

COLLECTION DIRIGÉE PAR ALAIN GERBER

BILLIE HOLIDAY

THE QUINTESSENCE



NEW YORK - LOS ANGELES - BOSTON
1947-1959

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

3

LIVRET EN FRANÇAIS - ENGLISH NOTES INSIDE THE BOOKLET

DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY

CD 1 (1947 - 1955)

Billie HOLIDAY, chant sur tous les titres suivant; *Billie HOLIDAY, vocal on all the tracks below.*

1. **EASY LIVING** (R.Rainger-L.Robin) (Decca 24138/mx.W73794-A) 3'12
BILLIE HOLIDAY acc. by BOB HAGGART AND HIS ORCHESTRA
B.H. avec/with Billy BUTTERFIELD (tp); Bill STEGMAYER, "Toots" MONDELLO, Al KLINK (cl, as); Hank ROSS, Art DRELLINGER (ts); Bobby TUCKER (p); Danny PERRI (g); Bob HAGGART (b, ldr); Norris SHAWKER (dm). *New York City, 17/02/1947*
2. **I LOVE YOU PORGY** (G.&I.Gershwin-Heyward) (Decca 2438/mx.W75652-CH) 2'57
BILLIE HOLIDAY acc. by BOBBY TUCKER AND HIS TRIO
B.H. w. Bobby TUCKER (p); Mundell LOWE (g); John LEVY (b); Denzil BEST (dm).
New York City, 10/12/1948
3. **CRAZY HE CALL ME** (B.Russel-C.Sigman) (Decca 24796/mx.W75422) 3'04
BILLIE HOLIDAY acc. by GORDON JENKINS AND HIS ORCHESTRA
B.H. w. Bobby HACKETT (tp); Milt YANER (cl, as); John FULTON (fl, cl, ts); Bernie LEIGHTON (p); Tony MOTTOLA (g); Jack LESBERG (b); Norris SHAWKER (dm) & 5 cordes/strings. *New York City, 19/10/1949*
4. **DETOUR AHEAD** (Frigo-Carter-Ellis) (Aladdin 3094/mx.WOR 1684) 3'03
LADY DAY with TINY GRIMES' SEXTET (sic)
B.H. w. Heywood HENRY (ts, bars); Carl DRINKARD (p); Tiny GRIMES (g) + bass & drums.
New York City, 29/04/1951
5. **LOVER, COME BACK TO ME** (S.Romberg-O.Hammerstein II) (Radio/broadc.) 2'27
BILLIE HOLIDAY AT STORYVILLE
B.H. w. Stan GETZ (ts); "Buster" HARDING (p); John FIELDS (b); Marquis FOSTER (dm). *Boston ("Storyville Club"), 29/10/1951*
6. **YOU GO TO MY HEAD** (H.Gillespie-J.F.Coots) (Clef MGC-690/mx.766-1) 2'56
7. **YOU TURNED THE TABLES ON ME** (L.Alter-S.Mitchell) (Clef MGC-690/mx.767-2) 3'28
8. **THESE FOOLISH THINGS** (J.Strachey-H.Link-Maschwitz) (Clef MGC-690/mx.769-3) 3'35
9. **LOVE FOR SALE** (C.Porter) (Clef MGC-161/mx.785-4) 2'57
10. **TENDERLY** (W.Gross-J.Lawrence) (Clef MGC-690/mx.787-3) 3'24
11. **AUTUMN IN NEW YORK** (V.Duke) (Clef MGC-161/mx.790-1) 3'42
BILLIE HOLIDAY AND HER ORCHESTRA
B.H. w. Charlie SHAVERS (tp); Flip PHILLIPS (ts); Oscar PETERSON (p); Barney KESSEL (g); Ray BROWN

(b); Alvin STOLLER (dm). PETERSON, seul accompagnateur sur 9 / *PETERSON only accompanist on 9.*
TRIO p, b, dm sur/on 8.

Los Angeles, 05 & 06/1952

12. HE'S FUNNY THAT WAY (N.Moret-R.A.Whiting)

(Clef MGC-144/mx.843-2) 3'12

BILLIE HOLIDAY AND HER LADS OF JOY

B.H. w. Joe NEWMAN (tp); Paul QUINICHETTE (ts); Oscar PETERSON (p); Freddie GREEN (g); Ray BROWN (b); Gus JOHNSON (dm).
New York City, 27/07/1952

13. Announcements + BLUE MOON (R.Rodgers-L.Hart)

(UAJ 14014) 0'40 + 2'04

"JAZZ CLUB USA"

B.H. w. Carl DRINKARD (p); Red MITCHELL (b); Elaine LEIGHTON (dm); Leonard FEATHER (annonce/annoncements).
Bâle (Basel), 23/01/1954

14. WHAT A LITTLE MOONLIGHT CAN DO (H.Woods)

(Clef MGC-161/mx.1568-1) 3'14

BILLIE HOLIDAY AND HER BAND

B.H. w. Charlie SHAVERS (tp); Oscar PETERSON (p); Herb ELLIS (elg); Ray BROWN (b); Eddie SHAUGHNESSY (dm).
New York City, 14/04/1954

15. TOO MARVELOUS FOR WORDS (R.A.Whiting-J.Mercer)

(Clef MGC-721/mx.1932-6) 2'12

16. I THOUGHT ABOUT YOU (J.Van Heusen-J.Mercer)

(Clef MGC-721/mx.1935-3) 2'47

BILLIE HOLIDAY AND HER ORCHESTRA

B.H. w. Harry "Sweets" EDISON (tp); Willie SMITH (as); Bobby TUCKER (p); Barney KESSEL (elg); Red CALLENDER (b); Chico HAMILTON (dm).
Los Angeles, 3/09/1954

17. SAY IT ISN'T SO (I.Berlin)

(Verve MG-8302/mx.2274-1) 3'02

18. I'VE GOT MY LOVE TO KEEP ME WARM (I.Berlin)

(Verve MG-8302/mx.2275-5) 3'57

19. ALWAYS (I.Berlin)

(Verve MG-8302/mx.2277-3) 3'58

20. EVERYTHING HAPPENS TO ME (T.M.Adair-M.Dennis)

(Verve MG-8302/mx.2278-2) 6'21

BILLIE HOLIDAY recording unit

B.H. w. Charlie SHAVERS (tp); Tony SCOTT (cl); A. "Budd" JOHNSON (ts); Billy TAYLOR (p); Bill BAUER (elg); Leonard GASKIN (b); William "Cozy" COLE (dm); Leroy LOVETT (dir).
New York City, 14/02/1955

21. PRELUDE TO A KISS (Ellington-Gordon-Mills)

(Clef MGC-713/mx.2439-2) 5'34

BILLIE HOLIDAY AND HER ORCHESTRA

B.H. w. Harry "Sweets" EDISON (tp); Benny CARTER (as); Jimmy ROWLES (p, cel); Barney KESSEL (elg); John SIMMONS (b); Larry BUNKER (dm).
Los Angeles, 23/08/1955

DISCOGRAPHIE / DISCOGRAPHY

CD 2 (1955 - 1959)

Billie HOLIDAY, chant sur tous les titres suivant; *Billie HOLIDAY, vocal on all the tracks below.*

1. **WHAT'S NEW ?** (R.Haggart-J.Burke) (Clef MGC-669/mx.2448-3) 4'18

BILLIE HOLIDAY AND HER ORCHESTRA

Comme pour titre 21, CD 1 / Same as for track 21, CD 1.

Los Angeles, 25/08/1955

2. **DO NOTHING TILL YOU HEAR FROM ME** (E.Ellington-R.Russell) (Verve MGV-8329/mx.2914-3) 4'14

3. **WE'LL BE TOGETHER AGAIN** (C.Fischer-F.Laine) (Verve MGV-8329/mx.2929-4) 4'25

4. **APRIL IN PARIS** (V.Duke-E.Y.Harburg) (Verve MGV-8329/mx.2932-6) 3'03

BILLIE HOLIDAY recording unit

B.H. w. Harry "Sweets" EDISON (tp); Ben WEBSTER (ts); Jimmy ROWLES (p); Barney KESSEL (elg); Joe MONDRAGON (b - 2); Red MITCHELL (b - 3, 4); Alvin STOLLER (dm). *Los Angeles, 14 & 18/08/1956*

5. **LADY SINGS THE BLUES** (H.Nichols-B.Holiday) (Verve MGV-8410) 2'38

6. **BILLIE'S BLUES (I LOVE MY MAN)** (B.Holiday) (Verve MGV-8410) 3'18

BILLIE HOLIDAY : "Carnegie Hall Concert - set n°1"

B.H. w. Roy ELDRIDGE (tp); Coleman HAWKINS (ts); Carl DRINKARD (p); Kenny BURRELL (elg); Carson SMITH (b); Chico HAMILTON (dm). *New York City ("Carnegie Hall"), 10/11/1956*

7. **I CRIED FOR YOU** (A.Lyman-G.Arnheim-A.Freed) (Verve MGV-8410) 3'09

BILLIE HOLIDAY : "Carnegie Hall Concert - set n°2"

