joue *I hope Gabriel likes my music* : Son style s'affine dans l'aigu et les phrases plus acrobatiques. On entend à ses côtés, **Benny Goodman** et **Chu Berry** :

### **Gene Krupa's Swing Band : I hope Gabriel likes my music**

*Roy Eldridge (tp) Benny Goodman (cl) Chu Berry (ts) Jess Stacy (pn) Allan Reuss (gt)  
Israel Crosby (cb) Gene Krupa (dms) : rec Chicago fev 1936*

Les premiers grands soli historiques gravés par Eldridge à son nom datent de l'année suivante, 1937 : *Wabash Stomp*, *Heckler's Hop* puis *After you've gone* deviennent ses chevaux de bataille et il s'y dévoile supérieur à la plupart des trompettistes de l'heure, même si tout le monde n'apprécie pas son travail à sa juste valeur. Voici le bouillant *Heckler's Hop*, un de ses titres dans lesquels la filiation avec le Dizzy des débuts (que nous écouterons bientôt) est la plus directement audible. En bonus vidéo, nous écouterons Dizzy parler de son rapport à Roy, nous verrons un extrait d'un clip filmé par Roy avec l'orchestre de Krupa et Anita O'Day ; enfin, nous retrouverons Roy Eldridge accompagnant Billie Holiday dans un extrait du légendaire *Fine and mellow* :

### **Video/ Audio Roy Eldridge : Heckler's Hop and more**

*Roy Eldridge (tp) Scoops Carry, Joe Eldridge, Dave Young (sax, cl) Teddy Cole (pn)  
John Collins (gt) Charles Truck Parham (cb) Zutty Singleton (dms); rec Chicago janv 1937*

Si Roy multiplie les enregistrements, il est clair que c'est en live que sa musique prend toute sa dimension. Il faut réécouter, malgré leur qualité sonore moyenne, les broadcasts du *Three Deuces* ou de l'*Arcadia Ballroom*. Ils nous offrent un aperçu du punch de la musique jouée en live par Roy Eldridge entre 1937 et 1939 : le feeling déchainé annonce bien les enregistrements live du be-bop. Mais il est temps d'en revenir à l'élève, au moment où il se met à assimiler le jeu du maître.

## **From Big Apple to Paris**

Dizzy hésite toujours à quitter sa mère pour tenter sa chance à New-York. En 1937, ses amis Charlie Shavers et Bam Warwick tentent de persuader le chef d'orchestre **Lucky Millinder** de l'engager comme doublure d'Harry Edison. Celui-ci accepte sans enthousiasme. Et Dizzy embarque donc pour New-York, où il loge les premiers temps chez son frère, à Harlem. Mais très vite, il apparaît que Millinder ne compte pas payer Dizzy. Ce premier emploi tourne court et Dizzy se retrouve sans emploi, au cœur de la Grosse Pomme.

*« Il n'était pas question que je retourne à Philadelphie ; j'avais beaucoup trop honte pour rentrer sur un échec comme celui-là »*

raconte-t-il. Il fréquente alors assidument les jams et rencontre le gratin new-yorkais. Même si le syndicat, opposé aux jams, veille, Dizzy et ses amis s'infiltrèrent :

*« On faisait la tournée des clubs pour pouvoir jammer. C'est la meilleure école pour un jazzman, une sorte de formation sur le tas. A l'époque, il y avait beaucoup d'endroits où l'on jammait, alors qu'aujourd'hui, on n'en trouve plus et ça manque terriblement aux jeunes qui sortent des conservatoires » (Carl Bama Warwick)*

Ella Fitzgerald entend Dizzy et demande à **Chick Webb** de l'engager pour des remplacements; il prend ainsi quelques soli à la place de Taft Jordan et rencontre les musiciens latinos **Mario Bauza**, et **Alberto Soccaras**, qui joueront un rôle décisif dans son évolution. Dizzy découvre avec passion cette musique cousine du jazz : il fréquente les clubs

du Barrio et danse avec fougue aux côtés des Cubains et des Porto-Ricains. Puis, au Savoy, il rencontre **Teddy Hill** : à ce moment, Roy Eldridge est parti chez Fletcher Henderson et il a été remplacé dans l'orchestre de Hill par Frankie Newton ; mais lorsque Hill reçoit une proposition pour une tournée en Europe, Newton refuse de suivre. Hill demande à Dizzy s'il ne connaît pas quelqu'un qui pourrait faire l'affaire. Dizzy se montre du doigt ! Il a 19 ans et voilà qu'il prend la place occupée il y a peu encore par son idole Roy Eldridge :

*« Vous pensez, l'Europe, pour 70 dollars par semaine ! Et comment ! J'avais vingt ans, j'étais célibataire, et fou comme une tomate »*

Howard Johnson (premier alto chez Hill) lui transcrit des soli d'Eldridge : l'histoire est en marche. En mai 1937, juste avant le départ pour l'Europe, Dizzy enregistre quelques titres avec l'orchestre (pour le label Bluebird) et prend des soli dans deux d'entre eux. Écoutons d'abord *King Porter Stomp*, revisité façon swing : dans ce tout premier enregistrement, Dizzy fait montre d'un jeu déjà bien assuré :

#### **Teddy Hill Orchestra : King Porter Stomp**

*Dizzy Gillespie, Bill Dillard, Shad Collins (tp) Dickie Wells (tb) Russell Procope, Howard Johnson, Robert Carroll, Teddy Hill (sax, cl) Sam Allen (pn) John Smith (gt) Richard Fullbright (cb) Bill Beason (dms); rec NY 17/5/37 (Bluebird)*

Le deuxième titre, *Blue Rhythm fantasy*, comprend lui aussi une belle intervention du jeune Dizz, montant dans l'aigu d'une manière proche de celle de son modèle :

#### **Teddy Hill Orchestra : Blue Rhythm Fantasy**

*Dizzy Gillespie, Bill Dillard, Shad Collins (tp) Dickie Wells (tb) Russell Procope, Howard Johnson, Robert Carroll, Teddy Hill (sax, cl) Sam Allen (pn) John Smith (gt) Richard Fullbright (cb) Bill Beason (dms); rec NY 17/5/37 (Bluebird)*

C'est ensuite le départ pour l'Europe. L'orchestre accompagne la revue du Cotton Club dans laquelle on trouve les grands danseurs de Lindy Hop ainsi que la chanteuse Alberta Hunter. Julien Packbiers a conservé le programme d'un des concerts de cette tournée, qui passe notamment par Londres et Paris (six semaines au Moulin Rouge). A Paris, le milieu, dominé par Hughes Panassié et Charles Delaunay attend toujours les musiciens américains de pied ferme. Et à chaque fois que cela est possible, les deux hommes en profitent pour les faire enregistrer sur leur label Swing. Dickie Wells, Shad Collins et les autres y ont droit, mais pas Dizzy, que personne ne connaît encore en Europe et pour cause. Inutile de préciser à quel point les parajazziques français se mordront les doigts de ce manque de clairvoyance et d'anticipation. Evincé, Dizzy se console comme il peut : il visite Paris et fréquente assidûment les lieux chauds de la ville :

*« Je me suis rattrapé dans les bordels. J'avais la grosse cote, j'étais jeune et généreux. Je me prenais deux filles en même temps. Entre deux passages au bordel, on visitait Paris et on prenait des tas de photos : Notre-Dame, la Tour Eiffel, le Louvre. (...) J'étais plus occupé qu'un unijambiste en train de participer à un concours de coup de pieds au cul. En fait, je m'en foutais de leurs séances d'enregistrement, car je savais que j'avais quelque chose à offrir en musique et que la reconnaissance viendrait un jour ; j'étais trompettiste mais chaque jour, je me mettais au piano, je trouvais de nouveaux trucs harmoniques. Les autres jouaient sur leur instrument et ne faisaient rien d'autres »*

Pendant ce séjour chez Hill, Dizzy irrite déjà, par ses pitreries mais aussi par sa modernité, certains de ses aînés (notamment Dickie Wells qui s'en défendra par la suite).

*« Shad Collins, Dicky Wells et quelques autres avaient travaillé avec des grands orchestres auparavant, et n'étaient pas du genre à laisser leur place aux jeunes. Ils formaient la vieille garde des requins irréductibles (...). Shad Collins se montra odieux avec moi. Pendant mes solos, lui et Dicky Wells me regardaient d'un air sarcastique et ricanaient comme si je jouais n'importe quoi. Seulement, aujourd'hui, moi je suis un musicien de renommée mondiale, tandis que Dicky Wells est gardien dans une banque et Shad Collins chauffeur de taxi »*

Petit rappel en images de ce passage chez Teddy Hill :

### **Vidéo. Dizzy chez Teddy Hill**

*Montage Maison du Jazz, extr de Dizzy Atmosphere et Jazz*

De retour à New-York, Dizzy n'est plus en ordre côté syndicat et il ne peut continuer à jouer avec l'orchestre de Hill. Il fréquente alors celui, cubain d'**Alberto Soccaras** ; au Savoy, pour manger, il accompagne un joueur de scie musicale, **Cass Carr**. Mais il finit par réintégrer l'orchestre de Teddy Hill : c'est alors qu'il fait la connaissance du nouveau batteur, un certain... **Kenny Clarke** !

*« Il y eut vraiment un changement de style quand Kenny Clarke est entré dans l'orchestre de Teddy Hill. Il tirait un son nouveau d'une batterie, apportant une autre dimension à la section rythmique. Son surnom « Klook » lui est venu à cause d'une de ses figures rythmiques favorites. Teddy Hill disait toujours : 'Dès que j'ai le dos tourné, il part dans son truc, là, Klook Mop, Kloop Mop !' Une fois il a voulu virer Kenny mais je l'ai supplié de ne rien en faire. »*

Un formidable complicité naît entre Dizzy et Kenny – une complicité qui prendra toute sa dimension lors des nuits du Minton's, quelques années plus tard. Les deux musiciens se retrouvent après le boulot pour travailler ensemble :

*« Sur un arrangement de Swanee river, je commençais à placer des ponctuations, jouant hors-tempo. Dizzy était fasciné : cela lui donnait l'élan exact qu'il recherchait et il s'est mis à construire des choses autour »*

Lorsque Hill dissout son orchestre, Dizzy, sur recommandation de Kenny Clarke, entre dans l'orchestre d'**Edgar Hayes** et continue à faire la jam toutes les nuits avec les musiciens de ce nouveau band (Benny Harris entre autres). Les expérimentations pre-bop continuent. Ainsi, le clarinettiste **Rudy Powell** a écrit un arrangement qui fascine Dizzy : il y utilise la quarte augmentée (appelée aussi triton, et considérée comme fausse voire diabolique pour l'Eglise (cet intervalle suffirait selon elle à appeler le Diable). Or, cet intervalle sera une des marques de fabrique du be-bop. Hayes apprécie Dizzy et lui laisse prendre pas mal de soli :

*« J'ai réalisé qu'il pouvait y avoir beaucoup plus en musique que ce que tout le monde jouait »*

précise Dizzy. On ne possède pas de documents permettant d'entendre Dizzy chez Edgar Hayes. Mais écoutons tout de même la version de *Swinging in the promised land* pour nous faire une idée de la manière dont l'orchestre sonnait, avec Kenny Clarke, dont on entend bien les pêches rythmiques.

### **Edgar Hayes Orchestra : Swinging in the promised land**

*Leonard Davis, Bernard Flood, Henry Goodwin (tp) Bob Horton, Clyde Bernhardt, David James (tb) Rudy Powell, Roger Boyd, William Mitchner, Joe Garland (sax) Edgar Hayes (pn, lead) Eddie Gibbs (gt) Frank Coco Darling (cb) Kenny Clarke (dms) rec janv. 1938*

C'est encore à cette période que se situe un événement qui va marquer définitivement la vie de Dizzy et sa carrière : sa rencontre avec Lorraine, sa future femme, qu'il épousera au début de la guerre..

## **Cab Calloway – Aventures au pays du Hi-de-Ho**

1939. Mario Bauza recommande Dizzy à **Cab Calloway** qui est alors une vraie star et qui dirige un des orchestres les plus cotés. Dizzy passe l'audition en jouant *Cuban Nightmare* et Cab l'engage ! C'est le début d'une des grandes aventures du début de carrière de Dizzy.

