

SOMMAIRE

PRÉFACE *Georges Pludermacher* page ix



AVANT-PROPOS page 11



ELVIN JONES, LE GRAND TOURNANT

L'AUTODIDACTE page 15

AU VILLAGE VANGUARD AVEC SONNY ROLLINS page 21

LE LÉGENDAIRE QUARTETTE DE JOHN COLTRANE page 35

AUTRES HORIZONS SONORES

*Hank Jones, Freddie Hubbard, Lee Konitz,
Stan Getz, Wayne Shorter* page 66

L'APRÈS JOHN COLTRANE page 76

LA LEÇON D'ELVIN page 83



TONY WILLIAMS, LA SECONDE RÉVOLUTION

LA LEÇON D'ALAN DAWSON page 97

L'AVANT MILES DAVIS page 101

CHEZ MILES DAVIS

Premiers enregistrements et premiers concerts page 117

Au sommet de son art page 133

Nouvelles orientations page 155

Vers la séparation page 166

EN MARGE DE MILES DAVIS page 170

L'APRÈS MILES DAVIS page 180

SOUVENIRS ET CONSEILS page 196



JACK DEJOHNETTE, LA SYNTHÈSE

LES DÉBUTS : DE CHICAGO À NEW YORK page 203

LE QUARTETTE DE CHARLES LLOYD page 214

LES RENCONTRES AVEC JOE HENDERSON PUIS BILL EVANS	<i>page</i> 227
CHEZ MILES DAVIS	<i>page</i> 240
LE LEADER ET LE COMPOSITEUR	<i>page</i> 249
LE PIANISTE	<i>page</i> 258
LE SIDEMAN	<i>page</i> 263
LE LÉGENDAIRE TRIO JARRETT-PEACOCK-DEJOHNETTE	<i>page</i> 271
HOMMAGES ET CONSEILS	<i>page</i> 310

IV

CONCLUSION	<i>page</i> 315
------------	-----------------

ANNEXES

1

QUELQUES ASPECTS DE L'ÉVOLUTION DU SET DE BATTERIE	<i>page</i> 325
--	-----------------

2

DISCOGRAPHIE	<i>page</i> 329
--------------	-----------------

3

BIBLIOGRAPHIE	<i>page</i> 335
---------------	-----------------

4

INDEX GÉNÉRAL	<i>page</i> 339
---------------	-----------------

www.sefronia.com, 30 novembre 2005

Après avoir parcouru les premiers âges de la batterie jusqu'en son classicisme (Tome I - *Des origines au Swing* - 1997), puis analysé la contribution des batteurs de la modernité (Tome II - *Les Années bop : la voie royale et les chemins de traverse* - 2002), l'auteur assume un parti pris audacieux que l'on pourrait contester, il consacre en effet le dernier volet de sa trilogie aux seules figures, effectivement exceptionnelles d'Elvin Jones, Tony Williams et Jack DeJohnette. Il propose une analyse extrêmement précise et érudite du parcours et de l'œuvre des trois artistes sans lesquels l'évolution de l'instrument ne saurait se comprendre.

Une histoire donc subjective et orientée du batteur-écrivain qui renvoie le lecteur à l'écoute passionnée et documentée de ces maîtres du jazz. Un travail très soigné comme toujours avec les éditions de Claude Fabre : de nombreuses transcriptions, des analyses musicologiques et commentaires hyper pointus, une très intéressante annexe sur l'évolution du set de batterie, une bibliographie abondante et un index minutieux. On retrouve le souci du détail, une des marques de fabrique de la maison d'édition Outre Mesure. (Sophie Chambon)

Batterie, n° 19, décembre 2005

La good news du mois

Après avoir revisité les origines de la batterie (tome 1) puis son évolution vers la modernité (tome 2), le dernier volet de cette brillante saga est consacré aux pères de la batterie contemporaine (Elvin Jones, Tony Williams et Jack DeJohnette). [...] Un parti pris assumé de bout en bout par Paczynski qui retrace avec un souci du détail impressionnant le parcours et l'œuvre de ces trois grands maîtres de la frappe. Documenté et complété de partitions, l'ouvrage nous dirige vers une vision du jazz assez subjective et orientée, mais passionnée jusqu'à la dernière ligne. Vous y trouverez une analyse très intéressante sur l'évolution du set de batterie, une bibliographie et de nombreuses observations musicologiques très soignées. Un essentiel à posséder dans sa drum-bibliothèque.

