



# RENCONTRES AVEC GERARD BADINI

## part one

Les plus jeunes d'entre nous ne l'ont peut-être découvert qu'avec la récente réédition d'un album *Black & Blue* (\*) d'Helen Humes. Ils ont alors certainement partagé l'enthousiasme de Dominique Périchon qui, chroniquant ce disque dans notre dernier numéro, écrivait :

« Il y a (...) une deuxième voix dans cet enregistrement, qui seconde et souligne celle de Helen Humes : le saxophone ténor de Gérard Badini.

Un pont par-ci, un contre-chant par-là, un chorus ailleurs, le timbre du ténor (peut-être sans équivalent en France) rivalise de chaleur et de feeling avec Helen, sans tomber dans les petites phrases clichés que le blues peut susciter en particulier.

*Tribute To Jimmy Rushing* le prouve sans conteste, grognement de plaisir d'un des musiciens à l'appui en fin de chorus. »

Cela se passait en 1974, au moment où Gérard Badini s'affirmait comme leader, partageant de plus en plus l'affiche avec les maîtres noirs américains.

En 1974, pour l'amateur de jazz classique, et malgré son statut de "sideman", Gérard Badini était déjà une figure majeure.

C'est sa rencontre avec le jazz et la première partie de sa carrière (la période 1952-1973)

que je lui ai demandé d'évoquer dans ce premier entretien qui fut enregistré le 1 juin 2002 à Deauville.

Guy Chauvier

(\*) D'autres publications récentes permettent d'écouter Gérard Badini. Sur le catalogue *Black & Blue* : "Mule", de Major Holley (BB 862.32). Il est aussi question de rééditer les formidables sessions du *Popcorn* de 1975. Un autre des meilleurs disques de Gérard Badini, la séance *Barclay* de la *Swing Machine* avec Sam Woodyard (1975), sera très prochainement réédité dans la collection "Jazz in Paris". Sur le label *Millenium Jazz Records* (distribué confidentiellement par le club *Dial*) : "What Did I Do To Be So Black And Blue" (rééditions de 1958 et 1962 dans lesquelles on retrouve Gérard aux côtés de Gilles Thibaut, Michel Attenoux, Claude Gousset, Dominique Chanson...). Le récent coffret *Frémeaux* (3 CD), intitulé "Rolling with Bolling - Intégrale Claude Bolling Big Band 1973-1983" permet d'entendre Gérard Badini soliste dans huit titres.

Gérard Badini : Guy, avant que tu ne me poses tes questions, je voudrais te dire une chose très importante pour moi. Toute ma vie musicale, je la dois aux Américains : Sidney Bechet, Don Byas, les ellingtoniens, Roy Eldridge... Ils m'ont laissé entrevoir que j'étais de la famille. Je n'aurais pas existé sans eux, en tout cas pas de la même façon. Aujourd'hui, ces musiciens me manquent terriblement. Quand je repense à toutes ces années vécues à leurs côtés, je me dis que j'ai eu une chance extraordinaire. Les jeunes musiciens actuels ne connaîtront jamais le bonheur d'être sur une scène en compagnie de Paul Gonsalves ou d'Eddie Davis...

**Guy Chauvier : Le problème des musiciens de jazz actuels vient du fait que le jazz a le cul entre deux chaises : il n'est plus moderne et il n'est pas encore classique. Dans une ou deux générations, plus personne n'aura connu Eddie Davis ou Paul Gonsalves. Ces musiciens seront dans le passé, comme Haydn ou J. S. Bach. Alors, on verra peut-être de tout jeunes musiciens, bouleversés à l'idée de monter sur une scène jouer des 4/4 avec Montier, Pastre ou leurs descendants, lesquels auront, je le souhaite, le même statut que les grands interprètes de la musique classique.**

Ton point de vue est intéressant mais je suis moins optimiste. Le jazz n'a plus beaucoup de succès. Les festivals d'été sont un trompe-l'oeil. Ils vivent sur le tourisme. Le reste de l'année, les concerts, les clubs connaissent une audience minime, sans parler du marché du disque, etc. J'ai connu l'époque où l'on se produisait devant des milliers de personnes. Aujourd'hui, c'est le rap, la techno qui attirent les foules et qui font danser. C'est une autre époque et c'est très inquiétant pour le jazz. Ce n'est pas que le jazz soit moins bien compris qu'autrefois, le grand public ne l'a jamais véritablement compris, il y a cinquante ans les gens disaient «jouez-moi un blues» alors qu'ils avaient envie de danser un slow, mais ce qui me fait peur maintenant, c'est de voir qu'il y a de moins en moins de personnes qui savent à quoi le jazz ressemble.

**Il n'y a pas que les musiques à la mode qui ont le droit et la capacité d'exister. De nombreuses musiques vivent avec un public nettement plus restreint que la techno ou le rap. Prends l'exemple de la musique dite classique, les chiffres de vente de CD, par exemple, restent modestes. Mais cette musique vit nettement mieux que le jazz car elle fait l'objet d'une formation nettement mieux pensée que celle du jazz, qu'elle reçoit une aide nettement plus efficace et qu'elle connaît une couverture médiatique plus digne de son importance culturelle.**

Tu as raison quand tu dis que le jazz peut perdurer sans être la musique la plus populaire mais, comme je suis de nature pessimiste et que je constate chaque jour que les médias ne font pratiquement rien pour faire connaître et comprendre cette musique, que seules des musiques très marginales par rapport au tronc commun du jazz suscitent, au nom du jazz, l'intérêt des journaux, des radios et

des pouvoirs publics, je me dis que la réduction du public du jazz, que je constate depuis des années, va continuer. J'espère me tromper mais il me semble qu'une personne ne connaissant rien au jazz a de moins en moins de chance de rentrer en contact avec lui.

**Restons sur ce thème mais venons-en à ton cas. Quel a été ton premier contact avec le jazz ?**

C'est très clair. Sur le boulevard Rochechouart, entre Pigalle et Clichy, en août et septembre 44, j'ai entendu plein d'orchestres militaires américains. Il y en avait à toutes les terrasses de café. Ils jouaient du Glenn Miller, souvent aussi bien que l'original d'ailleurs. Je n'avais jamais vu ça ! Je n'avais jamais entendu de jazz pendant l'occupation. J'avais quatorze ans, j'étais fasciné par cette musique. Les martiens venaient de débarquer ! En même temps ont démarré les émissions de radio de l'AFN qui diffusaient plein de jazz. Je me souviens notamment d'une émission qui s'intitulait «Surprise partie» et qui balançait tous les derniers disques américains. Elle avait lieu vers 23 heures, c'était tard, je me faisais régulièrement engueuler par mes parents et par les voisins. Il y avait aussi l'émission de Sim Copans. Son indicatif était le *Frankie And Johnny* d'Ellington. Ce sont donc les Américains de Pigalle et la radio qui m'ont fait découvrir le jazz, pas les boîtes du Quartier Latin, que je n'ai connues que bien après. En 46, j'ai été frappé par la tournée de Don Redman. Dans l'orchestre, il y avait Don Byas, Peanuts Holland, Tyree Glenn, Billy Taylor, Bufford Oliver... J'étais au concert de Pleyel. Ce jour-là, je me suis dit : «Voilà ce que je veux faire». Le 31 décembre de cette même année, je me souviens de la une d'un quotidien qui disait : «La guerre est oubliée, on entre dans une autre époque : grand réveillon avec un orchestre noir américain au cabaret Le Beaulieu». C'était l'orchestre de Redman. A l'époque, je faisais partie d'une chorale et, ce 31 décembre 46, avant d'aller chanter pour la messe de minuit, je me baladais avec ma mère sur les boulevards. Il y avait du jazz partout !

En 1948, j'ai commencé à partager ma passion naissante avec quelques copains du lycée Carnot et à fréquenter un magasin de disque, "Chez Maud", au 4 avenue de Villiers, à 500 mètres du lycée. C'était LE disquaire spécialisé dans le jazz et ce fut pour moi un lieu primordial. On pouvait écouter des disques sans les acheter.

**C'est à ce moment que tu as commencé à jouer ?**

Non, un peu plus tard. En 48, il y eut plusieurs événements très importants, le festival de Nice en février, la venue d'Armstrong à Paris en mars et La Semaine du Jazz du Théâtre Marigny en mai... Je n'étais pas à Nice mais le festival était retransmis tous les soirs à la radio. Les matins, au lycée, on ne se demandait pas si on avait regardé Loft Story mais «T'as entendu Armstrong hier soir ?», «T'as entendu Mezzrow ?». Les avis étaient très partagés. Le mois suivant Armstrong, avec Bigard, Hines, Catlett, puis Mezzrow sont venus à Pleyel. J'y étais. De la même façon, je n'ai manqué aucun des concerts de Marigny. J'ai vu Erroll Garner, Coleman Hawkins... Le

déclencheur définitif a été le festival de Pleyel, en mai 49, avec Parker et Bechet. Le bop me branchait terrible. Je connaissais quelques disques de Parker et j'attendais son concert avec impatience. Il est venu signer des disques dans le magasin que je fréquentais. Je suis allé lui serrer la main. Et puis le concert est arrivé. Je n'ai rien compris, rien, j'étais complètement dépassé. Mais quand Sidney a attaqué son intro de *Summertime*, qui me rappelait peut-être certains airs d'opéra que j'entendais quand j'étais môme, je ne sais pas, j'ai eu un choc émotionnel qui a été décisif pour tout le reste de ma vie musicale. J'étais abasourdi de constater qu'un musicien pouvait mettre autant de choses dans une note que d'autres dans toute une symphonie. Quelques années plus tard, en 1954, j'ai eu la chance de l'accompagner plusieurs mois de suite avec l'orchestre de Michel Attenoux. Il y avait Persiani au piano, Guy Longnon, Bernard Zacharias au trombone. Par rapport à ce que j'avais entendu en 49, c'était un contexte plus moderne. Là, Bechet jouait des riffs swing derrière les solistes. Malgré cet enthousiasme pour Bechet, quand je suis allé acheter mon premier instrument, pour Noël 49, je voulais une trompette, à cause d'Armstrong. Mais je n'avais pas assez d'argent, alors je suis reparti avec une clarinette d'occasion. Dès 50, je balbutiais dans les surprises-parties. Le premier morceau que j'ai appris fut *Georgia Cabin*, à partir d'un disque de Sidney Bechet. J'avais de gros problèmes techniques, je n'arrivais pas à me servir de tous les registres. Mais, finalement, c'est venu assez vite. En 51, j'ai commencé à jouer avec Michel Attenoux et en 52 on a gagné le tournoi des amateurs de la Radiodiffusion Française, ce qui nous a permis de faire la première partie de Bechet à Pleyel le lendemain. Ce concours marque le début de ma carrière professionnelle. Nous sommes partis jouer à Monte Carlo. C'était un rêve. Par la suite, notre orchestre a accompagné plein de bons musiciens américains, Bill Coleman, Peanuts Holland, Lil Armstrong...



Gille Thibaut, Gérard Badini et Michel Attenoux au Vieux Colombier (1954)

**Pour tes premiers pas avec la clarinette, tu as pris des cours, tu as sollicité les conseils d'un copain ?**

Non, rien du tout. J'ai pris quelques cours mais bien plus tard. Mes débuts sont totalement autodidactes. Quand je suis rentré à la maison avec l'instrument sous le bras, je l'ai monté et j'ai soufflé longtemps sans que rien ne sorte. Rien ne pouvait sortir car on ne m'avait pas dit qu'il fallait acheter des anches et en monter une sur le bec. De

ces débuts, je garde aussi en mémoire les journaux que ma grand-mère disposait par terre pour protéger son beau parquet de la salive qui sortait du pavillon de l'instrument.

**Quels sont les clarinettistes dont tu écoutais les disques pour t'en inspirer ?**

Bigard, Dodds, Bechet. J'écoutais aussi Goodman. Il jouait tellement bien de la clarinette. Quand j'ai rencontré Bolling en 1955, on a monté un trio dans le style Goodman / Wilson / Krupa. En fait, toutes mes influences sont arrivées en même temps. J'étais déjà fou d'Ellington. J'écoutais plein de choses et, notamment, à partir de 55-56, beaucoup de ténors. Il ne faut pas oublier que Don Byas vivait en France. On a fait des concerts avec lui. Don me disait : « tu te débrouilles bien à la clarinette mais tu devrais essayer le saxo ». Du jour où j'ai soufflé dans un saxophone, j'ai su que ce serait "mon" instrument. Si je suis resté clarinettiste, c'est surtout pour le travail de studio. Etre multi-instrumentiste est dans ce cas un atout considérable.

**Comment était Don Byas dans les rapports qu'il avait avec les jeunes musiciens français comme toi ?**

Don pouvait avoir parfois un sale caractère, surtout quand il avait trop bu. Et il buvait beaucoup ! Je l'ai vu même sortir le couteau. Don est resté en Europe après la tournée de Don Redman de 46. Il ne pouvait plus rentrer aux USA à cause d'un problème judiciaire, il était bigame. Avant de quitter les Etats Unis, il avait participé aux premiers disques bop avec Dizzy. C'était un musicien d'une modernité extraordinaire. Il avait à la fois une sophistication harmonique héritée de Hawkins et un lyrisme puissant à la Bechet. D'une certaine façon, il menait une vie qui lui plaisait : il faisait des saisons sur la Côte d'Azur, pratiquait la pêche sous-marine, connaissait beaucoup de succès auprès des jeunes femmes... Le problème, c'est que musicalement il était coupé de tout ce qui se passait aux Etats-Unis, il n'était pas toujours accompagné par de très bons musiciens... A l'époque, on était moins riche qu'aujourd'hui en musiciens de talent, surtout en ce qui concerne les sections rythmiques. Alors Don n'a pas fait la carrière qu'il aurait pu faire s'il était resté là-bas. C'est un peu comme Bechet. D'ailleurs, ils avaient beaucoup de points communs tous les deux, à commencer par le caractère... N'oublions pas que Bechet fut engagé dès les années vingt par Duke Ellington, qui le portait aux nues. Si Bechet ne s'était pas mis en tête de voyager à travers le monde, dans des conditions invraisemblables, avec des orchestres souvent invraisemblables, sa carrière, sa place dans l'histoire du jazz, aurait sans doute été complètement différente. Pour en revenir à Byas, il est resté très grand jusqu'au bout mais il a fait des disques commerciaux, il est devenu de plus en plus frustré. Il a assisté de loin à l'émergence de Rollins, à celle de Coltrane et il disait : « ils m'ont tout piqué ». Je l'ai entendu souvent dire cela et c'était vrai !

**Récemment, Marc Richard me disait que deux musiciens l'avaient, à l'audition directe, profondément**

impressionné et surpris par leur puissance sonore : Don Byas et Harry James.

