

If there's one virtue that makes Raphaël Homer Bryant a musician unique in modern piano history, it's lucidity.

It's a virtue that isn't always appreciated. Jazz lovers like to see their champions as intuitive creators, touched by genius coming from elsewhere, and overtaken by it. They imagine them to be possessed, in a way, as if visited by spirits in some ceremony midway between a Buddhist asceticism and a voodoo trance. And how stupefied they are to observe, when reading interviews published in specialist-magazines, that the most flamboyant, indeed the most "primitive" artists know perfectly well where they are going, why they wish to go there, and which road they intend to take to do it... Art Blakey is the best illustration of this paradox: offstage, the great unleasher of thunder appears to be the most thoughtful and conscientious artisan there is. The enormity that typifies his manner is not a gift beyond his control, but on the contrary a shape that he has consciously and patiently constructed.

"Men make history, but do not know when they make it", said a famous philosopher. Nothing contradicts this judgement more vividly than the attitude of such jazzmen as (I name them in no particular order), Duke Ellington, Lester Young, Sidney Catlett, Kenny Clarke, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk, Miles Davis, Gil Evans, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Elvin Jones and John Coltrane. Or Bix Beiderbecke. Or Gene Krupa. Or Ahmad Jamal. Or Martial Solal.

Or Ray Bryant.

His lucidity is, firstly, that of a man attached to his roots, and capable of placing himself with precision in a precise cultural context. So, when he made his professional debut — before he'd even celebrated his fifteenth birthday — in his native Philadelphia, there was nothing of his heritage that he didn't know. Like most black musicians of his generation, he drank deeply at the secular well of jazz: the blues, but even more deeply at the religious source: gospel. His mother, "preacher" and pianist at the Holiness Church, was his first "employer", one might say. Installed at the organ or the piano, he also contributed, like his sister and his brother, to the fervour of the church services.

He didn't neglect the more conventional lessons of recognized teachers for all that. On his own account, he dissected the brilliant variations of Art Tatum, and sought to reproduce the fluidity of Teddy Wilson, two instrumentalists he admired for their refusal to remain within certain regions of the keyboard. A little later, he discovered in Bud Powell a modernist who was in no way decided to break with the demands of these great older players. He would courageously tackle the other was doing. There's no need to look elsewhere for the secret of his penchant, rightly emphasized by observers, for improvising without the aid of a rhythm section — a perilous enterprise undertaken by the Sunday pianist today without modesty, resulting mainly in the drowning of both the listener's patience and his own illusions, sunk without trace. As a solitary frontrunner, Bryant hasn't many rivals among his contemporaries. "Me and the Blues" (for Prestige/New Jazz, in 1958) and "Alone in Montreux" (for Atlantic, 14 years later) represent two privileged moments in both his life and ours. Moments that are extended in three pieces on "Plays Basie and Ellington" (EmArcy 8322352) and, here, in the superb performances of "I'm a fool to want you", "I remember Clifford", "Misty" and "Lullabye". With these, it's no exaggeration to say that the pianist fully deserves the place that is rightfully his alongside instrument's masters.