Batteur Magazine, n° 188, janvier 2006

Il s'agit du très attendu troisième tome de la longue saga de notre cher instrument. Troisième et dernier volet qui a été écrit dans la douleur et le doute. Après avoir évoqué par le menu la généalogie de la batterie et les divers courants qu'elle a traversés ou suscités, dans le jazz, cette « véritable musique classique du XXe siècle », le batteur/historien s'est retrouvé dans une impasse :

comment rendre compte de la période post bebop ? Vaste sujet en effet. Avec un parti pris certain, mais aussi logique, Georges Paczynski a délibérément choisi de se concentrer sur trois batteurs qui symbolisent à ses yeux « les racines de la modernité » – sous-titre judicieusement choisi pour cet ouvrage. Trois personnages qui ont ouvert la voie pour toute la musique de jazz qui va suivre, jusqu'à nos jours, et au-delà. Elvin Jones, qui révolutionna l'art du drumming en accompagnant John Coltrane ; Tony Williams, génie précoce révélé par Miles Davis et qui allait par la suite être le précurseur du jazz-rock ; Jack DeJohnette enfin, synthèse de ses deux prédécesseurs.

Dans ce livre écrit avec passion et érudition, richement documenté par des renvois discographiques et de nombreuses transcriptions, Paczynski nous explique pourquoi ces trois batteurs ont marqué à jamais l'histoire de la batterie et l'histoire du jazz. Ils ont en effet en commun d'avoir sorti la batterie de son rôle de soutien rythmique pur, ils ont littéralement libéré le batteur et, en ce qui concerne Elvin Jones et Jack DeJohnette, apporté une dimension spirituelle à leur musique. L'auteur est plus sévère avec Tony Williams, un personnage il est vrai controversé, rebelle, provocateur et habité par un ego démesuré, mais qui n'en demeure pas moins une figure tutélaire de la batterie moderne.

Après sa longue quête sur l'origine de l'art en général et l'art de la percussion en particulier, [...] Georges Paczynski, une fois arrivé au terme de sa quête, prend à contre-pied son immense travail. Dans sa conclusion, il déclare : « Ce qui nous intéresse vraiment dans l'Histoire, ce n'est pas tant son historicité, mais certains moments uniques dans ce qu'ils ont d'éternels. » Et il est vrai, nous devons à nos trois héros, Elvin, Tony et Jack, de merveilleux moments d'éternité, instants inoubliables dans lesquels Paczynski nous invite à nous replonger constamment. (Christophe Rossi)

US Magazine, n° 628, 10 novembre 2005

Le jazz comme passion du temps

Georges Paczynski est batteur. Et enseignant. Il s'est lancé dans une tâche grandiose et folle, de cette folie qui attire la sympathie, écrire une histoire de la batterie de jazz. Ce projet vient de trouver son aboutissement par la publication du tome 3. Les deux premiers nous entraînaient dans notre passé alors que celui-ci, que tout le monde attendait, porte sur notre présent à travers trois figures révolutionnaires, Elvin Jones, Tony Williams et Jack DeJohnette. Il multiplie les relevés pour à la fois indiquer la filiation de ces batteurs avec leurs aînés et leurs conceptions originales. La partition ne donne qu'une indication de

la manière de jouer. L'écoute est nécessaire pour percevoir l'illusion auditive. L'auditeur entend ce que le musicien ne joue pas. Le swing est l'aboutissement de ce fossé entre l'écrit et l'oral posant la question d'une théorie de l'esthétique devant intégrer l'oralité, l'écoute permettant une autre forme de transmission. Les batteurs et les musiciens trouveront largement de quoi s'alimenter, les autres trouveront là de quoi écouter différemment la musique comme de s'interroger sur notre époque privée de révolution esthétique. Notre avenir est tout entier dans notre présent, un présent éclaté et pas seulement en matière de jazz. Le dernier batteur qui a révolutionné l'instrument – et donc le jazz – est DeJohnette... Pas étonnant qu'il participe au trio de Keith Jarrett ! (Nicolas Bénéès)