Byas m'a fait le même effet et c'est une des raisons qui me faisaient dire, dans notre préambule, que les jeunes musiciens d'aujourd'hui ont moins de chance que je n'en ai eu. Entendre un musicien en disque, c'est une chose, mais l'entendre en direct, c'en est une autre. Quand on entendait Byas aux Trois Maillets, c'était un ouragan, on avait l'impression que les tableaux qui étaient au mur allaient se décrocher. Certains, qui ont entendu Coleman Hawkins dans les boîtes de Pigalle avant guerre, ont dit que, quand il était au maximum de sa plénitude sonore, de son inspiration, quand il avait l'anche adéquate, son vibrato cassait les verres sur les tables... On pourrait aussi parler de Bechet. Tous ces musiciens, en dépit de leurs différences de style, viennent de la même école. Ils avaient cette capacité à s'investir complètement dans le son.

Je t'ai connu grâce aux disques du big band de Bolling de 56, à l'époque où tu jouais exclusivement de la clarinette. J'appréciais beaucoup les solos de ténor de Pierre Gossez.

Pierre Gossez était un musicien hors catégorie. Il aurait pu faire une carrière de jazzman à part entière. Mais il savait faire tellement de choses qu'il a fait l'essentiel de sa carrière dans les studios. Il n'est pas le seul. Mais quel musicien !

Tu es rentré chez Bolling en 55, tu avais 24 ans et

trois ans d'expérience de clarinettiste chez Attenoux. Tu es resté vingt ans avec lui. Qu'est-ce que ça t'a apporté en dehors des cachets et de la notoriété ?

Je vais être très sobre. Quand je suis rentré, je ne savais rien. Quand j'en suis sorti, je savais tout. Il est bien entendu qu'il faut prendre cette phrase d'une certaine façon. Cela veut dire qu'en arrivant j'avais certainement en moi les éléments principaux de ce que j'allais devenir au fil des années. Mais je ne savais rien de ce qu'était le métier de musicien de jazz, de musicien de studio. Je me suis tout de suite senti des affinités avec Bolling qui avait, comme moi, une profonde admiration pour Duke Ellington. Avec lui, j'ai joué du jazz, j'ai accompagné de grands artistes de music-hall, j'ai découvert mon instrument de prédilection : le saxophone ténor, j'ai énormément appris.

Comment as-tu appris à composer, à arranger ?

Dans ce domaine aussi, je suis autodidacte. Mais j'ai énormément perfectionné mes notions de solfège et de musique en général au contact de Claude Bolling. En entrant chez Bolling, je ne savais pas lire une partition. J'ai dû mettre les bouchées doubles.

A l'époque où tu faisais partie des orchestres de Bolling, tu jouais aussi avec Jack Diéval.

Oui, pendant des années. C'est intéressant d'en parler parce que ça correspond à une époque révolue où les radios et les télévisions s'intéressaient au jazz. Jack avait



L'orchestre de Claude Bolling à l'Alhambra en 1957. En haut, de gauche à droite : Fernand Verstraete, Roger Guérin, Fred Gérard, Henri Vanhaeke, Maurice Thomas, Gaby Vilain, André Paquinet, Benny Vasseur (hors champ : Claude Goussset). En bas : Pierre Michelot, Arthur Motta, Claude Bolling, Armand Migiani, Mickey Nicolas, Jo Hrasko, Pierre Gossez, Marcel Hrasko, Gérard Badini.

une émission de radio hebdomadaire pour laquelle il enregistrait des musiciens français avec des solistes américains de passage et une autre émission mensuelle dans le cadre des échanges de la communauté radiophonique des pays européens. On allait partout, en Pologne, dans les pays de l'Est, en Suède, tous les pays d'Europe... J'ai fait ça pendant dix ans, de la fin des années 50 à la fin des années 60. L'orchestre a beaucoup changé. Une des équipes avec laquelle j'ai beaucoup tourné réunissait, en plus de Diéval et moi, Claude Gousset au trombone, Jacques Hess à la contrebasse et Philippe Combelle à la batterie. On a joué avec pas mal d'américains qui vivaient en Europe : l'altiste Herb Geller, le tromboniste Billy Byers, Lucky Thompson... J'ai même fait une séance avec Eric Dolphy, sa dernière je crois. Ce qui était merveilleux, c'était d'entendre les voisins qui vous disaient : «je vous ai entendu au poste hier soir».

.....  
*C'est en 1956 que j'ai fait la connaissance de Gérard. Je l'ai rencontré dans une émission de radio où il se produisait avec l'orchestre de Michel Attenoux. C'est aux "Trois Maillets", quand je suis rentré dans l'orchestre de Jean-Claude Pelletier, que nous avons commencé à jouer ensemble.*

*En 1961, Gérard, avec une extrême gentillesse (il présente un "rival" à un chef d'orchestre !), m'a recommandé à Jack Diéval et nous avons alors collaboré à "Jazz aux Champs-Élysées", émission qui s'imposa dans toute l'Europe. Gérard et moi restâmes longtemps chez Jack Diéval. La formation habituelle était constituée de Sonny Grey, Gérard et moi-même pour les "soufflants", Jack Diéval, Jacques Hess, Franco Manzecchi ou Philippe Combelle pour la rythmique. Nous nous retrouvions chaque semaine au studio de la "Scola Cantorum". Il fallait travailler vite ; notre répertoire était constitué de beaucoup de standards ou de morceaux originaux de Diéval, Gérard ou moi-même. En général la première prise était la bonne. J'ai reporté sur quatre CD quelques extraits de ces "Jazz aux Champs-Élysées", on y trouve de fort bonnes choses - qui compensent les faiblesses (acceptables) de la qualité sonore - car, grâce à Diéval, nous pouvions souffler en toute liberté et sans avoir à subir les contraintes du minutage. Dans de nombreux titres Gérard "s'éclate" et joue d'excellents chorus (1).*

*Cependant, le meilleur souvenir que j'ai de Gérard sont nos "batailles de ténor", formule fort stimulante que j'ai pour ma part toujours aimée et pratiquée, avec Gérard, Chautemps, Michel Roques, Guy Lafitte ou, il y a quelques années encore, avec Nicolas Montier. Je garde le souvenir de salles que Gérard et moi avions "chauffées à blanc", quand nous étions dans l'orchestre de Jacques Denjean. "Ténor contest", titre réalisé en 1962 avec celui-ci, ne reflète malheureusement pas la complicité qui s'était installée entre nous.*

*Les ténors favoris de Gérard étaient Eddie Davis et Paul Gonsalvès, je partageais ce point de vue avec lui mais j'étais également très influencé par Gene Ammons ou Wardell Gray. Je pense qu'un des meilleurs enregistrements que nous ayons fait, Gérard et moi, est "Walkin with Sweets" avec Diéval et Sonny Grey. Ce blues dure plus de dix minutes et il se passa ce jour là beaucoup de bonnes choses. Je possède également l'extrait d'un concert de Claude Bolling (1962) où Gérard déchaîne l'enthousiasme du public.*

*Dominique Chanson*

.....  
*(1) Je pense que beaucoup de morceaux contenus dans ces 4 CD plairaient à un large public car les musiciens qui participèrent à ces sessions sont actuellement fort peu représentés sur le marché du disque.*

**As-tu joué en leader avant la première Swing Machine qui enregistra pour Black & Blue en**

**décembre 1973 ?**

J'ai seulement fait un 45t en 1958 pour Prétoria : Gérard Badini et ses Swingers. C'est tout. Ma carrière, c'était les orchestres de Bolling et Diéval mais aussi les studios, les musiques de film... Avec Claude Bolling, on jouait principalement en sextet et en big band. En 68, Claude a dissous son sextet et quelques semaines plus tard, François Guin m'appelait pour faire partie d'un autre sextet qu'il montait en vue de la réouverture du Club St Germain et pour accompagner Zanini. Comme il cherchait un nom pour l'orchestre, je lui ai proposé les Swingers. On a fait pas mal de choses intéressantes avec cette formation.

**Il y avait notamment Xavier Chambon qui partageait quelque chose avec toi, cette faculté de tout donner en une seule note comme les grands musiciens américains que tu évoquais tout à l'heure. Je me souviens notamment du concert que vous aviez donné en 70 en compagnie de Roy Eldridge sur la scène du festival de Juan Les Pins et de la façon dont Xavier avait accueilli Roy, sans aucun complexe. C'était comme s'il lui avait dit : «tu vas voir, moi aussi je peux jouer !»**

Absolument, Xavier avait de l'aplomb, un talent rare. C'était un Jazzman avec un grand J, comme j'en ai rarement rencontré. Malheureusement, il avait des problèmes personnels et il a décroché. Il n'était sans doute pas fait pour la vie de musicien professionnel.



**Parmi les moments mémorables de ta collaboration avec François Guin, il y a ce disque de 69 avec Paul Gonsalves où vous jouez *Darn That Dream* et ta composition, *The World Is Sad And Blue*.**

Avec Paul on s'est vraiment connu en 65, lors d'une séance Philips publiée sous les noms de Claude Bolling et Cat Anderson. Il y avait Sam Woodyard à la batterie. On était dans un petit studio et, pour qu'il n'y ait pas trop de résonances, les musiciens étaient séparés par des paravents. Je me suis retrouvé à côté de Paul, séparé des autres musiciens. On a commencé à parler en découvrant les partitions. Claude Carrière avait amené un camembert et une bouteille de vodka. J'ai mangé le camembert et Paul a bu la bouteille de vodka. Je ne parlais vraiment pas bien anglais à l'époque. Je n'arrêtais pas de lui dire «I love you», «I love you». On est finalement tombé dans les



bras l'un de l'autre. C'est peut-être un des moments les plus touchants de ma carrière. La séance de 69 eut lieu dans des circonstances invraisemblables, après un concert d'Ellington à St-Sulpice. C'était un concert gratuit. Il y avait un monde fou. J'en ai gardé un souvenir particulier. Comme il n'y a pas de loges dans une église, l'orchestre était à la sacristie. Il fallait voir le tableau, les gars en train de se changer et de picoler. Les gens rentraient de tous les côtés. Finalement l'orchestre s'est installé, sauf Gonsalves qui était toujours à la sacristie, discutant avec tout le monde. Alors je lui ai dit : «il faudrait peut-être y aller» et, tenant son saxo à bout de bras au dessus de ma tête pour ne pas l'abîmer en fendant la foule, j'ai poussé Paul, titubant, jusqu'à l'orchestre. Nous nous sommes retrouvés à une heure du matin au studio Barclay. J'avais composé pour l'occasion la ballade que tu viens de citer. Paul a joué merveilleusement, comme d'habitude. A la fin de la séance, vers sept heures du matin, j'avais une sérieuse envie de dormir mais pas Paul. Quelqu'un a proposé d'aller manger un steak tartare au Birdland. Nous nous sommes retrouvés là. Le trompettiste Rolf Erickson était de la partie. On était une demi-douzaine. On a commencé à manger et, surtout, à boire. Vers 9/10 heures, Paul a dit «il faut que je repasse vite à l'hôtel, on prend l'avion pour Londres». Quand je suis sorti du Birdland, j'étais défait. Je suis resté huit jours au lit,

malade. Je pensais à Paul qui faisait ça tous les jours de l'année sans séquelles apparentes et je me disais qu'il n'y avait pas de justice.

**Il a malheureusement payé la note en 74, à 54 ans.**

Oui, on finit toujours par payer.

**Il y a trente ans, et même peut-être plus, lors d'une émission de radio réalisée par Jean-Pierre Daubresse sur France Musique, je t'ai entendu raconter comment tu n'étais pas rentré chez Count Basie. Est-ce que tu pourrais me raconter ça dans le détail. Cela s'est passé, je crois, au début des années 70.**

En juillet 73. C'était la deuxième année consécutive que je venais à New York en touriste pour assister au festival de Newport. Le festival était merveilleux. Je me souviens notamment d'une soirée où étaient réunis les big bands de Basie et d'Ellington. Le 5 juillet, il y eut à Carnegie Hall un concert intitulé "tribute to Ella Fitzgerald". Trois parties : une sorte de reconstitution de l'orchestre de Chick Webb sous la direction d'Eddie Barefield, avec les arrangements d'origine, puis un moment délicieux pendant lequel Ella était accompagnée par le piano d'Ellis Larkins, enfin un allstars dirigé par Roy Eldridge. A l'entracte, je vais au bar et je tombe sur Roy Eldridge, avec qui j'avais joué maintes et maintes fois : «Ah Badini, qu'est-ce que

tu fais là ? Tu as ton saxophone ? Tu es libre ce soir ? Il y a cet enfoiré de Lockjaw qui repart à Las Vegas juste après le concert alors qu'on avait un engagement au Jimmy Ryan's. Je compte sur toi». Sur ces entrefaites arrive Lockjaw : «Badini, est-ce que tu peux me remplacer ce soir avec Roy ?» Le soir, je me pointe au Jimmy Ryan's avec les amis français qui m'hébergeaient. A cause du festival, le club était bourré. Roy me dit : «je joue un morceau avec les autres et je t'annonce». Sur scène : Roy, Al Grey, Jimmy Rowles, qui venait d'arriver à New York et avait l'air passablement perdu, Major Holey et Eddie Locke. Je n'avais encore jamais sorti une note de saxophone à New York et j'avais le trouillomètre à zéro. Après le premier morceau, Roy s'adresse au public : «Mesdames, Messieurs, je vais vous présenter un grand ami, un grand musicien français avec qui j'ai joué souvent en Europe : Gérard Badini». J'arrive. Rowles joue l'intro de *In A Mellow Tone*. On joue le thème et Roy me fait «à toi». Je me lance dans un premier chorus, je sentais les réactions de la salle. Les gens devaient se demander qui était ce type qui jouait "à la machin". Il faut dire que, comme je remplaçais Lockjaw, je m'étais mis plus ou moins consciemment à jouer dans son esprit. Je prends trois ou quatre chorus et alors j'entends une ovation extraordinaire. Le rêve de ma vie. Je vois de grosses mamas noires qui vocifèrent «Yeah !», «Yeah !», «I love Paris», du délire... A la fin du morceau, je me rends compte que tout l'orchestre de Basie est dans la salle. Je vois mon copain français en train de parler avec Freddie Green. Roy annonce *Perdido*. Là, j'ai craché le chorus de ma vie. A la fin du chorus, les gens étaient debout. Moi, le petit français qui fantasmait depuis longtemps sur New York, j'étais sur une autre planète. Des musiciens que je ne connaissais pas m'encourageaient. J'entendais Major Holley qui criait «Yeah man ! Yeah ! Blow ! One more !». C'était une véritable décharge électrique. Quand je suis descendu de l'estrade, Freddie Green est venu me féliciter puis il m'informa que Lockjaw Davis allait quitter l'or-

chestre et que si je voulais la place je devais venir à la prochaine répétition, le mardi suivant. C'était Freddie Green qui choisissait les musiciens de Basie. Alors, je lui réponds «Ecoutez, je suis très touché de votre offre mais le problème, c'est que c'est ma dernière soirée à New York. Je joue demain en Italie du sud, au festival de Pescara, avec un orchestre français.» Il insiste : «Mais, vous ne pouvez pas revenir la semaine prochaine ?» C'est là que mes amis New Yorkais m'ont dit : «Si tu restes et que tu vas à la répète, tu as l'affaire. Si tu t'en vas, non seulement il faudra que tu te repaies le voyage mais en plus quand tu seras là, ils te diront que tout est arrangé, que Lockjaw va revenir dans quinze jours. Ça va être un sac de noeuds.» Eh bien, je ne suis pas revenu. Le pire, c'est que non seulement je ne suis pas rentré chez Basie mais, en plus, moi qui n'avais pas dormi depuis près de huit jours, j'ai fait New York-Paris, via l'Island - vol économique, saxo entre les jambes, je ne te raconte pas -, arrivé à Paris je prends le Trans-Europe Express pour Milan, là, pas de problème, deux heures d'attente en gare de Milan avant de prendre un autre train pour Lecce, au sud de l'Italie, ensuite un troisième train, du genre tortillard, pour Pescara. Il faisait une chaleur à crever. L'histoire de New York me trottait continuellement dans la tête. Au bout d'une demie heure dans le petit train pour Pescara, le wagon où j'étais a pris feu. On a évacué tout le monde le temps de détacher ce wagon. Quand on est reparti, je n'avais plus de place. Je me suis évanoui sur les genoux d'une dame. Je suis arrivé à Pescara cinq minutes avant le début du concert. L'organisateur et François Guin m'attendaient à la Gare. Le temps de me changer et j'étais sur scène avec les Swingers. Ce soir-là, j'ai fait la connaissance de quelqu'un qui allait devenir un ami : Michael Brecker. Il jouait au même concert dans le quintette d'Horace Silver.

