
Et le jazz créa la batterie...

Jean-Pierre Digard

ÉCRIRE et publier *Une histoire* [savante] de la batterie de jazz en quatre volumes, couplée avec une *Anthology of jazz drumming* en sept CD réalisée par le pianiste et musicologue Philippe Baudoin, dans la collection « Masters of Jazz », voilà un projet qui n'était pas à la portée du premier venu. Mais Georges Paczynski – batteur, professeur au Conservatoire national de région de Cergy-Pontoise et docteur ès-Lettres¹ – n'est pas le premier venu ; mieux : on voit mal qui d'autre que lui aurait pu se lancer dans une telle aventure avec quelque chance de succès. Certes, il est trop tôt pour juger de l'ensemble puisqu'au moment où j'écris ces lignes (février 2000), seuls le tome I (*Des origines aux années Swing*) et les CD I à IV (correspondant respectivement aux périodes 1904-1928, 1928-1935, 1936-1937 et 1938) sont parus ; mais on comprend vite, au vu de ces premières pierres, que l'édifice a été conçu d'emblée pour répondre à de fortes exigences de solidité et de finition.

Les anthropologues qu'aurait alléchés la préface d'Alain Gerber, annonçant une exploration du « territoire mal connu de la musique où ce qu'il y a de plus primordial en elle se confond avec ce qu'elle suppose de moins primitif » (p. x), ne manqueront pas d'être déçus voire agacés par les considérations du début de l'ouvrage sur l'éternel afri-

cain – « La nature profonde de toutes les populations africaines est spontanément rythmique » (p. 1) –, sur le symbolisme du tambour ou encore le rythme comme forme fondamentale du sacré. Mais ceux qui auront su s'armer de patience en seront amplement récompensés car, à partir du moment (XVI^e-XVII^e siècles) où les sources écrites se font plus précises, laissant moins de marge aux interprétations de l'auteur, l'ouvrage (dès le milieu du chapitre III) devient vite captivant. De page en page, Georges Paczynski déroule en effet trois histoires enchevêtrées : celle de l'instrument proprement dit (batterie, angl. *drums*), celle de la technique instrumentale (*drumming*), enfin celle des batteurs (*drummers*) et de leur rôle dans l'évolution du jazz.

Invention du jazz, la batterie en tant qu'instrument de musique a été créée à l'instar du jazz. Comme le jazz, musique d'improvisation au rythme spécifique (*swing*,

1. Voir Georges Paczynski, *Rythme et geste. Les racines du rythme musical*, Paris, Éditions Zurfluh, 1988, version allégée de sa thèse d'État soutenue en 1984.

• À propos de Georges Paczynski, *Une histoire de la batterie de jazz. I: Des origines aux années swing*. Préface d'Alain Gerber. Paris, Éditions Outre Mesure, 1997, XIV + 352 p., annexes, discogr., bibl., gloss., ill., index (« Contrepoints »).

groove) née dans une population d'origine africaine transplantée en milieu nord-américain, la batterie s'est imposée comme l'instrument fondamental du rythme mais a emprunté ses éléments constitutifs et ses techniques à différentes civilisations : les cymbales à l'Orient (notamment aux mondes chinois et turc), les toms à l'Afrique et à l'Amérique indienne, la caisse claire et la grosse caisse à l'Europe militaire et à son tambour. Bien que souvent méconnue, cette dernière filiation est sans doute la plus importante. À partir du moment où, vers 1670, ses coups ont été codifiés en tant que moyen de communication militaire, le tambour n'a cessé de se perfectionner, devenant un instrument soliste sous le Premier Empire : les batteries napoléoniennes et les *rudiments* (pas si « rudimentaires »...) de l'armée américaine sont aujourd'hui encore étudiés dans les classes de percussion des conservatoires de musique. Les percussions ont ensuite gagné la musique « classique » (Wagner, Berlioz, Ravel, Stravinsky, etc.) ainsi que celle, née à New Orleans, ville cosmopolite où, malgré la ségrégation raciale, s'opéra un brassage de traditions musicales (chants de travail des esclaves, musique classique des couches sociales supérieures, marches militaires et funéraires, musiques de danse telles que valse, polka, mazurka, scottish, fandango, etc.), qui allait conduire au jazz.