B.H. w. Buck CLAYTON (tp); Tony SCOTT (cl); Al COHN (ts); Carl DRINKARD (p); Kenny BURRELL (elg); Carson SMITH (b); Chico HAMILTON (dm). *New York City, ("Carnegie Hall"), 10/11/1956*

8. **BODY AND SOUL** (Green-Heyman-Sour-Eyton) (Clef MGC-169/mx.20507-1) 6'23

9. **ONE FOR MY BABY** (H.Arlen-J.Mercer) (Verve MGV-8257/mx.20564-3) 5'39

10. **EMBRACEABLE YOU** (G.&I.Gershwin) (Verve MGV-8197/mx.20566-1) 6'48

BILLIE HOLIDAY recording unit

B.H. w. Harry "Sweets" EDISON (tp); Ben WEBSTER (ts); Jimmy ROWLES (p); Barney KESSEL (elg); Red MITCHELL (b); Alvin STOLLER, Larry BUNKER (dm). *Los Angeles, 7, 8 & 9/01/1957*

11. **FINE AND MELLOW** (B.Holiday) (Programme de télévision/TV show) 9'06

"THE SOUND OF JAZZ" - "The Seven Living Arts" series

B.H. w. Roy ELDRIDGE, Adolphus "Doc" CHEATHAM (tp); Vic DICKENSON (tb); Lester YOUNG, Coleman HAWKINS, Ben WEBSTER (ts); Gerry MULLIGAN (bars); Mal WALDRON (p); Danny BARKER (g); Milton HINTON (b); Jo JONES (dm). *New York City, 8/12/1957*

12. **I'M A FOOL TO WANT YOU** (Wolf-Herron-F.Sinatra) (Columbia CS 8048/mx.Co 60466-1) 3'24
13. **THE END OF A LOVE AFFAIR** (E.C.Redding) (Columbia CL 1157/mx.Co 60467-2) 4'52
14. **YOU'VE CHANGED** (Carey-Fisher) (Columbia CS 8048/mx.Co 60469-1) 3'19

BILLIE HOLIDAY with RAY ELLIS AND HIS ORCHESTRA

12 : B.H. w. Mel DAVIS, Billy BUTTERFIELD, Bernie GLOW (tp) ; Urbie GREEN (tb) ; Gene QUILL (as) ; Hank JONES (p) ; Barry GALBRAITH (elg) ; Milton HILTON (b) ; Osie JOHNSON (dm) ; cordes/strings, harpe, chœur/choir ; Ray ELLIS (arr, dir).
New York City, 18/02/1958

13 & 14 : B.H. w. Urbie GREEN, Tom MITCHELL, Jay Jay JOHNSON (tb) ; Ed POWELL, Tom PASRHLEY, Romeo PENQUE, Phil BODNER (anches/reeds) ; Mal WALDRON (p) ; Barry GALBRAITH (elg) ; Milt HINTON (b) ; Don LAMOND (dm) ; Bradley SPINNEY (xyl) ; Janet PUTNAM (harp) ; cordes/strings, chœur/choir ; Ray ELLIS (arr, dir).
New York City, 20/02/1958

15. **ALL THE WAY** (J.Van Heusen-Sammy Cahn) (MGM E3764/mx.59XY435) 3'23
16. **WHEN IT'S SLEEPY TIME DOWN SOUTH** (L.&O.René-C.Muse) (MGM E3764/mx.59XY439) 4'01

BILLIE HOLIDAY with RAY ELLIS AND HIS ORCHESTRA

B.H. w. Harry "Sweets" EDISON (tp - 16) ; Jimmy CLEVELAND (tb) ; Gene QUILL (as - 16) ; Romeo PENQUE (bcl, ts - 15) ; Hank JONES (p) ; Kenny BURRELL (elg - 15) ; Barry GALBRAITH (elg - 16) ; Janet PUTNAM (harp) ; Joe BENJAMIN (b - 15) ; Milt HINTON (b - 16) ; Osie JOHNSON (dm) ; cordes/strings ; Ray ELLIS (arr, dir).
New York City, 3 & 4/03/1959

BILLIE HOLIDAY Volume 3

« Ces petits riens »

Un jour de décembre 1945, Lester Young enregistre une nouvelle version de *These Foolish Things*, morceau déjà gravé par ses soins le 18 avril de l'année précédente (1). Ce *remake* en est si peu un qu'il ne reproduit même pas — et c'est une révolution dans l'histoire du jazz — les contours du thème original : le saxophoniste, dès les premières notes de l'exposé, paraphrase non pas la ligne mélodique figurant sur la partition, mais, en quelque sorte, le chant intérieur que cette mélodie lui inspire, avec les souvenirs, les images et les émotions qui s'y rattachent. Et c'est sans doute parce que sa relation avec elle est des plus intimes qu'il en conserve le titre, ce qu'il n'était pas obligé de faire (bien d'autres, à sa place...), estimant, alors même qu'il paraît la dédaigner, avoir contracté une dette à son endroit. Moins de deux ans plus tard, le 28 octobre 1947, Charlie Parker renouvellera de fond en comble, avec génie lui aussi, une ballade de George Gershwin intitulée *Embraceable You* (2), dont on ignore en l'occurrence s'il souhaitait la magnifier ou méditait de l'anéantir, les deux attitudes n'étant d'ailleurs pas forcément contradictoires.

Lester conservera *Foolish Things* à son répertoire jusqu'à la fin de sa vie. En l'état actuel de nos connaissances, nous pouvons supposer que Billie Holiday, encline pourtant à ressasser les mêmes thèmes (3), n'est plus revenue sur le sujet après l'avoir traité une première fois sous

l'autorité de Teddy Wilson, le 30 juin 1936 (4), puis, de sa propre initiative, en mai 1952 (CD I, page 8). Peut-être a-t-elle considéré cette dernière interprétation comme définitive. Je n'y crois guère : pareille réaction n'était pas dans son caractère. *Mais elle aurait dû !* Car cette création, sans contester, évolue avec le *You've Changed* de « Lady In Satin » (CD II, page 14) sur les plus hautes cimes de son art. De surcroît, elle nous en apprend bien davantage sur sa manière que, par exemple, les sempiternellement cités *Strange Fruit* et *God Bless The Child*, dont le principal mérite serait plutôt d'éveiller et d'édifier les consciences : le racisme, c'est pas bien ; l'égoïsme, c'est pas beau ; l'injustice, c'est pas juste.

Il est possible, d'abord, qu'aucune autre de ses réalisations phonographiques ne mette en lumière, mieux que celle-là, ce qui, dans son art, la rapprochait du « Président ». *Dans son art* et non pas seulement sur le terrain de l'affectivité ou, de façon plus anecdotique encore, à travers telle ou telle péripétie de son histoire. Sous le couvert d'une brouille dont, aujourd'hui encore, l'origine exacte ne donne prise qu'aux hypothèses, leurs destinées respectives les avaient séparés en 1951 (5), assez peu de temps, donc, avant l'enregistrement de cette ultime version holidéenne de *These Foolish Things*. L'ironie de la chose (mais ne s'agirait-il pas plutôt d'un enchaînement de cause à effet sans le moindre mystère ?) réside

en ceci que, dans les studios comme sur scène, la chanteuse — formée à l'école de Bessie Smith et à celle de Louis Armstrong, rappelons-le — ne sera jamais apparue aussi liée au saxophoniste par le style (autant dire par l'esprit) qu'après s'être physiquement éloignée de lui.

De youngismes et de youngeries, ce recueil regorge même au point qu'il serait fastidieux de les énumérer. Lester n'est plus à ses côtés ? C'est à croire parfois qu'elle tient les deux rôles, atteignant alors, dans cette lestérisation peut-être involontaire, à une profondeur, à une intensité et à un naturel — bref : à une vérité — refusés aux évocations délibérées de Flip Phillips, puis du « Vice-Président » Paul Quinichette, si aimables puissent-elles être, et elles le sont sans aucun doute, pour prendre ces seuls exemples, dans *You Turned The Tables On Me* ou dans *He's Funny That Way*, (CD I, pages 7 et 12). *Foolish Things*, cependant, compte tenu du bruit qu'avait fait la recréation de son vieux complice, ne saurait être autre chose qu'une référence explicite à cette dernière, dont elle emprunte le processus pour aboutir à une réussite que plusieurs commentateurs, et ce n'est pas rien, jugent comparable (6).

