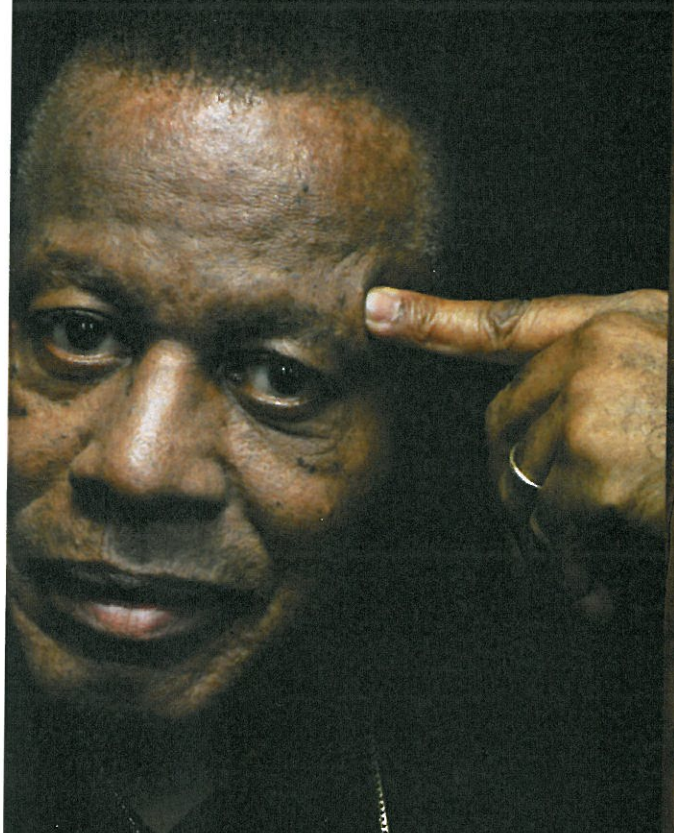
JAZZ magazine
jazzman
L'HISTOIRE ET L'ACTUALITE DE TOUS LES JAZZ N° 646 - FEVRIER 2013

WAYNE SHORTER



A STORY
NTERVIEW
n nouveau disque
oniqué par
eranza Spalding
Dave Liebman !

