

Bill Evans : l'élégance du désespoir

Stanley Péan

Number 82, Fall 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94692ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Péan, S. (2020). Bill Evans : l'élégance du désespoir. *L'Inconvénient*, (82), 82–86.

Bill Evans

l'élégance du désespoir

JAZZ Stanley Péan

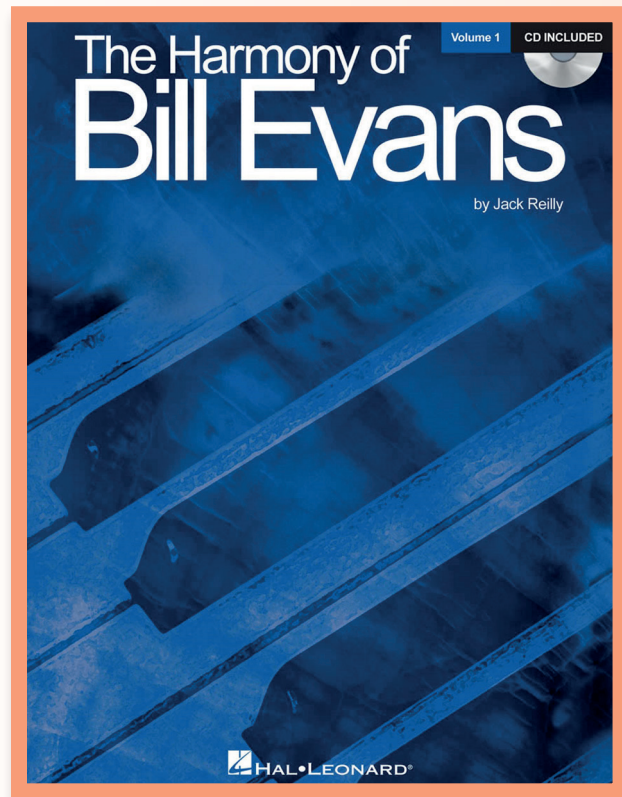
Dans la comédie dramatique *M*A*S*H* (1970), tirée du roman homonyme de Richard Hooker par le cinéaste Robert Altman, la chanson satirique « Suicide Is Painless » est interprétée par le soldat Seidman (incarné par Ken Prymus) au moment du faux suicide théâtralisé de Walter « Painless Pole » Waldoski (John Schuck). Pour cette chanson, aujourd'hui classée au soixante-sixième rang du palmarès des cent plus grandes chansons du cinéma américain de l'American Film Institute, le réalisateur avait imposé deux exigences au compositeur de la bande-son, Johnny Mandel : qu'elle porte précisément ce titre et que le texte en soit le plus stupide possible. Altman a raconté par la suite qu'il avait tenté d'écrire lui-même les paroles, mais que, estimant cette tâche trop difficile pour son cerveau de quarante-cinq ans, il l'aurait confiée à Michael, son fils de quatorze ans, qui aurait prétendument pondu le texte en cinq minutes.

*Through early morning fog I see
Visions of the things to be
The pains that are withheld for me
I realize and I can see*

*That suicide is painless
It brings on many changes
I can take or leave it if I please*

That game of life is hard to play

En entrevue à l'émission *The Tonight Show* dans les années 1980, Robert Altman a révélé à l'animateur Johnny Carson qu'il avait touché un salaire de soixante-dix mille dollars pour réaliser ce film à succès, alors que son garçon était devenu millionnaire pour en avoir cosigné la chanson-thème avec Mandel. Reprise en version instrumentale en guise de générique de la série télé homonyme, diffusée de 1972 à 1983, la chanson a été par la suite interprétée sur l'album *Ruby Trax* (1992) par le groupe rock gallois Manic Street Preachers, sur *Spellbound* (Universal, 2011) par l'auteur-compositeur-interprète suédois Jay-Jay Johanson, sans oublier la suite du film d'horreur culte *The Blair Witch Project* (2000), où elle est interprétée par le rockeur androgyne Marilyn Manson, qui la considérait comme « plus déprimante et plus offensante que n'importe quelle chanson [qu'il ait] écrite ».