En 1939, Cab Calloway dirige un orchestre de haut vol. Au-delà des Hi-de-Ho et autres clowneries du leader, il s'agit même d'un des meilleurs bands new-yorkais de l'heure. On y trouve des musiciens comme **Chu Berry, Cozy Cole, Quentin Jackson, Tyree Glenn** etc et les arrangements sont excellents. Une fois dans l'orchestre, Dizzy se lie avec le bassiste **Milt Hinton**. Le 30 août, Dizzy entre pour la première fois en studio avec l'orchestre : quatre titres sont gravés et Dizzy intervient sur chacun, mais tout particulièrement sur *Pluckin' the bass*, où il prend un chorus de 32 mesures (on y entend également Milt Hinton, Chu Berry et le clarinettiste Andy Brown) : l'intro rythmique et le solo de Hinton valent le détour, comme le solo de Dizz évidemment :

### **Cab Calloway : Pluckin' the Bass**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright, Irving Randolph (tp) Claude Jones, Keg Johnson, DePriest Wheeler (tb) Chauncey Haughton, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir); rec NY 30/08/39*

Très vite, hélas, des problèmes de relations vont surgir entre Cab et sa nouvelle recrue. Outre le fait que Dizzy joue déjà des choses étranges qu'il n'apprécie que modérément (et qu'il qualifie de musique chinoise), Cab est le chef et entend le rester : il est aussi l'amuseur officiel du groupe et les blagues de Dizzy tombent : Cab n'aime la fantaisie que s'il en est le héros. Or Dizzy est, comme il le dit lui-même, dans sa période fofolle :

*« Durant mon passage dans l'orchestre de Cab Calloway, je faisais des tas de blagues aux copains, surtout quand ils dormaient, en tournée ou ailleurs. C'était ma période fofolle. Des farces du genre 'hotfoot' (uen allumette allumée entre la semelle et l'empeigne de la chaussure) ou cigarette allumée dans la bouche ouverte du ronfleur, ou feuille de cellophane sur la poitrine, et on y met le feu. Ma grande époque farfelue, quoi. Je m'habillais mode aussi. Après 39, ce fut l'époque des vestes bebop et des bérêts mais chez Cab, je portais des complets à veston croisé très long, presque à mi-cuisses, des chemises à col haut et des chapeaux à large bord. C'était la mode 'zoot' »*

Sur recommandation de Charlie Christian et de Hinton, Dizzy est invité, une semaine plus tard, à participer à l'enregistrement de quelques faces en petite formation dirigées par **Lionel Hampton**. Le combo réuni est un véritable all-stars, regroupant les plus grands sax de l'heure : **Benny Carter** (as) **Coleman Hawkins**, **Ben Webster**, **Chu Berry** (ts) et une rythmique composée de Clyde Hart, Milt Hinton et... Charlie Christian. Dizzy improvise sur les trois A d'un anatole baptisé *Hot Mallets* (le bridge est laissé à Benny Carter, et c'est Chu Berry qui prend le chorus de ténor) : ce solo de Dizzy est impeccable : il n'est plus un débutant et, s'il reste fidèle à Eldridge, son jeu semble se transformer vers quelque chose de plus personnel : ainsi, son chorus inclut une audace inusuelle à la 5<sup>ème</sup> mesure : il s'appuie sur le 2<sup>ème</sup> temps, procédé qui deviendra courant dans le be-bop mais qui, dans ce cadre, sonne particulièrement moderne :

*« La première fois que j'ai remarqué qu'il avait un style particulier, qu'il y avait quelque chose de nouveau qui sortait de sa trompette, ce fut lors de la séance d'enregistrement du très réussi Hot Mallets. Il avait cessé de jouer comme Roy Eldridge, Louis ou d'autres musiciens. C'était un style de trompette complètement inédit, neuf, inouï. Il créa quelque chose de sidérant, très inventif, avec des harmonies, des enchainements d'accords et un jeu prodigieux. Il y avait un passage où il exécuta un saut de deux octaves « baa-bee » comme si de rien n'était. »*

#### **Lionel Hampton : Hot Mallets**

*Dizzy Gillespie (tp) Coleman Hawkins, Ben Webster, Chu Berry (ts) Benny Carter (as) Lionel Hampton (vbes) Clyde Hart (pn) Charlie Christian (gt) Milt Hinton (cb)  
Cozy Cole (dms); rec NY 11/09/39*

Le style de Dizzy est en construction ; et les musiciens qui l'entourent s'en rendent compte, à commencer par Cab Calloway lui-même. Sur *Bee Gezindt*, enregistré peu après, on entend Cab, après le solo de Chu Berry, amener les quatre mesures de Dizzy par cette phrase : *Here's Dizz the Wizz, he's a solid blower* ». Après le magicien d'Oz, voici le magicien d'Iz !

#### **Cab Calloway : A bee gezindt**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Claude Jones, Keg Johnson, DePriest Wheeler (tb) Chauncey Haughton, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms)  
Cab Calloway (lead, voc); rec NY 20 nov 1939*

Le 8 mars 1940, l'orchestre de Cab Calloway enregistre pour la première fois un arrangement écrit par Dizzy : le morceau s'intitule *Pickin' the cabbage* : lorsqu'on connaît la suite de l'histoire, on ne peut manquer de remarquer quelques parentés entre cet arrangement et ceux que Dizzy écrira bientôt pour ses propres orchestres : inflexions latines, riffs mineurs, dissonances, rôle rythmique jouée par le baryton (cfr Cecil Payne par la suite). Dizzy, qui y improvise aussi pendant 32 mesures, confirme d'ailleurs lui-même cette parenté :

*'Si vous écoutez attentivement ma partition et mon solo, vous entendrez les prémices de quelques unes de mes pièces à venir plus connues comme Night in Tunisia ou Manteca. Si vous avez l'oreille fine, vous entendrez plus que cela. Une écoute attentive indique la direction musicale que j'adopterai pour le reste de ma carrière »*

### **Cab Calloway : Pickin' the cabbage**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn, Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir);  
rec Chicago 8 mars 1940*

Le 27 juin, le même jour qu'une nouvelle séance avec l'orchestre de Cab, Dizzy est dévoyé par l'organiste **Glenn Hardman** – qui entraînera aussi Lester dans ses filets – pour accompagner la chanteuse Alice O'Connell : Dizz y grave quelques contrechants qui annoncent ceux qu'il gravera plus tard avec Sarah Vaughan :

### **Alice O'Connell : Once in a lifetime**

*Alice O'Connell (voc) Dizzy Gillespie (tp) Glenn Hardman (org) Israel Crosby (cb)  
Cozy Cole (dms) rec Chicago 27 juin 1940*

Sur le toit du *Cotton Club*, pendant les pauses, tandis que d'autres boivent ou draguent, Dizzy et **Milt Hinton** pratiquent, pour eux seuls, une musique à tête chercheuse, celle-là même que Dizzy entend mettre au point : Hinton raconte :

*« Dizzy essayait des tas de trucs nouveaux. Il n'était pas toujours capable de les exécuter mais il essayait... et se faisait insulter. Moi, il m'a drôlement ébranlé. Et il a ébranlé tout l'orchestre aussi. Il était plongé jusqu'au cou dans ses histoires de progressions harmoniques, de substitutions et autres innovations qui ne nous effleuraient même pas. Il y avait un escalier de secours en colimaçon, derrière la scène, qui conduisait au toit. On avait du mal à hisser ma basse, mais Dizz tirait moi je pouvais et on finissait par y arriver. Une fois là-haut, tranquilles, Diz me montrait ses trouvailles harmoniques. J'étais heureux comme tout. Et comme ça, quand il prenait des chorus sur scène, je pouvais faire une ligne de basse appropriée. Une sacrée amélioration ! »*

Mais s'il fascine Milt Hinton, Dizzy énerve de plus en plus le chef. Celui-ci reconnaîtra plus tard les qualités musicales de Dizz, mais en attendant, il traite ses innovations de musique « chinoise » et précise qu'il ne veut pas de ça dans son orchestre. En outre, les pitreries de Gillespie le rendent fous, surtout quand il en est la cible. Les musiciens racontent que lorsque Calloway chantait, le plus sérieusement du monde, une ballade romantique, Dizzy faisait semblant de reconnaître quelqu'un dans le public et lui faisait des signes. Ou il mimait un match de foot . Tout le monde riait mais quand Cab se retournait, tout le monde était redevenu sérieux.

*« Dizzy était une écharde plantée dans mon épiderme, et s'il n'avait pas été un aussi bon musicien, il ne serait pas resté si longtemps dans l'orchestre. Mais c'était un grand musicien. Maintenant, lorsque j'écoute quelques uns de ses solos au cours des morceaux qu'il a gravés avec l'orchestre, j'en suis époustouflé »*

Rappel en images de ce séjour mouvementé et de la cohabitation Gillespie-Calloway :

### **Vidéo. Cab Calloway et Dizzy**

*Extraits de « Jazz »*

Tandis que Dizzy met les nerfs de son employeur à rude épreuve, à Kansas City, un jeune altiste cherche lui aussi des innovations harmoniques et rythmiques : il s'appelle **Charlie Parker** et leur rencontre sera une des plus importantes de la musique du XXème siècle. Avant de revenir à Dizzy et à son parcours chez Calloway, quelques notes tirées d'une répétition enregistrée par le jeune Parker à la même époque :

### **Charlie Parker : Honey & Body**

*Charlie Parker (as solo rehearsal) rec 1940*

Dans ses solos (car Cab lui laisse malgré tout en prendre pas mal), Dizzy tente de plus en plus de prendre ses distances avec Roy Eldridge et de créer un « son Gillespie ». Dans les big bands où les musiciens jouent le même répertoire tous les soirs, les solistes ont tendance à « répéter » leurs improvisations – qui, du coup, n'en sont plus vraiment. Même Dizzy et Parker utiliseront toujours des « licks » (des petits clichés qu'ils placent dans une impro, tout l'art résidant dans la manière de les placer justement) et il leur arrivera de jouer des soli qui se ressemblent d'interprétation en interprétation. Mais jamais pour autant ils ne rejouent identiquement les mêmes soli, contrairement à ce qui se passe parfois dans les big bands swing : écoutons le très beau *Bye Bye Blues* gravé par Dizz avec Calloway en juin 1940 (avec des soli de Chu Berry, de Dizzy (32 mes), de Tyree Glenn au vibraphone et de Milt Hinton). Ensuite, comparons les deux prises gravées de ce titre (à quelques minutes d'intervalle donc) et donc les deux soli de Dizzy. En fait, seule la phrase d'entrée est identique.

### **Cab Calloway : Bye bye blues**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn (tb, vbes), Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir); rec Chicago 27 juin 1940*

### **Cab Calloway : Bye bye blues choruses**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn (tb, vbes), Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir); rec Chicago 27 juin 1940*

Avant d'aller plus loin, d'un farfrelu à l'autre, et histoire de marquer une pause, regardons la reprise par **Henri Salvador** de ce morceau, rebaptisé de manière clownesque *Avec la bouche* : Pierre Michelot est à la contrebasse et Christian Garros à la batterie :

### **Vidéo. Henri Salvador : Avec la bouche**

*Henri Salvador (voc, gt) Pierre Michelot (cb) Christian Garros (dms) rec 1964*

Ceci dit, si les disques révèlent des audaces – celles là même qui énervent Calloway mais qu'il admirera par la suite – c'est surtout en live que la modernité de Dizzy prend tout son relief. On ne possède pas énormément de broadcasts de l'orchestre de Calloway période Dizzy. Écoutons toutefois deux titres captés au *Meadowbrooks* de Cedar Groove en juillet 1940 : *Limehouse blues* puis *King Porter Stomp*. Tous deux (*Limehouse blues* surtout) contiennent des interventions turbulentes de Dizzy : sur *Limehouse*, les autres solistes sont Chu Berry, Jerry Blake et Cozy Cole ; sur *King Porter*, Tyree Glenn, Blake et Berry :

### **Cab Calloway : Limehouse blues**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn (tb, vbes), Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms)*  
*Cab Calloway (dir); rec Cedar grove, 27/07/40*

### **Cab Calloway : King Porter Stomp**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn (tb, vbes), Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms)*  
*Cab Calloway (dir); rec Cedar grove, 27/07/40*

A cette époque, Dizzy a déjà la tête ailleurs. Au Minton's palyhouse notamment, où le be-bop est en train de naître (voir chapitre suivant). Et il ne s'offusque donc guère du fait que Calloway restreignent ses espaces d'improvisations au profit de Jonah Jones, qui le remplacera dans l'orchestre au printemps 1941. Parmi ses derniers soli dépassant les quatre mesures, écoutons *Boo-Wah Boo-Wah*, chanté par Cab . Dizzy y improvise sur les trois A d'un chorus, laissant le bridge à Tyree Glenn (et notez, dans le deuxième A un chapelet de courtes phrases qu'il réutilisera souvent par la suite). Et pour terminer, *Hot Air* : Dizzy improvise seulement sur les deux premier A d'un chorus (suivi par Glenn et Berry):

### **Cab Calloway : Boo-Wah Boo-Wah**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn (tb, vbes), Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms)*  
*Cab Calloway (dir); rec NY 5 aug 40*

### **Cab Calloway : Hot Air**

*Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn (tb, vbes), Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms)*  
*Cab Calloway (dir); rec NY 5 aug 40*

L'ère Calloway touche à sa fin. Mais il est temps de quitter les grandes salles de danse ou de spectacle où jouait Calloway pour nous diriger vers le Minton's Playhouse, au cœur de Harlem, là où une véritable révolution musicale se met en route !

## Chapitre 2.

# Laboratoires et antichambres

La place occupée par Dizzy Gillespie se situe très exactement au tournant de l'histoire du jazz, au moment où le be-bop, dont il est un des principaux représentants, initie le jazz moderne et fait du jazz une musique qui s'écoute plutôt qu'une musique qui se danse. Ce tournant marque également la reprise en main par les Noirs de leur musique, que les grands orchestres blancs leur avaient subtilisée en la commercialisant. Le be-bop pourtant, n'est pas un changement radical : s'il marque une rupture, il se situe également dans le prolongement de ce qui s'est fait jusqu'alors. Il est à la fois évolution et révolution.