Mais voilà : si, dans ses disques, elle n'avait pas encore montré une telle audace, en aucun cas nous n'assistons à un bouleversement de son mode opératoire. Il s'agit seulement d'une radicalisation, au demeurant éphémère, de l'approche qui n'avait cessé d'être la sienne ; on admire l'expression la plus saisissante de l'esthétique qu'elle mettait spontanément en œuvre et

qui, dans son travail, s'était manifestée un peu partout. Faudrait-il la définir d'une formule, on proposerait celle de transfiguration insidieuse ou de métamorphose clandestine. C'est dire à quel point la pièce dont il est question — où le processus apparaît à nu, s'affichant sans vergogne —, c'est dire à quel point cette pièce-là s'impose comme plus révélatrice, mais s'avère *in fine* plus trompeuse que toute autre. Si Billie a bien l'habitude de procéder ainsi, jamais elle ne l'avait fait et jamais elle ne le fera aussi librement ni avec une telle franchise. Le *These Foolish Things* de 1952 marque, dans toute l'œuvre, ce moment insolite où l'artiste nous dit sa règle... à travers une exception ; ce moment paradoxal où elle nous dévoile le secret dont, justement, elle ne fait pas usage. Et l'on eût aimé, sans doute, la gorge serrée par la beauté de cette interprétation, que l'état de grâce se prolongeât — mais, après tout, ni le chef-d'œuvre de Young ni celui de Parker n'avaient eu de postérité, eux non plus...

Il existe, pour un vocaliste de jazz, plusieurs façons d'improviser. D'évidence, la plus spectaculaire est le scat, auquel Billie Holiday a fort peu sacrifié. Moins exigeante et moins aventureuse à la fois, la paraphrase : on pratique le cabotage à une distance variable de la côte, sans jamais la perdre de vue (elle y a recours, ici, dans *You Turned The Tables On Me* en particulier). La troisième technique est la plus subtile — au point d'ailleurs que bien des auditeurs n'en perçoivent les effets que si on leur a d'abord remis les oreilles en face des trous. Il s'agit de s'approprier d'entrée

de jeu un thème sans donner l'impression d'en déplacer la ligne ou d'en modifier la structure. Le jeu ne consiste plus à remplacer au vu de tous une chanson par une autre, comme s'y employèrent triomphalement Ella Fitzgerald ou Sarah Vaughan, mais à l'*interpréter* en fonction de ce qu'on est et non de ce que cette chanson, en soi, est censée être. Ainsi, pour se l'approprier sans se faire prendre la main dans le sac, la transforme-t-on de l'intérieur, au prix de déplacements, de glissements, de ralentissements et d'accélération imperceptibles, de substitutions souvent infimes, de privautés fantomatiques. Autant de petits riens ; leur addition et surtout la façon dont ils se combinent entre eux finit par les rendre corrosifs, mais on n'a pas éveillé les soupçons.

Cette pratique avait été celle d'Armstrong illustrant jadis les chansons à la mode : *Just a Gigolo, You Rascal You, Georgia On My Mind...* (7) ; on la retrouvera plus tard chez Ray Charles et, à l'état le plus pur, chez João Gilberto. Elle explique qu'à ses débuts Frank Sinatra ait pu reconnaître, ou plutôt revendiquer une dette à l'égard de Billie. Bien des gens s'en émeurent, jugeant qu'un tel rapprochement relevait de l'impertinence ou, pis, de la provocation. Comment ! « Blue Eyes » n'avait-il pas, selon un dogme largement répandu parmi les amateurs de jazz volontiers intégristes de l'époque, « trop » de technique (si même, à leur estime, il n'avait pas *que* cela !), quand « Lady Day », nouvel avatar de la bonne sauvageonne, se moquait comme d'une guigne de ces contingences ? À bon escient d'ailleurs,

s'écriaient-ils, puisqu'elle pouvait ainsi aborder des rivages où nul avant elle ne s'était risqué — et, là-dessus, qui leur aurait donné tort ?

Si l'on ne prend en compte que de la tessiture, il est clair que Billie, comparée à Frank, dispose d'un instrument plutôt étriqué (une octave et demi, assurent les experts). Toutefois, d'autres paramètres sont à prendre en compte. La technique vocale ne se limite pas plus à l'étendue du registre qu'à la capacité de couvrir cette étendue tout entière avec une aisance égale. Elle concerne de surcroît, entre autres choses, une certaine façon de phraser : d'articuler (et de désarticuler), d'infléchir (et de redresser). En ce domaine, Billie se montrait orfèvre, et c'est de sa maîtrise que « The Voice », comme on allait bientôt le surnommer, avait jugé profitable de s'inspirer.

« Je n'ai rien enseigné à Frank, confiait l'intéressée au reporter Earl Wilson. Je me produisais au cabaret Three Deuces de Chicago et Frank appartenait alors à l'orchestre de Harry James... Nous avons passé ensemble une joyeuse soirée. Je lui ai dit que sa façon de phraser n'était pas correcte. Qu'il devait lier certaines notes. La bonne manière d'y parvenir, c'est toute l'aide que je lui ai apportée. » Le musicologue britannique Max Jones soulignera le fait, assez extraordinaire il est vrai, qu'une seule et même personne avait exercé une profonde et durable influence sur l'art de stylistes en apparence aussi peu conciliables que Sinatra et Dinah Washington.

Parlant vis et boulons, réglages d'atelier, on n'a pas oublié en chemin que le chant de Billie, si primesautière en ses jeunes années, doit l'extrême densité et les sombres lueurs qui le caractériseront pendant la dernière partie de son existence aux déboires accumulés, aux défaites en cascade, à un désenchantement devenu viscéral qu'elle ne savait plus le surmonter. Il ne semble pas indispensable aujourd'hui de revenir sur cet aspect des choses, amplement commenté, voire complaisamment étalé depuis des lustres. Il convient toutefois d'observer que cela — cela même qui nous rend indispensable le douloureux *You've Changed* —, elle ne pouvait pas plus l'enseigner à d'autres qu'elle ne parvenait à en tirer pour elle-même une leçon profitable.

Aussi longtemps qu'elle en trouva le courage, Madame Jour se battit pour sembler légère, afin de ne pas effaroucher le doux oiseau de sa jeunesse et les précaires illusions qui, un jour ou l'autre, cherchant le ciel, vont s'abîmer dans le bleu aveugle du blues. Très tôt cependant, ses yeux avaient rencontré ceux de l'oiseau au plumage de tristesse (« a bird with feathers of blue »), posé en silence dans la cour de derrière ; déjà, elle avait lu dans son regard qu'il n'avait plus l'intention de repartir.

Alain GERBER

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

(1) La version de 1945 figure dans le second volume que la présente collection consacre à Young (FA 233) ; celle de 1944 se trouve à l'affiche du premier (FA 210).

(2) Cf. Quintessence FA 225.

(3) Inévitablement, plusieurs de ces figures obligées sont inscrites à notre programme : *He's Funny That Way*, *What A Little Moonlight Can Do*, *Billie's Blues*, *I Cried For You*, *Fine And Mellow*, notamment.

(4) Cf. Quintessence FA 209, sous le nom de Billie.

(5) Cf. « Complete Billie Holiday Lester Young — Intégrale Billie Holiday Lester Young 1937-1946 » (Ensemble de 3 CD Frémeaux & Associés FA 154).

(6) Ainsi en est-il de Joel E. Siegel dans un des textes circonstanciés qui accompagnent la monumentale réédition en dix CD « The complete Billie Holiday on Verve 1945-1959 » (Verve 517 658). Cet auteur estime en effet que l'artiste, à son tour, a créé là une mélodie « new and in some ways superior » à l'original de Jack Strachey.

(7) Trois enregistrements de 1931. Cf « Louis Armstrong The Vocalist » (Frémeaux & Associés FA 230).

BILLIE HOLIDAY Volume 3 — À propos de la présente sélection

« Je n'ai jamais blessé quiconque sinon moi-même et cela ne concerne personne excepté moi. » Au long des douze dernières années de sa carrière, Lady Day se débattit au milieu d'innombrables problèmes personnels que ses biographes détaillent : sujétion à l'héroïne, alcoolisme, démêlés avec la police, la justice, les avocats, les impresarios, empoignades souvent dramatiques avec ses maris, amants et amantes... Certes, lorsque l'on évoque son itinéraire musical durant cette période, il faut garder en mémoire cet arrière-plan qui explique foucades, incidents, rendez-vous manqués et comportements quelquefois aberrants. Sans qu'il soit nécessaire de s'appesantir : quoiqu'il arrive Billie Holiday restait Lady Day. Barry Ulanov écrira que chez elle « le trouble intérieur peut devenir insupportable, l'apparence reste sereine et tout ce qui compose le chant jazz, peut-être bien le plus magnifique et le plus inspiré qui soit, reste présent. » (1).

D'aucuns voudraient qu'à cette période corresponde le crépuscule de Lady Day. Ce que Miles Davis contredisait en 1958 : « Vous savez, maintenant elle ne pense plus à ce qu'elle était en 1937, elle a de toute évidence appris bien des choses dans différents domaines. Elle possède toujours la même maîtrise, probablement plus actuellement qu' alors. Non, je ne pense pas qu'elle soit sur le déclin. Beaucoup de vocalistes essaient d'imiter Billie, seulement le seul fait de chanter en arrière du temps ne leur donne pas le supplément d'âme qui est le sien (2). »

La seule écoute de *Easy Living* lui donne raison. Billie Holiday avait déjà enregistré cette chanson de Leo Robin et Ralph Rainger en 1937. L'accompagnaient alors, entre autres, Buck Clayton, Lester Young et

Teddy Wilson. Dix ans plus tard, sur un arrangement discret du bassiste Bob Haggart composé pour un tentette où dominent les instruments à anches, *Easy Living* est pris sur un tempo plus lent. À l'initiative de Billie, ce qui confère à l'œuvre une ambiguïté certaine, la dotant, par ricochet, d'une nouvelle profondeur.

