

LE SAXOPHONISTE TÉNOR COLEMAN HAWKINS

BIOGRAPHIE



Ce qu'il faut surtout retenir de sa vie, c'est qu'en dehors de ce qu'il y a d'inné chez tout génie, il reçut une excellente formation musicale d'abord en famille et plus particulièrement de sa mère qui lui enseigna le piano puis au collège : Violoncelle, harmonie et qu'il reçut dans sa 9ème année un saxo-ténor qui détermina sa carrière.

Est-il né en 1901 ou 1904 ? La plupart des commentateurs choisissent 1904 mais Panassié tient de nombreux musiciens qu'il interrogea avant la guerre, que 1901 semble plus plausible. Laissons ce problème en suspens et notons seulement que les dates de naissance des afro-américains étaient à l'époque des plus aléatoires et sans importance pour l'administration américaine de ce temps.

Comme tous les jeunes noirs de l'époque attirés par la musique, il fit ses débuts très jeune vers 12-13 ans dans des orchestres de collèges.

Dès 1922 il est engagé par Fletcher Henderson, c'est dire s'il avait déjà du talent ! Avait-il alors 18 ou 21 ans ? Armstrong a sensiblement le même parcours. Illinois Jacquet, l'un des plus précoces, enregistre son historique « Flyin' Home » à 18 ans, Mozart écrit des symphonies à 4 ans. « Aux âmes bien nées la valeur n'attend pas le nombre des années ».

Il joue ensuite dans diverses petites formations, parfois mixtes, puis chez Don Redman et chez les Mc Kinney Cotton Pickers. Part en Europe en 1935 où il reste jusqu'en 1939 avant son retour et son enregistrement de « Body and Soul » qui bouleverse le monde du jazz, pas seulement les saxo-ténors.

Il crée son propre Big Band en 39 et le conserve jusque 43-44 mais n'enregistre guère avec en raison du Petrillo Ban, malheureux conflit entre syndicats et maisons d'enregistrement qui nous prive de belle musique jusqu'à la mi 43 à une époque où le jazz était d'une richesse exceptionnelle comme en témoignent les enregistrements « pirates ».

Il joue dans de multiples formations de studio, pour le JATP, et nous laisse des chefs d'œuvre absolus pendant encore une dizaine d'années.

Le déclin commence avec l'apparition du Bop auquel pourtant il s'intéresse vivement mais qui va le décevoir et altérer gravement son mental, le plonger dans l'alcoolisme et sceller son déclin.

Ses dernières années sont le plus souvent à oublier quoique la critique moderniste ait continué à l'encenser du moment qu'il jouait avec des « Progressistes ».

La même mésaventure est arrivée à ce pauvre Lester YOUNG encensé au plus profond de son déclin.

LE MUSICIEN, SON STYLE, SON APPORT

C'est un lieu commun de dire que C.H. est le père du Saxophone ténor. On peut dire que l'instrument avant lui n'existait pas. Ce ne sont pas les prestations d'un Barney Bigard ou d'un Charles Frazier, d'un Greely Walton, si plaisantes soient-elles qui auraient pu donner cet élan à l'instrument. Il fallait inventer un son, un style que nous allons essayer de définir. Cela ne s'est pas fait en un jour et du rugueux Hawkins de 1924 aux déboulés furieux des années 30-40, de la tendresse abrupte des années 30 à la suavité rhapsodiant de « Body and Soul » et la suite, on voit le travail se faire quasiment d'année en année et l'on serait tenté de dégager des « périodes » ; je pense que l'audition de la sélection que je vais vous proposer dans la chronologie, sera plus démonstrative.

LE SON « HAWKINS »

Le premier atout de C.H. fut peut être l'énorme volume qu'il acquit à l'époque où sans micro il voulait se faire entendre au-dessus des puissantes sections de cuivre de l'orchestre de Fletcher. Il y parvint si bien qu'Alix Combelle parlait de cathédrale quand il évoquait cette puissance énorme. Qui s'accompagnait d'une attaque de même qualité, franche, décisive.

Pas moindre, la chaleur et le moelleux du **son**, qui suivirent des débuts plus rugueux et qui allèrent croissant au fil des ans. Au début des années 40 sa maîtrise du son est totale. Interprète-t-il une lyrique ou tendre « ballade » ? Son velouté puissant est en parfaite adéquation avec cette thématique et avec son discours rhapsodiant. Interprète-t-il un

« Swinger » ? On retrouve la puissance et le volume de l'avant-centre de Rugby avec ce vibrato puissant et rugueux, qui lui est resté avec ce zeste de velours supplémentaire.