### Qui a remplacé Lockjaw chez Basie ?

Eh bien, pour finir, Lockjaw est revenu dans l'orchestre.



Norris Turney,  
Gérard Badini  
et Paul Gonzalves  
le 3 juillet 1972,  
à New York,  
sur le toit du studio  
où l'on tournait  
L'Aventure du Jazz  
(photo Dave Pochonet)

# RENCONTRES AVEC **GERARD BADINI**

## part two "The Crazy Frenchman"



1973 -1979,  
ce sont les années  
américaines  
de Gérard Badini.  
Tout a commencé  
au bar du  
Carnegie Hall en juillet 73.  
La carrière du saxophoniste  
prit alors un tour nouveau.  
Sur les scènes des tournées  
Black & Blue  
et du festival de Nice,  
il cotoya les plus grands musiciens  
américains.  
Sam Woodyard devint le batteur  
de la Swing Machine.  
Et, pour finir,  
Gérard s'installa à New York...

*Cet entretien a été enregistré  
à Corneville le 31 août 2002.*

Guy Chauvier

G. Chauvier : Lors de notre précédent entretien,  
nous nous étions quittés sur l'incroyable histoire de  
cette soirée au Jimmy Ryan's, à New York, et de ton  
voyage à Pescara de Juillet 73, histoire qui avait  
débuté au bar du Carnegie Hall (cf J. Cl. n°21)...

G. Badini : Eh bien, figure-toi que cette soirée eut finale-  
ment un heureux prolongement car, ce soir-là, au bar du  
Carnegie Hall, il y avait aussi dans l'assistance Arild  
Wideroe, l'organisateur des concerts "Jazz in der Aula" à  
Baden, qui me dit cette chose incroyable : «Ah, vous êtes  
là, ça tombe bien, je vous cherchais (!) parce que je  
compte organiser l'automne prochain un concert avec la  
chanteuse Helen Humes. Etes-vous libre ?» Quelques  
jours plus tard, je recevais un contrat à Paris. J'ai donc fait  
un premier concert avec la chanteuse en Suisse en 73. Il  
y avait Henri Chaix au piano. Ce concert a été le prélude  
à une tournée Black & Blue au printemps 74 car, quand  
elle a été contactée par Monestier et Tahmazian, elle a  
demandé à être accompagnée par moi : «Comment s'ap-  
pelle ce musicien qui joue du ténor ? Boudini ? Oudini ?  
On a fait un concert en Suisse ; je veux ce type». C'était  
du gâteau, je n'avais rien à demander. Les autres musi-  
ciens prévus pour la tournée étaient Gerry Wiggins, Slam

Stewart et Ed Thigpen. Mais Slam Stewart n'était pas libre. Alors j'ai proposé Major Holley qui était lui aussi de la soirée au Jimmy Ryan's. Cette tournée a été un grand moment à tout point de vue ! Je me revois encore avec Monestier au volant de ce que les musiciens appelaient à l'époque la bêtaillère (j'espère que Jean-Marie ne m'en voudra pas de rappeler cette petite anecdote) et je n'oublierai jamais la tête de Major Holley, sortant de son hôtel, découvrant le véhicule, et demandant : «On va faire la tournée dans cette camionnette ?». En fait, ce fut merveilleux. Au bout de quelques jours, il y avait entre nous tous une fraternité, une amitié, qui étaient pour moi une chose quasiment nouvelle. Un matin, dans l'ascenseur d'un hôtel, Gerry Wiggins m'a fait cette déclaration inattendue : «Badini, I love you». Sur le coup, je me suis interrogé sur ses moeurs, sur la quantité d'alcool qu'il avait pu ingurgiter, car je n'étais pas habitué à entendre ce genre de choses. C'était la première fois que je jouais avec un orchestre entièrement composé d'américains et cette aventure eut de nombreuses retombées par la suite, aux Etats-Unis.

#### Comment Helen Humes vivait-elle cette tournée ?

Elle en était extrêmement heureuse. Que ce soit sur le plan musical ou sur le plan humain, cela collait parfaitement. Un de mes fantasmes favoris était d'accompagner Billie Holiday. Ce fut le lot de Lester Young. Moi, j'ai eu la chance de jouer avec Helen Humes et je me suis souvent

dit que ce devait être comme avec Billie Holiday. C'était sa deuxième tournée en Europe, la deuxième avec Black & Blue. Helen a fait partie des très nombreux musiciens américains qui ont connu une seconde carrière en partie grâce à l'Europe et à Black and Blue. Quand je me suis retrouvé avec ma valise à New York, en 77, avec seulement trois contrats en poche, elle m'a énormément aidé en m'engageant pour des concerts où elle n'avait pas besoin de moi, simplement pour que je gagne un peu d'argent.

**On a souvent l'impression qu'il y a plus de fraternité entre les musiciens américains qu'entre les musiciens français. J'ai entendu énormément d'anecdotes révélant une extrême générosité.**

Tu as raison. Les trois années que j'ai passées aux Etats-Unis m'ont aidé à comprendre un paradoxe : ce pays est une jungle, où règne une permanente compétition et, curieusement, chez les jazzmen, chez les artistes en général, il y a une fraternité très forte, une atmosphère que je n'ai jamais rencontrée en Europe, qui vient peut-être du fait que c'est un pays issu de l'immigration.

Revenons, si tu veux bien, quelques mois avant cette tournée Helen Humes pour évoquer les débuts de ta *Swing Machine*, fin 73. C'est important car, en dehors du 45t que tu avais enregistré en 1958, qui n'avait pas eu de prolongement à la scène, la *Swing*



Gerry Wiggins (p), Major Holley, Helen Humes, Ed Thigpen, Gérard Badini - 1974 - (photo Jean-Pierre Tahmazian)

## Machine marque tes débuts de chef d'orchestre.

J'ai eu l'idée de monter cette formation à la suite du voyage à New York de 73. Pour la première fois, je me disais que je pouvais peut-être faire autre chose que de rester "sideman" toute ma vie. L'orchestre a débuté sous la forme d'un quintette comprenant Xavier Chambon (tp), Marc Hemmeler (p), Jack Sewing (b) et Michel Denis (dms). Un des premiers engagements de la Swing Machine fut une télé pour FR3 Lille avec Michael Silva et Jimmy Slide. Mais, au début, on n'a pas beaucoup joué.

**Dans le premier disque de la Swing Machine (LP Black & Blue 33060), il y a une séance, de décembre 73, avec la formation que tu viens de citer et une autre, enregistrée deux mois plus tard, avec Bobby Durham. Comment as-tu "récupéré" Durham ?**

J'ai eu une chance formidable dans ces années 70, je me suis successivement payé les batteurs d'Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Duke Ellington et Count Basie ! Durham, je l'avais repéré dans un disque de Hodges et Wild Bill Davis enregistré à Atlantic City. Son jeu dans *Rockville* m'avait enthousiasmé. Le hasard a voulu qu'il vienne à Paris avec Ella Fitzgerald alors qu'il me restait une séance à réaliser pour terminer le LP Black & Blue. Je suis allé le voir à l'entracte et lui ai proposé l'affaire. A ma connaissance, aucun américain n'a jamais refusé une séance en Europe payée cash. Il a donc accepté. Je ne crois pas qu'il l'ait regretté. Ça marchait du tonnerre. On a enregistré *Swingville* en hommage au *Rockville* de Hodges.

**Après ce disque il y eut la tournée avec Helen Humes puis la première "Grande Parade du Jazz" de Nice. Je n'ai pas eu la chance d'y assister mais je sais que tu y participas grâce à une photo où l'on te voit à côté d'Eddie Davis et à des enregistrements.**

J'ai été engagé à cette première Grande Parade par George Wein sur les conseils de Simone Ginibre. Wein ne me connaissait absolument pas mais Simone a dû bien plaider ma cause car je me suis retrouvé seul soliste français au milieu d'une pléiade d'Américain, dont Eddie Lockjaw Davis... Il y avait quelques orchestres français mais j'étais le seul français invité à se produire comme soliste. Cela eut une incidence très importante sur la suite des événements et me confirma ce que j'avais ressenti lors de la tournée Helen Humes, à savoir que j'étais prêt pour me frotter à tous ces musiciens américains que j'admirais. C'était le moment. Le premier soir, j'étais tout de même un peu impressionné. Le programme annonçait une "Jam Session" avec une vingtaine de noms prestigieux et le mien au milieu. Le moment venu, j'ai craché mon venin. François Biensan, qui était dans le public, m'a rapporté par la suite qu'Eddie Davis avait écouté mon solo avec une expression qui exprimait à la fois l'étonnement et la satisfaction. Cela m'a encouragé. D'autant plus que l'on devait jouer ensemble le surlendemain : "Tenor Battle" avec Eddie Davis, Gérard Badini, Milt Buckner, Jo Jones... Ce programme était fou. Je marchais

Eddie Lockjaw Davis, Gérard Badini - Nice 1974



sur un nuage. Cela dura toute la semaine. C'est là que j'ai vraiment connu Lockjaw. Attention, on parlait tout à l'heure de la fraternité qui règne entre les musiciens en Amérique mais il faut savoir que, musicalement, ils ne sont pas toujours faciles. Lockjaw m'a tendu quelques pièges. Il me proposa, par exemple, quelques morceaux que je ne connaissais absolument pas. C'est typiquement américain. J'ai refusé. Quelques jours après la Grande Parade, on a fait, toujours pour George Wein, une petite tournée : San Sebastian, Andernos... Je me souviens d'une jam dans un bar : deux ténors et un piano. Les ténors, c'était Lokjaw et moi, et le pianiste, c'était François Biensan qui était malheureux comme les pierres parce que Lockjaw faisait exprès de jouer les morceaux dans des tonalités inhabituelles, *Satin Doll* en réb, pas exemple. François, qui n'est pas pianiste de profession, en bavait des ronds de chapeau. Mais comme, tous les trois, on venait de s'enfiler une centaine de gambas dans l'arrière boutique du restaurant qui était tenu à l'époque par le regretté Péruchot, un homme merveilleux qui dirigeait le festival d'Andernos, *Satin Doll* en Réb, ça passait finalement très bien... Toujours après Nice, à Salon de Provence, j'ai remplacé au pied levé Budd Johnson dans la formation d'Earl Hines. Il y avait Jimmy Leary à la basse et Panama Francis à la batterie. Quand je suis monté sur la scène, Hines ne savait pas qui j'étais et je ne savais pas ce que l'on allait jouer. Je revois Buddy Tate - quel homme merveilleux ! - me disant « ne t'inquiète pas, tout ira

bien». Il avait raison, tout s'est très bien passé. Cette soirée a sans doute été le déclencheur définitif. Je me suis dit «ils ne me prennent pas pour un imbécile, ils me font de gros sourires et de beaux compliments. Alors, maintenant, allons-y franco». Jusqu'à cette année 74, j'avais toujours douté...

**As-tu parfois rencontré l'hostilité de certains musiciens noirs américains qui n'auraient pas apprécié la présence d'un blanc à leurs côtés ?**

Oui, vers 1974, je me suis retrouvé dans une tournée Monestier épique. Je remplaçais Jacquet aux côtés de Milt Buckner et Jo Jones. C'est là que j'ai vraiment connu Milt, avec toute sa gentillesse. Jo a été exécrable. Il s'est rattrapé après. On est devenu les meilleurs amis du monde quand je suis allé habiter à New York. Là-bas, je suis allé souvent le voir et je regrette de ne pas avoir enregistré tous ces après-midi pendant lesquels il racontait l'époque de Basie, avec une certaine nostalgie, et à grand renfort de whisky. Je crois qu'il a mal vécu la période où il a quitté l'orchestre de Basie, vraisemblablement pour des questions extra-musicales. Il n'a jamais retrouvé le statut qu'il méritait jusqu'à l'époque du "swing revival" en Europe (merci Monestier/Tahmazian). De cette tournée avec Milt, je garde le souvenir de Jo sortant son sifflot quand je jouais, quittant la scène... Milt était malheureux comme tout. Jo Jones était très caractériel. Il avait décidé de "bouffer du blanc". Moi, ça me donnait des ailes. Milt, derrière, disait «vas-y, t'occupe pas, c'est un con ! Joue». Ça me portait. Si bien qu'au bout de quelques jours Jo a fini par se calmer et me parler poliment. Autre anecdote sur le même thème. A Nice, en 76, la Swing Machine a accompagné Norris Turney, Booty Wood et Cootie Williams. Quand j'ai appris que nous devions jouer avec Cootie, j'ai pensé que ce n'était pas un cadeau car il avait la réputation d'être très "anti-Blanc". Le premier contact a été un peu froid. Mais, il a visiblement été touché que je lui propose de jouer certaines de ses anciennes compositions. La dernière fois que l'on s'est vu, lors d'une séance à Barcelone (1), il nous a tous embrassés sur les deux joues, Raymond Fol, Michel Gaudry et moi. D'après Raymond, qui le connaissait bien, c'était sans doute la première fois qu'il embrassait des Blancs.