L'année suivante, le 27 mars 1948, Lady Day pénétrait sur la scène de Carnegie Hall. Pour la première fois, elle y donnait un récital. Non sans appréhension, étant sortie seulement depuis une dizaine de jours de la prison d'Alderston où elle avait été incarcérée durant presque un an. Vaines craintes. La location affichait complet depuis belle lurette et des chaises supplémentaires avaient même été disposées à l'arrière de la scène. Ce qui conduira Billie à s'interroger sur la présence inopinée de ce qu'elle prenait pour un chœur.

L'accompagnaient pour l'occasion Denzil Best, John Levy – à ne pas confondre avec le calamiteux John H. Levy qui partagea un temps, pour le pire, la vie de Billie - et Remo Palmieri. Le piano était tenu par Bobby Tucker, l'un des soutiens les plus fidèles de Lady Day. Durant son incarcération, il repoussa toutes les offres venues d'autres vocalistes.

Avec les mêmes musiciens, Mundell Lowe remplaçant toutefois Remo Palmieri, Billie enregistra en fin d'année quatre morceaux dont *I Loves You, Porgy* (3). En ne retenant qu'une partie des paroles chantées par Bess dans le duo de la scène III de l'acte II de « Porgy and Bess », elle inventait une chanson quasiment inédite, en modifiant à sa convenance la prosodie du texte original. John Levy : « [C'était] une grande

diseuse. Elle n'avait pas la voix de Sarah Vaughan ou d'Ella Fitzgerald. Non, elle ne l'avait pas, ce qu'elle possédait c'était l'intelligence exacte d'une chanson. Avec Billie vous pouviez ressentir ce que racontaient les paroles et l'histoire. Ce qu'elle exprimait était toujours tellement réel. Lorsqu'elle chantait, elle ne se contentait pas seulement de réciter ce qu'un parolier avait écrit, elle semblait rapporter des choses qu'elle avait vécues. Étonnant (4). » *I Loves You, Porgy* sera repris - par Nina Simone en particulier - ; mais personne ne parviendra à égaler la version de Billie. Miles Davis : « Quand j'allais la voir, je lui demandais toujours de me chanter *I Loves You, Porgy*, parce que quand elle en arrivait à « ne le laisse pas me toucher avec ses mains chaudes », on pouvait presque ressentir ce qu'elle éprouvait. Sa façon de le chanter, c'était beau et triste. Tout le monde l'aimait (5). »

L'avant-dernière séance de Lady Day patronnée par Decca se déroula en octobre 1949. Gordon Jenkins, très compétent dans le domaine de la variété, en assura la direction. À sept jazzmen dont Bobby Hackett qu'appréciait tout particulièrement Billie, il avait adjoind deux violons, un alto et violoncelle. Des cordes qui, sur *Crazy He Calls Me*, n'empiètent jamais sur les prérogatives de la vocaliste.

Milt Gabbler comptait beaucoup sur cette interprétation pour voir remonter la cote de Billie au Billboard. Malgré la qualité de l'interprétation et de l'enregistrement, ses espérances furent déçues. Il ne supervisera plus aucune séance de Lady Day dont le contrat arrivait à expiration. Jack Kapp, directeur de Decca, décida de ne pas le renouveler : au début de l'année, Billie avait une nouvelle fois défrayé la chronique, cette fois sur la côte ouest. « Billie, Levy arrested

on opium count » titrait *Down Beat* le 25 février.

Pour Aladdin, un petit label indépendant né à Los Angeles, elle grava alors quatre faces, accompagnée d'une petite formation dirigée par le guitariste Tiny Grimes. Au piano, Carl Drinkard rapporta que la balade *Detour Ahead* entra au répertoire de Billie grâce à la chanteuse et pianiste Jeri Southern laquelle, en retour, avait vu son attention attirée sur *You Better Go Now* (6).

À la suite de son incarcération, Billie avait été privée de la « Cabaret Identification Card », document obligatoire depuis la Prohibition autorisant un artiste à se produire dans les endroits de New York où l'alcool était en vente. En conséquence, elle ne cessait de sillonner les Etats-Unis pour assurer les engagements les plus divers.

Au mois d'octobre 1951, Billie se produisit au Storyville de Boston où figurait également à l'affiche le quintette de Stan Getz. Comme on pouvait s'y attendre, ce dernier vint tous les soirs rejoindre Billie le temps de deux ou trois morceaux. « J'étais émerveillé par la force de quelqu'un qui avait reçu tellement de blessures dans la vie et par son honnêteté en tant qu'artiste. Lorsque j'ai eu l'occasion de travailler avec elle, j'ai rencontré quelqu'un qui n'était que gentillesse et douceur (7). » Une version de *Lover Come Back to Me*, prise sur tempo medium, fut conservée grâce à une diffusion radiophonique. Comparer les contrechants de Getz avec ceux jadis imaginés par Lester Young met en évidence l'originalité de Stan dans son approche, tout comme s'y révèle sa complète sympathie avec le chant de Billie. Une occasion pour Lady Day d'exprimer sa gratitude envers « tous ces jeunes qui swingent ».

« New York – Billie Holiday a signé avec Norman Granz et enregistré pour Mercury Records. Elle l'avait fait précédemment pour Aladdin sans grand succès. » Le 3 juillet 1952, Down Beat rendait compte laconiquement de ce qui allait constituer un tournant dans la carrière de Lady Day. Granz n'était pas un inconnu pour elle qui, dès février 1945, avait été l'invitée d'un concert donné par le Jazz at the Philharmonic à Los Angeles. Une participation qui se répétera au fil des ans.

Au contraire de ce qui s'était passé chez Decca, Norman Granz entendait bien pousser Billie à renouer avec son passé discographique : retour aux standards éprouvés, un accompagnement assuré par de petites formations dans le droit fil de l'avant-guerre et, en sus, primauté donnée aux tempos lents ou medium sur lesquels Billie excellait ainsi que Granz avait pu le constater.

Une idée a priori séduisante mais, en musique pas plus qu'ailleurs, l'histoire ne se répète. Un premier album sobrement intitulé « Billie Holiday » dont la pochette était ornée d'un magnifique dessin de David Stone Martin, en apporta la preuve.

« Je déteste interpréter exactement la mélodie. Je le fais en la modifiant à ma façon. C'est tout ce que je sais faire. » La manière de chanter de Lady Day n'était plus la même. Jamais elle n'avait été aussi libre. Confronter le *These Foolish Things* de 1952 à celui gravé en 1936 est à cet égard instructif. Billie n'hésite pas maintenant à changer les lignes mélodiques conçues par les compositeurs. En comparant sa version à celle de Lester Young, André Hodeir notait : « Billie Holiday a choisi un moyen terme. Elle aussi attaque franchement sur une mélodie nouvelle. Ses deux premières mesures ne sont pas moins différentes de l'original que ne l'étaient celles de Lester. Comme

lui, elle a pensé qu'il était impossible de chanter telle quelle la mélodie ; comme lui, elle a renoncé à l'« améliorer » [...] Mais, peu à peu, le thème se laisse deviner ; de manière allusive d'abord (mesures 3 et 4), puis de plus en plus nettement : il semble se reconstruire à mesure que le temps s'écoule (8). »

Autre différence, Billie entend bien être maître de ses séances d'enregistrement. Oscar Peterson : « Ce ne fut pas avant 1952, lorsque Norman décida d'enregistrer Billie avec mon trio augmenté de deux souffleurs, que j'eus l'occasion de jouer à nouveau pour elle. Elle entra dans le studio, auréolée de cette aura de féminité qu'elle savait dégager. Elle prit quelques instants pour saluer chacun, l'embrassant ou le serrant dans ses bras, puis s'assit sur une chaise avec un verre. Sous la supervision discrète de Norman, elle dirigea la séance avec une autorité et une compréhension musicale qui me conduisit à me poser des questions à propos de sa réputation d'inconstance, d'imprévisibilité et que sais-je encore. Elle demanda à Herb Ellis et à moi-même certaines choses parfaitement justifiées du point de vue musical ; elle savait parfaitement ce qu'elle voulait. Nous avons terminé la séance, tout le monde était heureux et Billie aux anges (9). »

Si Lady Day avait changé, il ne pouvait en être différemment des musiciens chargés de l'accompagner ; même lorsqu'il s'agissait de jazzmen catalogués comme « classiques ». La « Swing Era » révolue, ils avaient connu d'autres aventures. En ces années 1950, Charlie Shavers n'était plus le trompettiste qu'il avait été au sein du sextette de John Kirby. Impeccable sur *Tenderly*, *What a Little Moonlight Can Do*, *Say It Isn't So* ou *I've Got My Love to Keep Me Warm*, il sera tout autant capable de gâcher d'autres morceaux

avec les incongruités « humoristiques » qui faisaient sa popularité. L'orchestre de Jimmie Lunceford n'était plus qu'un lointain souvenir pour le Willie Smith de *Too Marvelous for Words*. Appartenant eux aussi à la même génération que Billie, Flip Phillips n'avait vraiment démarré sa carrière qu'au début des années 1940 et Paul Quinichette, le « Vice President », venait tout juste d'entrer chez Count Basie. Quant à l'auteur des remarquables contrechants de *You Go To My Head*, Barney Kessel, il fut l'interlocuteur de Charlie Parker ; Tony Scott, lui, était étiqueté en tant que « modernistes ». Un autre cas vaut d'être évoqué, celui d'Oscar Peterson.

