Le pianiste Ahmad Jamal a donné au jazz une nouvelle popularité

Gold Standard

publié en ligne le mardi 29 juin 2021

Publié à l'origine dans le numéro 32

Par Eugene Holley Jr.



Photo via Michael Ochs Archives/Getty Images.

En 1958, Ahmad Jamal, un petit pianiste, compositeur et chef d'orchestre digne, né à Pittsburgh, a enregistré un morceau intitulé "Poinciana" dans un lieu branché appartenant à des Noirs, le Pershing Lounge, dans le South Side de Chicago. Ses pianos élégants à la Errol Garner, soutenus par les syncopes en seconde ligne du batteur Vernel Fournier et les lignes de basse riches et stables comme le rock de l'ex-sideman de Benny Goodman, Israel Crosby, ont transformé cette chanson en quelque chose de rare dans le monde du jazz - un disque à succès. Avec la sortie de "Poinciana" en tant que single, et sur le disque microsillon *Ahmad Jamal Trio at the Pershing : But Not for Me*, qui s'est vendu à un million d'exemplaires, Jamal s'est imposé comme une force majeure du jazz ou, comme il préfère l'appeler, de la "musique classique américaine", et ce depuis cinq décennies.

Jamal est un véritable scientifique du son : son utilisation de l'espace et de la dynamique, ainsi que ses arrangements serrés et complexes, ont exercé une grande influence sur des générations de pianistes, de Ramsey Lewis à Jacky Terrasson. Dans son autobiographie, Miles Davis a déclaré que Jamal "m'a frappé par sa conception de l'espace, la légèreté de son toucher, sa litote et sa façon de formuler les notes, les accords et les passages". Davis était tellement séduit par les conceptions de Jamal qu'il a enregistré plusieurs compositions du répertoire du pianiste, dont "A Gal in Calico" et "Surrey with the Fringe on Top". Davis et l'arrangeur Gil Evans ont même transcrit note pour note la "New Rhumba" de Jamal, un morceau tiré de son disque LP Chamber Music of the New Jazz de 1955, sur leur album pour big band, Miles Ahead.

Né le 2 juillet 1930, Jamal a commencé à jouer du piano à l'âge de trois ans. Il a reçu une solide formation dans les classiques européens et américains et travaillait déjà professionnellement à l'âge de quatorze ans lorsque le géant du piano jazz Art Tatum l'a déclaré "un futur grand". Il a quitté la maison avec le chef d'orchestre George Hudson après avoir été diplômé de la Westinghouse High School en 1948, et a enregistré et joué dans une myriade de contextes, allant du big band, de la chorale, de l'orchestre symphonique aux petits ensembles, exécutant un certain nombre de styles, du straightahead au latin, en passant par la fusion et le funk. Il a sorti plus de soixante-dix disques et plusieurs de ses chansons ont été reprises sur des morceaux de hip-hop : "Swahililand" ("Stakes Is High", J Dilla et De La Soul), "Pastures" ("Feelin' It", Jay-Z), "I Love Music" ("The World Is Yours", Nas) et "Poinciana" ("Stop Frontin'", KRS-One).

Cette année marque le cinquantième anniversaire de la sortie de "Poinciana". Dans cet entretien, réalisé par téléphone à Paris et depuis son domicile dans le Connecticut, Jamal dévoile l'histoire de "Poinciana", ses premières difficultés à Chicago et la façon dont son art se perpétue au XXIe siècle.

Qu'est-ce qui vous a amené à Chicago au début des années 50 ?

Je suis venu à Chicago en 1948 à cause de ma petite amie de l'époque. Je ne pouvais pas travailler parce qu'il y avait une restriction [syndicale]. Je pouvais travailler, mais seulement dans un endroit différent chaque soir, parce qu'il y avait une période de six mois pendant laquelle on passait d'un syndicat à l'autre. J'ai été pris en train de faire un travail que je n'étais pas censé faire, et Harry Gray m'a dit : "Je ne pense pas que tu pourras jamais entrer dans ce syndicat tant que je serai président". [rires]

Comment avez-vous fait pour redresser la barre ?