Enfin une **puissance d'exécution** (à ne pas confondre avec le volume sonore), qui fit naître cette image très vivante de « **Déboulé Hawkins** » évoquant une descente de première ligne de rugby descendant vers les poteaux adverses.

On pourrait écrire des pages sur le niveau de ces 3 qualités chez Hawkins.

LA MELODIE ET L'HARMONIE.

Bien formé, certes, mais surtout doté d'un génie exceptionnel, et travailleur infatigable, il sut enrichir son **vocabulaire mélodique et harmonique** jusqu'à être un des maîtres de ces disciplines d'abord en découvrant (comme tous les autres musiciens de l'époque) Louis Armstrong entrant dans l'orchestre de Fletcher 1923, puis en entendant Tatum par hasard au cours d'une tournée avec l'orchestre. Ces deux rencontres peuvent cependant être considérées plus comme des incidences le confirmant dans ses propres conceptions et lui ouvrant plus largement son propre horizon que comme une influence au sens où l'on entend ce mot habituellement, ç.à.d. déterminant le style d'un musicien par appropriation de la pensée musicale, du style, du vocabulaire d'un autre musicien généralement plus âgé et qui l'a précédé, les adaptant le plus souvent à sa propre conception.

Hawkins, lui, n'est ni plus ni moins que « The Father of the ténor-saxophone » : Il n'avait pas de référence antérieure et a tout créé !

LES DISCIPLES

C'est sans doute en relevant chez chacun de ses disciples ce que celui-ci a d'exceptionnel qu'on mesure le mieux sa dimension de géant.

CHEW BERRY est le seul chez qui l'on retrouve le volume, la puissance, l'attaque de C.H. mais Chew ne tarda pas à développer un style très personnel où la fluidité, l'aventure mélodique prennent le pas sur le clacissisme créé de toutes pièces, enfanté par Hawk.

Chez BEN WEBSTER, c'est surtout le velours du son le moelleux qui le rappellent.

Chez HERSHEL EVANS, la véhémence, le vibrato poignant.

Chez BYAS, les contours mélodiques, la richesse harmonique.

Chez IKE QUEBEC, au moins dans sa première période, trop souvent oublié et pourtant peut-être le plus proche par certains côtés : véhémence, déboulé, lyrisme.

Pour ne citer que les plus grands. Et Hawk, lui, a tout ça à la fois !

COLEMAN HAWKINS

Un choix de disque le temps d'une soirée.

La première illustration sonore va nous aider uniquement à comprendre ce qu'était le saxo-ténor au tout début des années 20 : un instrument à anche, certes, mais peu apte à rivaliser avec la fluidité des saxos alto et surtout des clarinettes ; un son à priori tellement plus grave et rugueux qu'on pouvait être tenté de chercher sa place du côté des barytons, tubas, sarrusophones, instruments qui à la limite, trouvaient plus leur place dans la section rythmique que dans la section mélodique.

C'est au point que pour compléter la gamme des anches vers le grave sans aller jusqu'au ténor jugé infréquentable, les américains inventèrent vers le début du 20^e siècle le ténor en ut plus facile à jouer mais au son proche de l'alto.

Coleman Hawkins, nullement rebuté par ces caractéristiques peu encourageantes, se dirigea quant à lui vers une utilisation âpre et virile de l' instrument dont le son n'était peut-être pas sans lui rappeler le violoncelle de sa première formation musicale en famille ; dans **TEA POT DOME BLUES**, nous l'entendrons utiliser le "SLAP" (gifle) sorte de coup de langue brutal sur l'anche accompagné d' une expulsion non moins brutale de l' air ; ce slap était surtout utilisé par les bassistes qui l' obtenaient en faisant claquer leurs cordes sur le manche ; d'autres, tel l' alto STUMP EVANS, l' utilisaient de la même façon qui peut paraître agressive de nos jours . Cela se passait avant l'arrivée de LOUIS ARMSTRONG dans l'orchestre de FLETCHER, passage de moins d'un an qui va pourtant marquer tous les musiciens de FLETCHER, pourtant tous des « cracs » à l'époque :

1/ **TEA POT DOME BLUES**, 15 Avril 1924, orch. FLETCHER HENDERSON

Dans **FIDGETY FEET**, C.H. conserve cette manière abrupte mais commence à infléchir son discours, un peu plus coulé, racontant sa petite histoire avec moins de raucité. Ce n'est pas un disque qu'on écoute distraitement ou simplement pour son dynamisme : il faut en savourer chaque mesure ; rien que l'introduction est déjà un petit régal de pas plus de 8 mesures que se partagent Kaiser Marshall, puis les anches par deux fois puis le trombone Jimmie Harrisson qui exécute un superbe break d'ouverture.