Jusqu'alors, il n'avait jamais enregistré avec une chanteuse. En sus, il reconnaissait ne pas avoir été un grand fan de Lady Day jusqu'à ce qu'il la rencontre. Pourtant au long de *Love for Sale* où il est seul à l'accompagner, Peterson semble avoir été son pianiste attitré depuis toujours. Que ce soit à l'écoute de *You Turned the Tables on Me*, *Autumn in New York*, *Too Marvelous for Words*, *Always*, *What a Little Moonlight Can Do*, *I've Got My Love to Keep Me Warm* ou de *Say It Isn't So* et *Everything Happens to Me*, la certitude d'un « miracle Billie Holiday » s'impose, même aux plus sceptiques : en dépit de leurs différences de style, d'âge, de background, tous ses accompagnateurs trouvent leurs marques à ses côtés. Et entre eux.

Durant cette période, Billie Holiday allait effectuer son premier voyage en Europe, grâce à Leonard Feather qui avait mis sur pied la tournée « Jazz Club U.S.A. ». Elle réunissait deux trios, dirigés respectivement par Beryl Booker et Red Norvo, le quartette de Buddy de Franco et Billie Holiday accompagnée de son pianiste habituel, Carl Drinkard. L'épauleraient

Red Mitchell emprunté à Red Norvo et Elaine Leighton prêtée par Beryl Booker. Le 10 janvier 1954, toute la troupe s'était envolée de l'Idlewild Airport à destination de Stockholm... pour atterrir à Copenhague en raison d'une tempête de neige.

La tournée devait bien entendu passer par Paris où un concert avait été annoncé à la Salle Pleyel le 1^{er} février. Boris Vian : « Enfin, Billie Holiday vient en France. On l'attend depuis tant d'années que cela n'a plus l'air vrai – on y croit pas... heureusement, ces années n'ont pas changé un brin de son talent ; il a ceci de commun avec les vins de qualité qu'il s'est amélioré si possible (10). »

Enregistré à Bâle lors du dernier concert de la tournée, *Blue Moon* vient à point rappeler quelle dispensatrice de swing pouvait être Billie.

Leonard Feather : « Une ambiance ininterrompue faite d'applaudissements, de bouquets, de photographes et de chasseurs d'autographes fut inestimable pour le moral de Billie. Bien que certains soirs le fait qu'elle ait forcé sur la boisson ait été visible, la majorité du temps elle offrit une prestation impeccable. Même sous pression elle ne se dérobait pas (11). »

Ben Webster : « Je me souviens que la dernière affaire que j'ai faite avec elle et Harry « Sweets » Edison eut lieu en Californie durant trois peut-être quatre jours. Elle connaissait bien Sweets, elle me connaissait depuis longtemps, et chaque jour qui passait vous pouviez vous rendre compte qu'elle était de plus en plus détendue parce qu'elle pouvait plaisanter avec Sweets et avec moi. Et chaque jour, je pense qu'elle chantait de mieux en mieux. Elle voulait juste être entourée d'amis, elle me semblait aller mieux et être de plus en plus heureuse chaque jour (12). »

Étonnamment peu sûre d'elle, rien ne rassurait autant Billie que la présence de vieux complices à ses côtés. Au cours des premières « années Granz », seuls Harry Edison et Freddie Greene, présent dans *He's Funny That Way*, pouvaient revendiquer ce qualificatif.

À la demande insistante de Billie qui l'appréciait tout spécialement, Jimmie Rowles devint son accompagnateur en titre au studio ; l'un de ses seuls vrais amis qui ne soit pas d'origine afro-américaine (13). Ils s'étaient rencontrés au mois de mai 1942 lorsque Billie était venue à Hollywood assurer un engagement au Billy Berg's Trouville Club. L'accompagnait une formation dirigée par Lee et Lester Young dont Jimmie Rowles était alors le pianiste. Extraits d'une émission radiophonique, deux titres, *I Hear Music* et *Solitude*, portent témoignage de cette première rencontre.

De Lady Day, Jimmie Rowles dira : « Elle m'a appris comment raconter une histoire, combien les paroles d'une chanson sont importantes, elles en constituent la moitié. Privées de texte, certaines ne valent plus rien du tout. Sans la musique, quelquefois, les lyrics ne sont rien non plus. C'est un véritable mariage (14). »

Autour de Jimmie Rowles se regrouperont quelques-uns des plus anciens compagnons de Billie, ce qui la rassérénait plus que tout. Benny Carter qu'elle tenait en haute estime depuis qu'il l'avait accompagnée pour la première fois en 1938 - il interviendra ici sur *Prelude to a Kiss* et *What's New* ; Ben Webster rencontré en même temps que Jimmie Rowles ; Harry Edison déjà à ses côtés en décembre 1939.

Entourée du triumvirat Edison/Webster/Rowles auquel, en bonne justice, il faut adjoindre Barney Kessel, Billie signa probablement ses meilleures inter-

prétations de l'époque Clef. Elle proposa ainsi une nouvelle version de *Do Nothing Till You Hear From Me* plus décontractée, plus serrée aussi ; *We'll Be Together Again*, illuminé par les déclarations d'amour que lui murmurait Ben Webster. D'*April in Paris*, Billie donnera l'une des meilleures versions qui soient.

De la dernière rencontre entre Billie et sa « Recording Unit » naîtront les pièces les plus détenues qu'elle ait gravées en studio depuis longtemps. *Body and Soul* qui surpasse sa version de 1940, *One for My Baby* enrichi des contrechants de Harry Edison et de Ben Webster, *Embraceable You* sur lequel Jimmie Rowles prend un remarquable solo.

Des séances qui, selon les dires de ce dernier auraient pu être encore meilleures sans la pression exercée par Norman Granz, toujours impatient d'en finir. Ce qui lui vaudra de se voir apostrophé par Billie en des termes peu châtiés : « Qu'est-ce que c'est que ce bordel ! Donne-nous deux minutes pour qu'on comprenne les foutus accords de cette chanson ! (15) »

En juillet 1956 avait été publié chez Doubleday « Lady Sings the Blues », l'autobiographie de Billie rédigée avec le concours de William Dufty, journaliste au New York Post. Pour fêter l'événement, deux concerts furent organisés à Carnegie Hall le samedi 10 novembre, à 20h 30 et minuit. Gilbert Millstein lirait des extraits de l'ouvrage et Billie Holiday, accompagnée de quelques vieilles connaissances, reprendrait ses succès les plus populaires. Parmi eux, *Lady Sings the Blues* magnifié par Roy Eldridge et *Billie's Blues* qui inspirera un irréfutable contrechant à Coleman Hawkins. Après l'entracte, Buck Clayton et Al Cohn se substituaient à Little Jazz et Hawk tandis que Tony

Scott arrivait en renfort. En leur compagnie, Lady Day servit une belle version de *I Cried for You* avec son doublement de tempo obligé.

Nat Hentoff écrira dans *Down Beat* : « L'audience lui était acquise avant même qu'elle ne chante, l'accueillant puis la saluant à grand renfort d'applaudissements sonores. À un moment, les musiciens eux aussi applaudirent. Cette nuit-là Billie atteignit son sommet, elle était la meilleure chanteuse de jazz vivante. »

Plus d'une fois, Lady Day fut invitée dans une émission de télévision. Si une seule méritait de passer à la postérité, ce serait « *The Sound of Jazz* » pour ce moment unique qu'est *Fine and Mellow*. Parmi les musiciens présents, Lester Young. Fantômatique, déjà passé de l'autre côté du miroir. Nat Hentoff : « Vint le tour de Prez de prendre un solo. De quelque manière que ce fût, il s'arrangea pour se tenir debout et joua le chorus sur le blues le plus dépouillé, le plus pur que j'aie jamais entendu. Souriante, hochant la tête en mesure, Billie regardait dans les yeux Prez qui en faisait autant. Avec nostalgie et une grande douceur, elle se retournait vers un passé dont il se souvenait également. En communiant dans la musique, ce qui avait pu gâcher leur relation était oublié. Installé dans la régie, les larmes me sont venues aux yeux, une réaction partagée par la plupart des gens présents (16). »

À la suite d'une apparition peu convaincante au Festival de Newport 1957 qu'il publia néanmoins Norman Granz décida de ne pas renouveler le contrat de Billie Holiday. À l'instar de la plupart des vocalistes, elle appréciait d'être accompagnée par un orchestre

à cordes et, depuis dix ans, pareille opportunité ne s'était pas présentée. Séduite par l'album « *Ellis in Wonderland* » dirigé par le chef d'orchestre et arrangeur Ray Ellis alors sous contrat avec la Columbia, Billie signa avec ce label.