Need we be reminded that this seat was one he deserted of his own free will, for seven whole years, because he felt that, in his playing, professionalism had finally taken precedence over consistency and emotion (see Ed Berger's vibrant preface to "Plays Basie")? Untold numbers of creative artists in all fields have experienced this feeling at one time or another — and often for better reasons. But how many of them had the courage to draw their own conclusion? And if they did, how many didn't just give up? Raphaël Homer Bryant was one; he went out to find inspiration again. Such a gesture gives the measure of the artist's integrity, and the man's greatness. Also, the success obtained is equal to the height of the challenge: the three albums recorded in a marathon session instigated by the irreplaceable Kiyoshi Koyama all count among his most memorable achievements, equalling the legendary "Ray Bryant Trio" (Prestige 7098) and "Ray Bryant Plays" (Signature 6008). "Golden Earrings" is no less delicate, sensual, exciting, or moving than "Trio Today" (EmArcy 8325892) for which, personally, I noted a slight preference. Those familiar with the pianist will find here new versions of themes that Ray recorded thirty or so years ago: the one which gives the record its title, to start with, but also "Round Midnight", or "Misty" (recorded twice in the space of a few weeks at the end of 1959). Over the years, some marvellous rhythm partnerships have collaborated with Ray Bryant: Wendell Marshall and Jo Jones, Wyatt Reuther and Kenny Clarke, Ike Isaacs and Specs Wright, Tommy Bryant with Oliver Jackson (or Gus Johnson, or Eddie Locke, Bill English, Panama Francis, Bobby Donaldson, Walter Perkins), Jimmy Rowser and Ben Riley, among others. The EmArcy sessions of



February 1987 were no exception: bassist Rufus Reid and drummer Freddie Waits belong to the accompanists' elite. One may notice in passing that both players are markedly younger than the leader, yet share his capacity for acclimatization; with the same conviction — and the same success — they can ally themselves with avant-gardists and conservatives alike.

Knowing how to choose partners, and one's repertoire, is again a matter of lucidity, of course. The least boastful of virtues, and the one least media-worthy. Others, during this time, are working "with genius", monopolizing the attentions of crazies, who have made themselves the valets of public credulity. But who will remember their names, never mind their works, when "Golden Earrings" will still be spinning on record-decks for discovery by our grandchildren? I bet they're amazed by it.

Alain Gerber

(Author of the essay "Le cas Coltrane" and numerous novels, several of which have been translated and published in the U.S.A. by Mercury House.)

S'il est une vertu qui a fait de Raphaël Homer Bryant un musicien unique dans l'histoire du piano moderne, c'est bien la lucidité.

Celle-ci n'a pas toujours bonne presse. Les amateurs de jazz se plaisent à voir dans leurs champions des créateurs intuitifs, traversés par un génie qui vient d'ailleurs et qui les dépasse. Ils les imaginent un peu comme des possédés, que l'esprit visite à l'occasion de cérémonies participant à la fois de l'ascèse bouddhiste et de la transe vaudou. Quelle n'est pas leur stupéfaction lorsqu'ils s'aperçoivent, à la lecture des entretiens publiés par les revues spécialisées, que les plus flamboyants, voire les plus «primitifs» de ces artistes savent parfaitement où ils vont, pourquoi ils souhaitent s'y rendre et par quels chemins ils comptent y parvenir... Art Blakey offre la meilleure illustration de ce paradoxe: hors de scène, le grand déchaîné de tonnerre apparaît comme le plus réfléchi et le plus scrupuleux des artisans. La démesure qui caractérise sa manière n'est pas un don qui lui échappe, mais au contraire une forme qu'il a consciemment et patiemment construite.

«Les hommes font l'histoire, mais ils ne savent pas l'histoire qu'ils font», a dit un fameux philosophe. Rien n'apporte à ce jugement une plus vive contestation que l'attitude de jazzmen tels que (je les cite en vrac) Duke Ellington, Lester Young, Sidney Catlett, Kenny Clarke, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk, Miles Davis, Gil Evans, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Elvin Jones et John Coltrane. Ou Bix Beiderbecke. Ou Gene Krupa. Ou Ahmad Jamal. Ou Martial Solal. Ou encore Ray Bryant.

Sa lucidité est d'abord celle d'un homme attaché à ses racines, capable de se situer avec précision dans un contexte culturel précis. Ainsi, lorsqu'il fait — avant même de fêter son quinzième anniversaire — ses débuts professionnels à Philadelphie, sa ville natale, il n'ignore rien de son héritage. Il s'est abreuvé, comme la plupart des musiciens noirs de sa génération, à la source profane du jazz, le blues, mais plus encore à sa source sacrée: le gospel. «Preacher» et pianiste de la Holiness Church, sa mère a été, peut-on dire, son premier employeur. Installé à l'orgue ou au piano, il a contribué, comme sa soeur et son frère, à la ferveur des services religieux.