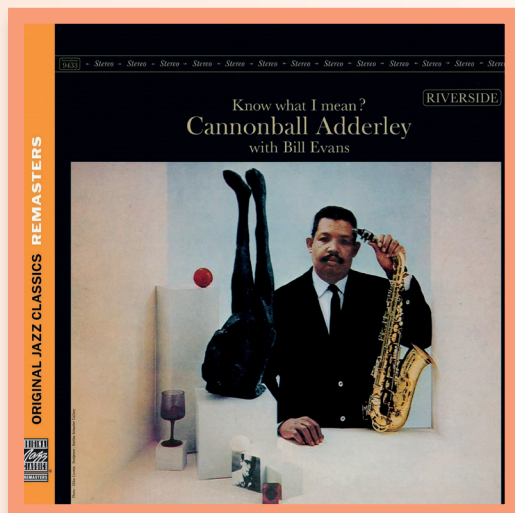


Au rayon du jazz, les interprétations du pianiste Ahmad Jamal sur *Jamalca* (20th Century Records, 1974), du vibraphoniste Bobby Hutcherson sur *Linger Lane* (Blue Note, 1975) et du saxophoniste Paul Desmond sur *Pure Desmond* (CTI, 1975) ont contribué à imposer le morceau parmi les standards modernes. Mais au chapitre de l'intensité émotive, cependant, aucune relecture de ce thème ne me semble arriver à la cheville de celle du pianiste Bill Evans sur l'album *You Must Believe in Spring* (Warner, 1981).

Enregistré au studio Capitol de la rue Vine à Hollywood, du 23 au 25 août 1977, mais paru après la mort d'Evans, *You Must Believe in Spring* passe à juste titre pour son testament musical. Malgré l'invitation à l'optimisme lancée par le morceau éponyme, emprunté au répertoire de Michel Legrand, ce premier disque posthume du pianiste est hanté par la mort de la première à la dernière plage. Evans a dédié la « B Minor Waltz (for Ellaine) » qui ouvre l'album à Ellaine Schultz, sa conjointe de 1961 à 1973, qui s'était jetée sous une rame de métro à New York peu de temps après leur rupture. Et il a composé le thème de la quatrième plage, « We Will Meet Again » en hommage à son frère aîné Harry, qui s'était lui aussi enlevé la vie après avoir reçu un diagnostic de schizophrénie.

De nombreux commentateurs ont écrit en long et en large sur l'époustouflante capacité de Bill Evans à distiller une indicible beauté à partir des douloureuses tragédies de sa vie personnelle. Ces morceaux sont pétris d'une émotion aussi subtile que poignante ; les thèmes, à la fois mélancoliques, introspectifs et étrangement lumineux, demeurent des modèles d'intelligence et d'intelligibilité, comme le démontrait le pianiste Jack Reilly dans son manuel *The Harmony of Bill Evans* (Hal Leonard, 1994) : pas une note de trop dans la partie écrite ou improvisée de « B Minor Waltz », qui évoque autant Chopin que Satie.

Ainsi que le clamait déjà par anticipation (avec prescience, suis-je tenté d'ajouter) le titre du deuxième album du pianiste, « tout le monde aime Bill Evans ». D'ailleurs, sur la pochette d'*Everybody Digs Bill Evans* (Riverside, 1959), on pouvait lire quatre remarques fort élogieuses signées



Miles Davis, George Shearing, Ahmad Jamal et Julian Cannonball Adderley sur le travail de l'artiste. Le commentaire d'Adderley, qui bientôt ferait appel à Evans pour son album *Know What I Mean ?* (Riverside, 1961), me semble particulièrement pertinent : « Bill Evans possède une originalité et un bon goût rares, et la capacité encore plus rare d'imposer sa conception d'un morceau de telle sorte qu'elle apparaisse comme la manière définitive de le jouer. »

Je renchéris sur ce point de vue en ajoutant que la grande qualité dont fait montre Evans sur ce disque réside non seulement dans son traitement inédit des standards retenus, mais aussi dans le lyrisme qu'il déploie en explorant ses propres thèmes. En l'occurrence, sur « Peace Piece », prototype du « Flamenco Sketches » qui sera le point final de *Kind of Blue* (Miles Davis, Columbia, 1959), Evans égrène délicatement un flot de notes qui en viennent à former la mélodie envoûtante qui s'y cachait.