HENRI TEXIER

LE GRAND ENTRETIEN
1RE PARTIE : 1945/1980

Interviews
HELENE LABARRIERE
VERNON REID
TORTOISE
CD événement
MILES DAVIS

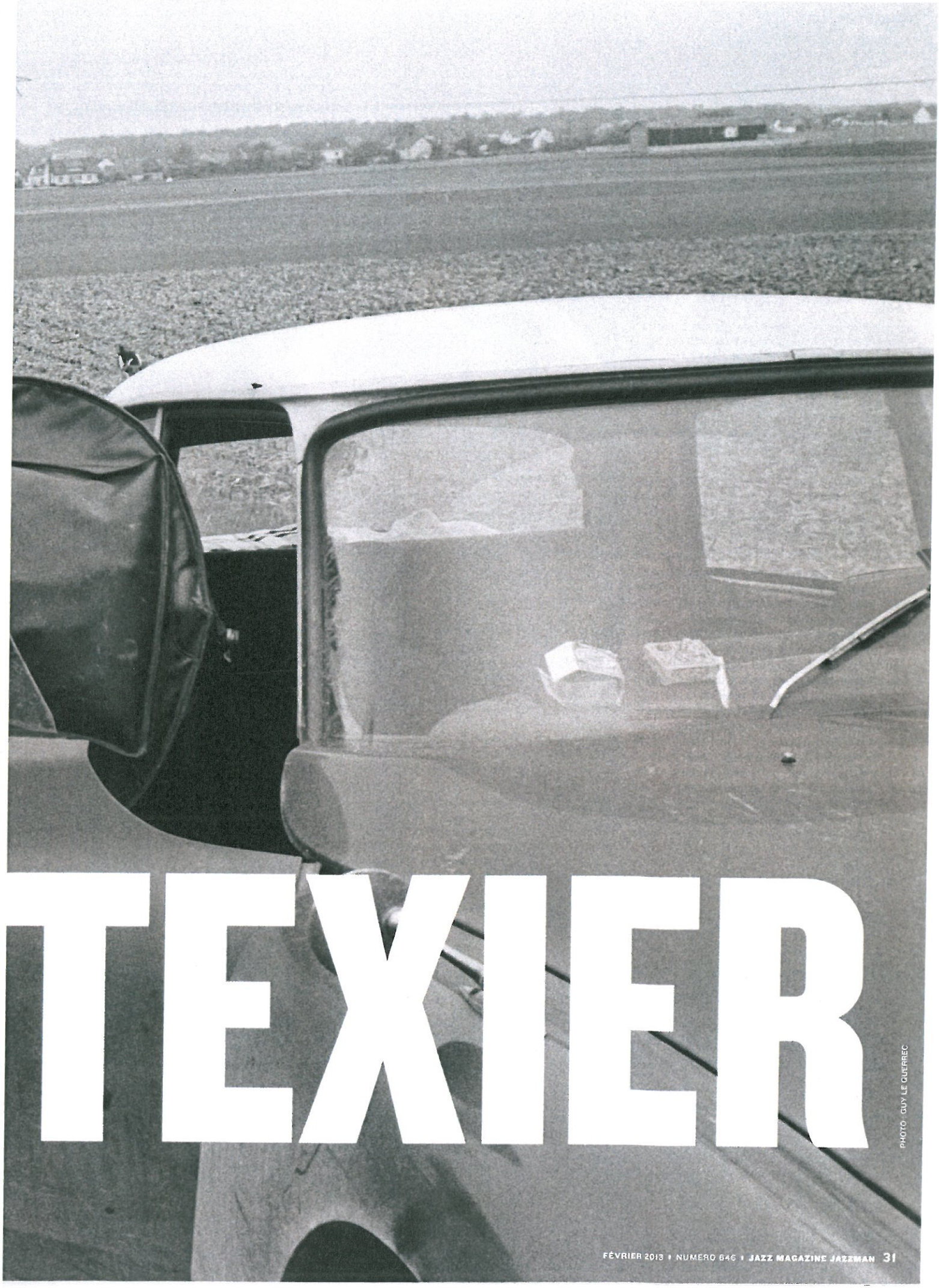
EUROPE 6.30 EUR - CANADA 9.99 $ CAD - SUISSE 12 FS
MAROC 63 DH - TUNISIE 10 TND - DOM 6.30 EUR - TOM 1620 CFP
M 01923 - 646 - F: 5,00 €

Séance photo commandée par Jean-Marie Salhani, le 30 novembre 1975, pour la pochette de l'album solo "Amir". L'idée était d'amener un instrument "intouchable" dans la boue et les chaumes d'automne de cette campagne de l'Essonne qu'il avait fait sienne. La séance se termine à temps pour laisser la place aux chasseurs que l'on voit arriver au fond. Cette fois-ci, la renommée ne lui posait pas un lapin puisque le succès d'"Amir" donna l'idée à au programmateur Bernard Lenoir de lui commander le générique du Pop Club de José Arthur.

LE GRAND ENTRETIEN

HENRI

1RE PARTIE : 1945/1980



TEXIER

PHOTO : GUY LE QUERREC

En mars, HENRI TEXIER publiera un nouveau disque live avec son Hope Quartet et donnera un concert exceptionnel au Théâtre du Châtelet. En écho à cette double actualité, quoi de mieux qu'un "Grand Entretien Jazz Magazine/Jazzman" en deux parties ? Passion, émotion, souvenirs et anecdotes : sa vie d'homme-jazz est un roman qui se dévore sans attendre. Par Stéphane Ollivier.

Avec sa face ronde de barde breton, sa bonhomie confortable et son accent parigot des faubourgs, Henri Texier peut parfois donner l'impression de sortir tout droit d'un roman de Raymond Queneau. C'est peut-être la raison pour laquelle nombreux sont ceux qui, au fil des années, se sont si largement trompé sur son compte, considérant notamment sa manière instinctive de proposer une synthèse entre le free et la forme, l'Amérique et l'Europe, le figuratif et l'abstrait, comme un sens du compromis et de la tempérance alors qu'il s'agissait plus fondamentalement d'un appétit de musique démesuré le poussant à embrasser dans un même geste d'amour dévorant toutes les aventures, toutes les traditions et tous les devenirs simultanés du jazz moderne, sans jamais sacrifier à la nécessité de choisir. Reprendre pas à pas, en sa compagnie, l'histoire tendre et épique de ce petit garçon fils d'émigré breton qui se prenait pour un musicien noir américain, c'est non seulement replonger dans un monde révolu où le jazz s'apprenait sur le vif, dans un corps à corps incessant avec le réel, mais découvrir à travers les mille et une rencontres qui émaillent un parcours réellement exceptionnel, ce que le terme "passion" recouvre, et quel type très particulier de musicien le jazz aura engendré au cours du XXe siècle. Des nuits narcotiques du Paris des clubs à l'invention d'un jazz spécifiquement européen ; de la musique médiumnique de Don Cherry à la révélation bouleversante de l'Afrique, Henri Texier aura passé, en quelque cinquante ans de carrière, par toutes les émotions que peut procurer la musique quand elle vibre d'être partagée. Sa vie, pleine d'histoires parallèles, d'échappées libres et de digressions poétiques, est de cette étoffe rare dont on fait les romans...