**Tu viens de faire allusion à un "swing revival", c'est peut-être l'occasion de rendre hommage à Black & Blue car, sans eux, l'histoire du jazz depuis la fin des années 60 aurait été sensiblement différente.**

Les dirigeants de Black & Blue ont eu l'audace, l'inconscience, de lancer leur affaire à une époque où la musique qu'ils ont produite n'était pas du tout dans l'air du temps. Peu de gens auraient parié sur le succès de leur entreprise. Les gens qu'ils ont fait venir en Europe, qu'ils ont enregistré, n'étaient plus grand chose sur la scène du jazz aux Etats-Unis. Contre toute attente, ils ont réussi. Bravo et tant mieux pour Illinois Jacquet, Arnett Cobb, Jo Jones, Buddy Tate et les autres. Ces gens-là n'ont pas compris ce

qui leur arrivait. Le succès qu'ils ont rencontré alors en Europe leur a permis de se relancer en Amérique. J'ai connu ça à New York en 77. Les gens faisaient la queue au Village Vanguard pour écouter Jacquet. Personnellement, je dois aussi beaucoup à Black & Blue.

**Revenons à ces concerts de 74 avec les américains. Est-ce que cela eut des répercussions sur les engagements de la "Swing Machine" ?**

Pas du tout.

**C'était finalement avec l'orchestre de Bolling que tu jouais le plus...**

Bien sûr. Au début des années 70, après une interruption de près de quinze années, Bolling avait recréé un big band pour jouer dans des concerts de jazz. Une réédition de trois CD de cet orchestre a été publiée récemment (2). Parallèlement à toutes ces aventures jazzistiques, j'avais toujours une activité comme musicien de studio. Il faut bien payer la note d'électricité ! Et puis, c'est très intéressant le studio. Il y eut non seulement Claude Bolling mais aussi Michel Legrand, les musiques de film, Vladimir Cosma... Je ne renie pas du tout cette époque. Je ne dormais pas beaucoup parce que je jouais dans les clubs le soir et que j'étais au studio le matin à 9 heures, mais j'aimais bien cette double vie. C'est une situation qui a complètement disparu de nos jours. L'activité de musicien de studio est réduite à sa plus simple expression grâce aux progrès de la technique et à l'évolution du commerce. Bref, j'ai joué dans de nombreux big bands et cela m'a beaucoup appris. Cette expérience me fut très utile au moment où j'ai créé mon propre big band.

**En 75, ta "Swing Machine" va attirer l'attention de tous les amateurs avec l'arrivée de Sam Woodyard. Dans quelles circonstances l'as-tu rencontré ?**

Il y eut tout un heureux concours de circonstances. Simone Ginibre est une nouvelle fois à l'origine de cette histoire. Au cours de cette même année 74, il y eut à Paris un congrès mondial d'hommes d'affaires et un des congressistes était un gros industriel de Chicago, amateur de jazz. Il avait fait venir des musiciens pour jouer dans des "parties", des cocktails. Il y avait Don De Michael à la batterie, Eddie Higgins au piano et Dave Remington au trombone. Il leur manquait trois musiciens pour faire un sextette. Simone m'a appelé et m'a demandé de venir avec un trompettiste et un bassiste. J'ai donc amené Xavier Chambon et Jack Sewing. Français et Américains ont bien sympathisé. L'ambiance était formidable. Eddie Higgins ne voulait plus repartir aux Etats-Unis. Quelques mois après cette folle semaine parisienne, j'ai reçu un coup de téléphone de Chicago me proposant de venir deux semaines pour jouer avec Bobby Hackett. C'était Don De Michael. J'ai accepté. En allant à Chicago, je me suis arrêté à New York chez mon grand ami Gérard Dave Pochonet. Au cours d'une discussion, nous en sommes venus à parler de Sam Woodyard. Je ne savais



absolument pas ce qu'il était devenu. J'avais entendu toute sorte de bruits : « il est mort », « c'est devenu un clochard   Los Angeles »... « Mais non, pas du tout, m'a dit Gérard, il joue au West End Café, un bar d'étudiants près de la Columbia University, dans un orchestre moyen qui réunit quelques anciens de Basie et d'Ellington (Dicky Wells, Russell Procope, Francis Williams...). On y va ce soir si tu veux. »

On arrive dans cette boite enfumée où personne n'avait l'air de s'inquiéter de la musique. La première chose que j'entends, c'est le shuffle si typique de Sam. Je n'en croyais pas mes oreilles. Quand la musique s'arrête, je me rue sur l'estrade et j'empoigne Sam. Il était méconnaissable. Il portait une grande barbe blanche, il était filiforme et tenait à peine sur ses jambes. Je lui dit : « Do you remember Paris, the session with Claude Bolling when you sang Hello Dolly ? » On raconte quelques souvenirs. Il m'explique qu'il est revenu habiter chez ses parents, à Elisabeth (New Jersey), que ceux-ci s'occupent bien de lui, que, de temps en temps, des voisins l'amènent ici pour jouer... Je comprends aussitôt qu'en fait, dans son esprit, il était là pour finir ses jours.

Le lendemain, je reçus un coup de fil de Stanley Dance qui avait été prévenu de mon passage à New York par Gérard Dave Pochonet. Il me proposa de revenir à New York après mon engagement à Chicago pour remplacer Gonsalves dans un concert hommage à Duke Ellington. L'orchestre serait dirigé pour Aaron Bell. Il y aurait Russell

Procope, Cat Anderson...et Sam Woodyard.

Je suis parti à Chicago en pensant à tout ça. Il fallait une suite, il fallait que le monde du jazz sache que Sam était toujours en vie et que, s'il n'était peut-être pas en très bonne santé, il était toujours le même formidable batteur. Je suis resté deux semaines à Chicago. J'ai joué avec tout un tas de groupes dont je ne me souviens plus des noms. Il y avait notamment le big band de Dave Remington qui jouait dans l'esprit de Thad Jones/Mel Lewis. Avec Bobby Hackett, il y avait un très bon trompette basse qui avait joué avec Woody Herman et qui, là, jouait du trombone à piston, Cy Touff. Je me souviens aussi d'un clarinettiste qui m'avais impressionné, Jerry Fuller.

De retour à New York pour ce concert dirigé par Aaron Bell, j'ai constaté que Sam jouait vraiment comme à l'époque de Duke. Je fis part de mon enthousiasme. On me répondit que cela arrivait une fois tous les six mois, que, le reste du temps Sam ne tenait pas debout, que j'avais eu de la chance de tomber dans un bon jour... Une fois arrivé à Paris, il me parut évident que je devais le faire venir. Gr ce à l'aide d'Alexandre Rado, j'ai pu réaliser ce projet et je suis donc reparti à New York chercher Sam. Après, tout s'est enchaîné, une première semaine à La Huchette, le concert du studio 105 de la maison de la radio le 15 février...

**Et, très vite, un premier enregistrement au Pop Corn**



de Genève, le 1 mars.

Oui, ce fut extraordinaire. Milt et Sam ne s'étaient pas vus depuis exactement vingt ans, depuis le jour où Milt avait amené Sam auditionner pour rentrer dans le big band d'Ellington. C'était également des retrouvailles pour Sam et Jimmy Woode qui avaient joué ensemble dans le big band en question. Deux soirées ont été enregistrées. Il doit y avoir des inédits. Le seule chose que je regrette, c'est que l'orgue soit tombé en panne. La séance était prévue à l'orgue mais Milt a dû utiliser le piano.

**Au-delà de la vie au quotidien qui n'a pas toujours été facile avec Sam, musicalement ce fut certainement merveilleux. Si tu devais revivre un moment avec un des grands batteurs que tu as cotoy s dans les années 70, c'est Sam que tu choisiras ?**

Oui. Un de mes regrets est que l'on n'ait pas plus enregistré. On a joué beaucoup. Il y a certainement beaucoup de bandes privées dans lesquelles la musique est excellente. Je me souviens notamment d'un concert à 11h du matin dans une usine de la banlieue de Grenoble. Sam avait, pour une fois, bien dormi, il n'avait pas bu, sa forme physique était bonne. Il a pris un solo d'une vingtaine de minutes. Avec Raymond Fol on se disait qu'il allait y rester. Il y a pleins d'autres moments comme celui-ci qui n'ont pas été enregistrés... Cette histoire du concert dans l'usine de Grenoble est emblématique de

tout un côté dramatique du jazz dont une bonne partie des plus belles réalisations a été perdue pour toujours...

**Qu'est-ce que Sam Woodyard avait de diff rent par rapport aux autres batteurs ?**

Son séjour chez Ellington l'a prouvé. Par sa pulsation rythmique, il pouvait porter aux plus hauts sommets n'importe quels musiciens. Du jour où il est rentré chez Duke, l'orchestre, qui était dans une mauvaise passe depuis déjà pas mal d'années, a été transformé. Il y eut un miracle. Les vieux musiciens sont revenus, Lawrence Brown, Johnny Hodges, Cootie Williams et d'autres. Un an après, c'était le concert de Newport. A ce propos, il faut bien dire une chose, on parle toujours des vingt-sept chorus de Gonsalves - et ce n'est surtout pas moi qui vais rabaisser l' v nement - mais, s'il n'y avait pas eu Sam derrière, Jimmy Woode et, en plus, Jo Jones qui tapait dans ses mains, ce ne serait pas arrivé. Ce concert de Newport, c'est le côté vaudou du jazz. Pour revenir à ta question, le jazz a connu une foule de grands batteurs et, si l'on veut situer Sam Woodyard, il faut dire qu'il avait une qualité qui paraît simple comme le lever du jour, il transformait un orchestre en faisant seulement le tempo.

**Tu veux parler de son drive.**

Voilà, le drive !

**Que ce soit avec Ellington ou avec la Swing Machine, le jeu de Sam Woodyard était le même.**

Oui, justement, c'est ce qui m'amuse beaucoup. J'ai connu la même expérience l'année suivante avec Sonny Payne. Tout le monde me disait : «Mais c'est un batteur de big band, ça va pas coller.» Ça a collé !

**La présence de Sam Woodyard a-t-elle modifié le son de ton orchestre ?**

C'est une question très intéressante. A cette époque, j'étais membre de l'orchestre de Bolling et, comme je payais Sam au mois, il fallait que je lui trouve des engagements. Claude a été ravi d'utiliser Sam dans certains concerts. Cela m'a confirmé une chose que j'avais constatée depuis longtemps, depuis l'époque de mes débuts où j'avais eu notamment la chance de jammer aux Trois Mailletz avec Zutty Singleton, Jo Jones ou Lionel Hampton. J'avais remarqué que ces gens-là, quand ils venaient faire le boeuf, ils ne jouaient pas sur leur batterie et, d'un seul coup, la batterie ne sonnait plus du tout pareil. Quand Sam a joué la première fois avec le big band de Bolling, je m'en souviens très bien, on s'est tous regardés, le son de l'orchestre, je ne parle pas du son de Sam, le son de l'orchestre était différent. Cette alchimie s'est reproduite avec Sonny Payne. Avec quelqu'un qui change les sons des musiciens qui l'entourent il y a forcément de la magie. Sam avec la Swing Machine, ça ne pouvait que marcher.

**A partir de 77, tu n'as plus joué qu'épisodiquement avec lui. Pourquoi ?**

Est-ce que c'est utile de raconter une nouvelle fois que Sonny Payne a pris la place parce que Sam n'arrivait plus à assurer ? Moi je n'y tiens pas tellement.

**Avant de t'interroger sur ta période new-yorkaise, j'aimerais que tu dises deux mots sur la séance avec Cat Anderson qui s'est déroulée deux jours avant ton départ pour les Etats-Unis. Je crois que c'est la dernière séance que tu as faite avec Woodyard.**

Cat Anderson m'appelait toujours "my clarinette player" quand il venait avec Duke Ellington et tout ça parce qu'on avait enregistré ensemble un Hello Dolly assez original en 65. Black & Blue a pensé qu'il serait bien d'enregistrer Cat avec la Swing Machine.

**Pourquoi es-tu parti à New York ?**

Après ces expériences avec les musiciens américains sur le sol européen, je me suis dit qu'il fallait que je réalise un projet qui me trottait dans le tête depuis un certain temps. Il fallait que j'ai le courage de franchir l'Atlantique. D'autres l'avaient fait avant moi, en particulier Georges Arvanitas et André Persiani.

**Bernard Peiffer.**

Bernard Peiffer l'avait fait beaucoup plus tôt et il avait choisi d'émigrer. Il n'est jamais revenu. Mais, ce qui m'intéresse dans la démarche d'Arvanitas et de Persiani, c'est qu'il ont fait en gros ce que j'ai connu par la suite. Ils sont arrivés et ils ont joué avec tout le monde, comme sidemen, d'égal à égal. Alors que Bernard Peiffer a plutôt cherché à être un leader de trio. C'était un pianiste phénoménal de toute façon. George Wein m'avait employé en 74, 75 et 76 à Nice et il me disait toujours : «tu devrais venir là-bas, tu ferais un tabac. Je te programme au festival de Newport quand tu veux.» Comme la Swing Machine semblait connaître un creux de la vague, je me suis dit que c'était peut-être le moment. Je suis parti, le 6 juin 1977, avec en tout et pour tout trois contrats. Le premier était naturellement le contrat moral passé avec George Wein pour jouer au festival de Newport. Le second consistait en un engagement pour participer à une série de concerts intitulés Highlights in Jazz, des concerts organisés par un avocat new-yorkais, Monsieur Jack Kleinsinger, qui rêvait de marcher sur les traces de Norman Granz. Il avait été "stage manager" à Nice. Il m'a programmé le 15 juin. Le programme indiquait Ray Bryant, Phil Woods, Joe Newman, Georges Duivier, Charles McPherson, Alan Dawson et, en gros, : «Guest Star, from Paris, Gérard Badini.» Ça m'a à la fois rassuré et fichu un drôle de trac. Quant à la troisième affaire, c'était à nouveau un concert en hommage à Duke Ellington avec un big band sous la direction d'Aaron Bell. Je dois un efficace coup de pouce à Scott Hamilton. Je l'ai rencontré le 19 juin 77. Je venais de faire un concert avec le saxophoniste Buddy Tate. Après le concert, Buddy m'a proposé d'aller chez Eddie Condon : «Je vais te faire écouter un saxophoniste, tu vas avoir du mal en t'en remettre. Il s'appelle Scott Hamilton.» C'était un dimanche soir, il y avait beaucoup de monde, la salle était enfumée. J'ai entendu un saxophoniste dont je n'avais jamais entendu parler. Après seulement huit mesures, j'étais stupéfait. Il s'exprimait dans un style proche de Ben Webster et Coleman Hawkins avec l'autorité d'un monsieur qui jouait déjà depuis une trentaine d'années. Il n'avait que 23 ans. Buddy Tate m'a présenté et Scott Hamilton nous a invité à venir jouer. Ensuite Scott, qui avait beaucoup de travail avec Benny Goodman, m'a proposé de le remplacer pendant deux semaines le mois suivant. J'ai alors monté une nouvelle Swing Machine avec Gerry Wiggins, Major Holley et Oliver Jackson. C'était mon premier engagement en leader dans un club new-yorkais, un rêve de gosse ! Le public, curieux sans doute de découvrir celui que l'on commençait à appeler "the crazy frenchman" est venu. Cet engagement m'a également permis de rencontrer plein de musiciens. J'avais loué un petit studio à Greenwich Village pour trois mois, "a summer sublet". A la fin de l'été, mon visa expirait. Je ne savais trop que faire. Ma venue semblait inspirer un peu d'intérêt sur la scène new-yorkaise. Alors je suis revenu à Paris chercher quelques affaires en vue de prolonger mon séjour. Ce n'était pas évident mais ça a marché. J'étais venu pour trois mois, je suis resté trois ans.