Fruit de leur collaboration, « *Lady in Satin* ». Un album dans lequel les musiciens de jazz présents au studio n'eurent guère l'occasion de prendre la parole. Urbie Green signera un bref solo sur *I'm a Fool to Want You*, tout comme J. J. Johnson à l'occasion de *You've Changed* que Billie avait choisi la veille de son enregistrement au milieu des partitions proposées au Colony Record Shop. Elle en donnera une interprétation bouleversante. La préférée de Ray Ellis dont les arrangements pour cordes rendaient finalement justice à Lady Day. *The End of a Love Affair* publié seulement dans la version mono de « *Lady in Satin* » en est l'illustration. Que dire de Billie elle-même ? Comme beaucoup d'autres, Buck Clayton avoua ne pas aimer l'album alors que Miles Davis et Jimmie Rowles le portaient au nues.

Peu après la sortie de « *Lady in Satin* », Billie Holiday entra sur la scène de l'Olympia le 12 novembre 1958, en seconde partie d'un concert qui débutait avec Jimmy Rushing. Une prestation commencée de manière catastrophique – Billie n'avait plus de voix - qui finit presque en triomphe. Restée à Paris jusqu'au 2 décembre, elle se produisit au Mars Club, accompagnée par Mal Waldron et Michel Gaudry à la basse.

De retour à New York, Billie entama une série de séances destinées au second album réalisé sous la houlette de Ray Ellis - il ne sera publié sur le label MGM qu'après la disparition de son interprète. Les cordes y étaient réduites à la portion congrue, quatre

instrumentistes contre quinze précédemment et la participation des jazzmen plus diversifiée. *All the Way* présentait de brefs solos d'alto et de ténor dus à Romeo Penque et *When It's Sleepy Time Down South* quelques obligatos signés Harry Edison.

Quatre jours après la mise en boîte de *Baby Won't You Please Come Home*, le dernier morceau prévu pour l'album, Billie apprenait la disparition de Lester Young. Elle ne fut pas autorisée par la famille à lui dire vraiment adieu. « Ces empaffés ne m'ont pas laissé chanter pour Prez » laissera-t-elle échapper.

« De toute manière, darling, je mourrai bientôt à New York entre deux flics » aurait confié Billie à Françoise Sagan, lors de son passage au Mars Club

(17). Elle ne se trompait pas, hélas. Lady Day s'éteignit le 17 juillet au Metropolitan Hospital où elle avait été transférée.

Trois mille personnes vinrent une dernière fois la saluer à la cathédrale St Paul lors de la cérémonie funèbre. Parmi tous les hommages que lui rendirent les musiciens, le plus émouvant fut peut-être celui de Clark Terry : « Je ne sais jamais quoi dire à propos de personnes comme elle parce que tout ce que vous pourrez dire sonnera comme une banalité en regard de ce que vous éprouvez. »

Alain TERCINET

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

- (1) « Billie Holiday Remembered », in Leslie Gourse « The Billie Holiday Companion », Schirmer Books, NYC, 1997.
- (2) Robert O'Meally, « Lady Day – The Many Faces of Billie Holiday », Arcade Publishing, New York, 1991.
- (3) Il ne faut pas confondre *I Loves You Porgy* avec *Porgy* composé par Dorothy Fields et Jimmy McHugh pour la revue « Blackbirds of 1928 » qu'interprétèrent Ethel Waters et Duke Ellington.
- (4) Mark Myers, « Interview de John Levy », JazzWax, 2010, internet.
- (5) Miles Davis avec Quincy Troup, « Miles, l'autobiographie », trad. Christian Gauffre, Infolio, 2007.
- (6) Certaines discographies avangent le nom de Bobby Tucker qui, interrogé, nia toute participation.
- (7) John Chilton, « Billie's Blues », Quartet Books Ltd, Londres, 1975.
- (8) André Hodeir, « L'invention mélodique d'une chanteuse – Huit mesures de Billie Holiday », Jazz Hot n°85, février 1954.
- (9) Oscar Peterson, « A Jazz Odyssey », Continuum, Londres & New York, 2002.
- (10) Boris Vian, « Salut à Billie Holiday », Jazz Hot n°85, février 1954.
- (11) Leonard Feather, « The Jazz Years : Earwitness to an Era », Quartet Books, Londres & New York, 1986.
- (12) Frank Büchmann-Møller, « Someone to Watch Over Me – The life and Music of Ben Webster », University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.
- (13) Un LP « Billie Holiday – Songs & Conversations », repris dans l'intégrale Verve, reproduit une répétition informelle tenue au domicile du bassiste Artie Shapiro qui l'avait enregistrée clandestinement. Les deux intéressés n'ayant pas lésiné sur leur consommation de boissons alcoolisées, le seul point positif de cet album se situe dans le fait qu'il donne une idée juste de la complexité liant Billie Holiday et Jimmie Rowles (qui détestait ce disque).
- (14) « Jimmy Rowles, Billie, Marilyn et quelques autres » ; propos recueillis au magnétophone par Claude Carrière et Alain Tercinet le 10 juillet 1978 à Nice. Jazz Hot n°363, été 1979.
- (15) Jimmie Rowles in Julia Blackburn, « With Billie », Vintage Books, Londres, 2005.
- (16) Nat Hentoff « Jazz Is », Avon Books, New York, 1976.
- (17) Françoise Sagan, « Avec mon meilleur souvenir », Gallimard, 1984.

BILLIE HOLIDAY Volume 3 - RANDOM TRACKNOTES

“I never hurt nobody but myself, and that’s nobody’s business but my own.” Throughout the last twelve years of her career, Lady Day wrestled with the countless personal problems outlined in her biographies: heroin dependency, alcoholism, troubles with police, the law and lawyers, with impresarios, often dramatic physical confrontations with husbands and lovers both male and female... You obviously have to keep that background in mind when referring to her musical itinerary during that period, for it explains many outbursts, incidents, missed opportunities... and behaviour that was at times an aberration. Not that it’s necessary to dwell on any of that: whatever happened, Billie Holiday remained Lady Day. Barry Ulanov would write that, with her, “The inner disturbance is dreadful, but the outer calm remains, and along with it perhaps the most brilliant and inspired singing in jazz.”¹

There are those who would have it that this period corresponds to the twilight of Lady Day. Miles Davis contradicted that in 1958, saying, “You know, she’s not thinking now what she was in 1937, and she’s probably learned more about different things. And she still has control, probably more control now than then. No, I don’t think she’s in a decline. A lot of singers try to sing like Billie, but just the act of playing behind the beat doesn’t make it sound soulful.”²

One listen to *Easy Living* shows he was right. Billie Holiday had already recorded this Leo Robin/Ralph Rainger song in 1937. Among her accompanists then were Buck Clayton, Lester Young and Teddy Wilson. Ten years later, with a discreet arrangement written by bassist Bob Haggart for a ten-piece

group dominated by reeds, this *Easy Living* was taken at a slower tempo. It was Billie’s initiative, and it gives this piece a certain ambiguity, indirectly lending it new depth.

The following year, on March 27th 1948, Lady Day went onstage at Carnegie Hall. It was her first song recital there, and she was apprehensive: it had been only ten days since her release from Alderston prison after serving a one-year sentence. Her fears were groundless, however, as all the seats had been sold for ages, and additional seating had even been installed at the back of the stage. It left Billie wondering whether someone hadn’t unexpectedly decided to install a choir for some reason...

Her accompanists were Denzil Best, John Levy — not to be confused with the calamitous John H. Levy who, for a time, shared Billie’s life — and Remo Palmieri. The pianist was Bobby Tucker, one of Lady Day’s most loyal supporters (during her incarceration, he repelled all offers which came in from other vocalists). With those musicians, save Remo Palmieri who was replaced by Mundell Lowe, at the end of the year Billie recorded four pieces including *I Loves You, Porgy*.³ In preserving only a part of the lyrics which Bess sings in the duet in Act II, Scene III of “Porgy and Bess”, Billie reinvented an almost brand-new song, modifying the prosody of the original as she saw fit. According to John Levy, “[She was a] Great storyteller. She didn’t have the voice of Sarah Vaughan or Ella Fitzgerald. No, she didn’t have that. What she did have was the exact feeling of song. You could feel the lyrics and the story with Billie. The story she sang was always

so real. When she sang, it was like she was telling you things from her life, not remembering words to songs a songwriter wrote. Amazing.”⁴ *I Loves You, Porgy* would have cover versions — by Nina Simone in particular — but none would ever be the equal of Billie’s version. As Miles Davis said, “Whenever I’d go to see her, I always asked Billie to sing ‘I Loves You, Porgy’ because when she sang ‘Don’t let him touch me with his hot hands’, you could almost feel that shit she was feeling. It was beautiful and sad, the way she sang that. Everybody loved Billie.”⁵

October 1949 saw Lady Day’s last-but-one session for Decca, with Gordon Jenkins in charge, a man highly competent in the field of popular music. There were seven jazzmen present, including Bobby Hackett, whom Billie particularly liked, and to that group Jenkins added two violins, a viola and a cello. In *Crazy He Calls Me*, his strings never get in the way of the vocalist’s prerogatives. Milt Gabler was counting on this performance to boost Billie’s ratings in “Billboard” magazine; but despite the quality of both the performance and the recording, his hopes were dashed, and he would never supervise another session with Lady Day, whose Decca contract was about to expire. Decca boss Jack Kapp had decided not to extend it; early in the year, Billie had once again made the headlines, this time out on the west coast: “Billie, Levy, arrested on opium count,” ran the title in *Down Beat* on February 22nd.