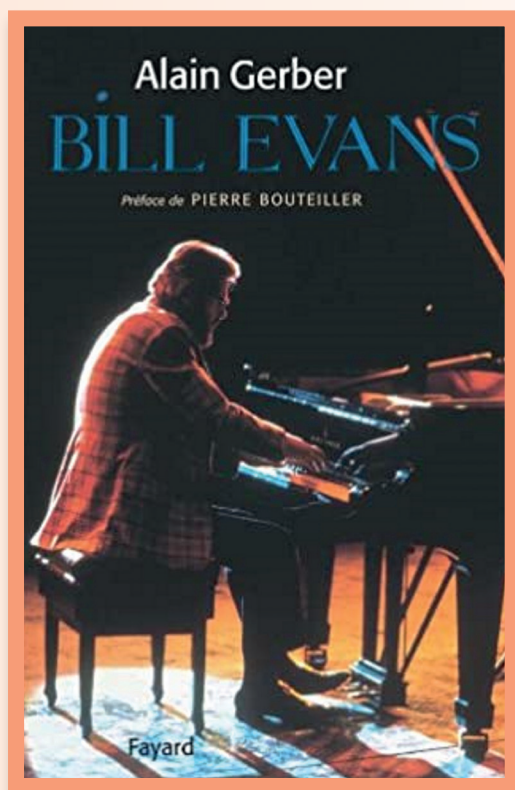
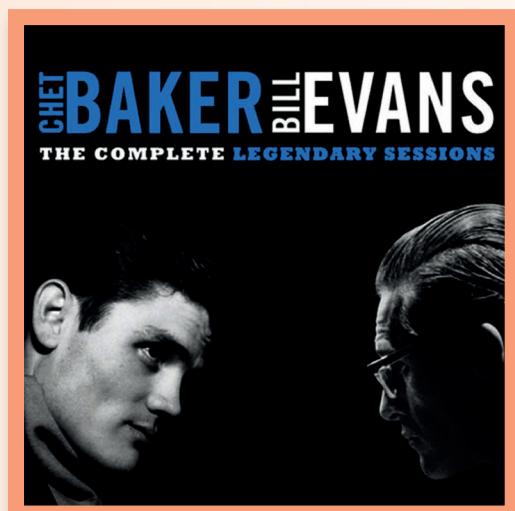
À peu près à la même époque, Evans prenait part à quelques séances d'enregistrement destinées à deux albums du trompettiste Chet Baker sous l'étiquette Riverside, *Chet: The Lyrical Trumpet of Chet Baker*, gravé les 30 décembre 1958 et 19 janvier 1959, et *Chet Baker Plays the Best of Lerner & Loewe*, enregistré les 21 et 22 juillet 1959, séances désormais réunies dans une édition intégrale bien commode, *Chet Baker & Bill Evans: The Complete Legendary Sessions* (Fresh Sound, 2010). Rarement deux musiciens ont-ils paru si apparentés par leur tempérament, mais si opposés dans leur approche musicale que Baker et Evans. Certes, tous deux étaient affligés d'une dépendance à l'héroïne, mais la ressemblance s'arrête sans doute à un caractère taciturne qui se traduit musicalement par ce fameux lyrisme et cette économie de moyens.