Les Cahiers du jazz, n° 3, 2006

Transcrire une partie instrumentale de jazz est une tâche ardue et délicate car ce qu'on appelle le « swing » est difficilement explicable, et souvent impossible à noter. De même que la notation occidentale classique ne permet pas de noter des intervalles plus petits qu'un demi-ton, elle ne permet pas lisiblement de noter des fluctuations ou des subdivisions infinitésimales que notre corps comprend pourtant, parfois même à notre insu. « J'essaye désespérément d'utiliser un vocabulaire de transcription inadapté. » C'est ce que déclare le batteur, journaliste et ici écrivain, Georges Paczynski, en parlant de sa tentative de transcrire un solo d'Elvin Jones. L'impossibilité de transmettre l'impression physique créée par le son et par la présence des trois génies dont il nous parle dans le tome 3 de son Histoire de la batterie de jazz, il va nous la rappeler avec beaucoup d'humilité tout au long des 352 pages de cet ouvrage. Les deux premiers opus avaient été salués par la presse et récompensés par le Prix Charles Delaunay de l'Académie du Jazz.

Le sous-titre de ce troisième volume est clair : « Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette : les racines de la modernité ». L'auteur nous entraîne dans un voyage musical, au cours duquel nous croisons Sonny Rollins, John Coltrane, Jackie McLean, Miles Davis, Charles Lloyd, Keith Jarrett, et bien d'autres musiciens qui ont contribué à l'épanouissement du talent de nos trois héros. Et de la musique, il y en a. Paczynski sait nous la faire entendre dans les commentaires de chaque relevé (il y en a plus de 300), ainsi que dans la narration enflammée de l'histoire de ces trois Grands.

Les morceaux analysés, sont pour la plupart ceux qui ont fait qu'Elvin, Tony et Jack, resteront chacun comme des inventeurs, instrumentalement en tout cas. Au cours de ce périple, nous avons droit à quelques morceaux de bravoure tels que l'analyse des 8/8 d'Elvin Jones sur la version du standard *Softly as in a Morning Sunrise*, enregistrée par le trio de Sonny Rollins en 1957, au Village Vanguard, la narration commentée du fameux concert du trio de Bill Evans au Festival

de Montreux en 1968 avec Jack DeJohnette, et surtout le compte rendu que l'auteur nous fait du concert au Philharmonic Hall de New York (12 février 1964), dont est issu l'album « Four & More » du quintette de Miles Davis, au sein duquel se trouve le jeune Tony Williams. Non seulement, comme à son habitude, Paczynski en fait une analyse musicale méticuleuse, mais sa manière de nous conter le concert est aussi passionnée que passionnante. Il transforme le lecteur en auditeur assistant en direct à l'événement, dans un état d'excitation telle qu'il lui est impossible de décoller ses oreilles du haut-parleur du poste de radio.

L'amour que Georges Paczynski porte à la batterie se fait souvent sentir ; par exemple lorsqu'il est ému par Elvin, et nous émeut lui-même, tout au long de son analyse d'*Impressions*, composition de John Coltrane dont la version enregistrée en 1961 au Village Vanguard, a marqué non seulement l'histoire de la batterie, mais également celle du saxophone. Le même enthousiasme se fait sentir pendant l'explication de son solo sur *Effendi*, composition de McCoy Tyner se trouvant sur le premier enregistrement du pianiste en tant que leader. C'est pour moi également un des deux plus beaux solos mesurés (ne quittant ni la structure, ni le tempo) qu'il ait joués, avec celui se trouvant sur la version de *Summertime*, enregistré par le quartette de John Coltrane en octobre 1960. L'auteur met également en valeur la profondeur et la gravité d'Elvin (« jouer devient acte de foi ») quand il raconte l'album historique de Coltrane : « *A Love Supreme* » (décembre 1964).