Vous êtes né à Paris le 27 janvier 1945. Comment se déroule votre petite enfance dans cet immédiat après-guerre ? Dans quel milieu grandissez-vous ?

On habitait rue Cardinet, un vieil immeuble austère à l'intérieur même de la Gare des Batignolles. C'est là que je suis né. On ne peut pas faire plus parigot. Mais la vérité c'est qu'à l'époque, je suis avant tout fils d'émigré breton - toute ma famille était originaire de Bretagne depuis des générations avant que mes parents ne viennent s'installer à Paris, et s'ils l'ont fait c'est qu'ils n'avaient pas le choix, il fallait bosser, survivre. C'était un milieu extrêmement modeste. Mon père était poseur de rail, le bas de l'échelle à la SNCF... Ma mère était concierge, faisait des ménages... Et puis j'avais deux sœurs, plus vieilles que moi de dix et douze ans... La vie était très dure. Ma mère faisait aussi un peu de confection pour nous habiller et faire entrer de l'argent dans le foyer - je me souviens, on allait chez Bouchara sur les Grands Boulevards acheter du tissu pas cher... Malgré ça dès le 25 du mois on n'avait plus rien à manger. Je ne veux pas en rajouter dans le misérabilisme mais c'était un peu Zola à la maison... Le Paris en noir et blanc des films de Carné et Prévert. Au niveau de l'ambiance, du look des gens, des bagnoles, on était encore dans les années 40 à ce moment-là. Mais le truc, quand on travaillait à la SNCF, c'est qu'en dehors de la paie qui était ridicule, on bénéficiait d'un tas d'avantages : on habitait un appartement de fonction, on avait accès à un économat, on partait en colonies de vacances, et surtout on avait le train gratuit. Ça c'était énorme ! Ça nous permettait de retourner toutes les semaines à Rennes. Vite après le boulot le samedi soir on prenait le tortillard en 3e classe, on arrivait de nuit chez ma grand-mère, et le lendemain midi, le dimanche, c'était la grande réunion familiale... On revenait avec le beurre salé, les galettes de sarrasin, les œufs frais, la saucisse bretonne, et on mangeait ça pendant la semaine, avec les doigts s'il vous plaît, selon la tradition... Je n'en avais pas vraiment conscience à l'époque mais je m'aperçois aujourd'hui que durant toute mon enfance, le cordon avec la Bretagne n'a jamais été coupé.

Mis à part ce lien étroit à vos racines bretonnes, dans quel environnement culturel baignez-vous ?

Très tôt l'immeuble dans lequel on habitait s'est transformé en bureaux et ma mère s'est mise à y faire des ménages... Ma sœur aussi a trouvé un emploi de gardienne dans un autre immeuble appartenant à la SNCF... Si bien qu'on est arrivé à avoir un peu plus d'argent. Du coup mes parents ont acheté un vieux piano droit et ils nous ont fait prendre des cours de musique. Ma mère avait toujours eu comme rêve de devenir institutrice. C'était plutôt une bonne élève, mais une fille, à cette époque, on la mariait à vingt ans, et on ne lui demandait pas son avis... Je crois qu'elle a toujours gardé un fond de frustration de ne pas avoir pu continuer ses études... Mais elle avait du goût, notamment pour la musique... On a toujours eu la radio à la maison et on n'écoutait pas que des bêtises. Donc je me retrouve assez tôt à prendre des cours de piano. Mais la prof qu'on nous avait trouvée était tellement mauvaise que je ne supporte pas, ça devient vite une vraie corvée pour moi... Un peu comme le catéchisme où l'on m'obligeait à aller alors que tout le monde dans la famille était sympathisant communiste...

Vos parents étaient communistes ?