### Comment t'es-tu débrouillé pour obtenir l'autorisation de travailler aux Etats-Unis ?

J'ai eu la chance d'être nommé directeur musical de l'Artist for Environment Fondation, située à Columbia dans le New Jersey. J'enseignais l'histoire du jazz à des américains ! Cela m'a permis d'être en règle vis-à-vis de l'administration pendant 12 mois. Durant mon séjour dans cette fondation, on m'a demandé de composer une petite suite originale pour le concert annuel. C'est ainsi qu'est né *French Cooking* (3), que j'ai enregistré à mon retour en France.

### Par rapport au nombre de musiciens qui vivaient à New York, il y avait plus ou moins d'affaires qu'à Paris ?

Le jazz était déjà sur le déclin. Ce n'était plus la musique à la mode depuis un certain temps. Mais il y avait encore pas mal de clubs. Quand je suis retourné là-bas, il y a trois ans, j'ai été marqué par le fait qu'il n'y avait pratiquement plus d'Américains dans les clubs, presque uniquement des touristes japonais ou européens. J'ai l'impression que, si l'on arrête les passants dans les rues de New York pour leur demander ce que signifie pour eux le mot jazz, on trouvera encore moins de réponses qu'à Paris.

### Qu'est-ce qui faisait la principale différence avec Paris pour un musicien de jazz ?

Ce qui m'a frappé à New York, c'est le fait qu'il y avait des "parties" tout le temps, pour l'anniversaire de la cousine machin, la fête de ceci ou de cela. Dans ces "parties", on rencontrait de nombreux artistes, des gens connus dans la danse, le théâtre, la musique classique mais aussi Dizzy Gillespie, Ray Bryant, Sonny Rollins (etc.) qui venaient boire un coup et qui, la plupart du temps, se mettaient à jouer. Je ne crois pas que ce genre de soirées existe encore aujourd'hui. La scène du jazz est devenue bien différente de ce qu'elle était dans les années 70. A propos de la vie "mondaine" new-yorkaise, je dois dire que, le 15 juin 77, à l'issue du concert Highlights in Jazz, j'ai fait la connaissance de la soeur de Duke Ellington. Elle m'a dit une chose qui ne pouvait pas me toucher plus profondément : «Vous avez joué une merveilleuse balade. J'ai cru entendre mon cher Paul.» Puis elle m'a invité à dîner. Pendant deux ans, je suis allé dîner chez elle pratiquement toutes les semaines. Je rencontrais des gens très importants, faisant souvent partie de la haute société noire. Un soir, Ruth Ellington m'a demandé de jouer un peu de piano, le piano sur lequel Duke avait composé Solitude... J'ai un peu hésité puis j'ai fini par jouer un petit quelque chose. C'était comme dans un rêve.

### Peux-tu évoquer quelques-uns des musiciens que tu as fréquentés à New York ?

J'en citerai deux. Tout d'abord Sonny Greer. Il venait de temps en temps jouer dans ce West End Cafe où j'avais rencontré Sam Woodyard en 74. Je l'ai très souvent questionné sur Ellington. Il était intarissable. Il m'a donné une

foule de renseignements sur l'époque du Cotton Club. Je regrette vivement de ne pas avoir immortalisé nos conversations sur une bande magnétique. Le deuxième, c'est Eddie Barefield. On a souvent joué ensemble, dans des soirées privées, des communions juives où on retrouvait des gens comme Zoot Sims, Lee Konitz... Ce n'était pas triste. Eddie Barefield me parlait souvent de l'avant guerre, de la vie des clubs et des musiciens new-yorkais dans les années 30, une époque privilégiée sur le plan social et artistique...

### Je sais que tu as joué avec Clark Terry.

Plusieurs personnes m'ont beaucoup aidé en me procurant régulièrement du travail : Helen Humes, Roy Eldridge, qui me téléphonait souvent pour jouer dans son sextet au Jimmy Ryan's et Clark Terry, qui avait un big band dans lequel j'ai joué. J'ai aussi joué avec des musiciens qui sont totalement inconnus chez nous, par exemple un certain Jo Coleman, un batteur amateur qui avait beaucoup de gigs l'été dans les grands parcs de la banlieue new-yorkaise et qui faisait appel à des gens comme Phil Woods, Zoot Sims ou moi. Ce qui me reste en mémoire c'est la facilité avec laquelle on pouvait rencontrer des musiciens, cette fraternité jazzistique dont on parlait tout à l'heure. On ne te demandait jamais un curriculum vitae, mais simplement de jouer et de montrer que tu étais capable de le faire.



Major Holey (b), Ed Thigpen (dms), Gérard Badini (ts) - New York - 1977

### J'ai lu quelque part que tu étais allé rendre visite à Stan Getz chez lui pour lui faire essayer un instrument. Etais-ce pendant ce séjour à New York ?

Oui. J'ai rencontré Stan Getz au cours d'un festival aux Antilles en février 78. Il m'a proposé de faire à deux saxophones la seconde partie de son concert. Il avait une rythmique merveilleuse avec Andy Laverne au piano, John Burr à la contrebasse et Victor Jones à la batterie. J'étais aux anges car Stan Getz était une de mes idoles, comme saxophoniste et comme musicien. Avant de quitter les

Antilles, il m'a demandé de passer le voir chez lui, dans la banlieue de New York. Il voulait essayer mon saxophone. Le sien était un ancien modèle. Il habitait en fait dans la grande banlieue de New York. J'y suis allé en train. A la gare, une Rolls Royce avec chauffeur m'attendait. La plaque d'immatriculation a tout de suite attiré mon attention : SGETZ ! (j'ai appris par la suite que Stan était très ami avec le maire de New York de l'époque) Quelques minutes plus tard, je me trouvais devant une demeure famélique qui avait jadis appartenu à George Washington...

Un majordome me fait rentrer et me conduit dans un salon Louis XV pour attendre Stan. Il m'offre à boire et met en marche le dernier disque du maître. Au bout de dix minutes, Stan arrive, en peignoir de bain, décoiffé. Il s'excuse. Il venait de participer au premier festival de jazz de Cuba. Il avait fait du surf. Il était courbaturé. Nous montons au premier étage. Chambre, lit à baldaquin. Stan demande si j'ai dîné. Par chance, je n'avais pas dîné. Stan sonne un domestique et demande que l'on me serve un repas. Lui essaiera mon saxophone. Pendant une heure, Stan a soufflé, tantôt dans son saxo, tantôt dans le mien. Je m'amusais à le faire marcher : «Rejoue ce morceau sur le tien, tu verras, c'est différent». Stan s'exécutait et, moi, je me régalaï de ce concert improvisé et du repas somptueux servi par un maître d'hôtel très stylé. Le rêve prit fin d'une façon très abrupte. A la fin du repas, Stan dit : «C'est bien, ces nouveaux saxophones, mais je préfère le mien» et il jeta mon saxophone à travers la pièce, sur le lit (heureusement). Moi qui étais très méticuleux, j'en étais malade.

Un an et demi plus tard, à l'automne 79, Stan vint à Paris pour donner un concert à l'espace Cardin. De New York, il appela Georges Selmer pour lui dire qu'il venait à Paris et qu'il aimerait essayer le dernier modèle de saxophone, le Super Action, qui était encore à l'état de prototype. Comme il n'avait pas beaucoup de temps, il suggéra que je passe à l'usine en sélectionner quelques-uns qu'il essaierait sur le lieu du concert. J'ai mis trois saxophones de côtés en prenant soin de noter le numéro de l'un d'eux. J'ai dit à Patrick Selmer que ce saxophone, dont je venais de noter le numéro, correspondait, d'après moi, au style de Stan, que je pensais que ce serait celui-là qu'il choisirait. Patrick était sceptique. On a parié. J'ai gagné. A la suite de ça, on est allé boire un verre, Stan, Patrick Selmer et moi. Stan conseilla à Patrick de m'engager. Voilà comment je devins conseiller technique chez Selmer. J'y suis resté dix ans. Je participais à la conception des nouveaux modèles, je les essayais et je les présentais aux stars de l'instrument.

### As-tu continué à voir Stan Getz par la suite ?

Oh oui. Nous nous sommes vus souvent. Ces premières rencontres avaient forgé une amitié qui a duré jusqu'à sa mort.

### Où habitais-tu à New York ?

J'ai connu des hauts et des bas. J'ai habité sur la cinquième

avenue, chez la veuve d'un grand peintre dont je tairai le nom. Elle était un mécène comme on n'en trouve plus beaucoup de nos jours. Elle m'a aidé. A un autre moment, j'ai habité chez une chanteuse de blues, dans le Bronx. J'étais le seul blanc du quartier. Tout le monde était très gentil avec moi. On m'accompagnait au métro, on venait me chercher quand je rentrais d'un gig à trois heures du matin. J'ai aussi habité dans un quartier où résidaient de nombreux musiciens, Upper West Side. J'avais comme voisin Joe Newman, Mel Lewis, Eddie Daniels...

### Tu allais te promener à Harlem ?

Non. On ne se promenait plus à Harlem, déjà, dans les années 70. D'ailleurs, les noirs en avaient un peu honte. C'était le domaine du banditisme, de la drogue, de la prostitution... Et pourtant je me sentais plus d'affinités avec la société noire qu'avec la société blanche.

### Qu'est-ce qui décida de ton retour ?

Un jour, j'ai vu à la télé des français arrêtés pour résidence illégale. Je me suis dit qu'il était grand temps de rentrer car mon visa avait expiré depuis pas mal de temps...

(à suivre)

-----

(1) Il est question que cette séance, inédite (à l'exception d'un *C jam blues* qui figura dans une compilation, Grande Parade du Jazz 80, LP 950509), soit enfin disponible...

(2) Rolling with Bolling. Frémeaux et Associés. FA 5029. Cf Jazz Classique n°18 p. 26.

(3) Lors d'une émission de radio, à son retour des Etats-Unis, Gérard Badini avait présenté *French Cooking* de la manière suivante : «J'ai essayé de mettre en musique la rencontre entre une petite jeune fille qui arrive de sa province du Massachusetts et un jeune Parisien fraîchement débarqué à New York. Ils font connaissance dans un petit café et la jeune fille dit au jeune homme : «Pourquoi ne viendriez-vous pas dîner chez moi ?» Le jeune homme accepte avec empressement. A l'heure dite, le jeune homme arrive avec un bouquet de fleurs. La jeune fille a préparé un petit souper fin mais, en fait, dans la cuisine, après un petit whisky, les jeunes gens s'aperçoivent très vite qu'ils n'ont pas tellement faim de nourritures culinaires. Rien ne presse... Cette suite a été créée à New York le 5 août 1978 avec Dick Katz au piano, Reggie Workman à la contrebasse et Clyde Lucas à la batterie.» *French Cooking* se compose de quatre mouvements (tous autobiographiques) : Petits hors-d'oeuvres sur canapé, Fricassée de poulette à la royale, Camembert valse, Tête à tête autour d'une tarte tatin.

# RENCONTRES AVEC

# GERARD BADINI



Alby Cullaz (b), Alain Jean-Marie (p), Philippe Combelle (dms), Gérard Badini (dms) - île de Gorée (Sénégal)- Janvier 1980

Gérard Badini est venu au monde du jazz en soufflant dans une clarinette. Quelque dix ans plus tard, il rencontrait son instrument de prédilection : le saxophone ténor.

Bien des musiciens sont amoureux de leur instrument.

Gérard Badini, lui, en était fou.

Cette passion vécut ses plus beaux jours dans les années 79-83 qui ont fait l'objet de ce nouvel entretien enregistré à La Rabellerie le dimanche 8 décembre 2002.

Guy Chauvier

## part three : SEXY SAXOPHONE

Guy Chauvier : Je ne sais pas si tu l'as remarqué mais notre dernier entretien (31 août - cf Jazz Classique de septembre) s'est déroulé le jour même de la disparition de Lionel Hampton. Alors, avant de reprendre le fil de ta carrière, j'aimerais faire un retour en arrière pour évoquer une séance de 1976, la séance avec Hampton qui vient d'être rééditée dans la collection "Jazz in Paris". Quels souvenirs t'a laissés cette séance ?

Gérard Badini : J'en garde des souvenirs bien précis pour deux raisons. D'abord, quand la firme Barclay m'a contacté pour faire un enregistrement avec Hampton, il est inutile de te dire que j'étais dans mes "petits souliers" car cet homme est pour moi, depuis toujours, un Géant du Jazz, avec un G majuscule et un J majuscule. On ne va pas s'étendre sur cette question qui se passe de commentaires. Et pourtant, Dieu sait si l'on a écrit des lignes fielleuses sur le sujet... Passons. Au départ, il était question de faire deux disques, celui que tu viens d'évoquer et un autre, "Lionel Hampton meets The Swing Machine", pour la

bonne raison que j'étais chez Barclay où j'avais enregistré le disque de la Swing Machine avec Sam Woodyard, un disque qui vient lui aussi d'être réédité dans cette collection "Jazz in Paris". Je bichais comme un fou. Malheureusement, la seconde séance n'a pas eu lieu pour des raisons sordides, l'impresario d'Hampton s'y étant opposé. Reste donc le disque auquel j'ai participé en compagnie de la rythmique de la Swing Machine (Raymond Fol, Michel Gaudry, Sam Woodyard), de quelques musiciens français et d'autres qui appartenaient à l'orchestre d'Hampton. Je suis très heureux et très fier d'avoir participé à cette séance parce que, en dehors de l'admiration que j'ai toujours portée à Hampton, ce qui m'a fait plaisir, c'était l'idée que, sur le vieux thème ellingtonien de *Ring Dem Bells*, Hampton fasse intervenir chacun leur tour les différents solistes, ce qui rappelait, sans vouloir faire une orgueilleuse comparaison, l'époque des fameuses petites formations du vibraphoniste, avant guerre, avec Hawkins, Benny Carter... Voilà ; je crois que tu en as eu pour ton argent ! (rires)

**Bien. Revenons à ton retour de New York, en 1979. Quelle a été la réaction des amateurs et des musiciens français ? Avaient-ils suivi tes aventures américaines ? Etaient-ils plus admiratifs qu'avant ou t'avaient-ils oublié ?**

Il y eut un petit peu des deux. Certaines personnes, des musiciens surtout, ne savaient absolument pas ce que j'étais devenu. Mais d'autres, des journalistes notamment, des gens comme Lucien Malson, Jean-Pierre Daubresse, André Francis, Alain Gerber, étaient au courant. A mon retour, j'ai eu, grâce à eux, pas mal d'interviews.