La profondeur de Tony Williams et de Jack DeJohnette n'échappe pas non plus à Georges Paczynski. Il sait montrer plusieurs valeurs essentielles du travail du premier : tout d'abord ce qu'il nomme « l'art du silence », dont on attribue l'initiative à Roy Haynes ; cette manière de penser la musique, de jouer un silence, ce qui est réellement un acte musical, donc artistique, qui n'a à mon sens rien à voir avec le non-dit. Ses nombreux paragraphes mettant en valeur l'intelligence et la lisibilité continuelles du discours de Tony sont d'une grande clarté et d'une grande clairvoyance. Le second est manifestement le héros de l'auteur, celui qui réunit les qualités qui le touchent le plus. Il nous explique de manière subtile, pourquoi le piano est indissociable du jeu de Jack, les influences qu'Elvin Jones et Tony Williams ont eues sur lui – un son et une manière de jouer certains « grooves » chez l'un, le sens du suspense et du silence, ainsi qu'une manière de jouer les tempos rapides, chez l'autre – et nous expose à nouveau une analyse fort instructive. Tout en étant un grand admirateur du trio de Keith Jarrett, j'ai trouvé un peu long le paragraphe qui lui est consacré. J'en veux pour exemple les biographies du pianiste et de Gary Peacock (dans laquelle ne figure pas son travail capital avec Albert Ayler) qui, bien que démontrant les points communs entre les trois protagonistes, sont d'une disproportion qui peut détourner le lecteur de l'objet principal de l'ouvrage.

Il me semble important d'émettre certaines réserves. Le point de départ de ma réflexion concerne les remarques sur la « laideur » de son que Paczynski reproche à Tony Williams sur de nombreux albums. Nous savons que de nombreuses déformations sont dues aux techniques d'enregistrement des années 1970 et 1980, ne se contentant plus d'un micro d'ambiance et d'un micro de grosse caisse et ne possédant pas non plus les moyens de prise de son actuels. La puissance de certains batteurs contraignant les preneurs de son à baisser les niveaux d'enregistrement au minimum, toute dynamique était donc interdite à ceux qui refusaient d'avoir une manière de jouer spéciale en studio, différente de la scène, plus douce, ou tout au moins plus égale (comme DeJohnette l'a pratiqué sur certains albums du label ECM). Le son « carton » dont il parle à propos des enregistrements de Tony, se retrouve sur un certain nombre de disques, y compris d'Elvin Jones, dont le son de batterie (notamment à la grosse caisse) est bien loin de celui, magistral, que nous pouvions entendre en direct. Non, Paczynski n'aime pas du tout le travail de Tony à partir des deux dernières années passées aux côtés de Miles Davis. En fait, le problème n'est pas là.

La question est : dans quelle mesure est-il possible de faire une analyse artistique, approfondie, intéressante, passionnée et chaleureuse (ce qui est le cas, ici), sans vouloir (inconsciemment) entraîner le lecteur vers ses propres convictions ? Si les rapprochements systématiques, parfois légèrement pesants, entre le travail de ces génies de la batterie et celui de leurs prédécesseurs paraissent indispensables, et que la conscience du passé est en effet une des données qui fait avancer l'art, il me semble que les propos de l'auteur déforment un des courants importants du jazz. Paczynski aime par-dessus tout le dépouillement et la sobriété et il le fait savoir dès que cela lui est possible. Il est entendu que la batterie, de par la dynamique qu'elle possède, a un pouvoir de « vie et de mort » sur un orchestre acoustique. Mais n'oublions pas que pour beaucoup de musiciens, batteurs ou non, jouer une musique forte dans tous les sens du terme, était un mode de vie, un manifeste à l'image de l'importance des revendications qu'ils exprimaient et de leur révolte. Cela ne concernait pas seulement le free jazz, et ce n'est sûrement pas par hasard si l'auteur passe sous silence toute une période du travail d'Elvin Jones pendant laquelle il pouvait jouer extrêmement fort derrière des musiciens dont la puissance faisait partie intégrante du son (écoutons les enregistrements de l'année 1965 du quartette de John Coltrane). Il nous fait un compte rendu du concert ayant eu lieu cette année-là au festival d'Antibes Juan-les-Pins, mettant en valeur les erreurs et les faiblesses de la formation lorsqu'ils ont joué A Love Supreme, dus selon lui au fait que les quatre musiciens ne s'entendaient pas ; ce qui est possible, mais n'oublions pas qu'ils n'avaient joué ces thèmes que lors de l'enregistrement ayant eu lieu sept mois

auparavant et qu'ils ne s'en souvenaient pas vraiment. Des enregistrements tels que « Coltrane Live in Seattle » sont pourtant de magnifiques témoignages de ce mouvement. D'autre part, tout en étant intéressé par l'analyse du personnage de Tony Williams qui, il est vrai, avait constamment les nerfs à fleur de peau, je pense que Georges Paczynski exprime tout simplement son refus d'un type de frappe et de son, lorsqu'il ne décrit Tony Williams adulte que comme un batteur éperdu de reconnaissance (ce qu'il a dû être à un moment, comme beaucoup d'autres), n'ayant d'autre souci que de jouer les plus beaux frisés du monde, le plus vite et le plus fort possible. Même s'ils souffraient quelquefois du volume élevé de la batterie, les musiciens de son dernier quintette en parlent comme d'une expérience passionnante et unique musicalement.