Le morceau proprement dit comporte deux thèmes faciles à distinguer : le premier thème est d'abord exposé par les anches avec break de trombone sur les toutes avant-dernières mesures. Puis vient toute une série de magnifiques chorus par Buster Bailey à la clarinette, fluide et élégant, Coleman Hawkins emporté et bouillonnant, Joe Smith puis Tommy Ladnier deux trompettes apparemment si opposés, l'un tendre et suave mais non sans puissance : Joe Smith, l'autre véhément et fougueux : Tommy Ladnier ; et pourtant pas toujours faciles à distinguer ; entre les deux intervient le trombone Jimmie Harrisson, triomphant découpant son discours de manière royale. Il ressemble là comme deux gouttes d'eau à Louis Armstrong : ne vous laissez pas abuser par le son du trombone et ses glissandos : c'est exactement le découpage rythmique de la Nouvelle-Orléans ! L'interprétation se termine sur une collective endiablée ponctuée par les cymbales de Kaiser Marshall.

Je serais bien incomplet si je n'attirais aussi votre attention sur l'épatante partie de tuba de JUNE COLE :

2/ **FIGETY FEET** (les pieds agités) 19 Mars 1927, orchestre FLETCHER HENDERSON.

Dans le morceau suivant, autre chef d'œuvre, C.H. déploie un style encore plus proche de Louis.

C'est un peu le style des HOT FIVE avec quelque chose de royal : ses deux breaks sont particulièrement caractéristiques.

A partir de cette époque, autour de 1927, on va voir le style d'Hawkins resté marqué par Louis mais aussi gagnant en maturation et personnalité et va progressivement s'enrichir pour éclater avec une force irrésistible en 1939 avec BODY AND SOUL, mais nous avons encore beaucoup de chemin à parcourir avant cela.

Il y aurait beaucoup à dire sur **THE STAMPEDE**, autant que sur **FIGETY FEET**, mais vous êtes ici pour écouter de la musique plutôt que mes discours : repérez cependant ce qui en fait par-dessus tout la force et la beauté : le solo de trompette de Joe Smith, tendu à craquer de la première à la dernière note, vibrant et en même temps plein de sérénité, d'une continuité mélodique parfaite, sans faille même pendant le break. On comprend que les Noirs pleuraient en l'entendant et quelques blancs avec eux ; après probablement plus d'une centaine d'auditions, sa beauté m'étreint toujours avec la même intensité après plus de soixante années: il faut avoir le cœur bien dur pour ne pas se sentir chaviré.



3/ **THE STAMPEDE** 14 MAI 1926, orch FLETCHER HENDERSON

Nous commençons, je crois à bien dégager le style de C.H., qui, tout en évoluant au cours des décades, gardera toujours constant ses caractères essentiels ; il y a d'abord un style d'exécution, fougueux, emporté, bouillonnant, puissant mais sans jamais forcer car cette puissance est intérieure, naturelle, constitutionnelle, dirait-on en ce moment !

Pour toutes ces qualités c'est souvent la comparaison avec un avant-centre de rugby qu'on a pu utiliser à son sujet ; on retrouve non moins fréquemment l' expression de " déboulé" et plus spécialement de déboulé « à la Hawkins », ce qui est tout dire!

Ce style d'exécution sera sa marque inégalable et inégalée tout au long de sa carrière, sauf peut-être par Chew Berry.

Sur le plan mélodique, il passera progressivement d'un style "staccato" dont nous avons eu quelques exemples, à un discours moins heurté, plus chantant jusqu'à parvenir à ce style "rhapsodiant" déjà perceptible au milieu des années 30 et qui fera sa gloire dans les années qui suivront, en particulier dans les glorieuses 40 et 50.

Mais c'est bien dès le milieu des années 30 qu'il commence à développer ce style plus sinueux et tout emprunt de majesté et de lyrisme.