Eh bien, ça s'est arrangé parce que les musiciens ont commencé à vouloir que je travaille avec eux. Je ne me souviens plus du nom, mais il y avait un grand saxophoniste ténor. Il m'a dit : "Je veux avoir cet homme régulièrement dans mon groupe." Harry Gray a donc cédé et je suis devenu membre du

syndicat. Plus tard, il m'a aidé à acheter ma première maison ! Il m'a aidé à obtenir un prêt auprès de la coopérative de crédit. L'homme ne peut donc pas jouer à Dieu, M. Holley !

Qu'avez-vous fait d'autre pour joindre les deux bouts ?

J'ai trouvé un emploi dans la fabrication d'armoires de cuisine pour 80 cents de l'heure. C'est l'une des façons dont j'ai survécu. Je jouais aussi en solo. Je travaillais un peu partout avec différents groupes. Puis j'ai trouvé un emploi d'agent d'entretien au seizième étage du Carson, Pirie, Scott and Company Building pour trente dollars par semaine, où je nettoyais les portes tournantes les plus fréquentées au monde, ainsi que la neige à l'angle de Monroe et State Street. J'ai travaillé au Jimmy's Palm Garden [solo]. Ike Davis, le légendaire batteur, venait s'asseoir avec moi. Et Nevin Wilson, un bassiste que j'aimais beaucoup, venait s'asseoir avec moi.

C'est à cette époque que vous avez rencontré deux musiciens qui allaient changer votre vie : Vernel Fournier et Israel Crosby.

Vernel venait de la Nouvelle-Orléans, l'une des plus grandes villes musicales du monde, comme ma ville, Pittsburgh. Il avait ce merveilleux mélange [créole] de la Nouvelle-Orléans, ce qui nous renvoie à ce concept ridicule d'ethnicité que nous avons. On parle de "races". Les "races" n'existent pas. Il n'y a qu'une seule race, la race humaine. L'une des preuves en est le merveilleux mélange de teint que l'on trouve à la Nouvelle-Orléans. J'étais le pianiste d'Israël au Jack's Back Door : un homme merveilleux, un musicien merveilleux, et il avait un sens de l'humour extraordinaire. Il aimait mon travail - comme beaucoup de gens - et, Dieu merci, ils l'aimaient, car c'est ainsi que j'ai survécu. Il m'a engagé comme pianiste et je suis resté au Jack's Back Door avec lui et [le saxophoniste] Johnny Thompson pendant je ne sais combien de temps.

N'est-il pas vrai que vous avez commencé à travailler au Pershing en 1952 ?

J'ai pu y entrer un soir. Ils ne voulaient pas m'embaucher. Mais j'ai supplié [le gérant] Sonny Boswell de me laisser travailler. Je crois qu'il m'a payé cinquante et un ou cinquante-deux dollars pour une nuit. Mais j'ai dû aller au Harry's Show Lounge. Je travaillais dans l'arrière-salle. Puis j'ai rencontré Miller Brown et Grant Smith, qui avaient acheté le Pershing, et ils m'ont volontiers embauché. Mais c'est après avoir quitté New York que j'ai décidé de revenir à Chicago.

Le producteur de disques et imprésario John Hammond vous a fait signer sur le label Okeh vers 1951 et vous a emmené à New York pour un engagement malheureux à Manhattan à l'Embers.

L'Embers était un club bruyant. Vous êtes un groupe d'entracte ; vous n'êtes pas la tête d'affiche. Les gens ne vous prêtent aucune attention. Ils demandent des requêtes, et un ivrogne s'approche et renverse un verre sur les touches du piano, et son vin rouge coule sur les touches blanches. Pour moi, c'était fini. Je me suis levé d'un bond, j'ai pris ma voiture avec Israel Crosby et nous sommes rentrés à Chicago.