So it was for Aladdin, a little independent label from Los Angeles, that Billie recorded four sides accompanied by a small group led by guitarist Tiny Grimes. On piano was Carl Drinkard, who related that the ballad *Detour Ahead* went into Billie’s reper-

toire thanks to singer & pianist Jeri Southern who, in return, had seen her attentions drawn to *You Better Go Now*.⁶

Following her incarceration Billie had been deprived of her “Cabaret Identification Card” which, ever since Prohibition, had been a mandatory document for any artist seeking to work in New York in a place licensed to sell alcohol. As a consequence, Billie was obliged to criss-cross the United States incessantly to find work, often in unexpected situations. In October 1951 Billie was appearing at Boston’s Storyville on the same bill as Stan Getz and his quintet. As might have been expected, the latter came on every night to join Billie for two or three numbers. “I marvelled how strong she was for a person who had taken so many knocks from life, and at her honesty as an artist. When I had the opportunity to work with her I found her to be nothing but sweet and gentle.”⁷ A version of *Lover Come Back to Me*, taken at mid-tempo, has been preserved thanks to a radio broadcast. Comparing Getz’ descants against those imagined by Lester Young in other times demonstrates the originality of Stan’s approach and reveals his complete empathy with Billie’s song. For Lady Day it was her opportunity to express her gratitude towards “all these swinging young people.”

“New York – Billie Holiday has signed with and already has recorded for Mercury Records’ Grand wing. Billie previously had recorded for Aladdin without much success.” Dated July 3, 1952, *Down Beat* was laconically reporting what would be a major turning-point in Lady Day’s career. Grand wasn’t an unknown for the woman who, as early as February

1945, had been a guest at the concert given by Jazz at the Philharmonic in Los Angeles. She would take part again repeatedly over the years. Contrary to what had gone on at Decca, Norman Granz was determined to force Billie to go back to her discographic past: a return to tried and trusted standards; accompaniment from small-groups in a direct line with pre-war bands; and to cap it all, priority would be given to the slow and medium tempos at which Billie excelled, as Granz had well been able to observe. The idea was seductive, at least in theory, but history doesn't repeat itself in music any more than anywhere else. A first album with the sober title "Billie Holiday" carried on an ornate sleeve (a magnificent drawing by David Stone Martin) was proof enough of that.

"I hate straight singing. I have to change a tune to my own way of doing it. That's all I know." Lady Day didn't sing the same way anymore. Never had she been so free. Confronting 1952's *These Foolish Things* with the version she recorded in 1936 is instructive in that respect. In '52 Billie wasn't hesitating to change the melody lines conceived by a song's composers. In his comparison of her version with that by Lester Young, André Hodeir would point out that, "Billie Holiday has chosen a middle ground. She, too, makes a bold attack on a new melody. Her first two bars are no less different from the original than were Lester's. Like him, she thought it was impossible to sing the melody as is; like him, she abandoned the idea of "bettering" it [...] But, little by little, the theme allows itself to be glimpsed; at first in a veiled manner (bars three and four), then more and more clearly: it seems to be reconstituted as time flows by." ⁸

Another difference: Billie clearly wanted to master her own record-sessions. According to Oscar Peterson, "It wasn't until 1952, when Norman decided he wanted to record Billie with my trio augmented with a couple of horns, that I got the opportunity to play for her once more. She came into the studio exuding the same aura of feminine softique that she was so capable of projecting. She took a few moments to greet everyone with kisses and embraces, then sat down in a chair and had a drink. She conducted the record session under Norman's gentle guidance with a directness and musical understanding that caused me to wonder about all the rumours of her inconsistency, unpredictability and the like. She asked for certain things from Herb Ellis and myself that made total musical sense, and she knew exactly what she wanted. We finished the date; we were all happy with it, and Billie herself was ecstatic." ⁹

If Lady Day had changed, so had the musicians tasked with accompanying her; it couldn't have been otherwise, even if they were used to being catalogued under "classic jazz". With the Swing Era over, they'd moved on to other adventures. In that Fifties decade, Charlie Shavers was no longer the trumpeter he'd been when playing in John Kirby's sextet. Impeccable on *Tenderly*, *What a Little Moonlight Can Do*, *Say It Isn't So* or *I've Got My Love to Keep Me Warm*, he was just as capable of ruining other pieces with bits of that incongruous "humour" which had made him popular. Jimmie Lunceford's orchestra was a thing of the distant past for the Willie Smith who plays in *Too Marvelous for Words*. Others belonged to the same generation as Billie: Flip Phillips had only really begun his career early in the Forties, and Paul Quinichette,

aka the “Vice-President,” had only just joined Count Basie. As for Barney Kessel, the author of the remarkable melody lines in counterpoint on *You Go To My Head*, he was Charlie Parker’s partner; and Tony Scott wore a hat marked “modernist”...

One other case is worthy of a mention: Oscar Peterson. Up until then, Oscar had never recorded with a female vocalist. On top of that, he admitted that, before they met, he’d never been a great fan of Lady Day. And yet throughout *Love for Sale*, where he accompanies her alone, Peterson sounds as though he’s been her pianist forever. It doesn’t matter which song you listen to $\frac{3}{4}$ *You Turned the Tables on Me*, *Autumn in New York*, *Too Marvelous for Words*, *Always*, *What a Little Moonlight Can Do*, *I’ve Got My Love to Keep Me Warm*, *Say It Isn’t So* or *Everything Happens to Me* $\frac{3}{4}$ the certainty of a “Billie Holiday miracle” comes to mind, even to the most sceptical ear: despite their differences of style, age and background, all of her accompanists find their marks alongside her. And amongst themselves.

During that period, Billie Holiday would make her first journey to Europe, thanks to Leonard Feather who set up a tour under the banner “Jazz Club U.S.A.” The tour featured two trios, led by Beryl Booker and Red Norvo respectively, a quartet led by Buddy de Franco, and Billie Holiday, accompanied by her regular pianist Carl Drinkard. Backing them up were Red Mitchell, on loan from Red Norvo, and Elaine Leighton, courtesy of Beryl Booker. On January 10th 1954 they all trooped onto an aeroplane at Idlewild Airport and headed for Stockholm... only to land in Copenhagen due to a snowstorm.

The tour was due to pass through Paris of course, where a concert had been announced at Salle Pleyel for February 1st. According to Boris Vian, “Finally Billie Holiday is coming to France. We’ve been waiting for her for so many years that the news doesn’t look true anymore – nobody believes it... luckily those years haven’t changed her talent a bit. It has this in common with quality wines: it gets better wherever possible.”¹⁰

Recorded in Basel during the last concert of the tour, *Blue Moon* serves to remind us how much swing Billie could produce. In the words of Feather, “The constant aura of applause, bouquets, photographers and autograph-hunters was invaluable to Billie’s morale. Though there were a few nights when it was apparent that she had been drinking too much, for the most part she performed impeccably. Even under pressure she didn’t buckle.”¹¹

Ben Webster: “I remember the last thing I did with her and with Harry “Sweets” Edison, we did it in California, took about three, maybe four days to do it. But she knew Sweets well, she knew me a long time, and every day she came you could see she was more relaxed, because she could make jokes with Sweets and myself. And every day she came I think she sang better. She just wanted friends, and she just looked better to me and was more and more happy every day.”¹² Billie had astonishingly little self-assurance; she found nothing more comforting than to have ‘old cronies’ around her. In the course of those first “Granz years” only Harry Edison and Freddie Greene, who appears on *He’s Funny That Way*, could claim to fit that description.

Someone whom Billie appreciated especially was Jimmie Rowles, and at her insistence he became her

accompanist in the studios; he was also one of her only real friends who wasn't an Afro-American.¹³ They had met in May 1942 when Billie went to Hollywood to sing at Billy Berg's Trouville Club, and she was accompanied by a band led by Lee and Lester Young in which Rowles played piano. Traces of their first meeting remain thanks to a radio broadcast featuring the two titles *I Hear Music* and *Solitude*. Rowles would say of Billie, "She taught me how to tell a story, how important the words to a song were; they represent the half of it. If you take away the lyrics, some songs are no longer worth a thing. Without the music, sometimes the lyrics aren't anything either. It's a real marriage."¹⁴ Some of Billie's oldest companions would gather round Rowles, and that reassured her more than anything else. There was Benny Carter, whom she held in the highest esteem since he first accompanied her in 1938 (here he contributes to *Prelude to a Kiss* and *What's New*); Ben Webster, whom she met at the same time as Jimmie Rowles; and Harry Edison was someone who'd been there as early as December 1939. Surrounded by the Edison/Webster/Rowles triumvirate with the justifiable addition of Barney Kessel, Billie signed off what are probably her best performances from that Clef period: a new version of *Do Nothing Till You Hear From Me*, more relaxed and also tighter; *We'll Be Together Again*, illuminated by the whispered declarations of love which Ben Webster murmurs to her; and *April in Paris*, of which this is one of the best versions, by Billie or by anyone.