### (R)évolution

Il est incontestable qu'il y a bien un « avant » et un « après » le be-bop : les boppers amènent bel et bien des changements radicaux à la fois dans la musique proposée (rythmes, harmonies etc) et dans la conception de la musique (pour laquelle ils revendiquent le statut d'expression artistique). Toutefois, il serait absurde de prétendre que l'émergence de la nouvelle musique s'effectue ex-nihilo : au contraire, elle s'enracine profondément et dans l'histoire de la communauté noire américaine et de ses combats, et dans les courants musicaux qui précèdent : le jazz swing, et en particulier celui des « passeurs (**Lester Young, Charlie Christian, Roy Eldridge** etc), ces solistes avancés qui, de l'intérieur même des orchestres swing jouent le rôle du ver dans la pomme. Concrètement, le be-bop rompt avec l'habitus de la musique de danse qu'était devenu le swing et il devient une expression musicale qui s'écoute et s'apprécie. Dans le même temps, il accompagne les émeutes qui secouent la communauté noire au début des années '40. En plus de ses aspects musicologique, il se présente donc comme un mouvement de revendication situé presque à équidistance entre le *Black Beauty* de Duke Ellington et de la Renaissance harlémitte (1925) et le *Black Power* et la grande colère noire des sixties. S'ils s'en défendent parfois, les boppers sont bien des rebelles. Lors d'une interview, Dizzy et Kenny Clarke, qui viennent de nier le fait que leur musique soit contestataire, répondent sans ambages à la question « *est-ce que cette musique transmettait en particulier un message aux Noirs* » :

*« DG : Oui : Magnez-vous le cul, sortez-vous de ce merdier ! KC : C'est vrai que c'était un mouvement musical au message éducatif. »*

D'où sortent ces empêcheurs de swinguer en rond que sont les boppers ? On l'a dit, leur travail est largement préparé par celui des Passeurs. Ceux qui ont préparé au mieux le terrain aux boppers sont sans conteste **Roy Eldridge** (modèle de Dizzy Gillespie), **Lester Young** (maître à phraser de Charlie Parker), **Art Tatum** (virtuose-harmoniste exerçant une

fascination radicale sur la jeune génération), **Oscar Pettiford** et **Jimmy Blanton** (premiers libérateurs de la contrebasse) ainsi que **Jo Jones** et **Sid Catlett** (qui enrichissent la palette sonore et expressive de la batterie et rendent possible les recherches à venir de Kenny Clarke et Max Roach). Mais sur le terrain même où va naître la nouvelle musique, il est clair que c'est le guitariste **Charlie Christian** qui occupe la place centrale : mort prématurément, on ne sait si, en 1945, celui qui fit le succès de Benny Goodman à la fin des années '30 et qui ouvrit à l'instrument des perspectives insoupçonnées, aurait ou non basculé dans le clan des boppers et aurait été la cinquième pièce du puzzle

## Minton's

210 West 118th street, Harlem. C'est l'adresse du principal laboratoire où va se créer la nouvelle musique. A Harlem et non dans la 52<sup>ème</sup> rue, un signe. Le *Minton's Playhouse* est la salle de restaurant du Cecil Hotel. C'est un ancien saxophoniste, par ailleurs premier délégué noir du Local 802, le puissant syndicat des musiciens, **Henry Minton**, qu'est confiée la direction de cet endroit pas comme les autres. En 1940, il confie la direction artistique du club à Teddy Hill, ancien employeur de Dizz. Et Hill engage comme rythmique maison **Kenny Clarke**, un bassiste et le pianiste **Thelonious Monk**. Le lundi, jour de relâche des théâtres, Minton offre un repas gratuits aux vedettes de l'Apollo qui viennent faire la jam chez lui (le syndicat n'aime guère les jams en général, mais la position de Minton explique sans doute cette largesse). Grande idée qui fait bientôt du Minton's le rendez-vous de nombreux grands stylistes swing (Coleman Hawkins entre autres) et, surtout, de cette poignée de jeunes musiciens noirs qui vont changer le cours de la musique. Y compris Dizzy, qui précise :

*« Personnellement, je me rendais au Minton's vers minuit, une heure du matin, car, en dehors du Minton's et du Montoe's, il y avait une dizaine d'autres clubs où nous allions jammer : le Yeah man, le Brickwood et deux ou trois autres endroits dans le village »*

Quelques images et témoignages :

### Vidéo. Minton's Playhouse

*Montage MJ*

Parmi les fidèles du Minton's, il y a le guitariste **Charlie Christian**. Se sentant comme un poisson dans l'eau dans l'ambiance du Minton's, il y passe le plus clair de ses soirées, after hours en tout cas – il fait partie le reste du temps de l'orchestre de Benny Goodman. Les derniers temps, Christian loue même une chambre juste au-dessus du club et y laisse son ampli à demeure. Par bonheur pour la postérité, le Minton's a son "pirate" : il s'appelle **Jerry Newman** et, grâce à lui et à son graveur portable d'acétates, un pan crucial de l'Histoire du Jazz est sauvée de l'oubli et du silence. Sur cette démarcation de *Toby*, enregistrée au Minton's et rebaptisée *Swing to bop*, on entend mieux que dans n'importe quel autre titre la modernité du jeu de **Charlie Christian**, ainsi que la complicité remarquable qui l'unit à Kenny Clarke. Le trompettiste n'est pas Dizzy mais un autre habitué des lieux, **Joe Guy** ; et contrairement à ce qu'on a dit parfois, le pianiste n'est pas Monk sur ce titre, mais le passeur **Kenny Kersey** :

### Charlie Christian : Swing to bop (Toby)

*Joe Guy (tp) Charlie Christian (gt) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb) Kenny Clarke (dms)  
rec Minton's mai 1941*

S'il n'était mort prématurément (peu après cette séance) Charlie Christian aurait sans doute été comme Dizzy, Parker, Monk et Clarke un des pionniers du be-bop ! Quoique les deux hommes se connaissent depuis quelques années déjà, c'est au Minton's que Dizzy et **Thelonious Monk** – le plus mystérieux des boppers et l'éminence grise du mouvement en termes d'harmonie - vont pouvoir comparer leurs conceptions de la musique et s'influencer mutuellement. Ensemble, ils ont de longues discussions sur l'harmonie et utilisent à tour de bras des intervalles nouveaux pour le jazz (la fameuse quarte augmentée déjà évoquée). Ils travaillent aussi à la substitution des grilles harmoniques et explorent les possibilités de l'accord demi-diminué (mineur 7 bémol 5). Parmi les rares témoignages avérés de Monk au Minton's, cette version de *Nice work if you can get it* : sa personnalité iconoclaste y apparaît déjà de manière évidente :

### **Thelonious Monk : Nice work if you can get it**

*Joe Guy (tp, voc) Monk (pn) Nic Fenton (cb) Kenny Clarke (dms) rec Minton's 1941*

Tandis que Dizzy et Monk travaillent au Minton's, dans un autre club, le *Monroe's Uptown*, **Charlie Parker**, qui a débarqué de Kansas City avec l'orchestre de Jay Mc Shann, pose lui aussi les jalons de la nouvelle musique, en lui insufflant une sérieuse dose de blues. Dizzy avait rencontré Parker pour la première fois en 1940 (1939 selon d'autres sources) lors d'une tournée à KC avec Cab :

*« Nous avons commencé à parler dans ma chambre, puis nous avons déballé nos instruments, lui son saxophone alto, moi ma trompette. Ca a duré des heures. On ne pouvait plus s'arrêter de jouer. J'étais estomaqué. Les idées que j'avais en tête étaient comme personnifiées en Charlie Parker »*

Cette parenté inaugure un des plus saisissants tandems de toute l'histoire du jazz. Quoique très différents, Dizzy et Bird ne joueront jamais aussi bien que lorsqu'ils seront ensemble. Fin 1940, on peut entendre l'avancement du jeu de Parker dans un broadcast enregistré à Wichita : parmi les autres solistes, le violoniste/tromboniste **Bob Gould** :

### **Jay Mc Shann : Honeysuckle rose**

*Buddy Anderson, Orville Minor (tp) Bob Gould (tb, vln) Charlie Parker (as) William J. Scott (ts) Jay Mc Shann (pn, lead) Gene Ramey (cb) Gus Johnson (dms); rec Wichita 2/12/1940*

Le puzzle se précise. Au *Minton's*, pour dissuader les intrus, Dizzy, Monk et les autres mettent au point des enchaînements harmoniques insolites qui non seulement les ravissent, mais nécessitent de la part de ceux qui veulent se frotter à eux une oreille particulièrement développée. Ils utilisent également des tempos hyper-rapides, qui achèvent de dérouter les apprentis-jammeurs : Dizzy explique :

*« Il y avait toujours des gars qui ne savaient pas jouer et qui n'en prenaient pas moins six ou sept chorus de suite. Aussi, l'après-midi, avant la session, Thelonious Monk et moi compositions des variations harmoniques compliquées qui nous permettaient, le soir, d'éliminer les types sans talent, incapables d'improviser dessus. »*

Du travail de Dizzy au Minton's, on ne possède hélas que quelques traces : une pièce appelée *Kerouac* et deux versions, assez différentes, de Stardust. *Kerouac* est une démarcation d'*Exactly like you* qui avait d'abord été baptisée *Ginsberg* – preuve des liens

entre les boppers et la beat generation. Dizzy est accompagné par **Kenny Kersey**, **Nick Fenton** et **Kenny Clarke** : si la sonorité de Dizzy n'est pas encore tout à fait assurée dans ce contexte, son phrasé continue à évoluer. Se réécoutant des années plus tard lors d'un blindtest, Dizzy se montrera assez sévère quant à son jeu sur ce morceau : à vous de juger :

### **Jam au Minton's : Kerouac**

*Dizzy Gillespie (tp) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb) Kenny Clarke (dms)  
rec Minton's mai 1941*

Si la première version de *Stardust* (avec Don Byas au ténor) nous fait entendre un Dizzy parfois hésitant, je préfère quant à moi la seconde, en quartet, enregistrée le même soir que *Kerouac* : la prise de son n'aide évidemment pas à bien apprécier la musique :

### **Jam au Minton's : Stardust 2**

*Dizzy Gillespie (tp) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb) Kenny Clarke (dms)  
rec Minton's mai 1941*

Dizzy s'est souvent exprimé quant à la nature des changements qu'impliquaient les soirées au Minton's Playhouse :

*« Ce que nous faisons au Minton's, c'était jouer sérieusement, c'était créer un nouveau dialogue entre nous, mêlant nos idées pour créer un style musical inédit. Il n'existe qu'un nombre limité de notes et ce qui donne naissance à un style, c'est la façon de passer d'une note à l'autre. Nous avons une formation de base en harmonie européenne et en théorie musicale, qui se superposait à notre connaissance de la tradition musicale afro-américaine. Nous inventions notre propre façon d'aller d'un endroit à un autre. Peut-être la seule vraie différence avec notre musique est que nous phrasions autrement. Le changement de phrasé alla de pair avec un nouvel accent. Notre musique avait un accent inédit. »*

N'oublions pas qu'à l'époque du Minton's, Dizzy travaille toujours chez **Cab Calloway**. Mais entre les deux hommes, la tension est croissante. Paradoxe cocasse : l'incident qui marque la rupture définitive entre Dizzy et son employeur (le fameux incident de la boulette de papier) ne met pas en cause Dizzy mais... Jonah Jones : c'est lui et non Dizzy qui, cette fois, propulsa la boulette en direction du chef ! Quelques coups (et une égratignure au couteau dans la fesse de Cab) et voilà l'aventure terminée. Cab commente :

*« Dizz était assez diabolique, vous savez. Machiavélique ! Alors quand un incident de ce genre se produisait, il se trouvait tout naturellement accusé. C'est ce que j'ai fait cette fois-là. J'ai eu tort, j'en suis navré. Quinze ans, pendant quinze ans, j'ai cru que c'était lui. Mais je m'en veux beaucoup et je m'en voudrais jusqu'à ma mort. »*

De toute manière, Dizzy a d'autres chats à fouetter désormais. Cette longue collaboration n'en aura pas moins été déterminante pour Dizzy : il hérite de son ex-leader le sens du délire vocal, la recherche du statut de *hipster* et un goût marqué pour l'exhibitionnisme visuel (la mode vestimentaire et linguistique qui accompagnera bientôt le be-bop prolonge en fait la mode 'zazou' mise en route par l'homme du Hi-de-Ho). Les derniers disques et les derniers broadcasts datent de l'automne 1941. La plupart du temps, Dizzy n'a plus droit qu'à quelques mesures d'impro : écoutons pour clore cette saga ce *Mrs Finnegan* dans lequel Dizzy est audible pendant huit petites mesures :

### **Cab Calloway : Mrs Finnegan**

*Dizzy Gillespie, Jonah Jones, Lammar Wright (tp) Tyree Glenn (tb, vbes), Keg Johnson, Quentin Jackson (tb) Jerry Blake, Hilton Jefferson, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir); rec NY 10 sept 1941*

Entretiens, l'Amérique est entrée en guerre : l'idée de tout lâcher pour aller se battre en Europe alors qu'il est au cœur d'une révolution musicale ne fait rire que modérément Dizzy qui, après avoir essayé différentes techniques lâche carrément à son examinateur :

*« Ecoutez, qui est-ce qui m'a fait chier, qui m'a emmerdé jusqu'au cou dans ce pays depuis toujours, hein ? Les Blancs, personne d'autre. Vous venez me parler de l'ennemi, les Allemands. Moi je veux bien, mais personnellement, je n'en ai jamais rencontré un. Alors si vous m'envoyez au front avec un fusil entre les mains et ordre de tirer sur l'ennemi, je suis bien capable de faire un transfert d'identité en ce qui concerne la cible. »*

Bilan, Dizzy est réformé pour « dérangement mental ». Commence alors pour lui une période intermédiaire au cours de laquelle son style va s'affiner en attendant l'explosion du be-bop en 1945. Avant de nous plonger dans cette période, quelques images relatives au climat, racial et autre, aux Etats-Unis pendant la guerre.