C'est d'ailleurs une évolution tout à fait parallèle à celle de Louis Armstrong à qui il fait beaucoup penser dans ce morceau où il est entouré de Henry Allen, tr, J.C. Higginbotham tb., Russel Procope, cl. :

4/ THE DAY YOU CAME ALONG 29 SEPTEMBRE 1933

Dans le disque suivant, c'est d'avantage le rugbyman dont nous parlions tout à l'heure qui est en évidence; cela m'amène à vous parler d'un autre volet du style de C.H., c'est le son.

A ses débuts chez FLETCHER HENDERSON, il fallait, sans micro, qu'il se fasse entendre au-dessus des cuivres, (il n'était pas le seul, les clarinettes aussi se devaient d'être puissants!)

Et il s'est attaché à obtenir un son large, ample, énorme, même, tout en conservant une sonorité chaude et moelleuse ; d'autres l'ont fait et un BYAS n'était pas loin du même résultat. Mais s'il y faut des dons et une constitution adaptée, ça ne vient pas tout seul ; dans son livre de souvenirs, le trompette Rex Stewart raconte qu'il arrivait à Hawkins de remplacer le premier trompette absent pour mener la section des cuivres! Au total et grâce à ce travail acharné, il obtient l'une des plus admirables sonorités de toute l'histoire du jazz ; le son semblait sortir de cet homme, pas de son instrument, et je peux témoigner que c'était encore plus évident en direct, alors que pourtant il n'était plus au sommet de sa forme quand j'assistai à ce concert.

Il n'y a guère, je pense, que 5 ou 6 musiciens qui donnent ainsi l'impression d'être l' instrument lui-même et non pas de se servir de l'instrument : LOUIS ARMSTRONG, JOHNNY HODGES, FATS WALLER (d'autant plus étonnant sur un instrument à cordes!), JIMMIE NOONE et peut-être à un moindre degré, COOTIE WILLIAMS, DON BYAS, mais j'en oublie peut-être un ou deux (Tatum !); quoiqu'il en soit, dans le disque suivant, son drive, son attaque, son volume, sa véhémence sont bien ceux d'un première ligne de rugby que rien n'arrêtera avant l'essai marqué :

5/ JAMAICE SHOUT

En septembre 1933, il est à quelques mois de quitter les U.S.A. pour l'Europe, ayant sollicité et obtenu un engagement chez JACK HYLTON. Ecoutez le " chanter " dans ce morceau enregistré aussi le 29 septembre avec les mêmes :

6/ HEART BREAK BLUES

Au cours de son séjour européen, il enregistre un nombre appréciable de belles ou très belles faces quelque puisse être la qualité de ses accompagnateurs, en Angleterre., en Hollande et en France mais pas en Allemagne nazie où son teint bronzé ne fait pas suffisamment arien.

Avec un orchestre des plus bataves, il réussit quelques superbes faces dont celle-ci qui manifeste son goût déjà prononcé pour la " ballad" et les tempos lents ou modérés où sa manière rhapsodique fait merveille ; c'est en même temps une belle illustration du son HAWKINS qui gagnera encore en chaleur et en moelleux dans les années qui vont suivre :

7/ MEDITATION 1936

HAWKINS n'est pas le seul musicien américain à être tenté par le vieux continent ; à Paris, il retrouve nombre de musiciens de l'orch. de TEDDY HILL : DICKY WELLS . BENNY CARTER, BILL COLEMAN et enregistre avec eux et avec les meilleurs musiciens français : DJANGO, COMBELLE son disciple, ANDRE EKLAN. Voici deux plages de cette époque qui eurent un grand succès dès le départ. Dans le premier il joue en solo presque continuellement à l'exception d'une brève intervention de BENNY CARTER à l'alto et de DJANGO à la guitare :

8/ HONEY SUCKLE ROSE (28 avril 37),

Dans le morceau suivant, au contraire, on entend successivement 4 saxophones, tout d'abord André EKLAN à l'alto, Alix COMBELLE au saxo ténor, tous deux remarquables, mais bien entendu en dessous du niveau des deux géants qui suivent : Benny CARTER à l'alto, chantant et élégant comme d'habitude avec cette touche d'inattendu et de pourtant parfaitement logique qui est sa marque, puis Coleman HAWKINS, dans son rôle de champion du ballon ovale. Il faut noter que ces disques eurent d'emblée non seulement un immense succès en France, mais par la suite aux USA :

9/ CRAZY RHYTHM

Le cours des événements en Europe l'oblige à regagner l'Amérique en 1939, et quand il arrive c'est tout juste si l'on se souvient de lui. C'est pourtant alors qu'il méduse le monde du jazz en gravant " BODY & SOUL " le 11 octobre 39. Les jazzmen n'en croient pas leurs oreilles : c'est un enrichissement inouï ; les variations harmoniques sur le thème sont telles que par la suite les saxos ténor qui joueront Body & Soul feront plutôt des variations sur les variations de Hawkins que sur le thème lui-même.