**Au total, ce voyage à New York a-t-il été bénéfique pour ta carrière ?**

A ma grande surprise, cela a été très bénéfique, en partie grâce aux interviews que je viens d'évoquer. J'étais LE musicien français qui venait de passer trois ans aux Etats-Unis. Cela provoquait une certaine curiosité. J'avais désormais une espèce d'aura que je n'aurais pas eue sans ce séjour américain.

**Tu ne pouvais pas remonter ton ancien orchestre. Raymond Fol venait de disparaître et tu ne tenais pas à retravailler avec Sam Woodyard pour des raisons que tu as déjà évoquées ici. Comment est née la nouvelle Swing Machine ?**

En rentrant des Etats-Unis, je n'avais qu'une idée en tête : reformer la Swing Machine. Je me suis renseigné sur les musiciens les plus en vue à Paris. La quasi-totalité des personnes que j'ai interrogées m'a parlé d'un pianiste "formidable", un jeune musicien antillais dont je n'avais jamais entendu parler : Alain Jean-Marie. Quand je l'ai rencontré, j'ai découvert un jeune homme dont la gentillesse n'avait d'égal que le talent. J'ai appelé bien entendu Michel Gaudry, mon fidèle contrebassiste, avec qui j'étais resté en relations épistolaires depuis les Etats-Unis, et j'ai engagé Philippe Combelle à la batterie. J'ai tout de suite pensé que ça allait faire une rythmique qui, dans un genre différent de la précédente, allait faire des étincelles. Je ne m'étais pas trompé. On a beaucoup joué, en club, en concert et en festival, jusqu'en octobre 82. On a aussi enregistré le disque "French Cooking" pour Vogue.

**A l'époque pour une formation comme la tienne, il était plus facile qu'aujourd'hui de trouver du travail.**

C'est sûr ! Mais n'oublions pas que dans ces années 70, j'ai eu le culot d'intituler mon groupe Swing Machine. Le mot "SWING" était presque un peu suspect et honteux alors que de nos jours on voit ce mot mis à toutes les sauces. Ça me fait bien

rigoler. Je n'en dirai pas plus. Parmi les festivals, on a joué notamment aux "Nancy Jazz Pulsations", à Dakar... Mais notre musique ne polarisait pas l'attention de l'intelligentsia jazzistique française...

**J'aimerais bien que tu me parles de ce festival de Dakar. Comment et par qui a-t-il été organisé ? Pourquoi y as-tu été invité ?**

Ce festival a été créé grâce au président Senghor. Il est entré en relation avec la direction du Club Méditerranée et leur a proposé d'organiser un festival de jazz et de musique africaine dans le cadre du Club de Dakar. A l'époque le responsable de ce club était Bernard Polac, grand amateur de jazz. C'est lui qui avait organisé ce festival aux Antilles où j'avais rencontré Stan Getz (cf. Jazz Classique de septembre). Les Américains furent ravis d'être une nouvelle fois invités au Club Méditerranée, avec tout ce que cela comportait d'égards. Ce festival eut lieu de janvier à mars 1980.

**Tu te souviens des Américains qui y participèrent ?**

Je suis incapable de te les citer tous, ils étaient presque tous là. De la même façon qu'à la Guadeloupe deux ans plus tôt, ils venaient sur la base d'un séjour d'une semaine et donnaient un ou deux concerts. Je me souviens de Dexter Gordon, de Stan Getz, de Joe Newman... Je ne peux pas me souvenir de tous dans la mesure où, moi aussi, je n'ai passé qu'une semaine dans cette manifestation...

**Aviez-vous pour public les vacanciers du club ou des Africains ?**

Le public était habituellement composé de vacanciers et de la "jet set" sénégalaise mais, heureusement, un des fils de Senghor a eu la très bonne idée d'organiser une rencontre entre des musiciens de jazz et des musiciens locaux. C'est ainsi qu'avec ma Swing Machine (où Alby Cullaz remplaçait Michel Gaudry) j'ai pu participer à un concert devant au moins dix mille personnes qui n'avaient pour l'immense majorité d'entre elles jamais entendu de jazz. Il y avait tous les musiciens présents au Club cette semaine-là (Stan Getz, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke...) et une centaine de tam-tam. A la fin, tout le monde a joué ensemble. Autant que je m'en souviens, ce n'était pas triste !

**Quelques mois plus tard, en avril, tu as enregistré ta suite, French Cooking, avec ton quartette...**

Sur ce disque, il y a aussi un morceau qui m'avait été inspiré par de précédents voyages en Afrique, en 71 et 73, avec les Swingers de François Guin : *A Night In Ouagadougou*. Dans ce morceau, je joue des percussions avec un tambourin acheté sur la place du marché de Ouagadougou.

**Ce disque n'est malheureusement plus disponible. En revanche, on a redécouvert ta suite, réarrangée pour big band en compagnie de François Biensan, lors d'un concert récent de ton orchestre actuel, retransmis sur France Musiques, en l'honneur de tes cinquante ans de carrière. Je crois savoir que tu as enregistré cette dernière version en studio et qu'un CD devrait sortir prochainement.**

Ecoute, tu es très bien renseigné. Je viens effectivement d'enregistrer cette suite en big band ainsi qu'une autre suite que j'avais créée en 99, toujours pour Radio France, à l'occasion du centenaire de Duke Ellington : *To Duke With Love*. Cette seconde suite, pour ce qui est de l'arrangement, a bénéficié du talent de Stan Laferrière.



Nous en reparlerons quand nous aborderons tes activités actuelles mais il est important que nos lecteurs le sachent pour repérer ce CD quand il sera dans les bacs. Tu as une idée de la date de sa sortie ?

J'ai déjà prévu un concert de sortie de disque au Petit Journal Montparnasse le 29 avril 2003.

J'espère aussi que l'on pourra entendre cette musique l'été prochain dans les quelque cent soixante festivals de jazz français.

J'en doute fort. Je serais déjà très heureux si l'on pouvait l'entendre dans seulement deux ou trois...

Dans notre entretien précédent, nous avons évoqué les circonstances qui t'ont amené à devenir un collaborateur de la société Selmer. Quel était l'enjeu de cette collaboration ?

C'était la première fois qu'un jazzman avait une telle responsabilité. Auparavant les seuls musiciens qui donnaient leur avis étaient des musiciens classiques. Ce fut un événement dans la maison. Au départ, j'étais surtout engagé pour aider à la mise au point d'un nouveau modèle de saxophone qui allait faire du bruit dans la profession : le Super Action 80 ! Avec mon collègue classique Michel Nouaux (soliste de la Garde Républicaine) nous nous efforcions de sortir un modèle qui soit susceptible de faire l'unanimité aussi bien chez les musiciens classiques que chez les musiciens de jazz. Des gens comme Johnny Griffin ou Dexter Gordon venaient souffler dans les prototypes et donner leur avis. Ces visites de jazzmen ne se cantonnaient d'ailleurs pas à des essais techniques. Elles donnaient aussi parfois lieu, sous l'oeil bienveillant de Patrick Selmer, à

quelques libations. Je me souviens particulièrement d'un jour où nous sommes sortis de chez Selmer pour aller boire un verre au bistrot d'en face alors que Johnny et Dexter avaient déjà vidé la bouteille de Jack Daniels mise à leur disposition. Nous avons eu beaucoup de mal à traverser la rue. J'étais encadré par le "Petit Géant" Griffin et l'immense Dexter. Je regrette qu'il n'y ait pas eu un photographe pour immortaliser cette scène...

En dehors de cette activité de conseiller et de metteur au point dont tu as déjà parlé dans le bouquin de François et Yves Billard (Histoires du saxophone - Editions Joseph Clims - 1986), je crois que tu as aussi été amené à rencontrer quelques vedettes de l'instrument pour leur faire découvrir les nouveautés Selmer...

Absolument. Pendant mon séjour à New York, j'avais rencontré beaucoup de saxophonistes célèbres. C'est plus facile de rencontrer un type comme Sonny Rollins chez son réparateur de saxophone à New York qu'en allant lui dire bonjour à la fin d'un concert parisien. Je m'étais aperçu que beaucoup de grands jazzmen, Sonny Stitt, Illinois Jacquet, beaucoup d'autres, avaient les pires difficultés à faire régler leur instrument, à se procurer un bocal, des tampons, un bec correspondant aux modèles qu'ils jouaient, etc. Tous ces musiciens, à New York, étaient noyés dans un certain anonymat. Il ne faut pas oublier qu'il y avait - je parle des années 70 - 32000 membres du syndicat des musiciens à New York, dont vraisemblablement 2 à 3000 saxophonistes. C'est très impressionnant. Un jour, chez mon réparateur d'instrument, je fis donc la connaissance de Sonny Rollins. Il me dit : « Il paraît que tu connais la famille Selmer. Quand je viendrai à Paris, j'aimerais bien essayer tel et tel instrument »... Ce n'était pas tombé dans l'oreille d'un sourd. Quand Selmer m'a engagé comme conseiller technique, à la fin

de l'année 79, je me suis souvenu de tout ce que j'avais entendu à New York et chaque fois qu'un grand jazzman venait à Paris, il était pour la première fois reçu en grande pompe par la famille Selmer. Ceci veut dire deux choses : premièrement, chez Selmer, les jazzmen étaient enfin mis sur pied d'égalité avec les grands noms du classique ; deuxièmement, j'ai rencontré, dans les années 80, presque tout le gratin du saxophone de jazz. Mon rôle chez Selmer a très vite été connu dans la profession. Les musiciens de jazz rappliquaient et demandaient à me voir. Cela me faisait très chaud au cœur.

### Y eut-il un moment particulièrement marquant ?

Oui, en juillet 81, j'ai été engagé avec mon quartette, Swing Machine (Jean-Marie - Gaudry - Combelle), à la Grande Parade du Jazz de Nice. Les premiers modèles du Super Action venaient juste de sortir de l'usine. Monsieur Selmer m'a demandé de les présenter et de les vendre (à un tarif préférentiel) aux saxophonistes présents à Nice. Cette nouvelle série n'était pas encore commercialisée. Il a donc envoyé une douzaine de saxophones (ténors et altos) à son concessionnaire niçois qui les a fait lui-même livrer dans ma chambre de l'hôtel Méridien. On ne pouvait plus rentrer dans cette chambre. Le personnel de l'hôtel s'inquiétait... La nouvelle s'est répandue à toute vitesse. Dès 10h du matin, les musiciens téléphonaient dans ma chambre : «Allo Gérard, c'est Jean-Baptiste [Illinois Jacquet], qu'est-ce que c'est que cette histoire de saxophone ? J'en veux un ! Je peux monter ?» Ils sont tous venus : Richie Cole, Art Pepper, Stan Getz, Dexter Gordon, Arnett Cobb (etc.) et même John Lewis qui avait eu vent de l'affaire et voulait absolument un saxophone pour son fils Sacha. Tous ces gars faisaient la queue dans ma chambre pour être sûrs d'avoir leur saxophone ! Je me souviens particulièrement d'une soirée. Mon épouse venait d'arriver. Elle avait pris l'avion en sortant de son bureau. Elle était très fatiguée et s'était mise au lit. Manque de pot, nous avons eu pas mal de visites. A trois heures du matin, dans notre chambre, il y avait Richie Cole, Arnie Lawrence, Dexter et plusieurs autres

musiciens qui étaient là en train d'évaluer les mérites de ces nouveaux saxophones. Bonjour les voisins !

Tous les matins, j'allais déposer à la banque les dollars qu'on m'avait refilé la veille pour acquérir ces instruments si convoités. Il n'y en a pas eu pour tout le monde. Art Pepper et Sonny Stitt sont arrivés trop tard pour en acheter un. Je m'en suis voulu car ils sont décédés tous les deux peu de temps après...

Avant de passer à autre chose, je voudrais dire deux mots sur Stan Getz car le moment le plus épique fut sans doute, encore une fois, l'essayage de Stan Getz. Monsieur Stan Getz ne faisait jamais rien comme les autres. Il me téléphona pour me demander de lui apporter à son hôtel les quatre saxophones qui me restaient. Il ne logeait pas dans le même hôtel que les autres musiciens mais dans une suite dans un cinq étoiles. Avec mon épouse, nous sommes arrivés, un étui de saxophone dans chaque main. Stan proposa à mon épouse et à la sienne d'aller se détendre dans la piscine de l'hôtel et il commença à essayer les saxophones les uns après les autres (ils étaient très différents du Mark VI qu'il jouait à l'époque et qu'il a d'ailleurs joué jusqu'à la fin de sa vie). Il se mettait sur la terrasse, face à la mer et il jouait avec ce son inimitable, un son d'autant plus extraordinaire qu'il n'y avait naturellement aucune sonorisation. Un régal ! D'un seul coup, Stan regarda sa montre et me dit : «il est temps que je m'habille, c'est l'heure d'aller au boulot.» Tu te rends compte ? ce gars s'apprêtait à faire fondre de bonheur des milliers d'auditeurs et il disait d'un ton négligé «c'est l'heure d'aller au boulot». Nos chères épouses redescendirent de la piscine et une limousine nous emporta, nous et les quatre saxophones, à Cimiez. Durant le voyage, Stan proposa de continuer à essayer les saxophones pendant le concert. Les arènes étaient comblées. Pendant le concert, Jeanine, mon épouse, et moi étions tous les deux assis à l'arrière de la scène. Stan, entre les morceaux, venait me retrouver, posait un saxophone et me disait : «Gérard, passe-moi celui-là, je vais l'essayer sur ce thème-là». Le public devait se demander ce que Stan Getz trafiquait en le voyant se précipiter au fond de la scène à chaque fin de morceau. Le plus fort, c'est que la magie Getz opérait à chaque fois, alors que pour presque tous les autres saxophonistes un instrument neuf est injouable, du moins en concert. Avec Stan, il n'y avait aucune différence dans la sonorité qui sortait des différents saxophones. Vers la fin du concert, Stan déclara : «Je crois que j'ai trouvé le bon. Qu'est-ce que vous voulez que je joue pour vous deux ?» Je lui ai demandé une merveilleuse ballade composée par Toots Camarata et immortalisée par Billie Holiday, *No More*. Stan, entouré par Lou Levy, Mark Johnson et Victor Lewis, joua ce morceau comme un dieu et, après la dernière note, avec la désinvolture qui l'a toujours caractérisé, au lieu de saluer le public il lui a tourné le dos et s'est dirigé vers le fond de la scène pour nous saluer, Jeanine et moi.

### Ta collaboration à la conception de l'instrument et cette brillante opération de lancement ont-elle débouché sur une réussite commerciale ?

Oh oui. Le Super Action a été une révolution dans le monde du saxophone. Les ventes d'instruments ont décollé. Je n'avais pris à cette affaire qu'une part modeste mais cela m'a fait plaisir de constater que mon travail avait porté ses fruits.