Vous revenez donc de New York à Chicago pour une longue période au Pershing. À quoi ressemblait ce club ?

Il était situé à l'angle de la soixante-quatrième et de l'avenue Cottage Grove. Il attirait tout le monde, de Lena Horne à Billie Holiday, avec son chien chihuahua, en passant par Sammy Davis Jr - il était au Pershing la nuit précédant son accident de voiture à Las Vegas où il a perdu son œil. Tout le monde venait au Pershing.

Le son classique d'Ahmad Jamal est apparu au cours de votre longue association au Pershing. Quelles ont été vos influences musicales pendant cette période cruciale de votre développement ?

J'avais mes influences à Pittsburgh. J'ai grandi avec toutes sortes d'orchestres qui jouaient dans les salles des environs. J'ai travaillé avec [le pianiste/saxophoniste] Carl Arter, l'un des musiciens les plus en vue de Pittsburgh, et Joe Westray m'a engagé. C'était l'un des meilleurs chefs d'orchestre. À l'âge de dix ans, je jouais avec des gens comme Honeyboy Minor, un batteur légendaire qui occupait tous les meilleurs postes. Ma tante m'envoyait beaucoup de musique de Wilson, en Caroline du Nord. J'avais donc un vaste répertoire. À onze ans, je pouvais jouer avec des gars de soixante ans. Je gagnais plus d'argent en onzième année que mon père n'en gagnait dans l'aciérie !

Vous étiez un enfant prodige.

Eh bien, quel que soit le nom qu'on lui donne. J'ai étudié Art Tatum, Bach, Beethoven, Count Basie, John Kirby et Nat Cole. J'étudiais Liszt. Je devais connaître la musique classique européenne et américaine. Ma mère était riche d'esprit et elle m'a conduit vers une autre personne riche : mon professeur, Mary Cardwell Dawson, qui a créé la première et unique compagnie d'opéra afro-américaine du pays. C'est là que j'ai rencontré le violoniste Joe Kennedy, l'un des plus grands maîtres de tous les temps. Elle a fait entrer des Afro-Américains au Metropolitan Opera. Et elle s'est entourée de toutes les ethnies. Elle travaillait au Conservatoire de musique de la Nouvelle-Angleterre. C'était une personne unique : elle était toujours très bien habillée. On pouvait entendre ses talons dans les escaliers. Si vous n'aviez pas préparé vos leçons, vous aviez des ennuis. Elle était merveilleuse. Et j'ai suivi un autre professeur, [le pianiste] James Miller : un homme merveilleux et un représentant de Liszt.

Aujourd'hui, vous avez établi le son Jamal. Mais avant d'enregistrer ce disque monumental avec Crosby et Fournier, vous faisiez partie d'un trio influent, sans batterie, appelé les Three Strings, avec le guitariste Ray Crawford.

Ce groupe était issu des Four Strings, avec le violoniste Joe Kennedy. J'ai rejoint son groupe. Après qu'il a décidé de rentrer chez lui [à Pittsburgh], le groupe est devenu le Three Strings : Ray Crawford, [le bassiste] Tommy Sewell et moi-même. Nous n'avions que des instruments à cordes. Ray Crawford a commencé à jouer des effets percussifs sur les frettes de sa guitare. Tout le monde l'a adopté, y compris le groupe d'Oscar Peterson, avec les guitaristes Barney Kessel et Herb Ellis. Beaucoup de gens ont imité Ray Crawford. Il a été remplacé, parce qu'il est resté à New York alors que cela ne s'est pas produit [pour moi] dans les Embers. Il n'est pas revenu à Chicago, et c'est pourquoi j'ai ajouté la batterie.

Parlez de certaines des personnes qui ont contribué à la réalisation de At the Pershing en 1958, en commençant par Leonard Chess. Qui a décidé que c'était une bonne idée d'enregistrer là-bas ?