### **Vidéo. Guerre, émeutes etc**

*Montage MJ*

## **Big bands, combos et jams entre deux eaux**

Entre septembre 1941 et le début 1945, Dizzy va passer d'orchestres en orchestres, tout en continuant, after hours, à faire émerger la nouvelle musique (avec Charlie Parker, Kenny Clarke, Monk etc). Il fait un court séjour dans le big band de Chick Webb repris par Ella – laquelle est fascinée par les lignes bop qu'il dessine : elle s'en inspirera volontiers dans ses impros en scat. A l'époque de Noël 1941, il tourne au Canada avec Charlie Barnett, puis en janvier 42 est au Savoy avec Lucky Millinder (aux côtés de Freddie Webster et Clyde Hart entre autres). La première séance à laquelle il participe pendant cette période est dirigée par l'altiste **Pete Brown** : producteur de la séance, Leonard Feather regrettera amèrement de ne pas avoir laissé plus de place à Dizzy sur ces quelques faces où le combo accompagne Helen Humes puis Nora King. Le seul moment où il ressort des ensembles se situe sur *The Cannonball*, une sorte de boogie introduit par le piano de **Sammy Price** et chanté par **Nora King** et dans lequel les souffleurs offrent des contrechants à la chanteuse : dans l'ordre **Jimmy Hamilton** (cl) **Dizzy** (tp) et **Pete Brown** (as) :

### **Pete Brown / Nora Lee King : The Cannonball**

*Dizzy Gillespie (tp) Jimmy Hamilton (cl) Pete Brown (as, lead) Sammy Price (pn) Charlie Drayton (cb) Ray Nathan (dms) Nora Lee King (voc); rec N-Y 9/02/42*

Cette période de freelancing permet encore à Dizzy d'écrire quelques arrangements pour Woody Herman, et de participer à une séance d'enregistrement avec les orchestres de Les

Hite et de Lucky Millinder. Avec **Les Hite**, il enregistre une version de *Jersey Bounce* qui contient, outre de belles interventions du pianiste **Gerry Wiggins**, un très beau chorus de Dizzy qui, après deux mesures, fait monter la sauce manière magistrale en phrasant en triples croches comme il le fera si souvent par la suite. Le tout avec une sonorité qui commence à s'affirmer de manière remarquable.

### **Les Hite : Jersey Bounce**

*Dizzy Gillespie, Joe Wilder, Walter Williams (tp) Allen Durham, Al Cobbs, Leon Comegys (tb) Les Hite, Floyd Turnham, Roger Hurd, Que Martin, John Brown (sax, cl) Gerald Wiggins (pn) Frank Pasley (gt) Benny Booker (cb) Oscar Bradley (dms); rec NY juin 42*

De même, le solo qu'il prend sur un des deux titres gravés avec **Lucky Millinder** le mois suivant (*Little John Special*) fait partie de ses premiers grands chorus. Gunter Schuller souligne cette étape importante dans l'ascension de Dizzy vers sa première maturité : il compare cette évolution avec celle, parallèle, de Charlie Parker :

*« Ici le solo de Dizzy montre que, à ce moment, les conceptions musicales de Parker et les siennes s'orientent dans une même direction, avec des cheminements parallèles et des chevauchements discernables (spécialement dans les domaines de l'harmonie et du tempo) mais avec des dissemblances majeures, nées partiellement des différences d'articulation dues à l'usage de la trompette et du saxophone. Plus tard, leurs concepts musicaux convergeront, chacun apprenant de l'autre, dans une communion musicale qui, si l'on considère son impact, fut pratiquement unique dans l'histoire du jazz »*

Les solistes sur ce titre sont **Tab Smith** (as), **Stafford Simon** (ts), **Dizzy** puis le baryton **Ernest Purce** : après ce solo de baryton, notez que l'arrangement, signé Tab Smith mais auquel participa sans doute Dizzy, démarre sur le riff principal de *Salt Peanuts* : l'histoire est en marche :

### **Lucky Millinder : Little John Special**

*Dizzy Gillespie, William Scott, Nelson Bryant (tp) George Stevenson, Joe Britton (tb) Tab Smith, Billy Bowen, Stafford Simon, Dave Young, Ernest Purce (sax, cl) Bill Doggett (pn) Trevor Bacon (gt) Nick Fenton (cb) Panama Francis (dms) Lucky Millinder (dir); rec NY 29/07/42*

Dizzy travaillera aussi à cette époque chez **Benny Carter** qui écrira à son propos cette phrase passée à la postérité :

*« Celui qui a conçu ou inventé la trompette savait qu'il y avait certaines choses apparemment impossibles à exécuter sur cet instrument. Mais on a oublié de prévenir Dizzy... et il les a jouées ! »*

Dizzy commente lui-même ce tournant dans sa carrière :

*« J'étais simplement conscient qu'il était possible de jouer autrement et j'étais bien décidé à le faire. Voyez-vous, Roy était mon idole, mais musicalement son jeu n'était pas assez profond pour moi parce que je jouais aussi du piano et que c'est du piano que je tirais aussi mon inspiration. J'étais donc conscient des possibilités offertes au niveau harmonique »*

Dans tous ces orchestres, Dizzy a parfois du mal avec les sections rythmiques qui sonnent à l'ancienne et contrarient son jeu : il se disputera ainsi avec le pianiste de Les Hite, Oscar Bradley – ce qui lui vaudra en fin de compte d'être viré de l'orchestre. Et il aura également des mots avec Fletcher Henderson lui-même qui chargeait trop son accompagnement par rapport aux pianistes modernes. De toute manière, les temps sont durs, et Dizzy décide de retourner à Philadelphie chez sa mère : il y joue notamment en combo avec le batteur Stan Levey. Mais pour lui, la prochaine étape, celle qui va définitivement changer sa vie, sera son association avec **Charlie Parker**, dans les big bands d'Earl Hines puis de Billy Eckstine, mais aussi en petites formations évidemment, officielles ou non.

Et à propos de Parker, il est indispensable à ce stade de faire le point en musique sur sa propre évolution en 1941-42. Nous écouterons d'abord le céléberrime *Hootie Blues*, gravé avec l'orchestre de **Jay Mc Shann** : les 12 mesures qui feront connaître Parker en dehors du petit cercle d'initiés : puis, de la même époque, un Oiseau déchainé avec une petite formation de Kansas City : sur une rythmique swing, c'est déjà l'immense Parker qui transcende *Cherokee*. Sans égal !

#### **Jay Mc Shann : Hootie Blues**

*Harold Bruce, Buddy Anderson, Orville Minor (tp) Taswell Baird (tb) John Jackson, Charlie Parker (as) Harold Ferguson, Bob Mabane (ts) Jay Mc Shann (pn) Gene Ramey (cb) Gus Johnson (dms) Walter Brown (voc) rec Dallas, 30 avril 1941*

#### **Charlie Parker : Cherokee**

*Charlie Parker (as) Effergie Ware (gt) Little Phil Philips (cb) rec Kansas City early 1942*

Parmi les artisans du changement, on trouve alors un des pionniers de l'histoire du jazz : présent aux côtés d'Armstrong dans le légendaire *West End Blues*, **Earl Hines** se montre, en 1942, fort intéressé par le travail des modernistes. Il a entendu Parker chez Mc Shann, Dizz chez Cab Calloway et d'autres encore, qu'il décide de réunir au sein d'un big band. Simplement, il demande à Parker de jouer du ténor pour l'occasion – à la place de Budd Johnson. Earl Hines précise :

*« Si vous êtes un chef de file, avec toute votre expérience personnelle, vous avez une mission à remplir dans ce monde : quand vous rencontrez des gens qui ont quelque chose à exprimer, il faut leur en donner l'occasion. Moi on me l'a donnée jadis, sinon personne n'aurait entendu parler de moi. Il faut savoir passer le flambeau, offrir une chance aux autres. Si vous le remarquez, je m'arrange toujours pour mettre les membres de mon orchestre en valeur. Chacun a la vedette à un moment donné. Ensuite, ils pourront se lancer dans une création personnelle. C'est je crois, une saine attitude. »*

Aux côtés des Dioscures du bop, on trouve notamment dans cet orchestre le trompettiste **Benny Harris**, le trombone **Bennie Green**, **Shadow Wilson** à la batterie et un tandem vocal composé de **Billy Eckstine** et **Sarah Vaughan**, future égérie du mouvement. Hélas, la grande grève (Petrillo Ban) a commencé et cet orchestre mythique ne nous a laissé aucune trace ! A l'exception des V-Discs et de quelques broadcasts, on ne possède d'ailleurs quasi rien de cette période charnière. Heureusement, les pirates veillent. Après avoir évoqué le big band de Hines et l'association Bird/Dizz, nous écouterons le premier témoignage de leur collaboration : une version de *Sweet Georgia Brown* enregistrée par Bob Redcross avec les moyens du bord (un enregistreur à fil) dans la chambre 305 du Savoy Hotel de Chicago le 15 février 1943. Préservé sur un acétate hélas bien pourri, ce document de plus de sept minutes

n'en reste pas moins indispensable, et, entre les griffes, le solos de Dizzy et de Parker (au ténor) valent largement le détour.

### **Video. Bird and Dizzy**

*Extraits de Jazz, de Bird et de rec 1943*

#### **Dizzy Gillespie / Charlie Parker : Sweet Georgia Brown**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (ts) Oscar Pettiford (cb); rec Chicago 15/02/1943*

On l'entend, le be-bop est déjà bien plus qu'en gestation ! Ce dont témoigne Dizzy lui-même :

*« Vers la fin 42, alors que je faisais mon entrée dans l'orchestre de Earl Hines, notre musique nouvelle-née parachevait son développement, tel un bébé prématuré. Elle avait maintenant acquis une dimension valable et répondait à certaines caractéristiques bien définies. Ses rouages essentiels, les musiciens, tenaient un rythme constant de création et de productivité, déjà suivis par un groupe de disciples fervents, encore restreints mais en pleine expansion. La question était de savoir si le nouveau style avait des possibilités de survie commerciale. »*

Entre Parker et Dizzy se dessine dès cette époque une relation particulièrement forte, sur le plan personnel - malgré leurs différences et notamment les rapports de Bird au milieu de la drogue - comme sur le plan musical évidemment :

*« Sur le plan harmonique, j'étais un peu plus fort que lui, mais sur le plan rythmique, il était très en avance et avait un sens étonnant du phrasé, une qualité essentielle dans le jazz. Oui, il faisait preuve d'une conception rythmique très originale et structurait ses phrases comme personne avant lui. »*

## **L'antichambre**

En septembre 1943, Dizzy quitte Earl Hines. La plupart des jeunes musiciens de l'orchestre se retrouveront bientôt dans un autre big band, prolongeant l'effort de Hines : celui dirigé par Billy Eckstine. En novembre, Dizzy passera aussi quelques temps dans l'orchestre de Duke Ellington lui-même. Hélas, pas de chorus dans les quelques titres enregistrés et des souvenirs mitigés de l'accueil reçu par certains ellingtoniens. Dans le même temps, Dizzy et les jeunes loups du bop partent à l'assaut de la 52<sup>ème</sup> rue : Mary-Lou Williams dit de la 52<sup>ème</sup> rue que c'était comme un résumé de l'histoire du jazz : on pouvait tout entendre dans une seule et même rue. Bob Redcross se souvient

*« Ah la rue ! C'était quelque chose. Je ne vois rien de comparable de nos jours. Pas d'équivalent. C'était la rue des vedettes. Il y avait de quoi devenir dingue d'aller d'un club à l'autre et de tomber sur une tête d'affiche encore plus époustouflante que la précédente. C'était la rue des grands talents mais aussi celle qui donnait leur chance aux novateurs de cette période. »*

Fin 43, début 44, Dizzy et le contrebassiste **Oscar Pettiford** vont co-diriger à l'Onyx, un des clubs les plus fameux de la Rue, un groupe qui est parfois présenté comme le premier groupe 100% bop. C'est **Budd Johnson** qui tient le sax. Pettiford précise :

