Document généré le 10 août 2025 07:25

L'Inconvénient

L'INCONVÉNIENT
littérature, arts et société

Wallace Roney sa place dans le temps

Stanley Péan

Numéro 68, printemps 2017

URI : https://id.erudit.org/iderudit/85386ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)
2369-2359 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Péan, S. (2017). Compte rendu de [Wallace Roney sa place dans le temps]. *L'Inconvénient*, (68), 59–61.

Tous droits réservés © L'inconvénient, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

WALLACE RONEY SA PLACE DANS LE TEMPS

Stanley Péan

Fin de soirée caniculaire de juillet 2012, Wallace Roney reprend son souffle. Une heure plus tôt au théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, le trompettiste revisitait la musique des années fusion de son idole, au sein du collectif Miles Smiles, réunissant d'anciens compagnons de route de Miles Davis. Maintenant, attablé sur le patio avec son épouse Dawn et quelques-uns de mes amis autour d'un repas haïtien, il multiplie les anecdotes captivantes sur ces légendes du jazz qu'il côtoie depuis ses débuts, il y a une trentaine d'années.

– Au lendemain de sa mort, j'ai rêvé de Miles. Dans le rêve, j'étais sur scène avec le groupe de Tony [Williams]. Tout à coup, Miles est sorti des coulisses. Il tenait sa trompette d'une main, a posé l'autre main sur mon épaule. Nous jouions à l'unisson, mais des mots plutôt que des notes jaillissaient de son instrument. Il venait nous dire de ne pas trop pleurer sa mort, qu'il allait bien, qu'il veillait sur nous, qu'il était fier de nous.

Peu après, à une répète du groupe de Williams, le batteur, qui avait fait ses premières armes au sein du quintette de Miles dans les années 60, a stupéfié Roney avec le récit d'un rêve en tous points identique au sien.

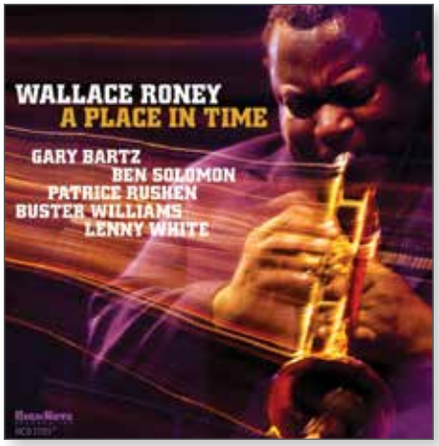
– En plein le genre de coïncidence à la *Twilight Zone* qui pourrait se retrouver dans un de mes romans ! lancé-je en guise de boutade.

Nul ne reste insensible à l'émotion qui imprègne la voix de Roney lorsqu'il évoque les grands disparus dont il a croisé la trajectoire, la même émotion que celle distillée par sa trompette. Et pour cause.

•

Le 28 septembre 1991, alors qu'à Santa Monica, en Californie, Miles Davis, soixante-cinq ans, succombait à une pneumonie, à de graves difficultés respiratoires et à un accident vasculaire-cérébral, son héritier désigné enregistrait un sixième album à titre de leader, *Seth Air* (Muse, 1992), au légendaire studio de Rudy Van Gelder à Englewood Cliffs, au New Jersey, à la tête d'un quintette ad hoc. En réaction à la funeste nouvelle, le jazzman de trente et un ans, seul trompettiste que le créateur de *Kind of Blue* et de *Bitches Brew* (Columbia, 1959 et 1970) ait jamais pris sous son aile, avait ajouté au programme de la séance « Gone », un thème de Gershwin, dans un arrangement évoquant la version de Miles accompagné par le grand orchestre de Gil Evans sur *Porgy and Bess* (Columbia, 1958).

Au même titre que le reste de l'œuvre davisienne, Roney connaît cette musique par cœur pour l'avoir écoutée, étudiée, décortiquée tout au long de ses années de formation. Si bien que lorsque Miles avait accepté, contre toute attente, l'invitation de Quincy Jones à replonger dans les musiques arrangées pour lui par Gil Evans jadis, il avait imposé la présence à ses côtés de son protégé. Dans la captation vidéo de ce concert historique présenté au Festival de jazz de Montreux le 8 juillet 1991, comme sur le disque qu'on en a tiré (*Miles & Quincy Live at Montreux*, Warner, 1993), la complicité entre mentor et pupille est plus que manifeste. Véritable pas de deux, leur échange sur « Solea », par exemple, émeut encore plus quand on sait que Miles avait depuis longtemps promis à Wallace qu'ils arpenteraient ces avenues ensemble un jour. On n'aurait pas tort de considérer ce concert comme la culmination du rapport que Miles a entretenu pendant



huit ans avec son disciple, né vingt-quatre ans jour pour jour après lui. « C'était mon deuxième père », affirme Wallace Roney, décomplexé.