La première description d'un orchestre comprenant un *drummer* date de 1850. Dès la fin du XIX^e siècle à New Orleans, des tournois (*cutting contests*) opposaient des fanfares (brass bands) ayant pour pivot la grosse caisse dont le joueur le plus connu fut « Black Benny » Williams (1899-1924). À la grosse caisse actionnée par un musicien succéda le *double drumming* fondé sur deux musiciens pour trois instruments : un à la caisse claire, un autre pour la grosse caisse et les cymbales. C'est dans le passage du brass band de marche et du *street work* de la journée au *jazz band* de danse et à l'*orchestra work* du soir qu'est née la batterie, ensemble (*set*) d'instruments associés de manière à être joués par un seul musicien. Celui-ci devait être assis pour pouvoir actionner avec ses pieds, grâce à des

pédales, la grosse caisse puis la double cymbale coulissante (*charleston* ou *hi-hat*), inventée en 1926. Le premier batteur de jazz en même temps que l'inventeur du premier set de batterie aurait été Dee Dee Chandler (1866-1925). L'industrie s'intéressa très tôt au perfectionnement de la batterie (Duplex Manufacturing Company en 1892).

L'engagement américain dans la Première Guerre mondiale fit de New Orleans un port de guerre. Les changements qui furent imposés à la ville, pour « raisons de sécurité », furent à l'origine du déménagement d'un grand nombre de musiciens à Chicago, où, dans le courant des années 20, s'épanouit le style « New Orleans » (avec King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton). Les trois grands batteurs du jazz traditionnel (avec tous les temps marqués sur la grosse caisse) ont été Warren « Baby » Dodds (1898-1959), Ray Bauduc (1906-1988) et Arthur James « Zutty » Singleton (1898-1975). Le premier enrichit le set de batterie de *cowbells*, de *woodblocks* et des autres « atours » qui donnèrent le *trap-drum* actionné par Buddy Gilmore qu'entendit Darius Milhaud et dont celui-ci se souvint quand il composa *La Création du monde* (1923) et le *Concerto pour batterie et petit orchestre* (1929-1930). Dodds jouait aussi de la *washboard*, rôle ondulée fixée sur une planche à laver et que l'on grattait des doigts munis de dés à coudre, « batterie du pauvre » des débuts mais qui connut un regain de popularité entre 1925 et 1935. Grâce à la pratique des *breaks* et à un travail de précurseur sur les cymbales (bien qu'il n'utilisa jamais la charleston), il contribua à élever le batteur au-dessus de son rôle premier de *time keeper*. Inventeur de la cymbale cloutée (*sizzle cymbal*), Ray Bauduc consacra le type du batteur homme de spectacle, gesticulateur, jongleur (avec les baguettes), danseur à claquettes, prestidigitateur, manipulateur de farces et attrapes, autrefois très apprécié. Batteur des plus grands (Armstrong, Jelly Roll Morton, Fats Waller, Earl Hines), « Zutty » Singleton est le plus moderne des trois ; son style et son set sont plus dépouillés ; il fut le premier à accorder un

véritable rôle à l'accompagnement avec la main droite sur la cymbale et à faire des solos de batterie.

La prohibition (1920-1933), le krach de Wall Street (1929) et le besoin de s'étourdir qu'ils entraînent chez les Américains contribuèrent au succès du jazz (malgré la crise, dix millions de disques furent vendus en 1933 aux États-Unis). En même temps, la ségrégation et la montée du Ku Klux Klan obligèrent les musiciens de jazz à se cantonner dans les boîtes de nuit et les dancings (*ballrooms*). C'est dans ce contexte, et sur fond de désaffection pour le style New Orleans, que se développa, vers la fin des années 20, un autre exode de l'histoire du jazz – le voyage de Chicago vers New York et Kansas City –, un nouveau style : le « swing » ou « middle jazz » ou « jazz classique ». À la même époque débuta l'ère des grands orchestres de danse (Jimmie Lunceford, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Count Basie, Cab Calloway, etc.), ère qui s'étendra sur un quart de siècle, avec une apogée dans les années 30. En confiant au batteur la responsabilité de « porter » la formation, « tel le pilier qui soutient la voûte » (p. 148), ces grands orchestres exercèrent une influence déterminante sur l'évolution de la batterie. Le set de batterie s'augmenta des cymbales *crash* et *splash* (d'origine turque) et des toms réglables par un système de vis. Dans la foulée se mit en place la « rythmique » de jazz, fondée sur le trio batterie-piano-contrebasse (ou banjo ou guitare), qui donna un nouveau son, plus aéré que celui du jazz New Orleans.