Pas encartés, mais sympathisants. Il faut dire que mon oncle, le frère de ma mère, Louis Coquillet, avait été non seulement un grand militant communiste, mais un vrai héros de la Résistance, fusillé en 1942 au Mont-Valérien. Ma mère l'adorait et l'avait beaucoup aidé durant la guerre, elle avait pris énormément de risques pour lui, au point de se retrouver emprisonnée à la Santé pendant quelques mois. Bref c'était le héros de la famille et on vivait un peu dans son aura, dans le souvenir de son engagement. Mais au-delà de ça, on avait ce qu'on peut appeler une conscience de classe, on voyait bien de quel côté de la société on se situait. Très vite on m'a envoyé au Lycée Carnot qui se trouvait de l'autre côté du 17e arrondissement, chez les rupins, pas loin de l'avenue de Wagram et là j'ai tout de suite compris que ce n'était pas ma place. C'est là que j'allais au catéchisme d'ailleurs... Un peu par superstition, par atavisme catholique, avec l'idée qu'*« on ne sait jamais... »* Mais surtout parce qu'il aurait été mal vu de ne pas le faire... On avait beau bouffer du curé et gueuler contre les bourgeois, on ne faisait pas trop les malins à l'époque. Mon père râlait tout le temps, c'était une sorte d'anarchiste, le genre *« Ni dieu ni maître ! »*, mais quand les patrons passaient il enlevait son béret et baissait la tête... Pas tant par déférence que pour ne pas avoir d'emmerdes... Mais enfin on baissait la tête...

Vous voulez dire que très tôt naît en vous une sorte de conscience politique du monde qui vous entoure ?

C'est peut-être beaucoup dire, les choses n'étaient sans doute pas aussi affirmées. Mais ce qui est certain, c'est que, même si j'appartenais à un milieu ouvrier, j'ai eu la chance de ne pas grandir dans un ghetto. Le fait d'habiter au cœur de Paris, à un endroit un peu stratégique même, à mi-chemin entre le quartier bourgeois du Square des Batignolles et le bas de l'Avenue de Clichy, qui était clairement un quartier arabe, peuplé en majorité d'Algériens et de Marocains, ça m'a donné une vision du monde particulière... Avec mes petits potes de l'époque on allait au Lycée Carnot puis après l'école, on se retrouvait pour jouer au baby-foot dans les bistros arabes du coin... Ce n'était pas anodin... On était gamin bien sûr, mais même confusément je crois qu'on sentait très bien les différences de milieux et toutes les tensions culturelles, sociales, politiques, qui couvaient alors dans la société française... Mon enfance et mon adolescence se sont déroulées en grande partie pendant la guerre d'Algérie. C'était une époque troublée, il y avait des vitrines qui explosaient la nuit, et de temps en temps on retrouvait des mecs avec un coup de schlass dans le buffet... Le quartier était constamment quadrillé par la police, les gardes mobiles... ...

... Or il se trouve que mon copain d'enfance, celui avec qui j'allais bientôt découvrir le jazz et faire mes premières expériences de musicien, s'appelait Alain Tabar-Nouval, et était antillais, métis guadeloupéen. Et chaque fois qu'on sortait ensemble, curieusement il se faisait contrôler. Et pas moi. Et les mecs étaient tout sauf sympas avec lui. Et moi j'étais là, j'attendais, j'assistais à tout ça. Et c'était mon pote qu'on brutalisait et je ne pouvais rien faire... Je crois que de cette expérience-là, répétée un nombre incalculable de fois, sont nés mon aversion profonde pour l'abus de pouvoir, l'injustice et probablement quelque chose de l'ordre d'une vision politique du monde - qui d'ailleurs n'a pas beaucoup changé depuis, dans ses fondamentaux...

Comment la musique s'installe-t-elle dans votre vie et prend-elle progressivement de l'importance ?

Il y avait la radio, il y avait ce piano dont j'ai parlé, et très vite on a eu également un pick-up avec quelques disques... Pas beaucoup. Je me souviens de Dario Moreno, des premiers Ferré, de Brassens et Brel, et puis surtout de Sidney Bechet. Et là j'ai un goût spontané pour ça. Tout de suite ce qui m'attire, c'est le rythme ! Il se trouve que j'avais un oncle, chauffeur de bus, qui habitait aussi le quartier, qui avait quelques notions de piano, mais aussi de batterie, il avait fait les bals en Bretagne avant de monter à Paris. Chaque fois qu'il venait à la maison, il se mettait au piano, et un jour, je dois avoir onze, douze ans, il s'est lancé dans un boogie-woogie. Et là ç'a été la grande claque ! Du jour au lendemain, le classique, les cours de piano, tout ça, ça n'a plus existé ! J'ai repiqué les trucs de boogie-woogie de mon oncle, et tout ce que j'ai joué à partir de ce moment-là, j'ai essayé de le rythmer de cette manière...