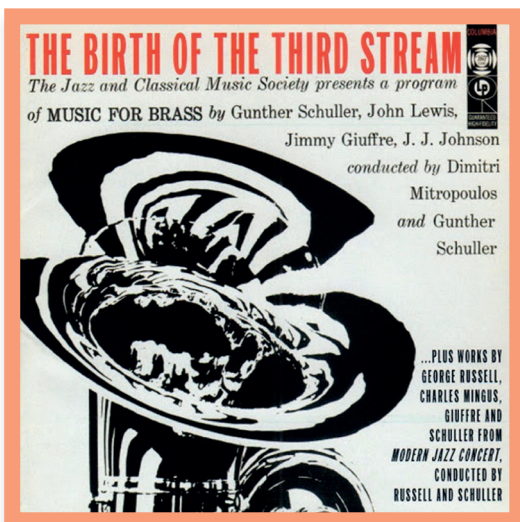
D'une part, travaillant en pur autodidacte, soit essentiellement à l'oreille, le James Dean de la trompette explore les registres grave et moyen de son instrument, les notes lancinantes avec un souci particulier pour les mélodies chantantes. « Je l'avais invité un jour à jouer avec moi », se rappelle le pianiste Herbie Hancock dans une scène du documentaire de Bruce Weber *Let's Get Lost* (1989), consacré au trompettiste et chanteur. « J'avais oublié qu'il ne lisait pas la musique. Il suivait les accords, comme il l'avait fait toute sa vie. Son intuition et ses choix musicaux étaient impeccables. »

D'autre part, quoique résolument jazz, le poète impressionniste du clavier fait montre d'une compréhension approfondie de l'harmonie, acquise au fil de ses années de formation, de six à treize ans, à fréquenter exclusivement les œuvres de Mozart, Beethoven, Schumann, Rachmaninov, Debussy, Ravel, Gershwin, Villa-Lobos et Milhaud. Dans son indispensable ouvrage *Bill Evans* (Fayard, 2001), Alain Gerber rappelle les paroles de Miles à propos de sa contribution au groupe au sein duquel il avait brièvement succédé à Red Garland : « Bill nous a apporté une grande connaissance de la musique classique, de gens comme Rachmaninov ou Ravel. [...] Au piano, il dégagait cette flamme sereine qui m'était chère. Son approche de l'instrument, le son qu'il en tirait, c'était comme des notes de cristal, une eau pétillante tombant en cascade d'une chute limpide. »

En 1957, l'Université Brandeis avait nommé le compositeur Gunther Schuller directeur artistique de son festival des arts. Schuller proposait le terme de *Third Stream* (« troisième courant ») pour désigner la fusion de la tradition musicale européenne avec le jazz. Afin d'illustrer le concept, le festival avait commandé une œuvre à six compositeurs, trois issus du milieu du jazz (George Russell, Charles Mingus et Jimmy Giuffrè) et trois provenant de la sphère classique (Harold Shapero, Milton Babbitt et Schuller lui-même). Pour cet événement au carrefour des deux esthétiques, Bill Evans avait été retenu comme pianiste.

Les six compositions ont été présentées sur la scène d'un amphithéâtre extérieur du campus le 6 juin 1957, sous la direction de Schuller. Repris le lendemain matin, le programme de ce concert a été capté par





les micros du label Columbia. À l'écoute du disque *The Birth of the Third Stream* (Columbia, 1996), sur lequel figure la version d'« All About Rosie » jouée ce matin-là, l'auditeur est frappé par les similarités du jeu d'Evans, mis en lumière par Russell de la même manière qu'il l'avait fait dans une composition antérieure, « Concerto for Billy the Kid » (sur *The Jazz Workshop*, RCA, 1957). Comme l'écrit le biographe Peter Pettinger dans *Bill Evans: How My Heart Sings* (Yale University Press, 1998) : « Outre la brillante de l'interprétation, l'élément le plus notable reste l'assurance dans la combinaison du matériel improvisé et écrit, le mérite étant dû à parts égales au compositeur et au soliste. »