Les associations les plus fameuses entre un chef d'orchestre et un batteur sont celle de Duke Ellington et de Sonny Greer, qui dura plus de trente ans (1919-1951) et qui fit les belles nuits du Cotton Club de Harlem (1923-1940), propriété du gangster Owney Madden, et celle de Jimmie Lunceford et de Jimmy Crawford, qui succédèrent au Duke dans le célèbre cabaret. Sonny Greer (1903-1982) occupe une place à part parmi les batteurs : batteur-percussionniste, il utilisait un matériel impressionnant (timbales, mailloches), pour le

spectacle, mais aussi pour la « couleur » de la musique, jusque-là inconnue et constitutive du fameux « son Ellington ».

Parmi les autres grands batteurs de l'ère swing, citons Chick Webb (1909-1939) et Gene Krupa (1909-1973), à qui les batteurs doivent d'être reconnus comme des musiciens à part entière. Nain et bossu, Chick Webb jouait sur une énorme batterie spécialement conçue pour lui. Homme de spectacle accompli et technicien de la frappe et du rebond dont dépend la sonorité des instruments de percussion, il fut le premier batteur à diriger un grand orchestre. Quant à Gene Krupa, il peut être considéré comme le premier grand batteur blanc, le premier virtuose et la première « star » de la batterie. Avec lui, à partir de 1934, le « solo exhibition » de batterie est devenu l'une des grandes attractions de la musique de jazz (le 11 mai 1937, une spectaculaire joute musicale entre le grand orchestre de Chick Webb et celui de Benny Goodman avec Gene Krupa à la batterie attira près de 10 000 personnes au Savoy Ballroom de New York : 4 000 d'entre elles purent entrer mais 5 000 autres durent être refoulées, et il fallut l'intervention de la police montée et des pompiers pour y parvenir). Malheureusement, le jeu outré, théâtral et personnel développé de plus en plus par son batteur amena Benny Goodman à se séparer de lui en 1938. À l'inverse de Gene Krupa – le *Dictionnaire du jazz* le qualifie même d'« anti-Gene Krupa »² –, Dave Tough (1908-1948), batteur de Tommy Dorsey (1936-38), de Benny Goodman (1938-1939) et de Woody Herman (1942-1945), détestait les solos et préférerait se fondre dans le tempo des autres musiciens. Instrumentiste inventif et fin, grand spécialiste des balais (*wire brushes*, à l'origine *fly killers*, inventés en 1912) mais peu connu du public, il était ce que l'on appelle un « musicien pour musiciens » ; « tout ce qu'il frappait devenait musical ; s'il frappait le sol, c'était musical », disait de lui Lionel Hampton.

2. Philippe Carles, André Clergeat & André Comolli, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1988 (« Bouquins ») : 1016.