Comme tu viens de parler de Stan Getz, en rappelant notamment que tu l'avais entendu en dehors des micros, je voudrais que tu me donnes ton sentiment sur ce que j'ai récemment entendu dire par un amateur, à savoir que Stan Getz n'avait pas un son de ténor, qu'il aurait mieux fait de jouer de l'alto...

J'ai déjà entendu ça moi aussi. Ce que j'ai à dire sur Stan Getz



Gérard Badini, représentant en saxophones - Nice, 1981.



est à la fois simple et complexe. Pour moi, saxophoniste, Stan Getz avait une immense qualité qui se décompose de la façon suivante : il avait d'abord un son qui n'appartient qu'à lui et c'est déjà énorme, il avait aussi un son - mais ça c'est une affaire de goût - d'une grande pureté, tellement proche de la nature... J'aime tellement ce son que je suis devenu un incondicional de Getz même si mon tempérament ne me poussait pas à jouer dans cet idiome. Pour moi, Getz est le dieu Eole redescendu sur terre. On en oublie même qu'il joue du saxophone, un instrument muni de clés, de tampons, de clapets... Il chante ! Getz est aussi un styliste. Combien de saxophonistes ont été ses suiveurs !

#### Et sur le plan du volume ?

C'est une question très intéressante. Getz avait une telle palette de sonorités, un tel contrôle de l'instrument qu'il pouvait jouer très doucement ou très fort. Pour l'avoir souvent entendu en direct, dans des conditions même inhabituelles (salles de bains, terrasses d'hôtels...), je peux te dire qu'il avait un son d'une plénitude, d'une richesse extraordinaire auquel ses disques ne rendent pas toujours justice. C'est le lot de pas mal d'autres saxophonistes : Hawkins, Parker...

#### Tu disais tout à l'heure qu'il était presque impossible de jouer sur un saxophone neuf. Pourquoi ?

Il y a le fait de l'instrument, qui est donc neuf, et il y a aussi le fait de l'instrumentiste qui n'est pas habitué à cet instrument, que

celui-ci ne répond pas de la même façon que l'instrument qu'il vient de quitter. L'exploit de Stan Getz, lors de la soirée de Nice 1981 que j'ai évoquée, venait du fait que, quel que soit l'instrument qu'il jouait, il avait une telle qualité de son que l'auditeur non prévenu entendait toujours la même chose. Il faut le faire ! Je me souviens aussi de Jacquet au cours d'une soirée privée après un concert de "Jazz à Vienne". Il a joué sur l'instrument du fils de la maison, une ruine épouvantable. On entendait Jacquet comme on l'avait entendu une heure avant. Getz, Jacquet, ce sont des cas extraordinaires. Pour ce qui est de l'instrument lui-même, je trouve qu'il évolue au fil du temps. Je pense que la mise en vibration du métal change sa texture. Je trouve qu'après quelques années un saxophone n'est plus exactement le même que lorsqu'il était neuf. Mais certains musiciens qui jouent le même instrument depuis quarante ans et parfois plus te diront exactement le contraire... Rien n'est démontré. Moi, j'ai toujours eu du mal à acclimater un instrument neuf. Tout cela est aussi en rapport avec le choix des anches et du bec.

#### Avant de quitter les saxophones et la maison Selmer, j'aimerais que tu dises quelques mots sur la classe de saxophone que tu avais créée au sein de cette entreprise.

En tant qu'essayeur maison, je disposais de locaux dans la société et j'ai eu l'idée d'organiser des cours pour aider les saxophonistes amateurs à approfondir leur connaissance de l'instrument et du jazz. Cela eut beaucoup de succès. J'ai d'abord donné des cours collectifs puis des cours particuliers avec les plus doués.

J'ai dû arrêter quand Michel Leeb a fait appel à moi pour diriger l'orchestre qui accompagnait sa tournée 1987.

**Revenons à ta carrière de chef d'orchestre. Pourquoi as-tu modifié le personnel de ta Swing Machine en octobre 1982 ?**

J'ai pensé que la routine n'était pas une bonne chose et, bien que le talent des musiciens avec qui je jouais depuis mon retour des Etats-Unis m'ait comblé, j'ai pensé qu'il serait bien de changer de génération, c'est-à-dire de faire appel à des musiciens nettement plus jeunes que moi, ce qui permettrait certainement de nous enrichir mutuellement. J'avais de l'expérience à partager ; ils avaient de la fraîcheur, de l'enthousiasme. J'ai donc fait appel à quelqu'un dont je connaissais très bien le père, puisque j'avais joué avec lui en studio et chez Bolling, je veux parler d'Hervé Sellin qui commençait à faire parler de lui et qui, en plus, venait d'obtenir un premier prix de piano au conservatoire de Paris, ce qui ne gêne personne. Pour la contrebasse et la batterie, j'ai également engagé deux très jeunes musiciens : Jean Bardy et François Laudet. Cela s'est avéré un bon choix. Je ne l'ai jamais regretté. Nous sommes restés plusieurs années ensemble. Je garde de cette époque d'excellents souvenirs. On avait nos quartiers au célèbre Petit Opportun. Nous avons également joué dans pas mal de concerts et de festivals... Nous n'avons malheureusement pas fait de disque.

**Je suppose que certains de nos lecteurs se souviennent encore d'un concert au Petit Opportun, diffusé vers cette époque sur France Musique dans le cadre du Jazz Club de Claude Carrière et Jean Delmas. Mais il me semble que le contrebassiste était Riccardo Del Fra...**

Oui. Je venais de changer quelque peu la rythmique en engageant Riccardo, un contrebassiste extraordinaire qui n'est malheureusement pas resté avec moi aussi longtemps que je le souhaitais car il était très demandé par les américains et, notamment, Chet Baker. Je vais t'épater : cette émission dont tu parles date du 1er février 1983 !

**Tu jouais beaucoup de compositions originales. Il y avait notamment une suite africaine. Personne n'a été intéressé pour la produire sur disque ?**

Non. Je crois que ça ne correspondait ni à l'image que les amateurs se faisaient de moi, ni à l'air du temps. Il n'y a rien d'étonnant. J'ai toujours été un petit peu décalé... La suite africaine en question s'intitulait : *Jungle Is Not So Virgin As People Said*.

**As-tu écrit beaucoup de musique qui, comme celle-là, n'a pas été enregistrée ?**

C'est le cas d'énormément de musiciens. On n'enregistre guère plus d'un dixième de tout ce que l'on a produit. Loin de moi l'idée de vouloir me comparer à des géants comme Lester Young, Coleman Hawkins ou Charlie Parker mais, quand on imagine tout ce que ces gens-là ont pu jouer comme notes géniales et qu'on réalise qu'il n'en reste quantitativement peut-être pas plus d'un centième, on touche du doigt une caractéristique du jazz qui fait sa faiblesse (par rapport à la musique classique en particulier) mais aussi sa grandeur...

(à suivre)

Illinois Jacquet, Gérard Badini - Vienne, juillet 1988 (photo Ph. Cibille)



.. BON SANG, J'EN AI FAIT DES TRUCS TORDUS DANS MA VIE...  
.. PAR EXEMPLE, J'AI TRAVAILLÉ POUR BECHET, BOLLING, ATTENOUX, ET J'AI MÊME EU SAM WOODYARD DANS MON ORCHESTRE, MAIS LÀ AVEC CHAUVIER...

ÇA DÉPASSE  
TOUT  
""



# RENCONTRES AVEC

# GERARD BADINI



Gérard Badini, la Super Swing Machine et un boeuffeur nommé Lew Tabackin (ts). Jazz Club Lionel Hampton - 1990. (photo : Michèle Sainte-Beuve)

« Il n'y a pas de hasard ».  
Voilà une phrase qui revient souvent dans la bouche de Gérard Badini. Les circonstances semblent lui donner raison. En effet, alors que nous imprimons la dernière partie d'une série de quatre entretiens, partie qui débute en 1983 avec la création de la Super Swing Machine, Gérard Badini publie, sur le label Nocturne, le dernier CD de son big band : French Cooking.

## part four : FRENCH COOKING

Guy Chauvier : Nous avons terminé notre entretien précédent en évoquant l'année 1983, une année charnière dans ta carrière puisque c'est celle de la création de ton big band. C'est quand même étonnant de te lancer dans cette aventure alors que, depuis dix ans, tu t'imposais comme soliste à la tête d'un quartette... Ça l'est d'autant plus quand on songe à la somme de contraintes et de difficultés matérielles que pose une telle entreprise. Quelle était ta motivation ?

Gérard Badini : Il faut rappeler que pendant les années 60 et une partie des années 70, j'ai passé une bonne partie de mon temps derrière des pupitres dans la plupart des big bands français : Claude Bolling, Jacques Denjean, Ivan Jullien, Jean-Claude Naude. J'avais donc acquis dans ce domaine une certaine expérience. En fait, je crois que l'idée de monter mon propre big band germe déjà dans mon esprit depuis un certain temps mais le déclencheur a été un concert du big band de Woody Herman à la Grande Parade du Jazz de Nice en juillet 1983. Ce

qui m'avait frappé dans cet orchestre, c'était qu'il était dirigé par un monsieur d'un certain âge qui se régalait comme un petit fou à la tête d'un ensemble composé de musiciens dont la moyenne d'âge devait avoisiner vingt-cinq ou trente ans. Sur scène, Woody se dépensait comme un jeune homme et, dès qu'il regagnait les coulisses, il était complètement épuisé tout en ayant l'air très heureux... Je ne sais pas si cela était prémonitoire mais, au fond de moi-même, j'ai dû me dire que j'ignorais de quoi l'avenir serait fait et que si mon état physique m'interdisait un jour de souffler dans un saxophone je serais sans doute bien content de diriger un big band et d'écrire de la musique. Il se trouve que c'était bel et bien prémonitoire... Quand j'ai annoncé autour de moi que je réunissais un big band en vue d'un concert au New Morning, j'ai affronté pas mal de railleries. Personne ne semblait croire à ce projet... L'année prochaine, je fêterai les vingt ans d'existence de ce big band. Comme le temps passe !

**Dans tes premières années d'amateur de jazz, étais-tu autant amateur de big bands que de petites formations ? As-tu autant fantasmé sur les big bands que sur les solistes dont tu parlais dans nos précédentes rencontres ?**

Non. Le goût pour les big bands m'est venu plus tard, quand je me suis retrouvé dans l'orchestre de Bolling pour jouer du jazz mais aussi pour faire du music-hall, de la télévision... C'est à partir de la fin des années cinquante que j'ai commencé à écouter avec assiduité les big bands de l'époque classique. Bien entendu, cette écoute a été alimentée par la venue en France quasi permanente de deux des plus fameux : Ellington et Basie.

**En dehors de ces deux noms illustres, tu pourrais citer d'autres formations qui ont particulièrement retenu ton attention ?**

A l'époque où j'ai monté mon propre big band, j'achetais tous les disques de Thad Jones / Mel Lewis. Ce big band de jeunes lascars menés par deux musiciens chevronnés m'intéressait beaucoup.

**Les musiques des orchestres de Woody Herman ou de Thad Jones/Mel Lewis ont-elles influé sur ton envie de monter ton propre big band ? Plus généralement, souhaitais-tu situer ton big band dans le sillage d'un autre ?**

Non. J'ai créé ce big band pour jouer ma propre musique. Cela ne m'a pas empêché de jouer aussi celle des autres. En fait, au cours du concert du New Morning, nous avons créé une longue suite qui s'intitulait *Mr Swing Is Still Alive*.

**Quelle fut la date précise du premier concert au New Morning ?**

Le 14 février 1984. L'orchestre a répété à partir de l'automne 83. J'avais réuni de jeunes talents, des gens dont on commençait à parler à l'époque : Denis Leloup au trombone, Eric Barret au ténor, Christian Martinez et Antoine Illouz à la trompette, Hervé Sellin au piano et François Laudet à la batterie... Il y avait aussi Hélène Labarière, une contrebassiste dont la présence a suscité



l'étonnement de pas mal d'amateurs. Elle fut remplacée l'année suivante par Pierre Boussaguet. Ce choix, je le crois maintenant, avec le recul du temps, s'est avéré assez judicieux. Je m'étais aussi assuré la collaboration de musiciens qui possédaient une plus grande expérience du big band : André Villéger au poste de premier alto, Michel Camicas au trombone et François Biensan à la trompette. Ce dernier apportait également son talent d'orchestrateur. C'est lui qui a orchestré *Mr Swing Is Still Alive*. Il fournissait aussi des compositions, de même que Philippe Laudet.

**En dehors de la question de l'expérience, cette formation apparaît comme un assemblage hétérogène de musiciens qui s'inscrivaient dans ton esthétique et de musiciens plus modernes. On a l'impression que tu voulais marier la modernité avec le swing qui avait toujours caractérisé ta musique**

Absolument. Ce qui me plaisait c'était justement d'avoir des musiciens qui s'exprimaient d'une façon différente de la mienne. C'était un peu dans l'esprit du big band de Thad Jones / Mel Lewis qui était une pépinière de jeunes talents.

**N'as-tu pas aussi engagé ces jeunes musiciens de talent avec l'idée que cela pouvait faire évoluer ta musique ?**

C'est flagrant ! Les anciens ont autant à apprendre des jeunes que l'inverse... J'ai toujours essayé de lutter contre la sclérose musicale.

**Après le premier concert, étais-tu "fatigué et heureux", comme Woody Herman ? Avais-tu envie de continuer ?**

Quelques semaines avant, j'imaginai le pire. Il était difficile de présenter un concert de deux heures avec seulement quelques mois de répétitions. Le concert était retransmis en direct dans le Jazz Club de France Musique. Cela s'est très bien passé. La salle était comble. Il y eut immédiatement de très bons échos. Mais le problème du lendemain restait entier. Je m'en doutais un peu... On a attendu un an et demi avant de trouver une salle parisienne qui nous a offert une programmation régulière : le Petit Journal Montparnasse. C'est nous qui en avons fait l'ouverture, le 30 septembre 1985. Le concert fut épique car la scène n'était pas encore construite et nous avons joué sur des caisses de bières recouvertes d'un vague plancher branlant. Avant de faire une seule note le plancher swingait déjà ! Au-delà de l'anecdote, il faut souligner que ce 30 septembre fut une date importante car elle marque le début d'une série d'engagements. Nous avons joué dans ce club environ une fois par mois. Cela permit à l'orchestre de se roder et de se faire connaître du public parisien.

**Il n'y avait toujours que des compositions originales ?**

Non. Nous avons pensé qu'il était intéressant d'inclure des morceaux rarement joués de Duke Ellington.

**Quelques semaines après l'ouverture du Petit Journal, le big band a réalisé un premier enregistrement. Qui a accepté de produire le disque d'un big band débutant ?**

Ce fut une coproduction de l'école de jazz ARPEJ et de la maison Selmer.