Fils d'un ex-boxeur devenu policier fédéral, Wallace Roney Jr et son frère saxophoniste Antoine grandissent au son des idoles de leur père, musicien amateur, au nombre desquelles Lee Morgan, Clifford Brown et, bien entendu, Miles. Ayant constaté que son aîné était doté d'une oreille absolue, Mme Roney l'autorise à s'exercer avec la trompette de son père en l'absence et à l'insu de ce dernier. Le prodige est vite admis à la Settlement Music School de Philadelphie, où il entreprend des études en musique classique. À quinze ans, alors qu'il s'enrôle à la Duke Ellington School of the Arts à Washington D.C., il a déjà connu son baptême du feu en studio. En 1979 et en 1980, le magazine *DownBeat* le désigne étoile montante de la relève ; à l'époque, il brille déjà au sein du big band du batteur Art Blakey, mais ne peut hélas pas tourner à l'étranger avec la grande formation hard bop parce que Wallace Sr l'estime trop jeune.

Malgré ces débuts plus que prometteurs, dont une enthousiasmante participation à l'emblématique *Tradition in Transition* (Elektra, 1982) de l'aventureux saxophoniste Chico Freeman, Roney connaît des années de vache maigre à New York, Mecque du jazz vers laquelle il a migré après des études à Berklee. Sans trompette à lui ni domicile fixe, il squatte chez des amis ou dort sur des bancs publics et accepte tous les engagements qui se présentent, peu importe le genre : jazz, mais aussi musique afro-cubaine, funk et pop. Déjà, certains critiques s'empressent de le classer parmi les jeunes loups du néobop, aux côtés de ses contemporains néo-orléanais Wynton Marsalis et Terence Blanchard.

À l'automne 1983, pour souligner le retour officiel de Miles Davis à la vie active et honorer son legs au patrimoine culturel mondial, le Dr George Butler, alors vice-président en charge de la division jazz du label Columbia, organise la soirée *Miles Ahead*. Présenté au Radio City Music Hall le 6 novembre, l'événement de trois heures réunit d'anciens complices de Miles, des artistes qui l'ont marqué et d'autres qui ont été marqués par lui, dont la chanteuse Shirley Horn, le tromboniste J.J. Johnson, le pianiste Ahmad Jamal, le saxophoniste Jackie McLean, le batteur Philly Joe Jones, etc. Également de la partie ce dimanche-là, les membres du fameux quintette de Miles des années 60 (le saxophoniste Wayne Shorter, le pianiste Herbie Hancock, le contrebassiste Ron Carter et le batteur Tony Williams) et, un peu plus tard, une fanfare de trompettistes issus de diverses écoles stylistiques, dont Lew Soloff, Art Farmer et un tout jeune Wallace Roney, encore méconnu.

Après une prestation à la tête de son groupe du moment en conclusion du concert, à la réception suivant l'événement, Miles va directement saluer le cadet de la fanfare, qui l'a franchement impressionné. La star veut notamment en savoir plus sur l'instrument de Roney, qui lui avoue, embarrassé, qu'il l'a loué pour l'occasion. Miles file alors son numéro à son interlocuteur et l'invite chez lui dès le lendemain. Partant du principe qu'un musicien aussi talentueux ne peut jouer sur une trompette de location, Miles lui offre l'une de ses Martin Committee. « C'était le début d'un nouveau chapitre de ma vie », a affirmé Roney. Et d'une amitié de huit ans qui le marquera à jamais.

Fort de sa réputation grandissante, Roney est invité à succéder à Terence Blanchard comme trompettiste et directeur musical des Jazz Messengers d'Art Blakey au milieu des années 80. Et, le vent ayant résolument tourné pour lui, il est également sollicité par Tony Williams, qui, délaissant momentanément le jazz fusion, monte un quintette dans la lignée de la formation de Miles Davis qui a fait son renom. Ces expériences conduisent Roney à graver *Verses* (Muse, 1987), un premier album somme toute conservateur qui contient l'embryon de tout ce qui allait suivre. Sur sa version de « Blue in Green », on entend un soliste conscient de son héritage mais déjà soucieux de le personnaliser. Cet art de la ballade se raffinera au fil des enregistrements en leader ou en *sideman*, sur des standards et des thèmes originaux autant que sur d'audacieuses réinventions de thèmes empruntés à la pop contemporaine : « Michelle » des Beatles et « I Will Always Love You » de Dolly Parton (*Misterios*, 1994), « Let's Stay Together » d'Al Green ou « Prototype » d'André 3000 (*Prototype*, HighNote, 2004), « Just My Imagination » des Temptations ou « Stand » de Sly Stone (*Lyrical*, HighNote, 2005), ou encore « Let's Wait A While », popularisée par Janet Jackson (*If Only for One Night*, HighNote, 2010).