*« Nous souhaitions que Bird se joigne à nous, Mais il n'avait pas sa carte syndicale. Il semblait n'avoir jamais de carte. »*

La rythmique est vraiment une rythmique de futurs boppers : le pianiste blanc **George Wallington**, Pettiford à la basse et le jeune **Max Roach** qui, lorsque Kenny Clarke va se retrouver sous les drapeaux en Europe, va devenir LE batteur de la nouvelle musique. Et l'ensemble tourne à plein rendement :

*« Nous chauffions comme ce n'est pas permis. C'était inouï, les gens n'en revenaient pas. Les musiciens accouraient de partout. A peine débarqués, les soldats se précipitaient à l'Onyx Club »*

Et à propos de soldats, ne jamais oublier que, même dans la 52<sup>ème</sup> rue, le racisme reste la toile de fond de toute cette aventure : Dizzy se souvient d'un soir où lui et Pettiford rentraient chez eux en compagnie de la fameuse Bricktop, qui était noire mais avait la peau très claire :

*« Je prenais souvent le métro pour rentrer chez moi, à Harlem, où nous habitons tous. Un jour, trois marins, des Blancs, s'avancèrent vers nous et l'un d'eux nous interpella : 'Hé les négros, qu'est-ce que vous faites avec cette blanche ?' La rue était devenue le point de rendez-vous de tous les racistes venus du Sud. En fait ils venaient là pour chercher la bagarre »*

Evidemment pas de disques de ce band non plus (la grève, toujours elle), mais un acétate pourri, un de plus, datant de janvier 1944 et qui se révèle d'une importance aussi capitale voire davantage encore que le *Sweet Georgia Brown* de 43. D'abord parce que le thème est un thème bop, *Night in Tunisia*, parce que ce que l'on peut entendre de la dynamique offerte par la rythmique est tout à fait neuf, et puis surtout parce que le solo de Dizzy est vraiment excellent. Si l'on parvient à faire abstraction du son (vraiment très) crasseux, on peut arriver à apprécier la musique. Amateur de hi-fi, sautez cet extrait. Les autres, enjoy !

### **Dizzy Gillespie / Oscar Pettiford : A Night in Tunisia**

*Dizzy Gillespie (tp) Budd Johnson (ts) George Wallington (pn) Oscar Pettiford (cb)  
Max Roach (dms); rec NY jan 44*

Pettiford a des problèmes d'alcool et le band tourne court. Dizzy traverse la rue et démarre au *Yacht Club* avec un groupe similaire et Leonard Gaskin à la basse. En 1944, Dizz est engagé par Coleman Hawkins, qui joue sur la 52<sup>ème</sup> rue et aime s'entourer de jeunes musiciens :

*« Benny Carter et Coleman Hawkins possédaient suffisamment de connaissances musicales pour comprendre ceux de ma génération et nous rejoindre »*

Hawkins lui propose d'enregistrer quelques titres qui passeront à la postérité : et avant tout, une composition de Dizzy, *Woodyn' you* : Dizz n'est pas isolé dans cet orchestre : **Oscar Pettiford** et **Max Roach** forment une section rythmique moderne qui lui permet de s'envoler. C'est exactement ce qu'il fait sur *Woodyn' you* : son arrangement annonce ses propres orchestres à venir et ses 32 mesures d'impro témoignent d'une maturité cette fois incontestable.

### **Coleman Hawkins : Woody'n you**

*Dizzy Gillespie, Vic Coulson, Ed Vanderveer (tp) Leonard Lowry, Leo Parker (as)  
Coleman Hawkins, Don Byas, Ray Abrams (ts) Budd Johnson (ts, bs) Clyde Hart (pn)  
Oscar Pettiford (cb) Max Roach (dms) rec NY 16 fev 1944*

Sur *Disorder at the Border*, gravé la semaine suivante, Dizzy est à nouveau au top : à la clé, 24 mesures bourrées d'audaces !

### **Coleman Hawkins : Disorder at the border**

*Dizzy Gillespie, Vic Coulson, Ed Vanderveer (tp) Leonard Lowry, Leo Parker (as)  
Coleman Hawkins, Don Byas, Ray Abrams (ts) Budd Johnson (ts, bs) Clyde Hart (pn)  
Oscar Pettiford (cb) Max Roach (dms) rec NY 22 fev 1944*

Dizzy est de plus en plus demandé : en mai, c'est en petite formation qu'il accompagne le bassiste **John Kirby** : celui-ci dirige depuis de longues années un combo unique en son genre : Dizz y remplace en quelque sorte Charlie Shavers, titulaire pendant les premières années d'existence du band. Les autres solistes sont le clarinettiste **Buster Bailey** et le sax **George Johnson** : sur *Taking a chance on love*, sa sonorité est toutefois moins assurée que sur les faces avec Hawkins – mais peut-être est-ce l'enregistrement, un broadcast capté à l' Aquarium Restaurant ? On l'entend bien mieux sur *Rose room* capté quelques jours plus tard, et qui sera hélas shunté par le présentateur radio : sur ce deuxième titre, on entend **Ben Webster** au ténor :

### **John Kirby : Taking a chance on love**

*Dizzy Gillespie (tp) Buster Bailey (cl) George Johnson (as) x (ts) Ram Ramirez (pn)  
John Kirby (cb) Bill Beason (dms) rec Aquarium Restaurant, NY 19 mai 1944*

### **John Kirby : Rose room**

*Dizzy Gillespie (tp) Buster Bailey (cl) George Johnson (as) Ben Webster (ts) Ram Ramirez  
(pn) John Kirby (cb) Bill Beason (dms) rec Aquarium Restaurant, NY 24 mai 1944*

En Juillet, Dizzy joue régulièrement dans le band de Jimmy Dorsey, mais c'est au sein d'un autre big band que son futur l'attend à nouveau au tournant. Dizzy avait rencontré **Billy Eckstine** chez Earl Hines : lorsque celui-ci décide de monter un orchestre avec tous les jeunes loups de chez Hines, Dizzy n'hésite guère. Presque tous les jeunes enragés du bop passeront par ce band : les trompettistes **Dizzy Gillespie, Miles Davis, Kenny Dorham, Fats Navarro**, les saxophonistes **Charlie Parker, Dexter Gordon, Gene Ammons, Leo Parker, Wardell Gray**, le pianiste **Tadd Dameron**, les bassistes **Oscar Pettiford** et **Tommy Potter**, les batteurs **Shadow Wilson** et **Art Blakey**, sans oublier l'égérie des boppers, la chanteuse **Sarah Vaughan**. Les arrangements que joue cet orchestre mythique empruntent indiscutablement à l'esprit musical nouveau quelque chose de sa fulgurance. Ainsi, les 'pêches' transposées de la batterie à l'ensemble des cuivres, annoncent la sonorité du big band que créera Dizzy Gillespie quelques années plus tard. Miles Davis est présent à Saint Louis lorsque l'orchestre s'y produit : c'est le choc :

*« La plus grande émotion de ma vie – tout habillé s'entend – c'est quand j'ai entendu jouer pour la première fois Bird et Dizzy jouer ensemble à Saint Louis en 1944. Dizzy était mon idole. J'essayais de reprendre ses solos dans le seul disque de lui que je possédais »*

Malgré la qualité de ces arrangements et celle des solistes, l'orchestre laisse les producteurs plus que sceptiques : c'est la raison pour laquelle, à quelques exceptions près, les disques parvenus jusqu'à nous sont souvent centrés sur la partie vocale. Parmi ces exceptions, le *Blowin' the blues away* que voici, enregistré en décembre 1944. Dizzy improvise seize mesures à la fin du morceau : avant lui, on entendra le pianiste **John Malachi** et surtout le tandem **Dexter Gordon/ Gene Ammons**, qui anticipe les futures chasses qui les rendront célèbres. L'arrangement est de **Jerry Valentine** et la rythmique se compose de **Tommy Potter** et **Art Blakey** :

#### **Billy Eckstine : Blowin' the blues away**

*Billy Eckstine (voc) Dizzy Gillespie, Shorty Mc Connell, Gail Brockman, Boonie Hazel (tp) Gerald Valentine, Taswell Baird, Howard Scott, Chips Outcalf (tb) John Jackson, Bill Frazier, Dexter Gordon, Gene Ammons, Leo Parker (sax) John Malachi (pn) Connie Wainwright (gt) Tommy Potter (cb) Art Blakey (dms) ; rec NY 5 dec 1944*

On ne possède hélas pas de vidéo de l'orchestre d'Eckstine datant de l'époque où Dizzy en faisait partie. On possède par contre un document de 1946, après le départ de Dizzy, qui donne une bonne idée du son de cet orchestre : outre le leader, on y entend un solo de **Gene Ammons** et des interventions très bop d'**Art Blakey** :

#### **Vidéo. Billy Eckstine : Rhythm in a riff**

Hobart Dotson, King Kolax, Leonard Hawkins, poss Rostelle Reese (tp) Billy Eckstine (tb, voc) Alfred Chippy Outcalf, Gerald Valentine, Howard Scott (tb) Porter Kilbert, Junior Williams, Gene Ammons, Frank Wess, x (sax) Linton Garner (pn) Connie Wainwright (gt) Bill Mc Mahon (cb) Art Blakey (dms) rec NY été 1946

Parker ne restera pas très longtemps dans l'orchestre d'Eckstine : il préfère les petites formations. A la fin de l'année, il persuade Dizzy de le rejoindre au *Three Deuces* avec **Al Haig**, **Curley Russell** et **Max Roach**. Les musiciens jouent sans partitions dans la formule qui deviendra celle du be-bop : unissons trompette/alto puis impros. A leur répertoire, *Salt Peanuts*, *Night in Tunisia* etc. Ce quintet incarne vraiment la force iconoclaste de la nouvelle musique, celle qui dominera l'année 1945. La dernière séance de l'année (le 31 décembre) est centrée sur **Sarah Vaughan** et produite par **Leonard Feather** qui tient également le piano. Mais lorsqu'il s'agit de jouer l'arrangement écrit par Dizzy sur *Night in Tunisia (Interlude)* il lui laisse le piano : après *Interlude*, nous écouterons encore le brillant *East of the sun*, avec des chœurs de Bird et Dizz :

#### **Sarah Vaughan : Interlude**

*Sarah Vaughan (voc) Dizzy Gillespie (tp, pn) Aaron Sachs (cl) Georgie Auld (ts) Leonard Feather (pn) Chuck Wayne (gt) Jack Lesberg (cb) Morey Feld (dms) ; rec 31 dec 1944*

#### **Sarah Vaughan : East of the sun**

*Sarah Vaughan (voc) Dizzy Gillespie (tp, pn) Aaron Sachs (cl) Georgie Auld (ts) Leonard Feather (pn) Chuck Wayne (gt) Jack Lesberg (cb) Morey Feld (dms) ; rec 31 dec 1944*

En cette fin 1944, **Dizzy** est élu *New Star* par le magazine *Esquire* : le be-bop est prêt à exploser à la face du monde. Ce qu'il ne manquera pas de faire tout au long de l'année 1945, l'année be-bop. Mais qu'est-ce au juste que le be-bop, qu'est-ce qu'il amène comme changements dans le jazz, en quoi est-il une musique dérangeante ? Pour rappel, le surgissement du be-bop est lié à l'apparition dans une partie de la communauté noire d'une nouvelle conception de la musique, dont les axes majeurs sont la réappropriation par les Noirs

de leur musique, dénaturée par les Blancs, et la revendication pour cette musique du statut d'expression artistique. La toile de fonds du mouvement est de manière évidente l'évolution de la communauté noire, spécialement en ces temps de guerre où la machinerie blanche envoie les Noirs américains défendre la démocratie en Europe quand eux-mêmes n'ont pas accès aux droits les plus fondamentaux dans leur pays. On se souvient de cette définition politique du mot be-bop par Langston Hughes :

*"chaque fois qu'un flic frappe un noir avec sa matraque, ce sacré bâton dit 'Bop - bop - be-bop' et le Noir répond 'Ool-ya-ko'"*

Une chose est sûre, en 1945, le mot 'be-bop' entre bel et bien dans le vocabulaire new-yorkais et il s'y répand comme une traînée de poudre, charriant avec lui mille et une connotations, positives ou négatives. C'est que, globalement, le be-bop dérange. Et s'il dérange, c'est d'abord, ne l'oublions pas, parce qu'il entend déranger. Mais au-delà de ce principe de base, il est clair que, par rapport au jazz le plus dansant de la période swing, le be-bop ne peut que déplaire et déconcerter : il perturbe en effet le danseur et l'Américain moyen, et ce en matière

- de rythme (indépendance du batteur – les fameuses pêches de Kenny Clarke et Max Roach),
- de phrasé (prise de liberté par rapport aux barres de mesure, triolets etc),
- de tempo (aux tempos medium propres au swing, musique de danse, succèdent des tempos ultra rapides ou ultra lents),
- d'harmonie (accords de passage, complexification harmonique),
- de mélodie (lignes sinueuses, intervalles larges, chromatismes),
- de repertoire (themes difficiles à retenir, meme lorsqu'il s'agit de demarcations d'airs swing)
- d'idéologie (le monde bop est un monde d'excès et de provocation).