C'est dans la deuxième partie de l'ère swing que s'opéra la métamorphose qui allait conduire la batterie, et avec elle tout le jazz, du « vieux style » à la révolution bebop. Cette métamorphose tient notamment au passage progressif d'un tempo marqué du pied droit (pour les droitiers) sur la grosse caisse, avec travail des deux mains sur la caisse claire issu de la tradition du tambour et supposant l'indépendance des mains par rapports aux pieds, à un tempo marqué de la main droite sur la cymbale *ride* et du pied gauche sur la charleston, avec discours de la main gauche sur la caisse claire et du pied droit sur la grosse caisse, nouvelle coordination supposant l'indépendance totale des quatre membres. L'un des principaux acteurs de cette métamorphose fut Jo Jones (1911-1985), batteur de Count Basie de 1936 à 1948 et artisan, avec Walter Page à la contrebasse et Freddie Green à la guitare, de la rythmique qui est à la base du « son Basie ». Polyinstrumentiste (pianiste, trompettiste, saxophoniste, vibraphoniste, danseur à claquettes) et showman accompli (il prenait des solos en battant de ses seuls doigts ou mains), Jo Jones était un batteur élégant et fin, qui connaissait l'importance des silences, et alliait puissance et légèreté, notamment dans les solos aux balais dont il était un maître. Il déplaça le tempo de la grosse caisse vers la charleston et diminua le nombre et la taille des instruments de la batterie. Sydney Catlett (1910-1951) se situe lui aussi à la charnière entre le swing et le bop. Batteur d'Armstrong entre 1938 et 1941, il joua avec Dizzy Gillespie et Charlie Parker en 1945. « Il est à la batterie ce que Charlie Christian fut à la guitare électrique et Jimmy Blanton à la contrebasse : un novateur qui a su faire une lecture originale de la musique tout en tenant compte de l'héritage de Chick Webb, Gene Krupa et Dave Tough » (p. 262).

Mais le batteur de cette époque dont la réputation reste la plus forte, notamment parmi les batteurs eux-mêmes, est incontestablement Buddy Rich (1917-1987), « *The Monster* ». Batteur d'Artie Shaw (1939), de Tommy Dorsey (1939-1942, 1944-1946,

1954-1955), de Benny Carter (1942), de Harry James (1953-1954, 1957), leader de ses propres orchestres à partir de 1958, Buddy Rich était un virtuose à la technique éblouissante et à la prodigieuse vélocité, au jeu physique et agressif, au professionnalisme exigeant (grâce auquel il réussit à créer en 1966 et à maintenir son grand orchestre malgré la crise des big bands consécutive à la fermeture des *ballrooms* en 1945). Buddy Rich se complaisait dans des confrontations spectaculaires avec Gene Krupa et Louie Bellson organisées par Norman Granz dans le cadre du JATP (*Jazz at the Philharmonic*) entre 1947 et 1957. Son goût de la performance s'exerçait souvent au détriment de la musicalité – Artie Shaw lui reprochait de transformer tous les morceaux en solos de batterie –, ce qui ne l'empêchait pas de savoir jouer fin, ainsi qu'en témoignent plusieurs enregistrements en quartette avec Lester Young. Toujours est-il que, pour Roy Burns (cité p. 284), comme pour beaucoup d'autres batteurs contemporains, « Buddy Rich a probablement influencé, jusqu'à un certain point, tous les batteurs depuis 1940. Il nous a montré ce qu'il était possible de faire sur l'instrument. Il a reculé les limites inhérentes au set de batterie pour les propulser vers de nouveaux sommets. »

La galerie de portraits offerte par ce tome I montre bien que les batteurs, plus encore que les autres instrumentistes, ont sans cesse hésité entre deux tendances hélas opposées dans la pratique : d'un côté, la recherche de la perfection technique, avec les dérives spectaculaires et mégalomaniaques du « batteur olympique » (selon l'expression de Daniel Humair) ; de l'autre, la recherche de la musicalité et de la fusion du « musicien pour musiciens », avec les limites du *side man* et du *time keeper*. Rares furent, au total, les batteurs qui parvinrent à une synthèse parfaite de ces deux tendances... Tel est l'un des traits saillants qui auraient pu être dégagés de ces 366 pages débordantes de faits et d'informations. Si je viens d'employer le conditionnel, c'est parce que ce premier volume de l'*Histoire de la*

batterie de jazz de Georges Paczynski me paraît souffrir d'un déséquilibre entre sa richesse documentaire et l'insuffisance de ses conclusions.