C'est moi qui ai décidé ! J'ai dit à Leonard que je voulais enregistrer sur place, au Pershing. Leonard a toujours été coopératif quand il s'agissait de ce que je voulais faire musicalement ; il n'a jamais interféré, alors il a dit d'accord. Il a envoyé une machine à deux pistes avec [l'ingénieur] Mal Chisholm - l'un des grands ingénieurs spectaculaires de l'époque - et c'est tout. Quatre nuits et quarante-trois pistes plus tard, voici At the Pershing !

Qu'en est-il du disc-jockey, du producteur de Soul Train et de l'artiste de voix off Sid McCoy ?

Sid McCoy a joué un rôle déterminant dans l'organisation de cette session. Il était très en vue à Chicago. Il avait l'une des émissions les plus importantes de Chicago. Il avait une belle voix, il avait des manières et c'était un homme sympathique.

Je voudrais que vous mettiez les choses au clair : dans le livre de Len Lyons, *The Great Jazz Pianists*, qui vous présente également, Sun Ra affirme qu'il travaillait en bas du Pershing lorsque vous y étiez et laisse entendre que vous avez été influencé par certains de ses concepts.

Il n'a rien à voir avec ma carrière. Je n'ai rien à voir avec la sienne. Rien du tout ! Nous n'avons jamais travaillé ensemble, nous ne nous sommes jamais fréquentés et nous n'avons jamais eu d'interactions musicales. Il était sur une autre planète. Et moi, j'étais à un autre niveau !

Quand avez-vous entendu "Poinciana" pour la première fois ?

C'est Joe Kennedy qui m'a fait découvrir "Poinciana" [à la fin des années 40]. Cette chanson faisait partie de son répertoire [avec les Four Strings]. Joe Kennedy était un maître de la composition, un maître du violon, un maître de l'orchestration et de bien d'autres choses. Il m'a donc fait découvrir un autre type de répertoire.

Votre premier enregistrement de "Poinciana" date de 1955 et a été réédité sur The Legendary Okeh et Epic Recordings.

Nous avons enregistré la version [LP] avec Ray Crawford, Israel et moi-même. C'était l'un de mes enregistrements préférés - magnifique ! C'était si pur, si élégant et si agréable à écouter.

La chanson, de Buddy Bernier et Nat Simon, était à l'origine tirée d'un spectacle de Broadway.

Oui, je ne connais pas très bien "Song of the Tree", plus connue sous le nom de "Poinciana". C'était un succès, bien sûr, mais nous l'avons repris. Je ne pense pas que quelque chose ait jamais été aussi important que "Poinciana" sur 628 [le numéro d'étiquette original d'Ahmad Jamal Trio Live at the Pershing]. Et tant de gens ont essayé de le reprendre et de l'imiter. Lorsque nous avons développé "Poinciana", nous l'avons fait refrain après refrain, jusqu'à ce que j'en arrive au point où j'ai dit : "Il faut qu'on l'enregistre."

Le plus grand changement entre l'interprétation épique de "Poinciana" en trio sans batterie et la version de Pershing est, bien sûr, Vernel Fournier. Parlez-nous de la façon dont il vous a ancré, vous et M. Crosby, et a créé le "Poinciana" qui a fait de vous une star internationale.

C'était une combinaison de choses : Les lignes d'Israel Crosby, ce que je jouais, et Vernel - si vous écoutez son travail sur "Poinciana", vous penseriez qu'il s'agit de deux batteurs ! Il était tellement multidimensionnel : un maître des pinceaux, un maître du contenu, un maître du temps métronomique et du sentiment. Tous ces éléments, provenant de nous trois, ont permis d'enregistrer ce disque. [La chanson dure sept minutes et quelques secondes. Il y a cinq refrains différents, et chaque refrain est une entité en soi : une déclaration qui se construit, se construit et se construit. Chaque refrain est devenu un tremplin vers quelque chose de plus élevé. Et quand nous sommes arrivés au quatrième refrain, [rires] ça y était ! Nous avions un tube entre les mains !

L'album est resté 108 semaines au Cash Box et au Billboard. En quoi a-t-il changé votre vie ?