The ultimate meeting between Billie and her "Recording Unit" would give birth to the most casual pieces she'd recorded in a studio for a long, long time: *Body and Soul*, which surpasses her 1940 ver-

sion; *One for My Baby* enriched with descants from Harry Edison and Ben Webster; and *Embraceable You*, where Jimmie Rowles takes a remarkable solo. Rowles said these sessions would have been even better had there not been so much pressure from Norman Granz, always impatient to get business over with. His haste earned him some scathing remarks from Billie, and she didn't bother polishing her invective: "What the fuck's going on? Give us a couple of minutes to figure out the fucking chords of this tune!"¹⁵

In July 1956 Doubleday had published "Lady Sings the Blues", the autobiography written with New York Post journalist William Dufty. To celebrate the event, two concerts were organized at Carnegie Hall for Saturday, November 10th, at 8.30pm and midnight. Gilbert Millstein read excerpts from the book, and Billie, accompanied by a few old acquaintances, reprised a few of her most popular hits. Among the latter were *Lady Sings the Blues*, magnified by Roy Eldridge, and a *Billie's Blues* that would inspire Coleman Hawkins to play a definitive counterpoint melody. After the interval, Buck Clayton and Al Cohn came on as replacements for "Little Jazz" and Hawk, with Tony Scott for reinforcement. In their company, Lady Day presented a beautiful version of *I Cried for You* with its mandatory doubling of the tempo. In Down Beat, Nat Hentoff wrote, "The audience was hers before she sang, greeting her and saying goodbye with heavy applause, and at one time the musicians too, applauded. It was a night when Billie was on top, the best jazz singer alive."

Lady Day was invited more than once to appear on television, and if you could choose only one for

posterity, it would have to be “The Sound of Jazz”, for the unique moment that goes by the name of *Fine and Mellow*. Among the musicians present was Lester Young, like a ghost already on the other side of the mirror. Hentoff wrote, “It was time for Prez’s solo. Somehow he managed to stand up, and then he blew the sparest, purest blues chorus I have ever heard. Billie, smiling, nodding to the beat, looked into Prez’s eyes and he into hers. She was looking back, with the gentlest of regret, at their past. Prez was remembering, too. Whatever had blighted their relationship was forgotten in the communion of the music. Sitting in the control room I felt tears, and saw tears on the faces of most of the others there.”¹⁶

After an appearance at the 1957 Newport Festival — less than convincing, although Norman Granz released it anyway — Granz decided not to renew Billie Holiday’s contract. Billie, like most vocalists, appreciated singing with string orchestras, but hadn’t had the opportunity to do so for ten years; she also liked the “Ellis in Wonderland” album by conductor/arranger Ray Ellis, who was then under contract with Columbia, and so she signed with that label. “Lady in Satin” was one of the fruits of their association. It was an album on which the jazz musicians present in the studio barely had occasion to speak up. Urbie Green would play a brief solo on *I’m a Fool to Want You*, and so did J. J. Johnson when they got to *You’ve Changed*, a song that Billie had chosen the day before the recording from a pile of music provided by the Colony Record Shop. Her performance of it was simply overwhelming, and it was a favourite of Ray Ellis, whose string arrangements finally did Lady Day justice. *The End of a Love Affair* (which was released only in the

mono version of “Lady in Satin”) is proof enough of that. What of Billie herself? Buck Clayton, like many others, admitted he didn’t like the album; others, Miles Davis and Jimmie Rowles among them, praised it to the skies.

Shortly after the release of “Lady in Satin”, Billie Holiday went onstage at the Olympia in Paris; it was November 12th 1958, and she was playing the second half of a concert that began with Jimmy Rushing. Her appearance started as a catastrophe — Billie had no voice — but finished in triumph. She stayed in France until December 2nd, playing at the Mars Club accompanied by Mal Waldron with Michel Gaudry on bass. On her return to New York she began a series of sessions for her second album with Ray Ellis — it would only be released (on the MGM label) after her death. The strings received the meanest share of the recording, only four instrumentalists instead of fifteen previously, and the jazzmen taking part were more diversified. *All the Way* had brief solos on alto or tenor from Romeo Penque, while the title *When It’s Sleepy Time Down South* had a few obbligato passages from Harry Edison. Four days after *Baby Won’t You Please Come Home* had been recorded (the last piece planned for the album), Billie learned that Lester Young had died. His family was unwilling to allow Billie to bid him farewell. “Those motherfuckers won’t let me sing for Prez,” was the phrase she used.

When Billie had been at the Mars Club late in 1958 she reportedly said to Françoise Sagan, “De toute manière, darling, I am going to die very soon in New York, between two cops.”¹⁷ She was unfortunately quite correct; on July 17th she died at the Metropolitan

Hospital where she had been transferred. Three thousand people attended her funeral at St. Paul's Cathedral, paying her a last homage. Among the tributes from musicians, perhaps the most moving was this phrase

from Clark Terry: "I never know what to say about people like her because anything you say will sound trite compared to the way you feel."

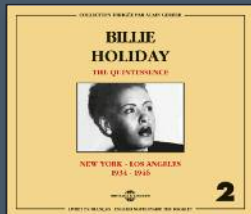
*Adapted by Martin DAVIES
from the French Text of Alain TERCINET*

© 2016 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

- (1) "Billie Holiday Remembered," in Leslie Gource, "The Billie Holiday Companion", Schirmer Books, NYC, 1997.
- (2) Robert O'Meally, "Lady Day – The Many Faces of Billie Holiday," Arcade Publishing, New York, 1991.
- (3) *I Loves You Porgy* is not to be confused with the *Porgy* composed by Dorothy Fields and Jimmy McHugh for the revue "Blackbirds of 1928" and performed by Ethel Waters and Duke Ellington.
- (4) Mark Myers, "Interview with John Levy", JazzWax, 2010, internet.
- (5) Miles Davis with Quincy Troup, "Miles, the autobiography", Picador, Reprints Edition 1990.
- (6) Some discographies put forward the name of Bobby Tucker who, when asked, denied taking any part in it.
- (7) John Chilton, "Billie's Blues", Quartet Books Ltd., London, 1975.
- (8) André Hodeir, "L'invention mélodique d'une chanteuse – Huit mesures de Billie Holiday", in Jazz Hot N°85, February 1954.
- (9) Oscar Peterson, "A Jazz Odyssey", Continuum, London & New York, 2002.
- (10) Boris Vian, "Salut à Billie Holiday", in Jazz Hot N° 85, February 1954.
- (11) Leonard Feather, "The Jazz Years : Earwitness to an Era", Quartet Books, London & New York, 1986.
- (12) Frank Büchmann-Møller, "Someone to Watch Over Me – The life and Music of Ben Webster", University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.
- (13) An LP entitled "Billie Holiday – Songs & Conversations", contained in the complete Verve recordings set, reproduces an informal rehearsal which takes place at the home of bassist Artie Shapiro, who secretly recorded it. As both parties seem to have avoided all moderation in their alcohol intake, the only positive thing about this album is the fact that it gives a precise idea of the complicity binding Billie Holiday to Jimmie Rowles (who hated this record).
- (14) In "Jimmy Rowles, Billie, Marilyn et quelques autres," an interview taped by Claude Carrière and Alain Tercinet on July 10, 1978 in Nice. It appeared in Jazz Hot N° 363, summer 1979.
- (15) Jimmie Rowles in "With Billie," Julia Blackburn, Vintage Books, London, 2005.
- (16) Nat Hentoff, "Jazz Is," Avon Books, New York, 1976.
- (17) Françoise Sagan, "Avec mon meilleur souvenir," Gallimard, 1984.



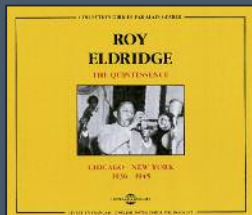
FA 209



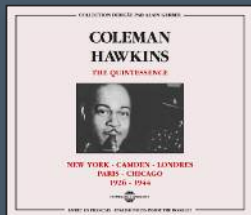
FA 222



FA 297



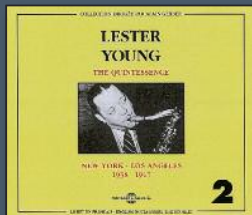
FA 231



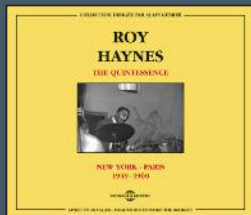
FA 1213



FA 3061



FA 233



FA 294



FA 280

Catalogue disponible sur simple demande