Pour autant, il n'a pas négligé les leçons plus conventionnelles des professeurs patentés. De son propre chef, il a disséqué les brillantes variations d'Art Tatum, cherché à reproduire la fluidité de Teddy Wilson, deux instrumentistes qu'il admire pour leur refus de se limiter à certaines régions du clavier. En Bud Powell, un peu plus tard, il découvre un moderne nullement décidé à rompre avec les exigences de ces grands anciens. Lui-même va se mettre courageusement à la difficile école du piano «total», alors que tant d'autres se résigneront à devenir des pianistes manchots.

D'emblée, ce garçon modeste a visé haut. Mais parce qu'il garde la tête froide, il accepte de payer le prix de ses ambitions. Ajoutons que s'il reste — et restera toujours — fidèle à la tradition, il voit plus loin que le bout de son nez et ne s'effraie pas des changements qu'apportent la révolution bop et ses contrecoups. Aussi l'avenir ne le prendra-t-il pas au dépourvu: en compagnie de Gillespie, Miles, Blakey, Rollins, Golson, etc., il participera à quelques-unes des plus belles aventures des années cinquante. Ce qui ne l'empêchera pas d'être, simultanément, la coqueluche des maîtres de la génération précédente. Entre autres: Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Charlie Shavers, Ella Fitzgerald et Jo Jones (avec le trio duquel il enregistre deux disques remarquables devenus l'un comme l'autre des pièces de collection).

Il faut, à propos de ce large éventail de collaborations, dissiper un malentendu. Des commentateurs au demeurant bien intentionnés ont souvent décrit Ray Bryant comme un accompagnateur «éclectique». C'est là un éloge ambigu qui, laissant craindre un certain manque de personnalité, pourrait se retourner contre lui. En réalité, notre homme n'a rien d'un musicien caméléon. Son style s'adapte à des esthétiques contrastées, certes, mais il s'y adapte spontanément, sans concession ni contrainte, parce que son exceptionnelle richesse, sa flexibilité intrinsèque, son équilibre le rendent compatibles avec de multiples approches. Aux novateurs, Ray sert de mémoire; aux vétérans, il dévoile de nouveaux horizons. Il inspire de l'audace aux timides et rappelle les téméraires à la prudence. Tout cela sans jamais cesser d'être lui-même. Et uniquement lui-même. Au point d'appartenir au groupuscule des célébrités qui, *stricto sensu*, n'ont ni maîtres ni disciples, — même s'il a emprunté à d'autres et si d'autres, en plus grand nombre, l'ont pillé sans vergogne

à l'époque où une heureuse conjoncture avait fait de lui l'un des arbitres de la mode. (Qui ne se souvient du succès de *Little Susie*, juste avant que Ray ne devint, pour une saison, le grand prêtre du... madison?)

C'est sans doute parce qu'il est un accompagnateur exemplaire que R. B. improvise de manière aussi convaincante. Dans ce domaine encore, sa lucidité triomphe. Il s'écoute avec la même intelligence, les mêmes scrupules, la même disponibilité qu'il écoute Rollins dans *There is No Business Like Showbusiness* (cf. «Worktime») ou Miles dans *Blue Changes* (cf. «Miles Davis And Milt Jackson»). Jamais une de ses mains ne fut prise en flagrant délit d'ignorer ce que faisait l'autre. Il ne faut pas chercher ailleurs le secret de son aptitude, justement soulignée par les observateurs, à improviser sans le secours d'une section rythmique, — entreprise périlleuse dans laquelle n'importe quel pianiste du dimanche s'embarque aujourd'hui sans pudeur, avec pour principal résultat d'y noyer corps et bien la patience de l'auditeur et ses propres illusions. Au jeu de l'échappée solitaire, Bryant n'a pas beaucoup de rivaux chez ses contemporains. «Me And the Blues» (pour Prestige/New Jazz, en 1958) et «Alone In Montreux» (pour Atlantic, quatorze ans plus tard) représentent deux moments privilégiés de son histoire et de la nôtre. Des moments qui se prolongent dans trois pièces de «Plays Basie & Ellington» (EmArcy 832 235-2) et, ici même, dans les superbes interprétations de *I'm A Fool To Want You*, *I Remember Clifford*, *Misty* et *Lullabye*. Avec celles-ci, il n'est pas exagéré de dire que le pianiste retrouve pleinement la place qui lui revient de droit parmi les maîtres de l'instrument.