L'ampleur et le sérieux de la collecte et de la présentation des faits ne font pas de doute. L'auteur a même su allier, avec un rare bonheur, deux éléments qui ne vont généralement pas de pair : l'érudition et la vie ! Ainsi, sa galerie de portraits n'est ni uniforme ni figée. Les batteurs oubliés (Billy Exiner et bien d'autres) et ceux qui ont connu des destins tragiques (Dave Tough sombrant dans l'alcoolisme par hantise de ses crises d'épilepsie) y côtoient les batteurs heureux. Une profusion d'anecdotes illustre les grandeurs mais aussi les servitudes de la vie de ces musiciens de légende : « Tous ont vécu ces fins de soirées dans les hôtels, les cabarets, les salles de bal, où une dernière tâche leur restait à accomplir : démonter et plier le matériel ! On écarte, ou on ignore trop souvent, cet aspect pénible et répétitif de la vie du batteur qui, selon la légende, aurait décidé le saxophoniste Lester Young à abandonner très tôt – et, il faut bien l'avouer, pour notre plus grand bonheur – la batterie ! » (p. 227). À cela s'ajoutent une iconographie de qualité, de très nombreuses transcriptions d'accompagnements et de solos de batterie, et un triple système de renvoi, par des pictogrammes différents, aux transcriptions, aux pages de l'*Anthology of jazz drumming* et aux références bibliographiques. Le tout est servi – cela est trop rare pour ne pas mériter une mention spéciale – par une édition impeccable, à la fois rigoureuse, originale et élégante. Les seules erreurs ou incohérences décelées concernent la coordination entre le livre et les disques. Par exemple, p. 181, *Don't Be That Way* de Benny Goodman n'est pas 4 : 3 (page 3 du CD IV) mais 4 : 2 ; Buddy Rich, qui clot le tome I, ne figure pas sur le CD correspondant (IV) ; en revanche, la page de couverture du même CD IV annonce Kenny Clarke alors que celui-ci ne s'y trouve pas (en toute logique, la place de l'inventeur du *drumming* be-bop est dans

le tome II et dans le CD V). Le foisonnement et le mélange de commentaires techniques, d'analyses musicales, d'anecdotes biographiques, de références et de réflexions de fond disséminées donnent à l'ensemble des allures de disparité et de désordre qui rendaient d'autant plus nécessaire un effort de synthèse et des conclusions fortes. Les sujets, effleurés à l'occasion, ici ou là dans le texte, ne manquaient pourtant pas. La question, par exemple, de la « démarche fondamentale [des musiciens, chez qui] la pensée guide la main » (p. 108), ou celle de l'évolution parallèle de l'instrument et de la technique musicale, ou encore celle du « rapport particulier [des batteurs] avec leur instrument » d'où il découle que « le monde des batteurs est un monde à part au sein des musiciens » (p. 118), monde à part marqué par l'égotisme et un fort esprit de compétition, auraient demandé à être reprises et développées. Par ailleurs, sans prétendre que la création artistique est entièrement déterminée par la société globale, on comprend que des événements comme la ségrégation (Benny Goodman fut en 1936 le premier chef d'orchestre blanc à engager des musiciens noirs), la prohibition, le krach de Wall Street, la participation américaine aux deux guerres mondiales, la fermeture des *ballrooms* (1945), l'invention du disque en 1917 et celle du microsillon en 1948, etc., n'ont pas été sans influence sur les conditions de vie et d'exercice des musiciens de jazz (cf. leurs migrations New Orleans-Chicago puis Chicago-New York) et, de proche en proche, sur leur musique... Ces faits ne sont pas ignorés mais il n'y est fait référence que de manière allusive et ponctuelle. Une histoire sociale de la batterie reste donc à écrire. À moins que Georges Paczynski ne réserve au quatrième et dernier tome les analyses et conclusions de l'ensemble – ce qui, après tout, ne serait pas incohérent, dusse la patience des lecteurs en souffrir. Ceux-ci pourront, en attendant, se régaler de l'évocation des batteurs de l'ère bop, puis de Roy Haynes, Philly Joe Jones, du jazz West Coast avec

Shelly Manne, de la révolution d'Elvin Jones... Il faut donc souhaiter que les tomes II et III tiendront les promesses du premier, et que le dernier viendra couronner une œuvre qui, parce qu'elle concerne aussi bien les érudits que les mélomanes, s'annonce déjà comme marquante.