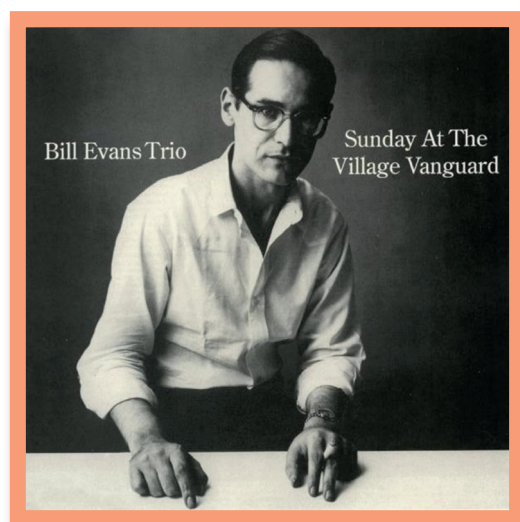
« Je ne l'ai jamais entendu commettre de faute sur le plan de l'harmonie », déclarait son ami le pianiste Warren Bernhardt à Bruce Spiegel, réalisateur du documentaire *Bill Evans: Time Remembered* (2016). « Jamais. Pas une mauvaise note. » Portrait sensible nourri par le témoignage de nombreux proches du disparu, le film se penche également sur la toxicomanie d'Evans et l'impact de sa dépendance sur son art, de même que sur les tragédies qui ont ponctué son existence relativement brève.

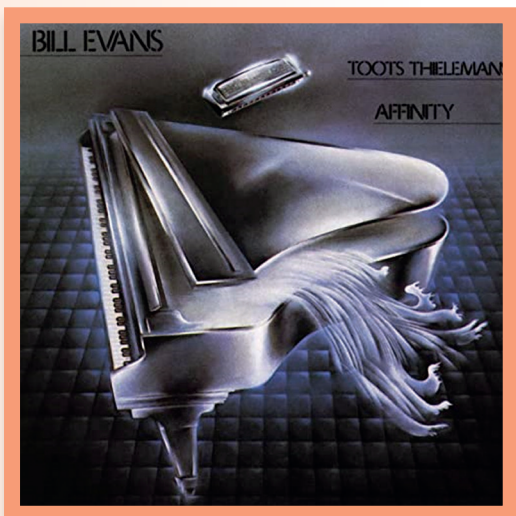
Considéré par le critique Michael C. Bailey comme « le meilleur enregistrement de jazz réalisé devant public entre 1953 et 1965 », *Sunday at the Village Vanguard* (Riverside, 1961) a été gravé au légendaire club new-yorkais le 25 juin 1961. Issu des derniers enregistrements du mythique trio d'Evans, avec Scott LaFaro à la contrebasse et Paul Motian à la batterie, le disque impressionne par le jeu pianistique, dont les couleurs harmoniques portent la marque de la tradition européenne, les lignes mélodiques audacieuses d'un point de vue rythmique et la synergie entre les improvisateurs. Les historiens du jazz, ce n'est pas étonnant, s'entendent pour dire que ces trois hommes ont révolutionné l'art du trio.

Dix jours plus tard cependant, le 6 juillet 1961, LaFaro mourait dans un accident de la route, à l'âge de vingt-cinq ans. Sa mort a plongé Evans dans la dépression, et sa dépendance à l'héroïne a empiré. « Je pense que l'héroïne l'a aidé à faire face à ce qui se passait », a affirmé Spiegel dans une entrevue à la National Public Radio. Cette dépendance était cyclique. Evans allait plus tard se libérer de l'emprise de l'héroïne pour tomber sous celle de la méthadone puis, enfin, de la cocaïne. Dans son ouvrage sur Evans, Peter Pettinger glisse élégamment sur les pires détails de la descente aux enfers du pianiste, mais la biographie relate suffisamment d'histoires d'horreur pour amener le lecteur à se demander comment Evans a pu fonctionner et forger le style si puissant qui allait laisser sa marque sur pratiquement tous les pianistes de jazz qui viendraient après lui.

Traumatisé par la mort de LaFaro, Evans n'enregistrera aucun disque en trio pendant plusieurs mois. À l'hiver 1963, il entreprend toutefois l'expérience controversée d'une conversation à trois... avec lui-même. Gravé en trois séances (les 6 et 9 février puis le 20 mai) sur le piano Steinway « fétiche » de Glenn Gould (celui qu'il exigeait pour ses disques dans les années 1960), *Conversations with Myself* (Verve, 1963) superpose sur chacune des dix plages deux pistes de piano enregistrées en réponse à la première, comme si trois Bill Evans jouaient constamment ensemble. Il allait donner deux suites à cette expérience récompensée en 1964 par un Grammy : *Further Conversations with Myself* (Verve, 1967), puis *New Conversations* (Warner, 1978). Dans tous ces soliloques, l'auditeur entend l'expression encore plus marquée du mal de vivre qui caractérise Bill Evans.