Je mettrai un terme au chapitre critique en exprimant deux désaccords concernant les conceptions rythmiques qu'ont ces trois maîtres. Je pense en effet que, contrairement à ce qui est affirmé ici, il était aussi facile pour Elvin Jones de jouer un décalage en noires pointées, durant 8 ou 16 mesures, que pour le commun des mortels sur 2 ou 4, d'autant plus que jouer au minimum sur des cycles de 16 mesures, était un des principes rythmiques de base du travail mené par le quartette de Coltrane dans la musique modale. Il n'avait en aucun cas besoin de préméditer le nombre de notes à jouer pour retomber sur ses pieds. Idem concernant Tony Williams, pour ce qui est de la capacité de jouer des phrasés par cinq.

Reste que, même si parfois l'analyse est poussée au point que peut-être, seuls ceux qui l'ont également faite (au moins en partie) la suivront, une des utilités principales d'un tel ouvrage, précis et documenté comme jamais concernant notre instrument, réside dans le fait qu'il éveillera forcément l'acuité auditive des lecteurs et leur façon d'écouter la batterie et la musique dans son ensemble. En ces temps où le nombre et la diversité des informations disponibles poussent l'auditeur à n'appréhender que la surface des choses, tout ce qui aide à faire prendre conscience que l'on ne doit pas subir ce que l'on entend mais être un auditeur actif, tout cela est vital pour l'avenir de cette musique sous toutes ses formes. *Une histoire de la batterie de jazz - Tome 3* est donc d'utilité publique. (Simon Goubert)

Le Journal de l'Île, 13 novembre 2005

Un chef-d'œuvre d'érudition

À l'écoute des trois géants de la batterie du nouveau millénaire Après avoir raconté l'histoire de la batterie jusqu'à son classicisme, évoqué la contribution des batteurs à l'invention du bebop, Georges Paczynski consacre le troisième et dernier volet de sa trilogie aux « trois phares » de la batterie d'aujourd'hui que sont Elvin Jones, Tony Williams et Jack DeJohnette. Pourquoi et en quoi leur influence est-elle si profonde et si présente s'interroge Georges Paczynski ? Pour répondre à cette double question, l'auteur nous invite à péné-

trer dans des univers d'une intensité exceptionnelle à l'écoute des musiques que ces trois géants de la batterie ont fait naître aux côtés de John Coltrane, de Miles Davis et de Keith Jarrett. Au fil des trois cent vingt pages de son livre, Georges Paczynski retrace les parcours d'Elvin, de Tony et de Jack en analysant leur jeu en profondeur à la lumière de leurs enregistrements les plus marquants, en s'appuyant sur de nombreuses transcriptions expliquées et commentées. Arrêtons-nous sur le cas d'Elvin Jones, cet autodidacte de génie qui fut l'accompagnateur préféré de Miles. « Elvin Jones a provoqué un grand bouleversement musical et ouvert l'ère de la batterie contemporaine en modifiant, très légèrement, l'accentuation sur la cymbale ride » souligne Georges Paczynski. Il faut écouter Elvin aux côtés de Miles dans *There's no You* un enregistrement de juillet 1955. Et pourtant, précise l'auteur, « l'essentiel du jeu d'Elvin ne peut, en aucune manière, être transcrit sur du papier à musique (...) en écoutant Elvin Jones on ne peut s'empê-