Le jazz a rarement donné autant de richesse mélodique et harmonique en 64 mesures ; mais peut-être ne le percevez-vous pas d'emblée ; il faut écouter ce disque non pas 2 ou 3 fois, mais 20, 30, 100, 500 fois et plus, le connaître par cœur dans ses moindres recoins comme l'ont fait tous les amateurs et tous les musiciens depuis que Coleman Hawkins a gravé ce chef d'œuvre :

10/ **BODY AND SOUL**

L'importance historique de **BODY AND SOUL** est telle qu'elle fait oublier d'autres chefs d'œuvre qu'il faut cependant placer au même niveau, comme **How deep is the océan Thanks for the memory** , **Yesterdays** , **She's funny that way** et des dizaines d'autres. Réécoutant récemment son **SWEET LORRAINE** , j'ai été confondu par sa richesse mélodique et harmonique, ses accidents divers : forte, glissando, attaques abruptes et autres, et l'intense chaleur humaine du discours. Est-ce le côté un peu sirupeux du thème qui m'avait caché tant de beauté jusqu'à cette écoute ? Pas prévu au départ, il figurera en page 14 ! Il y a donc eu après **BODY AND SOUL** des dizaines d'interprétations de même niveau voire plus encore, mais c'est **BODY AND SOUL** qui reste le grand sommet atteint et d'où se découvre un paysage qui s'enrichit d'année en année.

Hawkins, je n'ai guère insisté sur ce point mais le moment en est venu, est aussi un maître de l'harmonie, d'une part parce que contrairement à beaucoup de musiciens noirs de l'époque, il a reçu une très forte éducation musicale pendant son enfance et son adolescence d'abord sur le piano et le violoncelle en famille puis au collège, avant qu'il ne se consacre à cet instrument alors peu usité en jazz le Saxo ténor. Entre parenthèses son premier contact avec l'instrument a lieu au cours de sa 9ème année. D'autre part, il eut l'occasion d'entendre très tôt Art Tatum qui, toujours au témoignage de Rex Stewart, eut une grosse influence sur ses conceptions harmoniques. Je laisse à de plus savants que moi le soin de disséquer et d'analyser cette richesse et cette facilité harmoniques ; on peut constater en tout cas que le « Bean », autre surnom de Hawkins, conserva une curiosité musicale sa vie durant et qu'il écouta avec intérêt la nouvelle musique que l'on appelait Bop et qui était si différente de la sienne ; il l'écouta sans l'adopter mais joua dans des formations où il fit entrer ces jeunes boppers, et il est révélateur dans les disques ainsi gravés, de comparer le style d'Hawkins fidèle à lui même et celui des boppers et de voir qu'il ne s'agit pas de la même musique ; mais l'on peut comprendre, venant d'une personnalité comme la sienne qu'il n'allait pas laisser passer une telle nouveauté sans l'écouter, s'y intéresser et chercher ce qu'éventuellement elle pouvait apporter. Voilà pour la séquence harmonique de cet exposé.

Passons au son : Le son déjà si beau jusque là, se fait encore plus riche et plus profond au cours des années 40 et de ce **BODY AND SOUL** . Chaque note, même isolée de son contexte musical est un régal pour l'oreille. Même l'aigu, y atteint une intensité dramatique inattendue et que l'on ne retrouve guère chez ses confrères :

11/ **HOW DEEP IS THE OCEAN**

Il enregistre encore de bien belles plages en 40-41 lorsque survient le « Petrillo Ban » la grève de l'enregistrement qui allait durer quelques 2 ans jusqu'en 44 et nous priver de l'abondante production de chefs d'œuvre qui avait cours en ces années bénies. Toutefois, les grèves comme les lois sont faites pour être contournées et, en compagnie d'Art Tatum, il nous livre le 4 décembre 43 un superbe :