Vous voulez dire, comment change-t-elle encore ? Elle change encore, Eugene ! Ça ne s'est jamais arrêté à cause de ça. Je suis au téléphone avec toi, je te parle depuis Paris, et toi tu es dans le Delaware, donc je suis partout à cause de ce disque.

Oui, mais au moins, financièrement, votre vie a changé ?

Eh bien, la vie comporte de nombreux défis qu'elle n'avait pas auparavant. Le succès doit être mesuré à tous les niveaux. Et si vous n'êtes pas satisfait, vous n'avez pas réussi. Ce n'est pas parce qu'on est célèbre et qu'on reçoit de l'argent que l'on réussit. La personne qui réussit a l'esprit tranquille. Et si

vous n'avez pas l'esprit tranquille, l'argent peut être une chose très difficile à gérer, permettez-moi de le dire ainsi.

Cela a-t-il été difficile pour vous au début ?

C'est difficile pour tous les Afro-Américains qui ont été exposés à des gains financiers. Regardez Joe Louis ; que lui est-il arrivé ? Il avait beaucoup de succès, n'est-ce pas ? Il travaillait pour le gouvernement et a fini par lui devoir des impôts. Et je ne sais pas s'ils ont cédé ou quoi - la rumeur dit que Frank Sinatra l'a renfloué. Peut-être que je raconte n'importe quoi. Mais Joe Louis avait toutes sortes de gens qui venaient lui dire d'investir dans ceci ou dans cela. La plupart des membres de la communauté afro-américaine n'ont donc pas été éduqués sur le pourquoi et le comment de la gestion de l'argent et, dans de nombreux cas, c'est encore vrai.

Après At the Pershing, vous avez fait quelque chose que la plupart des Noirs de l'époque n'ont pas fait : en 1959, vous êtes allé en Égypte et au Soudan. Le New York Times a publié un article sur votre voyage.

Oh, je préparais ce voyage depuis l'âge de onze ans. J'ai toujours eu de grands rêves philosophiques d'aller en Afrique, parce que je savais que c'était le pays d'origine de nos concitoyens ici aux États-Unis. Je planifiais donc ce voyage bien avant le Pershing [LP]. Ce que le Pershing a fait, c'est mettre en œuvre ce [voyage].

Qui vous a parlé de l'Afrique à onze ans ? C'est extraordinaire.

J'ai toujours réfléchi. J'ai toujours été un introverti - toujours un solitaire et un penseur à l'époque, et la musique me rendait plus introspectif. Et je pensais à des endroits lointains. Mon rêve le plus lointain était d'aller en Afrique, et je l'ai réalisé grâce à mes enregistrements. J'ai battu le record de Count Basie au Blue Note de Chicago. Frank Holzfeind était en train de faire faillite et j'ai sauvé son club. Frank m'a donné cinq cents dollars supplémentaires pour profiter de mon voyage en [Afrique], et j'y suis allé. L'ancien ministre de l'intérieur du Soudan m'a accueilli et le Dr Mahmoud Shawarbi a été mon hôte en Égypte. Je n'ai pas joué une seule note, et c'est ce qui a surpris le journaliste du *New York Times*, car je n'étais pas allé là-bas pour jouer du piano. J'ai parlé à Al-Azhar, la plus ancienne université du monde.

Le succès de votre "Poinciana" vous a également permis de créer votre propre restaurant dans le quartier sud, l'Alhambra, qui a ouvert ses portes pendant quelques mois en 1961.

L'Alhambra était une entreprise cauchemardesque, encouragée par beaucoup de gens autour de moi. Il était conçu comme un endroit où je pouvais travailler quand je le souhaitais. Mais ça n'a pas marché comme ça. Et j'ai engagé le merveilleux bassiste Ahmed Abdul-Malik en mon absence. J'avais quarante-trois employés. Je n'avais pas besoin de restaurant. Qui a besoin d'un restaurant quand on est musicien ? J'ai donc quitté Chicago, je me suis installé à New York et j'y suis resté depuis.