cher de penser que cette force de la nature est porteuse d'un mystère qu'aucun relevé de solo, ni qu'aucune analyse ne peuvent expliquer ». Georges Paczynski a bien connu Elvin Jones pour l'avoir souvent écouté « en direct » et avoir assisté à tous ses concerts parisiens, notamment à la Salle Pleyel avec le quartet de John Coltrane puis à l'Olympia, au Blue Note, à la Mutualité ou au New Morning. « Dès qu'il commençait à jouer, Elvin mettait en branle tout son être, c'est ce qui m'impressionnait le plus – explique Georges Paczynski – le son qu'il faisait jaillir de son instrument était un son unique, exceptionnel... Et puis je revois son sourire, le sourire inoubliable d'un être qui exprime une immense joie de jouer... ». Tout comme celle qui illuminait le visage de l'auteur, ce grand poète des tambours, qui savait si bien faire chanter le rythme à Saint-Denis, un soir de novembre 2004 à la salle Canter, entouré d'Édouard Ferlet au piano et Jacky Boyer à la contrebasse. (Jean-Claude de Thandt)

disques 33 tours sortiront de ces nuits chaudes. Le premier morceau du premier disque, gravé le jeudi soir, est un chef-d'œuvre : la *Valse Triste*, signée Pepper, donne immédiatement le ton ; on a l'impression que dans chaque note jouée par le saxophoniste se trouve résumée toute la vie dramatique du musicien telle que la retrace son autobiographie *Straight Life*. Voici les premiers mots de la conclusion de ce livre : « *J'ai reçu un don – raconte Art Pepper. Un don qui a plusieurs aspects. Le don de pouvoir supporter les choses, d'en accepter certaines, d'accepter d'être puni pour ce que la société trouve mal. Le don de pouvoir aller en prison. Je n'ai jamais donné quiconque. Quant à la musique, tout ce que j'ai fait, je l'ai fait "comme ça". Je n'ai jamais étudié, jamais travaillé. Je suis de l'espèce de ceux qui savent qu'ils peuvent le faire. Je n'avais qu'à tendre la main.* » ^{B18} Et c'est avec ce musicien qu'Elvin va nous livrer un jeu impressionnant. Avec Coltrane, le batteur nous avait habitué au tonnerre et à la foudre. Avec Art Pepper, Elvin saura être d'une discrétion exemplaire. Dans la *Valse Triste*, le voici aux balais, se contentant de tisser la toile de fond du paysage peint avec lyrisme par Art Pepper. Il fait respirer sa batterie sur cette magnifique valse. Être au service des autres est tout un art. S'effacer pour mettre les autres en évidence demande une grande maturité musicale. Mais s'effacer ne veut pas dire être absent. Et c'est bien là tout le paradoxe de cet instrument – la batterie – réputé bruyant par définition. Elvin joue juste, faisant preuve d'une intelligence de jeu remarquable, phrasant tout en finesse et sachant à certains moments faire monter la tension en augmentant considérablement le volume, tout en restant aux balais du début à la fin du morceau.

La ballade qui suit – *Goodbye* – dédiée au pianiste Hampton Hawes disparu le mois précédent, permet à Elvin d'être le pilier de ce tempo très lent (♩ = ± 44) réputé difficile à jouer.

Les 30 novembre et 1^{er} décembre 1982, Elvin grave « *Big Jim's Tango* » en trio avec Bennie Wallace au saxophone ténor et Dave Holland à la contrebasse. On y entend Elvin jouer un morceau de Wallace intitulé *Big Jim Does the Tango For You*. C'est une curiosité. L'introduction du batteur en solo met en évidence la magnifique sonorité de la caisse claire et de la grosse caisse. L'alternance du roulement en *buzz* – c'est-à-dire gratté et non détaillé – avec les accents crée ce rythme si caractéristique, interprété avec un *groove* stupéfiant :

♩ = 88

CJ

Le jeu de Wallace est passionnant bien qu'on ne puisse cependant pas oublier celui de Rollins en 1957 au Vanguard dans la formule du trio – soit 25 ans auparavant.

Elvin a enregistré une quantité de disques sous son nom depuis le 2 février 1961, date de son premier intitulé « *Together* » en duo avec « *Philly Joe* » Jones ^{B19} On l'entend beaucoup en solo dans « *Elvin Jones Live at the Village Vanguard* » du 20 mars 1968 ou dans « *Live at the Light House* » du 9 septembre 1972. Et c'est le même Elvin que

^{B18} Pepper (Laurie et Art), *Straight Life*, p. 352.

^{B19} Disque commenté dans l'émission *Black & Blue* intitulée *Batterie contre batterie : duel ou suicide ?* (France Culture, *Black & Blue*, 7 mars 2003).