Donc, le be-bop dérange ! Bien sûr, les mécanismes économiques et idéologiques tentent rapidement de lui mettre le grappin dessus et de le désamorcer en en faisant une mode : mais le ver est dans la pomme.

## Chapitre 3. L'année be-bop

1945 est donc l'année de l'explosion du be-bop ! Et l'occasion d'une sorte de guerre dans le public et dans le monde de la critique, une querelle des anciens et des modernes qui s'avérera encore plus cruelle en Europe (avec la guerre Vian-Panassié) qu'aux Etats-Unis. Toutefois, les détracteurs de la nouvelle musique ne sont pas tendres, et parmi eux des personnalités qui regretteront sans doute plus tard leurs paroles et pire encore leurs écrits : quelques exemples : Nesuhi Ertegun, futur boss d'Atlantic déclare :

*« Le public américain est induit en erreur : l'avenir du jazz est sombre. Seul le retour au jazz neo-orléanais lui permettra de redevenir une forme d'art vivant »*

Ernest Borneman, musicologue écrivant notamment dans le Melody Maker enchaîne :

*“Les boppers sont des nègres sophistiqués, urbanisés. Le résultat est désastreux : ils ont vendu leur droit d'aïnesse pour une soupe immonde”*

John Hammond, lumineux découvreur de talents :

*“Le bop est une collection de clichés fétides répétés ad libitum”*

Et meme Norman Granz, qui finira par engager Dizzy et Parker sur son label, s'exclame :

*“Le jazz à New-York pue ! Même les batteurs sonnent comme Dizzy Gillespie. Il n'existe pas un seul trompette valable dans tous ces clubs à l'exception de Hot Lips Page. Le combo de Charlie Parker est rigide et répétitif.”*

D'autres qualifieront le be-bop d'anti-jazz, voire d'anti-musique, on accusera Parker de ne savoir que "monter et descendre des gammes chromatiques", on pourra même lire sous la plume d'un pseudo-musicologue que

*"le bruit et la fureur du be-bop font penser à un magasin de porcelaines un jour de tremblement de terre".*

Une croisade qui rappelle furieusement celle qui accompagna les tout premiers temps du jazz. Et qu'on retrouvera vingt ans plus tard lorsque surgira le free jazz. Mais ce flot injurieux n'empêchera pas la nouvelle musique de s'imposer, fut-ce à un public réduit par rapport à celui du swing.

## De sidemen à leaders

Il faut suivre l'année 1945 mois par mois pour bien comprendre l'ascension du be-bop sur le plan musical. En janvier, dans le prolongement des séances d'antichambre de 1944, on démarre avec la fameuse séance de **Clyde Hart** avec Bird, Dizz et le pauvre chanteur **Rubberleg Williams** qui avala le café à la benzédrine que s'était préparé Parker et qui faillit devenir fou.

*« Je crois bien que c'est la première fois que nous gravions un disque avec un hystérique. »*

déclare le producteur Teddy Reig. En fait, Parker n'avait pas dormi la nuit et s'était préparé un petit remontant que Williams, arrivé ivre à 9 heures du matin, avala d'une traite. Peu après, il sautait quasi au plafond et hurlait dans le micro, au point que Trummy Young finit par prendre le relais. Écoutons *4-F Blues*, avec le hurlant Rubberleg, secondé par **Parker**, et suivi par **Don Byas**, le guitariste **Mike Bryan** et **Dizzy** – que le chanteur speedé avait failli égorger : nous enchaînerons avec un instrumental, *Sorta Kinda* : exposé par **Clyde Hart** et **Trummy Young** (qui assure la partie chantée) puis échanges de **Dizzy** et **Parker**.

### Clyde Hart : 4-F Blues

*Dizzy Gillespie (tp) Trummy Young (tb) Charlie Parker (as) Don Byas (ts) Clyde Hart (pn)  
Mike Bryan (gt) Al Hall (cb) Specs Powell (dms) Rubberleg Williams (voc)  
rec NY 4 janv 1945*

### Clyde Hart : Sorta Kinda

*Dizzy Gillespie (tp) Trummy Young (tb, voc) Charlie Parker (as) Don Byas (ts)  
Clyde Hart (pn) Mike Bryan (gt) Al Hall (cb) Specs Powell (dms) rec NY 4 janv 1945*

Cinq jours plus tard, Dizzy participe à une séance en big band avec son partenaire de 1944, **Oscar Pettiford**. Pettiford n'a rien préparé pour la séance et pourtant, comme les titres d'Eckstine l'année précédente, *Something for you* (qu'on retrouvera aussi sous le titre *Max is making wax*) prépare les oreilles des amateurs de jazz à la révolution que le bop amènera également dans l'univers des big bands, grâce à Dizzy. Les solistes sont **Don Byas** (ts) **Dizzy** (tp) et **Trummy Young** (tb) :

### Oscar Pettiford 18 All Stars : Something for you

*Dizzy Gillespie, Bill Coleman, Benny Harris (tp) Trummy Young, Vic Dickenson,  
Benny Morton (tb) Johnny Bothwell, Don Byas, Serge Chaloff, a.o. (sax) Clyde Hart (pn)  
Al Casey (gt) Oscar Pettiford (cb) Shelly Manne (dms) rec 9 janv 1945*

Celui-ci reste une figure marquante des débuts du jazz moderne et sur un film de février 1945, *Crimson Canary*, on voit la formation qu'il dirige avec **Coleman Hawkins** jouer un thème très bop (avec **Howard McGhee** à la trompette et **Sir Charles Thompson** au piano) : c'est un des seuls documents que l'on possède qui illustre le bop de 1945 et il mérite donc le détour, même si Dizzy n'y figure pas :

### Vidéo. Oscar Pettiford / Coleman Hawkins: Hollywood Stampede

*Howard McGhee (tp) Coleman Hawkins (ts) Sir Charles Thompson (pn) Oscar Pettiford (cb)  
Denzil Best (dms) rec 23 février 1945*

On revient au 9 janvier, le jour où est enregistré le big band de Pettiford. Ce même jour, Dizzy garde à ses côtés un band within the band de cet orchestre et enregistre avec lui quatre titres historiques pour la petite firme *Manor*. Le son n'est pas excellent, mais c'est la première séance de Dizzy à son nom et les autres titres mériteraient d'être écoutés : on commence par un titre qui était dans les années '30 le cheval de bataille d'un autre trompettiste, Bunny Berigan. Dizzy s'empare d'*I can't get started* et en fait tout autre chose : cette version, dont l'arrangement sera souvent repris par la suite, devient la nouvelle référence pour ce titre : Dizzy sort de plus en plus de l'ombre :

### **Dizzy Gillespie Sextet : I can't get started**

*Dizzy Gillespie (tp) Trummy Young (tb) Don Byas (ts) Clyde Hart (pn) Oscar Pettiford (cb)  
Shelly Manne (dms) rec NY 9 janv 1945*

La même séance produit encore trois titres qui deviendront des standards du bop : *Goodbait*, *Salt Peanuts* et *Be-Bop* : l'arrangement de *Salt Peanuts* est déjà quasi celui de la version radicale du mois de mai, la rythmique sonne moderne, et les solistes middle tirent bien leur épingle du jeu : quant à Dizzy, il grandit de séance en séance :

### **Dizzy Gillespie Sextet : Salted peanuts**

*Dizzy Gillespie (tp) Trummy Young (tb) Don Byas (ts) Clyde Hart (pn) Oscar Pettiford (cb)  
Shelly Manne (dms) rec NY 9 janv 1945*

A propos du titre appelé simplement *Be-Bop* (mais déposé en 1944 sous le titre *Dizzy Fingers*), Dizzy explique :

*« La première fois que le terme be-bop a été imprimé, nous jouions à l'Onyx Club. Le morceau Be-Bop a été écrit à cette période. Nous avons pensé qu'il nous fallait un morceau pour aller avec le nom. J'ai composé un truc rapide que j'ai appelé Be-Bop quand je l'ai enregistré pour Manor. Il n'avais pas de nom avant la séance »*

### **Dizzy Gillespie Sextet : Be Bop**

*Dizzy Gillespie (tp) Trummy Young (tb) Don Byas (ts) Clyde Hart (pn) Oscar Pettiford (cb)  
Shelly Manne (dms) rec NY 9 janv 1945*

Entre ses premières séances en leader, Dizzy continue à officier comme sideman dans des contextes divers. Ainsi, le 12 janvier, c'est avec le clarinettiste connoté dixieland **Joe Marsala**, partenaire habituel d'Eddie Condon ou de Wingy Manone, qu'il entre en studio. Celui-ci avait pourtant enregistré avec Roy Eldridge (cfr ci-dessus les Delta Four) et il justifie ainsi le choix de Dizzy :

*« Dizzy Gillespie jouait dans l'un des clubs de la 52<sup>ème</sup> rue et j'avais l'habitude de venir l'écouter. J'aimais Dizz et bien des choses qu'il faisait. Je n'aurais jamais pu les jouer mais j'aimais ça. »*

Écoutons par cette formation mixte une version de *My melancholy baby*, que Dizz réenregistrera avec Parker plus tard : le pianiste **Cliff Jackson** démarre de manière tout à fait traditionnelle puis Dizzy entre en scène et change la donne : il est suivi par **Chuck Wayne**, un des seuls guitaristes qui se frottera au be-bop dans la foulée de Charlie Christian :

### **Joe Marsala : My melancholy baby**

*Dizzy Gillespie (tp) Joe Marsala (cl) Cliff Jackson (pn) Chuck Wayne (gt) Irv Lang (cb)  
Buddy Christian (dms) rec NY 12 janv 1945*

Parmi les big bands avec lesquels Dizzy enregistre et joue à l'occasion à cette période charnière, on trouve celui de **Boyd Raeburn**. Celui-ci s'intéressait de près au jazz moderne, au grand dam de certains de ses musiciens. Divers broadcasts et quelques studios témoignant de sa collaboration avec Dizzy, à qui il a acheté l'arrangement d'*Interlude*, alias *Night in Tunisia* (créé – mais non enregistré – pour la première fois par l'orchestre d'Earl Hines). Écoutons, du 17 janvier, un morceau intitulé *Barefoot Boyd with cheek*, dans lequel Dizzy est le principal soliste : on entend aussi brièvement le pianiste **Ike Carpenter**, le trombone **Walt Robertson** et le ténor **Joe Magro** :

### **Boyd Raeburn : Barefoot boyd with cheek**

*Dizzy Gillespie, Stan Fishelson, Tommy Allison, Benny Harris (tp) Walter Robertson (tp, tb)  
Ollie Wilson, Jack carman (tb) Johnny Bothwell, Hal McKusick, Al Cohn, Joe Megro,  
Serge Chaloff, Boyd Raeburn (sax) Ike Carpenter (pn) Steve Jordan (gt) Oscar Pettiford (cb)  
Shelly Manne (dms) Ralph Burns (arr) rec NY 17 janv 1945*

Raeburn a déjà enregistré *Interlude* en 1944, dans un arrangement de Dizzy mais avec comme soliste ... Roy Eldridge ! Début 45, c'est bien Dizzy qui prend 18 mesures sur ce titre, publié cette fois sous le titre *Night in Tunisia* : les solistes sont les mêmes (**Dizzy, Magro, Robertson**)

### **Boyd Raeburn : A Night in Tunisia**

*Dizzy Gillespie, Stan Fishelson, Tommy Allison, Benny Harris (tp) Walter Robertson (tp, tb)  
Ollie Wilson, Jack Carman, Trummy Young (tb) Johnny Bothwell, Hal McKusick, Al Cohn,  
Joe Megro, Serge Chaloff, Boyd Raeburn (sax) Ike Carpenter (pn) Steve Jordan (gt)  
Oscar Pettiford (cb) Shelly Manne (dms) Ralph Burns (arr) rec NY 26 janv 1945*

C'est en février 1945 que Dizzy passe l'étape suivante. Il signe un contrat avec le label *Guild* et enregistre deux premiers titres le 9 février (*Blue 'n Boogie* et *Groovin' High*). Il voulait avoir Charlie Parker à ses côtés évidemment, mais l'homme est introuvable (ça lui arrive !) et Dizzy choisit alors d'offrir sa chance à un saxophoniste qu'il avait rencontré chez Billy Eckstine : le jeune **Dexter Gordon** – qui sera un des rares ténors du be-bop, musique d'altistes. Bien enregistré, *Blue 'n Boogie* bénéficie d'une rythmique drivée par le jeune **Shelly Manne** (dms), habitué de la 52<sup>ème</sup> rue, et l'ensemble tourne particulièrement rond, avec une aisance supérieure à la séance Manor. Dexter est encore très lesterien mais son chorus s'intègre parfaitement à l'ensemble : puis Dizzy improvise 48 mesures de haut vol qui font oublier tout le reste !