**Tu travaillais toujours pour Selmer ?**

Oui. J'ai arrêté en 1987 quand je suis parti en tournée avec Michel Leeb.

**Ces deux événements ont-ils lancé l'orchestre ?**

J'ai trouvé quelques concerts mais il fallut attendre la Grande Parade de Nice en 1986 et Jazz à Vienne en 1987 pour obtenir

Gérard Badini et la Swing Machine au Petit Journal Montparnasse le 20 octobre 1986. Vincent Cordelette (perc), Pierre Boussaguet (b), Alain Bernard (p), François Laudet (dms), Guy Bodet (tp), Louis Vezant (tp), Philippe Slominski (tp), François Biensan (tp), Michel Camicas (tb), William Tr ve (tb), Jacques Erard (tb), Marc Stecker (tb), Michel Goldberg (ts), Jean Et ve (as), Jean Aldegon (as), Richard Foy (ts), Claude Tissendier (bs). Sur la gauche, en bas, deux spectateurs attentifs : Christian Azzi et Claude Carrière... En face de l'orchestre, avec son matériel d'enregistrement : Gérard Nicolle. (photo : François Perol).



une audience internationale. Je conserve un souvenir particulier de Jazz   Vienne parce que nous sommes passés en première partie de Sarah Vaughan, devant près de dix mille personnes. Nous avons eu une standing ovation ! C'était un formidable encouragement pour un orchestre qui était encore peu connu. On ne peut malheureusement plus se payer un tel luxe aujourd'hui, je veux dire de faire la première partie d'un aussi grand nom du jazz...

**Tu viens d'évoquer une première tournée avec Michel Leeb. Comment l'as-tu rencontré ?**

Michel Leeb, cherchait un big band pour accompagner son spectacle à l'Olympia à l'automne 87. On s'est rencontré et on a tout de suite sympathisé. Au printemps 87, il m'a engagé pour une soirée privée à l'occasion de la centième d'une pièce de théâtre qu'il jouait à l'époque. A l'issue de la soirée il m'a dit : "Tu as l'orchestre qu'il me faut !" Je me suis d'un seul coup retrouvé avec un calendrier invraisemblable pour l'époque et pour un big band... Six mois de travail : tournée d'été, un mois à l'Olympia et tournée d'hiver. Cela nous a permis de jouer tous les jours. Il faut préciser que Michel avait pris cet orchestre plus par plaisir que par nécessité car, en fait, on jouait un morceau d'ouverture, un deuxième morceau au milieu du spectacle, un final où Michel imitait Ray Charles plus, ça et là, quelques ponctuations. L'orchestre avait donc un rôle assez effacé mais Michel était content comme ça et, bien entendu, nous aussi.

**Je suppose que cela facilitait la gestion de l'orchestre à tous les niveaux.**

Effectivement. Avant, nous jouions plus souvent en répétitions que sur scène et diriger une grande formation dans de telles conditions n'est pas une sinécure. Je vais te raconter une anecdote classique. Tu as un engagement et tu prévois un certain nombre de répétitions et tu préviens ton monde. "All  Gérard, bonjour, c'est X. Ecoute, je vais pouvoir faire les répétitions mais je ne suis pas libre le jour du concert." Quelques heures plus tard, c'est au tour de Y : "D'accord pour le concert. Aucun problème. Mais d'ici là j'ai une série d'enregistrements et je ne pourrai faire qu'une répétition sur six." a, c'est la routine...

**Dans ces conditions, faut-il vraiment faire des répétitions ?**

Oui. Mais il vaut mieux les faire avec les remplaçants et avoir les bons le jour du concert. (rires)

**En 1987, les spectacles de Leeb, c'était surtout une suite de sketches ?**

Tout à fait. Au cours de ces tournées, j'ai fait plus ample connaissance avec lui et je me suis aperçu qu'il était fou de jazz et qu'en fait son rêve était de faire le crooner avec un big band. Une fois ces tournées terminées, nous sommes donc passés à la vitesse supérieure avec un Michel Leeb chanteur. Il y eut une émission de télé qui eut un certain succès et qui était, en fait, la première de toute une série d'émissions dans lesquelles Michel rendait hommage à Sinatra.

**Vous n'avez fait de la télé qu'avec Michel Leeb ?**

Non. Nous avons aussi travaillé seuls ou avec d'autres vedettes comme, par exemple, Dee Dee Bridgewater. Nous avons donc été vus et entendus d'un large public. Cela laisse rêveur aujourd'hui. Au même moment, 1988, où nous commençons ces émissions, nous avons été engagés pour deux semaines au Méridien. Là encore, il y eut une suite. La rencontre avec Michel Leeb a donc été le début d'une très bonne époque pour le big band. Indépendamment de ce que l'on faisait avec Michel, on a été invité dans tous les grands festivals : Vienne, Marciac, Juan-les-Pins, Bayonne... En 1991, j'ai réalisé un projet qui me tenait à cœur depuis longtemps : l'orchestration de pièces pour piano de Claude Debussy avec la complicité de François Biensan. Cela a demandé beaucoup de travail.

**Le personnel était toujours celui de 84 ?**

Non. Il y avait eu pas mal de modifications. A la faveur des engagements fournis par Michel Leeb, de nouveaux musiciens avaient rejoint l'orchestre. Il y avait notamment parmi les saxophonistes Sylvain Beuf, Hervé Meschinet et Carl Schlosser. Christophe Le Van remplaçait Pierre Boussaguet à la contrebasse. Philippe Milanta était au piano...

**Pourquoi Debussy ?**

Depuis mon adolescence, j'ai toujours été autant intéressé par la musique classique du XXème siècle que par le jazz. Au fil des années, je me suis rendu compte que toute l'harmonie dont se

servaient les jazzmen venait de Debussy et Ravel. Je ne cite Debussy en premier que pour des raisons chronologiques car l'influence de Ravel fut encore plus tangible.

**Comment vous partagiez-vous le travail avec François Biensan ?**

La plupart du temps, j'apportais les idées mélodiques et rythmiques et lui les orchestrait.

**Comment ce disque a-t-il été accueilli ?**

La critique a été dithyrambique. Ce qui est une bonne chose. Mais l'exploitation commerciale n'a pas suivi car le label qui nous éditait a fait faillite peu de temps après...

**Nous ne parlons que de ton big band. Mais que devenait ton quartette, la Swing Machine ? Était-elle opérationnelle ?**

Avant la période Michel Leeb, oui. Ensuite, j'ai un peu mis le saxophone au placard.

**En juillet 1985, au Festival de Vienne, tu as fait avec Wild Bill Davis la première partie du Count Basie Orchestra, dirigé par Thad Jones...**

Je remplaçais au pied levé Guy Lafitte dans le trio de Wild Bill. On m'a dit ensuite que nous avons donné l'impression de jouer depuis longtemps ensemble alors que c'était la première fois. Ce qui m'a vraiment électrisé, c'est le fait que derrière la scène il y avait tout le Count Basie Orchestra dans lequel je comptais pas mal de connaissances. J'entendais les gars qui m'encourageaient : "Vas-y Badini..."



Wild Bill Davis et Gérard Badini à Vienne en juillet 1986 (photo Raoul Fortuné)

**Décidément, tu as souvent joué devant l'orchestre de Basie.**

Oui. Devant... (1)

**Dans quelles circonstances es-tu revenu à Vienne en 1988, au moment où a été prise la photo avec Illinois Jacquet que nous avons publiée dans le numéro 24 ?**

Cette année-là, j'étais président d'un jury de concours d'or-

chestres.

**Au début des années 90, on t'a à nouveau entendu en petite formation avec Carl Schlosser. C'était son idée ?**

Oui. Carl faisait partie du big band depuis 1991. Il a eu envie de monter ce groupe à deux ténors pour, en quelque sorte, ressusciter les "batailles de ténors" de l'époque héroïque. On a fait un disque au Méridien en janvier 92 (2) et pas mal de concerts dans les mois qui ont suivi. Puis Carl Schlosser a quitté Paris. J'ai continué à jouer en petite formation avec une nouvelle "Swing Machine" à partir de 1993. Il y avait Philippe Milanta, bientôt remplacé par Stan Laferrière, Christophe Le Van et Michel Denis. L'année suivante, nous avons enregistré "Swinging Marilyn" (3). J'avais eu la chance de rencontrer Marilyn Monroe grâce à Yves Montand et je l'ai toujours admirée comme chanteuse. Je voulais lui rendre hommage en interprétant quelques-unes de ses chansons. La Swing Machine et le big band vont fonctionner parallèlement jusqu'en novembre 1995.

**Novembre 95, c'est le début de tes problèmes de santé ?**

Oui. Le 5 janvier 96, après une biopsie, le verdict est tombé : cancer du larynx. S'en est suivie une année très pénible sur laquelle je n'ai pas envie de m'étendre. Tout s'est terminé par l'ablation du larynx et de la thyroïde, une trachéotomie. Je suis sorti de là très affaibli. Je ne pouvais plus jouer de ténor...

**Tu as pourtant réussi à surmonter cette épreuve en partie grâce à la musique.**

Oui. J'ai refait surface au début 97. Il y avait des galas en perspective avec Michel Leeb (4). J'ai décidé de remonter le big band et, comme j'ai toujours eu un besoin vital de m'exprimer avec un instrument, j'ai acheté un piano, un vieux Gaveau du début du siècle avec un son extraordinaire. Moi qui n'avais jamais joué de piano de ma vie, je me suis dit : "tu vas devenir pianiste". Il faut toujours avoir de grandes ambitions au départ car, à l'arrivée, il n'en reste souvent qu'une petite partie. J'ai donc commencé à tapoter sur le piano, sans l'aide de quiconque, en pensant que le principal était d'y prendre plaisir. Cela donnait un sens à ma vie. Et puis sont arrivés les premiers concerts et festivals. En juin 97, j'avais trois mois de piano quand l'orchestre s'est produit au Petit Journal Montparnasse. Sans rien dire à personne, j'avais travaillé quelques introductions et quelques passages sur des pièces d'Ellington et je me suis dit que je devais me jeter à l'eau, que c'était maintenant ou jamais. Je me suis bien amusé et tout le monde eut l'air de trouver ça très bien. Au même moment, j'ai découvert que j'avais dans ma discothèque toute une collection de disques de grands pianistes

classiques que j'avais jusque-là négligée. Mon infirmité m'a au moins permis de découvrir des choses que j'aurais sans doute ignorées autrement.

**En 1999, je t'ai entendu sur France Musique jouer une suite dédiée à Duke Ellington...**

Oui. Une série de concerts avait été organisée pour célébrer le centième anniversaire de la naissance de Duke Ellington. On



m'a demandé de composer une suite à cette occasion. Je me suis mis au piano et j'ai composé une suite de plus de trois quarts d'heure : *To Duke With Love*. Pour l'orchestration, j'ai fait appel à Stan Laferrière qui a réalisé un travail somptueux. Je m'étais ménagé de nombreux passages de piano. A ce sujet, je dois reconnaître que j'avais imaginé, un peu naïvement, faire une seconde carrière... A soixante-sept ans ! Au fur et à mesure que j'achetais les dernières productions des pianistes de jazz, je réalisais qu'il était vain d'espérer rivaliser avec eux. Alors, pour ce qui est du piano, je me contente de quelques apparitions bien ciblées. Pour l'enregistrement qui va sortir le mois prochain (5), j'ai confié les parties de piano que je jouais en concert à Pierre Christophe.

Nous y voilà ! Le disque dont tu parles contient deux suites. *French Cooking*, dont nous avons déjà parlé à propos de sa création à New York (6) et d'un enregistrement de la Swing Machine (7), est ici orchestré pour la grande formation par François Biensan. *To Duke With Love* illustre une fois de plus la relation entre Debussy, Ravel et le Jazz. J'aimerais que tu commentes les titres de cette suite.

Premier mouvement : *Merci M. Debussy*. C'est explicite. Mais, nous sommes dans une suite dédiée à Duke Ellington. Il y a donc un rapport entre ces deux musiciens.

La connection entre l'harmonie debussyste et l'harmonie ellingtonienne est à mes oreilles une évidence.

Deuxième mouvement : *From Washington To Montfort-l'Amaury*.

Washington, c'est le lieu de naissance d'Ellington et Montfort l'Amaury, c'est l'endroit où a vécu Maurice Ravel. C'est la suite de l'histoire et, là, intervient dans la vie d'Ellington quelqu'un qui lui a fait découvrir cette musique française qu'il ne connais-

sait avant que d'une manière intuitive : Billy Strayhorn. Strayhorn était féru de Debussy et de Ravel. Ce morceau évoque donc aussi la présence de Strayhorn auprès d'Ellington.

Troisième mouvement : *Jumpin' at Sugar Hill*.

Dans les années vingt, Sugar Hill était le quartier chic de Harlem où habitait Duke Ellington.

C'est le premier mouvement complètement jazz.

Je suis totalement d'accord.

Les deux premiers risquent de dérouter une partie du public qui va peut-être, naïvement, attendre du Duke Ellington et ne pas nécessairement percevoir le lien entre les deux univers.

C'est possible mais c'est ce que le compositeur a ressenti. (rires)

Quatrième mouvement. On reste avec le jazz-jazz : *No Fools, No Swing*. Tu traduis ça comment ?

Cela veut dire plein de choses et surtout : sans fantaisie pas de jazz !

On retrouve là un tempo à la Sam Woodyard.

Absolument. C'est le morceau le plus ellingtonien de toute la suite. Celui qui plaira le plus aux amateurs de jazz stricto sensu.

Cinquième mouvement : *Blue Clouds*.

C'est une évocation de la période pastel d'Ellington, avec ses nuances raveliennes et peut-être aussi "badinesques".

Sixième mouvement : *Ballad For Swee Pea*.

Swee Pea était le surnom affectueux de Strayhorn. C'est un hommage à Strayhorn dans lequel Pierre Christophe est époustouflant de vérité. Et *Toward The Flame*, vers la flamme, c'est l'aboutissement logique d'une suite en sept mouvements qui reprend à son compte les tribulations de la musique au vingtième siècle.

Tu as envie d'ajouter quelque chose ?

Oui. Pour conclure cette série d'entretiens, j'aimerais dire ceci : le plus important n'est pas ce qui s'est passé hier mais ce qui se passera demain.

-----

(1) Dans notre numéro 21 (juin 2002 - pp 7 & 8), Gérard Badini a raconté un boeuf à New York en présence des musiciens de Basie et les circonstances qui l'ont amené à refuser la proposition d'entrer dans le célèbre orchestre.

(2) "Texas Sounds" - Timing Show 770292-2

(3) Nocturne 311

(4) La collaboration du big band de Gérard Badini et de Michel Leeb s'est poursuivie jusqu'en 2002.

(5) "French Cooking", sur le label Nocturne. Un concert inaugural est prévu au Petit Journal Montparnasse le 29 avril.

(6) Jazz Classique n°22 p. 11

(7) Jazz Classique n°24 p. 10.