Elvin Jones, 1980
© Photo André Clergeat

l'on retrouve dans les années 1980-90 et en ce début de XXI^e siècle. Il témoigne toujours du même bonheur quand il s'installe derrière la batterie pour jouer.

Parallèlement à ses multiples tournées à travers le monde depuis tant d'années, Elvin se produit volontiers dans les écoles et discrètement, sans aucune publicité – comme Buddy Rich en son temps – dans les prisons.

Le 23 juillet 1992 à Paris, le New Morning propose le ELVIN JONES JAZZ MACHINE. La salle est pleine. La scène encore vide. À gauche, le piano. À côté, une contrebasse couchée. En plein centre une batterie de couleur jaune. Une cymbale *crash* à gauche. Deux cymbales cloutées à droite. Deux toms basses. Deux petits toms placés assez haut au-dessus de la grosse caisse. Une petite grosse caisse. La pédale de la grosse caisse a une chaîne et la batte est inclinée assez fortement vers l'arrière, au repos. Deux cymbales charleston de même diamètre présentent une faible ouverture. La caisse claire est légèrement inclinée, en position tambour.

Des hommes avec des tee-shirts frappés d'un ELVIN JONES JAZZ MACHINE s'affairent autour de la scène. L'un deux surveille la porte des coulisses. Un autre apporte des boissons aux membres de l'orchestre, toujours en coulisses. Un troisième surveille la salle. Un dernier s'active autour de la batterie et vérifie le timbre de la caisse claire. Tout est préparé comme s'il s'agissait d'un match de boxe. C'est du moins l'impression que j'ai ressentie. Le public réclame les acteurs. Ils entrent. D'abord Andy McKee,

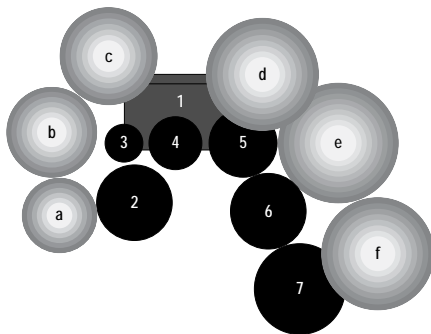
« Avec "Special Edition", je fais un mélange d'acoustique et d'électronique, et je recherche un équilibre. J'utilise des synthétiseurs, des samplers, des séquenceurs et une boîte à rythmes. Les deux saxophonistes ont modifié leurs instruments avec lesquels ils pilotent les synthés. » **B** Mais quel est le véritable objectif de Jack ? Il s'en



explique d'une façon très claire, toujours à propos de son groupe SPECIAL EDITION : « Je voulais me faire reconnaître comme compositeur aussi bien que comme batteur. Mais ce que je veux, c'est me développer en tant que pianiste, en tant que compositeur, en tant que leader de groupe, et tous ces objectifs, les mener à bien. Ce sont des débouchés dont je me sens capable, où je me sens assez fort pour m'exprimer. » **B**

Pour mettre en œuvre ce programme, Jack concentre évidemment son effort sur la batterie. Il cherche un son, une couleur particulière sur les cymbales notamment. En 1988, il précise : « Mon set est un mélange. J'ai une dark ride Sabian, un prototype mis au point lorsque je collaborais avec cette marque. Pour le reste, ce sont des Istanbul que j'utilise depuis peu. Elles sont très spéciales. Ce que je cherche dans une cymbale, c'est un son mystérieux, unique, sombre, difficile à définir mais que je peux reconnaître à la première écoute (...). Les cymbales sont un pont qui relie tous les tambours.

Le sustain des cymbales peut s'apparenter à la pédale du piano. Quand je fais un solo, il m'arrive parfois de ne jouer que les cymbales. » **B** Voici le détail de la composition de son set de batterie dans les années 1990 :



• Futs / Drums
[Sonor - Delite Sef]

- J 22" Bass Drum
- J 14" Snare Drum
- J 8" Tom
- J 10" Tom
- J 12" Tom
- J 14" Floor Tom
- J 16" Floor Tom

• Cymbales
[Sabian - Jack DeJohnette Encore Serie]

- a 14" Hi-Hats
- b 16" Crash
- c 18" Crash
- d 21/22" Ride
- e 22" Flat Ride
- f 20" Chinese

• Peaux / Heads
[Aquarian Signature]

• Baguettes / Sticks
[Vic Virth -
Jack DeJohnette Signature]


B *Batteur Magazine*,
juil.-août 1988, p. 16.