Jean-Pierre Digard

P. S. – *Au moment de mettre sous presse la présente livraison de L'Homme, paraît le tome II de l'Histoire de la batterie de jazz consacré aux années be-bop*¹.

Après quelques pages sur les musiciens dans l'Amérique en guerre et sur les « batteurs charnière » de la fin de l'ère swing – « Shadow » Wilson, Gus Johnson, etc. –, le premier chapitre, consistant, est consacré comme il se doit à la naissance et à l'explosion du be-bop, et au rôle que jouèrent dans cette révolution trois immenses batteurs : Kenny Clarke, qui fut le premier, au début des années 40, à placer le « cha-ba-da » sur la grande cymbale *ride* au centre de son jeu pour tenir le tempo continu ; Max Roach, qui fut, avec son aîné Kenny Clarke, le principal batteur de Charlie Parker, avant d'atteindre des sommets avec le quintette qu'il fonda avec le trompettiste Clifford Brown (mort accidentellement en 1956) ; enfin, Art Blakey, qui devint le leader des Jazz Messengers durant quelque trois décennies à partir de 1956.

Les chapitres suivants traitent de l'héritage du be-bop – porté notamment par Roy Haynes (en qui Paczynski voit « le père de la batterie contemporaine » ; p. 198), Philly Joe Jones et Art Taylor –, du « nouveau classicisme » auquel celui-ci aurait donné naissance et qu'illustrent les noms de Dave Bailey, batteur de Gerry Mulligan, d'Ed Thigpen, chez Oscar Peterson, de Connie Kay au Modern Jazz Quartet ou de Joe Morello chez Dave Brubeck, et de l'extension du be-bop, incarnée par « Tiny » Kahn, batteur de Stan Getz, l'un des rares batteurs musiciens complets de l'histoire du jazz, qui fut aussi l'un des premiers à déstructurer le cha-ba-da pour mieux épouser les courbes mélodiques du saxophoniste, par Jimmy

Cobb chez Miles Davis, par Louis Hayes chez Horace Silver et « Cannonball » Adderley. La tempête be-bop et hard bop a aussi suscité des réactions comme le jazz West Coast, qui « se caractérise par un certain retour au calme et à la retenue [...], et un attachement à un tempo à la fois relativement doux et fluide » (p. 333) ; ses chefs de file furent Shorty Rogers, Jimmy Giuffrè et, pour la batterie, Shelly Manne, Chico Hamilton ou Frank Isola. Parallèlement, après une période de crise, les big bands et leurs batteurs vedettes connaissent une remarquable pérennité : Duke Ellington avec Louie Bellson et Sam Woodyard, Count Basie avec Sonny Payne, Dizzy Gillespie avec Kenny Clarke (qui excellait dans les rythmes afro-cubains, mais qui sut aussi bien être, à l'inverse, le batteur du très précieux Modern Jazz Quartet).

Sans doute parce que ce tome II traite d'une période et de musiciens qui sont plus proches de nous, on ne peut manquer de s'interroger sur certains des choix de l'auteur : pourquoi, par exemple, n'avoir pas réservé une place plus importante à ces autres batteurs révolutionnaires que furent Elvin Jones, qui accompagna notamment John Coltrane de 1960 à 1965, et surtout Tony Williams, que Miles Davis préféra entre tous ? Pour le reste, ce deuxième tome tient les promesses du premier, notamment quant à l'épaisseur documentaire. Mais il en présente aussi les limites : en particulier, faute d'une véritable mise en perspective historique et anthropologique, il donne par endroits l'impression d'un montage de fiches de musiciens mises bout à bout. D'où ce paradoxe : en même temps qu'elle promet de rester longtemps, dans son domaine, un ouvrage de référence indépassable, *l'Histoire de la batterie* de Georges Paczynski laisse toute la place à qui voudrait entreprendre une histoire sociale ou une anthropologie historique de cet instrument emblématique du jazz. J.-P. D.

1. Georges Paczynski, *Une histoire de la batterie de jazz. II : Les années be-bop : la voie royale et les chemins de traverse*. Préface de Ricardo Del Fra. Paris, Éditions Outre Mesure, XVIII + 447 p., discogr., bibl., gloss., index, ill. (« Contrepoints »).