### **Dizzy Gillespie Sextet : Blue and Boogie**

*Dizzy Gillespie (tp) Dexter Gordon (ts) Frank Paparelli (pn) Chuck Wayne (gt)  
Murray Shipinsky (cb) Shelly Manne (dms) rec NY 9 fev 1945*

Et voilà, cette fois, nous y sommes. A part quelques broadcasts au son désastreux et quelques titres où ils étaient sidemen, nous n'avons pas encore eu l'occasion d'entendre le choc Bird + Dizz. C'est le moment. Le 28 février 1945 (tout juste neuf ans avant ma naissance, voilà une info utile), les deux hommes secondés par une rythmique plutôt swing (avec **Slam** Stewart et **Cozy Cole**, appelé par Dizzy pour remplacer Max Roach initialement prévu) enregistrent

pour *Guild* trois titres qui annoncent clairement la séance de mai : impossible de zapper un des titres de cette séance (comme de celle de mai) qu'on a souvent comparée par leur impact historique à celles du Hot Five et du Hot Seven. On commence avec *Groovin' high*, démarcation du vieux *Whispering* et d'abord désigné sous le nom de *Fast Freight* : d'abord rejetée par *Guild*, allez savoir pourquoi, cette prise réapparaît heureusement par la suite : les soli de Bird et surtout de Dizz démarrent par un break et tout semble couler de source ; les soli de Slam et de **Palmieri** (gt) tiennent largement la route eux aussi :

#### **Dizzy Gillespie Sextet : Groovin' High**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Clyde Hart (pn) Remo Palmieri (gt)  
Slam Stewart (cb) Cozy Cole (dms) rec 28 fev 1945*

Le titre lent (medium lent) de la séance est un standard écrit par le tandem Kern et Hammerstein et appelé à connaître une nouvelle carrière dans l'univers du be-bop. Dans de courtes interventions, Dizzy (avec sourdine) et Parker chantent avec un lyrisme qui caractérisera leurs grandes ballades à venir.

#### **Dizzy Gillespie Sextet : All the things you are**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Clyde Hart (pn) Remo Palmieri (gt)  
Slam Stewart (cb) Cozy Cole (dms) rec 28 fev 1945*

Reste *Dizzy Atmosphere*, la pièce maîtresse de cette séance, souvent rejouée en live dans les mois qui suivront, avec des tempi toujours plus rapides. Comme un poisson dans l'eau dans ce contexte, Parker prend son meilleur solo de la séance, et son aisance masque la complexité de son jeu : idem pour Dizzy qui joue des choses que personne ne pourrait jouer à l'époque et qui le fait avec un naturel sidérant : les petits arrangements sont d'une efficacité totale.

#### **Dizzy Gillespie Sextet : Dizzy Atmosphere**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Clyde Hart (pn) Remo Palmieri (gt)  
Slam Stewart (cb) Cozy Cole (dms) rec 28 fev 1945*

Pendant ces premiers mois de 1945, Dizzy participe encore à quelques séances avec le saxophoniste et chef d'orchestre **Georgie Auld**. Un titre mérite l'écoute, *Co-Pilot*, gravé le 23 mars et qui contient 32 belles mesures d'impro de Dizz. Les autres solistes sont le leader au ténor et le pianiste **Tony Aless** : l'arrangement est du guitariste **Turk Van Lake** :

#### **Georgie Auld Orchestra : Co-Pilot**

*Dizzy Gillespie, Manny Fox, Freddy Webster (tp) George Arus, Bob Ascher, Roger Smith (tb)  
Georgie Auld, Musky Ruffo, Gene Zanoni, Joe Megro, Jack Schwartz, Larry Molinetti (sax)  
Tony Aless (pn) Turk Van Lake (gt) Doc Goldberg (cb) Irv Kluger (dms) rec 23 mars 1945*

On reste dans le travail de sideman avec une séance des Swing Seven de **Don Byas** avec au chant **Albinia Jones**. Encore un de ces orchestres mixtes bop/swing. Voici un blues lancé par le piano de **Sammy Price** : le beau solo de clarinette est de **Gene Sedric**, jadis partenaire de Fats Waller :

#### **Albinia Jones w. Don Byas Swing Seven : Evil gal blues**

*Albinia Jones (voc) Dizzy Gillespie (John Kildare) (tp) Gene Sedric (cl) Don Byas (ts) Sammy  
Price (pn) Leonard Ware (gt) Oscar Smith (cb) Harold Doc West (dms) rec 14 avril 1945*

Et avant d'arriver au fameux manifeste de mai, une dernière curiosité : Dizzy chez... **Lionel Hampton** ! Hampton dirige, pour un concert au Carnegie Hall, un big band élargi (6 tp, 4 tb, 5 sax). Les solistes de ce thème enregistré l'année précédente par Parker sont tous deux des modernistes : Dizzy bien sûr, et le sax **Herbie Fields**, habitué du Minton's. L'ensemble sonne comme une jam, l'orchestre n'intervenant quasi pas.

### **Lionel Hampton Orchestra : Redcross**

*Al Killian, Joe Morris, Dave Page, Lammar Wright, Wendell Culley, Dizzy Gillespie (tp) Abdul Hamid, Al Hayse, John Morris, Andrew Penn (tb) Herbie Fields, Gus Evans, Arnett Cobb, Jay Peters, Charles Fowlkes (sax) Lionel Hampton (vb) Milt Buckner (pn) Billy Mackel (gt) Charlie Harris, Ted Sinclair (cb) Fred Radcliff (dms) ; rec NY 15 avril 1945*

### **Le 11 mai 1945 et après**

Quelque soit l'intérêt des disques qui précèdent, il est clair que si une séance incarne l'explosion du be-bop, c'est bien celle qui réunit Bird et Dizzy dans un studio new-yorkais le 11 mai 1945. Quoique Max Roach ne soit pas présent non plus pour cette séance (c'est cette fois **Sid Catlett** qui officie, mais qui joue parfaitement son rôle de passeur), il s'agit bien là du manifeste de la nouvelle musique ; et c'est ainsi que sera perçue cette séance et les quatre titres qui la composent, aux Etats-Unis mais aussi et peut-être surtout en Europe. Dans le numéro 7 de la nouvelle série de Jazz Hot, **André Hodeir** écrit un article historique intitulé *Vers un renouveau de la musique de jazz*, article consacré à cette séance du 11 mai (et accessoirement à celle de février). Hodeir commence par ces mots :

*« L'avenir du jazz ? A quoi bon le nier, j'étais de ceux qui n'y croyaient plus guère. (...) L'histoire du jazz, je le pense, retiendra comme une date essentielle ce mois de mai 1945 où cinq musiciens noirs enregistrèrent Hot House et Salt Peanuts. »*

Passons sur le fait qu'Hodeir, ne connaissant pas **Al Haig**, commet une erreur en parlant de quintet noir : mais pour le reste, cet article (par ailleurs très fouillé sur le plan musicologique et analytique) fait mouche et se révèle prophétique. Nous écouterons trois des quatre titres, mais nous aurions tout aussi bien pu inclure le quatrième (une version du *Hot House* de Tadd Dameron, superbe elle aussi). Tant qu'à faire, commençons par *Salt Peanuts*, dont nous nous avons déjà entendu l'une ou l'autre version. Mais celle qui va compter, c'est celle-ci : les soli de Parker et de Gillespie sont hallucinants (« *diaboliques* » écrit Hodeir), les arrangements d'une précision radicale et en outre, il se dégage de l'ensemble un humour proprement décapant. Ces cacahuètes salées auront du mal à passer auprès de certains gosiers rétifs aux épices d'un goût nouveau : pauvres danseurs, pauvres auditeurs moyen subitement emportés dans un tourbillon auquel rien ne les avait vraiment préparé ! A première écoute, l'exposé de *Salt Peanuts* semble s'éclater dans tous les sens mais si on y regarde d'un peu plus près, après la double intro (8 mesures de batterie - dont 4 exposent déjà le motif rythmique central - , 8 mesures de riffs à l'unisson, quelque peu schizoïdes), le thème s'étend sur deux structures de 32AABA séparées par 8 mesures d'intermède, et suivies de 16 nouvelles mesures d'intermède. Les 3 A de la première sont constitués par la répétition (4x) de deux phrases de type call & respons, tandis que le bridge comprend deux phrases moins hachées (le tout joué à l'unisson). L'intermède (8 mesures) est davantage sophistiqué, davantage dans le style des compositions de Parker, avec une mise en place rythmique démoniaque. Le deuxième AABA est construit sur la même base que le premier sauf que le call & respons des A comprend des respons chantés par Gillespie - le fameux *Salt Peanuts, Salt Peanuts* - et que le B est improvisé par

Parker. Le tour est joué ? Pas encore: voici, pour suivre, un second intermède de 2 x 8 mesures celui-ci (les 8 premières étant une respiration laissée au pn et à la cb, et les 15° et 16° constituant deux mesures de break qui introduisent le premier chorus improvisé (celui d'Al Haig en l'occurrence). Un chorus entier d'Al Haig, un de Parker, puis, 3° intermède amenant un demi-chorus de tp (AA), les 16 mesures restantes étant occupées par un solo de batterie qui se déroule de manière à retomber sur l'intro initiale, afin de conclure par seulement 8 mesures du c & r vocal. On essaie de suivre tout ça ?

- Intro 8 dms + 8 riffs ensemble
- Exposé 1 (32AABA) tp/as
- Intermède I : 8 mes tp/as
- Exposé 2 : 16 AA c&r voc/ens – 8B as – 8A c&r voc)
- Intermède II : 8 mes cb – 6 tp/as – 2 breaks pn
- Chorus piano (32AABA)
- Chorus sax alto (32 AABA)
- Intermède III : 4 tp/as – 4 break tp
- Chorus trompette 32 AABA
- Chorus batterie 24AABA (B = reprise de l'intro) – 8 riff ens

#### **Dizzy Gillespie All Stars : Salt Peanuts**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curly Russell (cb) Sid Catlett (dms)  
rec NY 11 mai 1945*

Tout mouvement a son égérie : à Bessie Smith, star des '20s, à Ella ou Billie, incarnant le swing des années '30, succède **Sarah Vaughan**, déjà présente chez Hines et Eckstine et que Dizzy invite pour cette séance qu'il ne sait pas encore historique : elle chante un *Lover man* qui restera scotché à sa carrière personnelle :

#### **Dizzy Gillespie All Stars : Lover man**

*Sarah Vaughan (voc) Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curly Russell (cb)  
Sid Catlett (dms) rec NY 11 mai 1945*

A propos de sa collaboration avec Parker, spécialement en cette année 1945, Dizzy dira :

*« Mon partenariat avec Charlie Parker aura été une période qui, musicalement, se situe loin au-dessus de quoique ce soit d'autre que j'ai fait dans ma carrière. Sur tous les plans »*

L'enjeu de ces séances est le même que celui des soirées où les deux hommes jouent au *Three Deuces*. Le quintet est augmenté du ténor **Budd Johnson** qui se souvient :

*« Chaque soir, la salle de 125 places était pleine. A mon avis, Charlie a beaucoup appris avec Dizzy et Dizzy avec Charlie. Ils avaient pourtant des styles différents mais quand ils ont commencé à jouer ensemble cette musique fantastique dans les clubs de la 52<sup>ème</sup> rue, tout s'est cristallisé naturellement. »*

Le terme « cristallisé » semble bien choisi pour décrire ce phénomène de l'éclosion du be-bop au long de cette année 1945. Et cette séance de mai est une étape majeure dans cette cristallisation. Écoutons l'autre pièce majeure gravée ce jour là, *Shaw Nuff*, à la structure tout

aussi schizoïde que *Salt Peanuts* et aux soli tout aussi ahurissants : on notera aussi à quel point **Al Haig** s'intègre à cet univers initialement black :

### **Dizzy Gillespie All Stars : Shaw Nuff**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curly Russell (cb) Sid Catlett (dms)  
rec NY 11 mai 1945*

Les réactions ne se font pas attendre : on adore ou on déteste *Salt Peanuts* et le be-bop en général. Voici en images, quelques rappels des raisons du choc be-bop, puis une savoureuse anecdote racontée par le chanteur Jon Hendrix à propos de *Salt Peanuts* :

### **Vidéo. A propos du bop et de Salt Peanuts**

*Dos extr de Jazz + Interv de Jon Hendricks + nom be-bop*

Deux semaines après la séance magique du 11 mai, **Sarah Vaughan** renvoie l'ascenseur à ses employés d'un soir. **Parker** arrivera en retard et ne prendra qu'un chorus (mais un beau). Ce sera sur *Mean to me* que voici, et qui contient aussi des chorus de **Dizzy** et du ténor blanc **Flip Phillips** de chez Woody Herman :

### **Video + Audio. Sarah Vaughan : Mean to me**

*Sarah Vaughan (voc) Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Flip Phillips (ts) Nat Jaffe (pn)  
Bill de Arango (gt) Curly Russell (cb) Max Roach (dms) ; rec NY 25 mai 1945*