B *Jazz Hot*,
juil.-août 1985, p. 30.

B *Batteur Magazine*,
juil.-août 1988, p. 16.

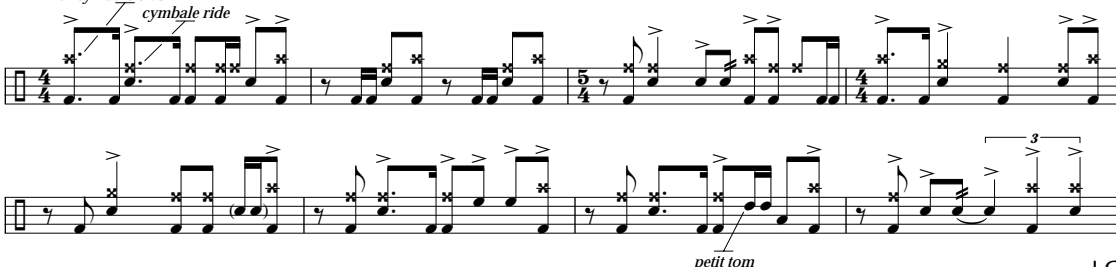
Jack créera ensuite d'autres groupes, sous son nom, qui enregistreront des albums qui feront le tour du monde. Voici la liste de ses disques qu'il nous propose lui-même dans sa discographie sélective : « New Directions » (1978), « Special Edition »

(1979), « New Directions in Europe » (1980), « Inflation Blues » (1982), « Album Album » (1984), « The Jack DeJohnette Piano Album » (1985), « Irresistible Forces » (1986), « Audio Visualscapes » (1988), « Parallel Realities » (1990), « Earth Walk » (1991), et « Gateway: Homecoming » (1995).

Pour avoir une idée des talents de Jack compositeur, il faut consulter l'ouvrage *The Jack DeJohnette Collection* qui regroupe quatorze compositions originales avec les relevés des mélodies, des harmonies, des lignes de basse, des parties de batterie et des commentaires de l'auteur sur chaque œuvre . J'ai choisi de présenter ici quelques-unes de ces compositions qui s'échelonnent de 1980 à 1990.

Voici d'abord *Where or Wayne* – extrait du disque « New Directions in Europe » enregistré en public à Willisau en Suisse en juin 1979 avec Lester Bowie (tp) John Abercrombie (g, mandoline) et Eddie Gomez (b) – thème que l'on retrouve dans le disque de Jack intitulé « Earth Walk » (Blue Note 1991). L'introduction de Jack en solo, interprétée sur un rythme latin, met en évidence le magnifique son de l'instrument. L'enregistrement ECM, de très grande qualité, met encore davantage en valeur ce son superbe. Mais c'est bien l'artiste qui fait le son. De lui, et de lui seul, dépendent toujours la rondeur et la profondeur de ce son. *Where or Wayne* est inspiré de la composition de Wayne Shorter *Masqualero* que l'on peut entendre dans le disque de Miles Davis, « Sorcerer ». La partie de Jack ne présente aucune mesure semblable. Autrement dit, le batteur n'utilise jamais de « plans binaires ». Tout est constamment en mouvement. Voici par exemple des phrases de Jack typiques de son jeu. Celles-ci sont extraites de la version de *Where or Wayne* qui figure dans le disque « Earth Walk ».

$\text{♩} = \pm 120$ *cymbale crash*
cymbale ride



petit tom J C

Pour comprendre la portée du disque « Earth Walk », il faut savoir que Jack a visité la réserve des Indiens Seneca afin d'être en communion avec la nature et apprendre davantage d'éléments sur le NATIVE AMERICAN MOVEMENT. Cet album, qui illustre ses débuts chez Blue Note en tant que leader, est une célébration des pensées positives et de la vie spirituelle inspirée par le NATIVE AMERICAN FOLKLORE. En 1992, Jack habitait loin des villes, dans la quiétude rurale de Woodstock, propice à la réflexion et à l'introspection.

Ahmad the Terrible figure dans le disque « Album Album » gravé en juin 1984 avec John Purcell (as, ss), David Murray (ts), Howard Johnson (tu, soubassophone)

 *Bluemound* (Milwaukee),
 Edition Rick Mattingly, 1997.