Faut-il rappeler que, cette place, il l'avait désertée de son plein gré: sept années durant, parce qu'il estimait que, dans son jeu, le métier avait fini par l'emporter sur la consistance et l'émotion (voir la passionnante préface d'Ed Berger à «Plays Basie») ? D'innombrables créateurs, dans toutes les provinces de l'art, ont éprouvé ce sentiment un jour ou l'autre, — et souvent avec de meilleures raisons. Mais combien d'entre eux ont eu le cran l'en tirer les conséquences ? Combien, lorsqu'ils ont fait, ne se sont pas contentés de baisser les bras ? Raphaël Homer Bryant, lui, est parti à la reconquête de l'inspiration. On mesure à un tel geste la probité de l'artiste et la grandeur de l'homme. Le succès obtenu aussi, est à la hauteur du défi lancé: les trois albums enregistrés à l'instigation de l'irremplaçable Kiyoshi Koyama au cours d'une séance fleuve comptent tous les trois parmi ses plus mémorables réussites, à égalité avec les légendaires «Ray Bryant Trio» (Prestige 7098) et «Ray Bryant Plays» (Signature 6008).

«Golden Earrings» n'est ni moins délicat, ni moins sensuel, ni moins excitant, ni moins émouvant que «Trio Today» (EmArcy 832 589-2), pour lequel, personnellement, je marquais jusqu'ici une légère préférence. Les familiers du pianiste y trouveront des versions nouvelles de thèmes que Ray avait déjà interprétés en studio il y a une trentaine d'années: celui qui donne son titre au disque, pour commencer, mais aussi *Round Midnight* ou encore *Misty* (enregistré deux fois en l'espace de quelques semaines, à la fin de 1959). Au fil des années, de merveilleux tandems rythmiques ont collaboré avec R. B.: Wendell Marshall/Jo Jones, Wyatt Rutherford/Kenny Clarke, Ike Isaacs/Specs Wright, Tommy Bryant/Oliver Jackson (ou Gus Johnson, ou Eddie Locke, ou Bill English, Panama Francis, Bobby Donaldson, Walter Perkins...), Jimmy Rowser/Ben Riley, entre autres. Les sessions EmArcy de février 1987 ne font pas exception à la règle: Le contrebassiste Refus Reid et le batteur Freddie Waits appartiennent à l'élite des accompagnateurs. On remarquera au passage que, nettement plus jeunes que le leader, ils partagent tous deux la capacité d'acclimatation: avec la même conviction — et avec le même succès — ils s'allient indifféremment aux avant-gardistes ou aux conservateurs.

Savoir choisir ses partenaires, son répertoire, c'est encore, bien sûr, une question de lucidité. La moins hâbleuse, la moins médiatique des vertus. Pendant ce temps, d'autres travaillent «dans le génie», monopolisent l'attention des gogos et des critiques qui se sont faits les valets de la crédulité publique. Mais qui se souviendra de leur nom, pour ne rien dire de leurs oeuvres, quand «Golden Earrings» tournera encore sur les platines et sera redécouvert par nos petits-enfants ? Avec éblouissement, j'en tiens le pari.

Alain Gerber