Les séances s'enchaînent, tandis que Dizzy et Parker continuent à faire passer la nouvelle musique dans les mœurs de la Rue. Les trois souffleurs présents aux côtés de Sarah dans *Mean to me* forment également la front line d'une délicieuse séance dirigée le 6 juin par le vibraphoniste **Red Norvo**, avec l'ineffable **Slam Stewart** à la « basse chantante » : écoutons le jubilatoire *Hallelujah* puis un petit bijou intitulé, on comprend vite pourquoi, *Slam Slam Blues* : à savourer sans modération, d'autant que le format des disques *Comet* (le 78 tours 30 cms) permet aux solistes et à Parker en particulier, de s'exprimer plus longuement :

### **Red Norvo Selected Sextet : Hallelujah**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Flip Phillips (ts) Red Norvo (vb) Teddy Wilson (pn)  
Slam Stewart (cb) Specs Powell (dms) ; rec NY 6 juin 1945*

### **Red Norvo Selected Sextet : Slam Slam Blues**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Flip Phillips (ts) Red Norvo (vb) Teddy Wilson (pn)  
Slam Stewart (cb) J.C. Heard (dms) ; rec NY 6 juin 1945*

Une idée trotte alors dans la tête de Dizzy : habitué des big bands, il rêve d'adapter la nouvelle musique à une formule large. Mais les difficultés sont évidemment énormes, le be-bop ayant d'abord été conçu dans le cadre de quintets ou de sextets. Et pourtant, Dizzy décide de tenter le coup une première fois en cet été 1945 : il réunit une quinzaine de musiciens (dont **Max Roach** et **Kenny Dorham**), récolte des partitions auprès d'Eckstine et de Gil Fuller. De cette époque datent les arrangements de *Salt Peanuts* ou *Ray's Idea* pour big band : Fuller commente :

*« Nous nous efforcions de faire mieux que l'orchestre de Woody Herman. C'est pourquoi plus tard nous avons écrit Things to come, qui était beaucoup plus rapide que tout ce qu'ils avaient joué auparavant. Et Dizzy quand il trouva finalement les*

*musiciens, quand ils apprirent à le jouer, ne cessait d'accélérer le tempo jusqu'à ce qu'il soit si rapide qu'on ne pouvait même plus battre du pied en mesure. Même en comptant en deux, on battait du pied pratiquement aussi vite que possible. »*

Avec son nouvel orchestre et un série d'attractions, Dizzy part en tournée dans le sud. Et s'y casse royalement la figure. L'accueil est hostile, les problèmes raciaux quotidiens. Cette première expérience est loin d'être concluante et certains musiciens quittent l'orchestre. Mais Dizzy ne désespère pas : l'heure de son big band sonnera bientôt. A propos de cette première tournée, **Max Roach** se souvient d'un épisode qui illustre bien le caractère et l'humanité de Dizzy :

*« A l'époque de son premier grand orchestre, moi j'étais en pleine défonce, et salement. Et Dizzy m'a pris en charge. Il m'a emmené dans le sud et m'a soigné et bichonné comme un bébé jusqu'à ce que j'arrive à décrocher. Il veillait à ce que je fasse un peu de natation, à ce que je mange correctement, bref il a vraiment pris soin de moi. Je me souviens que Lorraine disait : 'Tu pourrais aussi coucher avec lui ! »*

En attendant, si la séance du 11 mai peut être considérée comme le manifeste du be-bop, il lui manque cependant deux éléments pour que l'auditeur puisse se faire une idée plus complète de la révolution musicale en cours : en l'occurrence le côté furieux que peut prendre cette musique en live et la présence d'un vrai batteur bop, **Max Roach** par exemple. Ce sera le cas lors d'un concert prodigieux à Town Hall le 22 juin (un concert dont la captation historique restera longtemps oubliée dans l'armoire d'une firme de disque). C'est l'inimitable *Symphony Sid Torin*, grand propagateur du bop, qui est le maître de cérémonie : l'écoute d'une version live de *Salt Peanuts* à quelques semaines de la version studio donne la mesure de l'écart qui sépare le disque du live dans ces périodes troublées. La présence de Max Roach change elle aussi complètement la donne : il ne laisse plus aucun répit aux solistes, est à l'origine de transitions libertaires inouïes (cfr la fin du chorus de piano) et il offre en prime un de ces solo fulgurants dont il a le secret dès cette époque :

#### **Dizzy Gillespie / Charlie Parker Quintet : Salt Peanuts**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms)  
Symphony Sid Torin (mc) rec Town Hall 22 juin 1945*

L'importance de Max Roach est plus évidente encore lorsqu'on écoute la version de *Hot House* jouée lors du même concert, mais avec substitution de batteur : c'est **Sid Catlett** qui est invité à reprendre la place qu'il occupait sur le disque de mai ; la musique reste superlative mais le climat est sensiblement différent et moins ouvertement bop et sauvage :

#### **Dizzy Gillespie / Charlie Parker Quintet : Hot House**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curley Russell (cb) Sid Catlett (dms)  
Symphony Sid Torin (mc) rec Town Hall 22 juin 1945*

### **La coda d'une année folle**

Il reste, pour terminer cette année folle, deux séances historiques et une tournée californienne qui l'est tout autant. Le 26 novembre 1945, **Charlie Parker** enregistre sa toute première séance en tant que leader. Il a engagé pour l'occasion le jeune trompettiste **Miles Davis**, il a prévu le pianiste Sadik Hakim mais qui ne sera là que sur un ou deux titres (Dizzy qui passait

par là tiendra le piano – sans prendre de chorus évidemment) et la rythmique est une vraie rythmique be-bop : **Curley Russell** et **Max Roach** : Avec Charlie Parker à la barre, toutefois, les choses ne se passent que rarement comme prévu :

*" Charlie Parker arriva en retard selon son habitude. Pendant que les musiciens s'échauffaient, il constata que son anche avait une fâcheuse tendance à siffler et il fallut envoyer un coursier acheter des Rico n° 5 dans un magasin de musique du centre de Manhattan. Hipsters et musiciens entraient et sortaient comme dans un hall de gare, et une fois l'enregistrement en cours, il fallut s'arrêter à plusieurs reprises pour faire venir des jus de fruits, des glaces, de la nourriture, de l'alcool, de la drogue et même des petites amies. Miles Davis fit une sieste d'une demi-heure par terre, tandis que le directeur artistique, Teddy Reig, somnolait de son côté pendant toute la séance. On ignore bien entendu la durée maximale de trois heures fixée par le syndicat."*

Au programme, une composition toute récente de Parker, un blues qui fera couler beaucoup d'encre : *Now's the time*. L'encre en question visera spécialement Miles Davis : son jeu, inspiré des boppers, mais beaucoup moins technique lui vaudra d'être assassiné par les critiques qui ne comprennent pas que le jeune trompettiste est déjà dès cette première séance dans une dynamique différente de celle de Dizzy ou de Navarro. Ce côté plus décontracté, plus cool, plaît à Parker qui adore ce contraste entre leurs deux tempéraments. La chose est flagrante dans ce *Now's the time* :

#### **Charlie Parker Quintet : Now's the time**

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Dizzy Gillespie (pn) Curley Russell (cb)  
Max Roach (dms) rec NY 26 nov 1945*

Parker a aussi prévu une démarcation particulièrement complexe de Cherokee, son thème fétiche : le morceau s'appelle *Ko-Ko* (et deviendra un des hymnes de la nouvelle musique) mais Miles est incapable de jouer l'intro et c'est donc notre **Dizzy** qui va s'y coller, avec une classe incroyable : attention les oreilles, be-bop is there !

#### **Vidéo et audio : Charlie Parker Quintet : Koko**

*Dizzy Gillespie (tp, pn) Charlie Parker (as) Curley Russell (cb)  
Max Roach (dms) rec NY 26 nov 1945*

Considéré aujourd'hui comme un chef d'œuvre absolu, *Ko-Ko* fut pourtant loin de faire l'unanimité à sa sortie, du côté de la critique entre autres : on peut lire dans *Down Beat* :

*« Ce morceau constitue un excellent exemple de l'autre face de la folie de Dizzy Gillespie, de son mauvais goût et du fanatisme de mauvais aloi de son style désinhibé. »*

Dizzy obtient une tournée en Californie – où la nouvelle musique n'a pas encore vraiment été diffusée par ses créateurs mais où les disques ont partagé le public et les fans. Le groupe (avec Parker) a un contrat de huit semaines au *Billy's Berg* : il y connaît un succès mitigé : quelques fanatiques enthousiastes autant qu'on peut l'être (quelques jeunes musiciens notamment au rang desquels on trouve Shorty Rogers, Shelly Manne, Hamton Hawes, les futures stars du jazz west-coast) et une majorité d'indécis. Ce qui ne gâche rien, c'est que le *Billy's Berg* est un des premiers établissements à ne pas pratiquer la ségrégation raciale. Images :

## Vidéo : California, here I come

*Extr de Jazz*

Pendant ce séjour, Parker et Dizzy sont invités par le chanteur guitariste **Slim Gaillard** à participer à une séance dans les studios d'Hollywood. Une séance bien délirante pour laquelle il a également invité le ténor **Jack Mc Vea** et une rythmique jubilatoire autour du pianiste **Dodo Marmarosa**, fan de la nouvelle esthétique. Curieusement, c'est le vétéran **Zutty Singleton** qui tient la batterie. C'est le 29 décembre que le groupe enregistre quelques titres qui passeront à la postérité : *Flat float Floogie* rendu célèbre par Slim et Slam, un boogie au nom de Dizzy mais aussi deux titres à côté desquels on ne peut passer : l'anatole *Popity Pop* démarre sur un vocal de Slim et Dizz puis se prolonge avec des soli courts mais jouissifs de **Mc Vea (AA)**, **Dizzy (BA)** **Parker (AA)** et **Gaillard (BA)** : **Marmarosa** improvise après la reprise du thème :

### **Slim Gaillard : Popity Pop**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Jack McVea (ts) Dodo Marmarosa (pn) Slim Gaillard (gt, voc) Bam Brown (cb) Zutty Singleton (dms) rec Hollywood 29 dec 1945*

Reste le bijou de la séance, *Slim's Jam*, une reconstitution particulièrement décontractée, animée par le leader, qui appelle chaque soliste par un de ces noms farfelus dont il a le secret : en quelques mesures, chacun d'eux apporte une sorte de quintessence de swing modernisé qui me fit chavirer lors d'une première écoute à l'aveugle : à vous :

### **Slim Gaillard : Slim's Jam**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Jack McVea (ts) Dodo Marmarosa (pn) Slim Gaillard (gt, voc) Bam Brown (cb) Zutty Singleton (dms) rec Hollywood 29 dec 1945*

A cette époque, Parker est déjà imprévisible : sous l'emprise de la drogue et de l'alcool, il arrive en retard ou pas du tout et Dizzy prévoit un deuxième sax pour parer à toute éventualité, **Lucky Thompson**, musicien de l'entre deux plus encore que Don Byas : quelques extraits du biopic *Bird* donnent une bonne idée des relations difficiles entre Bird et Dizz. Le premier nous montre Parker en pleine forme en concert et Dizzy se réjouit de l'avoir à ses côtés : dans le deuxième, Parker débarque chez Dizzy au milieu de la nuit afin de lui faire écouter *Now's the time* : le troisième extrait illustre un retard de Parker et Dizzy obligé de démarre seul *Ornithology*: enfin, sur le dernier, les deux amis philosophent au bord de l'océan, Dizzy mettant le doigt sur la différence fondamentale qui les sépare :

### **Vidéo et audio : Bird and Dizz 1945**

*Dizzy Gillespie (tp, pn) Charlie Parker (as) Extraits de Bird (Clint Eastwood)*

Pour terminer l'année, le quintet est engagé sous le nom de Rebob Six pour un broadcast de l'AFRS : ça se passe le soir du 29 décembre, le soir de la séance avec Slim Gaillard donc (qui faillit, ceci dit, se terminer par un pugilat entre Dizzy et Slim) : c'est **Stan Levey** qui tient la batterie : et le groupe est renforcé par celui qui deviendra LE vibraphoniste du mouvement, **Milt Jackson** : les solistes sont ici encore éblouissants et la version live de *Dizzy Atmosphere* que voici est d'un niveau superlatif : présent au concert, le trompettiste Melvin Broile déclare :

*« Feux d'artifice et pyrotechnies diverses jaillissaient de leurs instruments. Je pense n'avoir jamais vu quiconque être aussi à l'aise sur leur instrument que ces deux là ! »*

### **Dizzy Gillespie Rebob Six : Dizzy Atmosphere**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Milt Jackson (vbes) Al Haig (pn) Ray Brown (cb)  
Stan Levey (dms) rec Hollywood 29 dec 1945*

Ce sextet historique est un groupe racialement mixte : tout le monde n'apprécie évidemment pas cette mixité :

*« Il fut très remarqué que j'avais engagé deux Blancs : le pianiste Al Haig et le batteur Stan Levey., ce qui devait paraître étrange à l'époque de la ségrégation. Les gens semblaient oublier qu'il s'agissait là de deux excellents musiciens, fervents du nouveau style. Je ne choisisais pas les membres de mon groupe en fonction de leur couleur de peau mais de leurs qualités musicales »*

L'année be-bop se termine. Reste maintenant à gérer le mouvement et à l'installer, par delà l'effet de mode ou de choc. Dizzy jouera un rôle décisif à ce titre.