12/ **MY IDEAL**

De la même séance, « Mop-Mop » fait entendre outre Hawkins, un Tatum médusant et Cootie Williams dans 2 chorus saignants, surtout le 2ème soutenu par Sidney Catlett à la batterie qui introduit un after-beat au swing rebondissant, puissant et plein de souplesse :

13/ **MOP-MOP**

Si les années 41-42 et partiellement 43 sont pauvres en quantité du fait du Petrillo Ban, 1944 est au contraire d'une richesse rare et les réussites aussi impressionnantes que **My sweet Lorraine** du 23 novembre 43, se succèdent à la chaîne. (C'était l'époque où les thuriféraires du Bop se répandaient par pages entières dans Jazz-Hot pour dire que le jazz d'avant Charlie Parker, c'était fini, que les « vieux » jazzmen n'avaient plus rien à dire !) Cette plage est prise dans un tempo modéré, pas très lent pour une ballade, raisonnable en somme et laissant pourtant place à toute la tendresse voulue. Notons au passage que l'on s'est cru obligé par la suite de prendre ces ballades sur des tempos très lents, voire excessivement et inutilement lents ce qui a souvent entraîné une atmosphère soporifique et un manque de drive préjudiciable à la prestation enregistrée :

14/ **MY SWEET LORRAINE**

Plus lent mais sans excès, plus intériorisé et recueilli, écoutons le morceau suivant :

15/ **THANKS FOR THE MEMORY** 1er Décembre 44

Avec une rythmique absolument superbe où l'on reconnaît l'infaillible swing de Sid Catlett (batterie) et de John Kirby (basse), (Quelle paire !), et Teddy Wilson très inspiré au piano, voici le Hawkins bouillonnant, volontaire, fonceur swinguant « à l'arraché » avec un son et un volume impressionnants : 29 Mai 44 :

16/ **JUST ONE OF THOSE THINGS**

Le même jour, les mêmes nous ravissent d'une tendre interprétation de **Don't Blame Me** . Et là encore on peut remarquer que ce fameux tempo lent sans excès permet non seulement à toute la tendresse possible, à tout le lyrisme viril de s'exprimer sans fadaise mais aussi de danser, car, ne l'oubliez pas, le jazz est une musique de danse. Pas une musique sur laquelle on peut éventuellement danser, mais qui danse d'elle-même. Soyez particulièrement attentif à la belle reprise de C.H. après le très beau solo de T.Wilson : Reprise à la fois travaillée, presque « savante », faite de 3 petites vagues qui se poussent sur 2 mesures :

17/ **DON'T BLAME ME**

Nous allons sauter quelques années et quelques merveilles pour conclure cette soirée avec 2 enregistrements de 1957.

La première en compagnie de son disciple, Ben Webster disciple à vrai dire très émancipé et qui a de longue date dégagé son propre style de l'influence initiale d'Hawkins. Les 2 compères se donnent la réplique sans jamais chercher à se surclasser mais à être simplement eux-mêmes et à se compléter. C'est Hawkins qui joue le premier sans beaucoup modifier le thème ; puis c'est Ben qui ne cède pas un pouce de terrain et swingue lui aussi comme un beau diable et parvient peut-être même à être encore plus envoûtant que Hawk, plus charmeur. C.H. revient pour le 3ème avec un lyrisme plus vigoureux, plus mâle. Chorus à la fin duquel Ben apporte un discret soutien à Hawk :

18/ **TANGERINE**

Pour le disque qui conclura cette soirée, C.H. retrouve nombre de ses anciens compagnons de l'orchestre Fletcher Henderson sous l'impulsion de Rex Stewart. Rex et Hawk sont les 2 seuls solistes jouant merveilleusement à tour de rôle et exécutant sur la fin un fabuleux dialogue se partageant, se répondant par courtes phrases de quelques mesures :

19/ **A HUNDRED YEARS FROM TO-DAY**

Après ce mémorable enregistrement, C.H. allait vivre encore 11 ans et nous donner encore quelques belles prestations, mais aussi d'assez mauvaises liées à son désespoir de voir le cours qu'avait pris le Jazz, la prééminence des affairistes sur les artistes, ce triste ensemble aggravant son intempérance et le plongeant dans le déclin.

Pour ne pas ternir cette soirée avec l'évocation des moins bonnes prestations d'une aussi brillante carrière, je vous ai gardé pour la fin un petit bout de vidéo que voici.