« Je conçois ma musique comme une extension de *Nefertiti*, d'*A Love Supreme*, de *Life Time* de Tony Williams, du sextette de Herbie et du dernier groupe de Miles », déclare Roney à David R. Adler de *JazzTimes,* lors d'une entrevue parue en septembre 2004. « Imaginez un concert de Lifetime auquel Miles se joindrait à l'improviste, puis Wayne, puis Herbie qui aurait signé des arrangements, puis Joe Zawinul et Ron [Carter]. Meshell Ndegeocello serait à la basse, puis Prince, Sly Stone, Bennie Maupin et Mos Def s'ajouteraient. C'est grosso modo ce que je tente de faire : actualiser tous ces apports avec des trucs que j'entends aujourd'hui, les nouveaux synthétiseurs, les nouveaux sons qui me parlent. Je mélange tous ces éléments pour en tirer une musique innovatrice. » Sur *No Room for Argument* (Concord, 2001), les plages « Homage and Acknowledgement » (amalgame de « Filles de Kilimanjaro » de Miles et du premier mouvement d'*A Love Supreme* de Coltrane), « Virtual Chocolate Cherry » (variation sur « D.M.S.R. » de Prince) et « Midnight

Photo : Przemek Wozny

Blue » témoignent de cette diversité d'inspirations.

Comme l'explique Ron Carter à Stanley Crouch, qui rapporte ses paroles dans *Considering Genius: Writings on Jazz* (Basic Books, 2006), « Wallace semble être le seul trompettiste qui ait saisi le modus operandi de Miles. Il ne se borne pas à imiter l'agencement des notes ; il comprend pourquoi elles se suivent dans cet ordre. Et parce qu'il saisit le concept bien au-delà de la simple imitation, il arrive à le développer à un niveau supérieur sur les plans de l'harmonie, de l'espace et du phrasé, pour mieux affirmer sa propre individualité. »

Au-delà de ce qu'elle doit à Miles, cette individualité s'est nourrie d'autres influences non négligeables, dont celles des trompettistes Woody Shaw (avec qui Roney avait l'habitude de croiser le cuivre), Dizzy Gillespie (qu'il a côtoyé sur la scène du Blue Note à New York lors de son chant du cygne en 1993, concert publié sous étiquette Telarc sous le titre *To Diz, With Love*), Clark Terry et Art Farmer. Il ne faut pas non plus sous-estimer l'apport des leçons du trompettiste Don Cherry et du saxophoniste Ornette Coleman en matière d'audace harmonique. Ce n'est certes pas un hasard si, lors des concerts donnés par Ornette les 8 et 10 juillet 1997 à l'Avery Fischer Hall de New York en compagnie de ses partenaires de l'époque de la naissance du *free jazz* (le contrebassiste Charlie Haden, le batteur Billy Higgins), le saxophoniste avait recruté Roney pour remplacer Cherry, décédé deux ans plus tôt. Qui plus est, il l'avait également engagé dans son groupe Prime Time : il avait côtoyé Roney sur *Eyes… in the Back of Your Head* (Blue Note, 1997) de la pianiste Geri Allen, alors mariée à Roney, et sur *Cosmic Life* de Mari Okubo (2004). « Ornette aussi a été un maître pour moi », d'épiloguer le trompettiste.

•

Wallace Roney a fait paraître à l'automne 2016 son vingtième opus en leader, au titre quasi revendicateur : *A Place in Time* (HighNote), à la tête d'une formation revampée. Des jeunes recrues qui l'ont côtoyé en studio et sur scène ces derniers temps, il n'a gardé que Ben Solomon au saxophone ténor, faisant plutôt appel à des vétérans qui sont aussi de vieux comparses : Gary Bartz au saxophone alto, Patrice Rushen aux claviers et au piano, Buster Williams à la contrebasse et Lenny White à la batterie.

Sur les thèmes inédits, tantôt mélodiques et langoureux, tantôt plus musclés et exigeants, composés par l'un ou l'autre des membres du groupe, le trompettiste et ses interlocuteurs se livrent à un intense dialogue musical nourri de bop, de *free jazz*, d'improvisations modales et de funk. Autant la reprise d'« Elegy », éloge de Tony Williams à Miles créé par les survivants du second quintette et Roney à l'époque de la tournée et du disque *A Tribute to Miles* (Qwest, 1993), que la surprenante relecture du « Clair de lune » de Debussy donnent à entendre un improvisateur méditatif, voire mélancolique, dont le jeu virtuose reste empreint de la même qualité d'émotion, de la même urgence qui l'ont toujours caractérisé.

Roney a raison de s'enorgueillir de toutes les rencontres musicales qui ont jalonné son parcours, de Pharoah Sanders et McCoy Tyner à Joni Mitchell et même Juliette Gréco, l'ex-flamme de Miles Davis. Si vraiment il existe une vie après la mort, il y a fort à parier que le maître continue de veiller sur son dauphin. Et qu'en écoutant sa musique en perpétuelle évolution, « Miles smiles », oserai-je conclure en empruntant un titre célèbre. ■