En plus de ses participations comme accompagnateur aux albums de collègues et des inédits et *bootlegs* qui ne cessent d'affluer, Bill Evans nous a laissé plus d'une soixantaine de disques signés de son nom. On devine l'embarras du choix qui afflige le chroniqueur lorsqu'il envisage d'établir une liste d'enregistrements essentiels. Je m'en voudrais cependant de ne pas mentionner *Affinity* (Warner, 1979), enregistré du 30 octobre au 2 novembre 1978 en compagnie de l'harmoniciste belge Toots Thielemans, croisé une première fois vingt ans plus tôt à Chicago, du temps où Thielemans jouait de la guitare dans le combo du pianiste britannique George Shearing. De son propre aveu, l'harmoniciste avait été surpris





de recevoir, de la part de Helen Keane, agente d'Evans, une invitation à participer à ce disque lumineux. Au guitariste français Dominique Cravic qui l'interviewe en 2004, Thielemans confie : « J'étais si intimidé de le rejoindre en studio que je lui ai proposé de venir m'écouter jouer avant de faire appel à moi. Ce qu'il a fait. Mais Bill aimait ma musique, et il voulait montrer aux puristes du jazz ce dont j'étais capable. C'est parce que Bill avait craqué sur mon travail avec Paul Simon que l'on a enregistré cette version de "I Do It for Your Love". Quelle version ! C'est devenu un classique du jazz. Rares sont ceux à savoir que ce sont mes arrangements et pas ceux de Bill. »

On retrouve aussi sur *Affinity* une somptueuse version de « Blue in Green », thème créé sur l'incontournable *Kind of Blue* (Columbia, 1959) de Miles Davis et dont le trompettiste avait usurpé la paternité. Selon ce qu'a toujours affirmé Evans, un jour qu'il se trouvait chez Miles, celui-ci lui aurait tendu un bout de papier sur lequel il avait griffonné un *sol* mineur et un *la* augmenté, et lui avait demandé ce qu'il ferait avec ça. Evans était rentré chez lui et avait accouché du thème qui constitue le noyau de *Kind of Blue*. À la parution du disque, constatant que la signature de Miles avait été apposée à tous les morceaux, y compris celui qu'il estimait de son cru, Evans serait allé demander des comptes au trompettiste. Selon la légende, avec ce mélange d'arrogance et de désinvolture qui souvent le caractérisait, Miles Davis aurait nonchalamment tendu un billet de cinquante dollars au pianiste en disant de sa voix rauque : « *There. That should take care of it.* » Leurs successions s'étant depuis entendues, le morceau est désormais attribué à Evans et à Davis ; et les redevances réparties à parts égales entre les héritiers.

•



Décédé il y a maintenant quarante ans (le 15 septembre 1980) à tout juste cinquante et un ans des complications liées à une cirrhose et à une hépatite non traitée, le poète du clavier demeure pour des générations de musiciens un modèle, une influence incontournable. Selon Peter Pettinger dans *Bill Evans: How My Heart Sings*, par une soirée de la fin août 1980, alors qu'il jouait dans un club de San Francisco, Bill Evans aurait post-facé son interprétation du thème de Johnny Mandel pour le film *M*A*S*H* en signalant que la pièce était également connue sous le titre de « *Suicide is Painless* ». Et il aurait ajouté, sèchement : « On pourrait toujours en débattre. »

Deux semaines plus tard, il était mort, laissant ses proches et ses fans médusés par le mystère d'une fin aussi sordide que prématurée. Je conclurais pour ma part ce portrait avec une formule tirée de l'une des dernières chansons de Jacques Brel, gravée à la même époque mais parue bien après sa mort à lui : « Être désespéré, mais avec élégance. » ■