Voici une autre tentative pour rétablir la vérité. Votre club ne servait pas d'alcool et des rumeurs ont circulé selon lesquelles des gangsters vous auraient forcé à fermer le club.

Oh non, non, rien de tout cela. C'est ce que les gens veulent entendre. Mais je n'avais aucune contrainte. Au contraire, j'ai été plus dictateur que quiconque. J'ai fermé moi-même, parce que je n'avais pas besoin de restaurant. Et le casse-tête qui va avec le restaurant. J'avais une grande maison au 4900 Greenwood à l'époque - seize pièces, six salles de bain. Je n'en avais pas besoin non plus. Le seul conflit majeur à cette époque était mon divorce, et j'ai donc déménagé à New York.

Après avoir déménagé à New York, vous avez envisagé de vous retirer pour étudier à Julliard. Mais vous avez finalement formé un nouveau trio avec le batteur Frank Gant et le bassiste Jamil Nasser.

Avant de former ce trio, j'avais Papa Joe Jones, qui faisait partie du légendaire Count Basie, et un bassiste de ma ville natale, Wyatt Ruther, avec moi à l'Embers. C'est le premier emploi que j'ai accepté, au sortir de ma semi-retraite. Jamil et Gant avaient une réputation bien avant qu'ils ne me rejoignent, et je les ai donc engagés sur la base de leur expérience en tant que grands musiciens. Ils sont restés avec moi pendant dix ans.

À différentes étapes de votre carrière, vous avez engagé des batteurs originaires de la Nouvelle-Orléans.

J'ai eu quatre batteurs de Louisiane : Vernel Fournier, Idris Muhammad, Herlin Riley et James Johnson, originaire de Shreveport, en passant par Pittsburgh. Idris est l'une des plus grandes légendes de la Nouvelle-Orléans en matière de batterie. C'est un musicien sensationnel, et il a plus de choses sur Internet que moi !

Je voudrais vous parler de quelque chose que j'ai vu à chaque fois que vous jouez en concert. Décodez pour moi vos mystérieux signes de la main.

Je dirige. Mon doigt pointé vers le haut signifie que je vais au sommet de la composition. Lorsque je croise mon poignet, cela signifie que je vais au pont ou que je vais réduire le temps. Parfois, je donne des indications verbales. Je ne me limite pas toujours aux signes de la main.

Vous avez enregistré d'excellents disques dans les années 60 et 70 avec votre nouveau trio : *Extensions, The Awakening* et l'un de mes préférés, *Outertimeinnerspace.*

Je savais que vous alliez en parler. Il a été enregistré à Montreux. Ce qui est intéressant, c'est que le Fender Rhodes était cassé ; il ne fonctionnait que d'un côté des haut-parleurs. C'est donc un disque intéressant, car le Fender Rhodes ne donnait que la moitié de ce qu'il était censé donner. [C'était un "dysfonctionnement électronique"].

Cinquante ans après "Poinciana", vous continuez à prendre des chansons, à y apporter la touche de Jamal et à les faire vôtres, comme sur votre nouveau CD, *It's Magic*, une collection de compositions originales et de sélections de bandes originales de films.

C'est ce que j'ai fait de plus fort depuis At the Pershing ! La plupart du temps, je ne suis pas entièrement satisfait de tout. Mais il s'agit d'un cadeau spécial du Créateur. Il a été produit avec la même formule que celle que j'ai utilisée pour 628. J'ai utilisé la même formule d'édition. J'ai enregistré pendant quatre jours à Strasbourg, et je n'ai choisi que neuf titres. L'histoire se répète donc !

Eugene Holley Jr. est un journaliste basé dans le Delaware. Son travail a été publié dans de nombreuses publications, notamment *Down Beat, JazzTimes, Hispanic, The New York Times Book Review, Philadelphia Weekly, Vibe* et *The Village Voice*.

https://www.waxpoetics.com/article/an-interview-with-ahmad-jamal/