Sidney Bechet sur le pick-up, le boogie-woogie de votre oncle sur le piano familial : c'est comme ça que vous découvrez l'existence du jazz ?

Exactement ! Et puis aussi, c'est le moment où je fais la connaissance d'Alain Tabar-Nouval, qui était un peu plus vieux que moi et qui jouait déjà de la clarinette et de la guitare. On habitait dans le même quartier et on allait tous les jours ensemble au Lycée Carnot. On faisait le chemin à pied, pour économiser le prix du ticket de bus, et très rapidement on s'est découvert une passion commune pour le jazz. On était comme des fous, on ne pensait qu'à ça, on ne parlait que de ça... A l'école on a rapidement rencontré d'autres gars qui aimaient le jazz, mais pas tant que ça, déjà il y avait la mode du rock'n'roll qui s'imposait... C'était le début des surprises-parties et ils étaient beaucoup plus nombreux à aimer Paul Anka ou Elvis Presley, évidemment... Mais bon, ce qu'il y avait en commun dans ces formes de musique c'était le rythme, la danse...

On est aux alentours de 1958, vous avez treize, quatorze ans, qu'est-ce que le jazz peut bien représenter pour vous à cet instant ?

D'abord et avant tout du plaisir ! Le jazz pour nous c'était la pure jouissance du rythme ! Et puis très vite s'est installé un phénomène d'identification avec les musiciens noirs américains. J'achetais *Jazz Magazine* et *Jazz Hot* avec le peu d'argent de poche que j'avais et les murs de ma chambre étaient tapissés de photos des grands musiciens noirs de l'époque. Rapidement, avec Alain, on s'est mis à se retrouver tous les mercredis et samedis soir dans ma chambre. On avait passé des petites annonces dans *Jazz Magazine* pour rencontrer des musiciens amateurs et on avait constitué un petit orchestre. Des fois on se retrouvait à plus d'une douzaine de mecs dans ma petite piaule, avec mes parents juste à côté, de l'autre côté de la cloison, qui essayaient de dormir, mais la base c'était une sorte de sextette, avec un contrebassiste, un vibraphoniste, un batteur, un trompettiste, Alain à la clarinette et moi au piano. Enfin, au piano... J'étais tombé en fascination devant la pochette d'un disque de Thelonious Monk en solo qui s'appelait "Misterioso". Il était resté longtemps dans la vitrine d'un magasin d'électroménager du quartier et j'avais fini par me l'acheter, avec mes sous, c'était la première fois que je m'achetais un disque. Bref j'avais découvert Monk et j'essayais de jouer comme lui, je foutais des dissonances partout, comme je pouvais... Jusqu'à minuit, une heure du matin, deux soirs par semaine, serrés les uns contre les autres, on jouait comme ça, d'instinct, des blues, des standards, des choses assez simples évidemment... Parce qu'il n'y a aucune partoche à l'époque, tout se faisait à l'oreille. Alain était le meilleur d'entre nous dans l'art de repiquer des accords. Moi déjà à l'époque j'étais dans le rythme. Et puis notre vibraphoniste, un Antillais qui s'appelait André Fardin, plus vieux que nous, dans les vingt-quatre ans, ultra timide mais beaucoup plus avancé musicalement, a commencé à nous amener des grilles qu'il avait lui-même transcrites et là, vu la configuration de l'orchestre, on s'est mis à se prendre pour le quintette de Miles, celui avec Milt Jackson... C'était ça notre musique, à l'époque, on était complètement là-dedans. Et quand on joue alors, on y croit dur comme fer. On commence à avoir des copains et des petites copines qui viennent nous écouter, mais on ne déconne pas, c'est sérieux notre affaire. C'est une passion, quoi ! Je continue d'aller au lycée bien sûr, mais les seuls moments de la semaine qui comptent, ce sont ces soirées où l'on se retrouve pour jouer. C'était devenu un rendez-vous vital... Pas un truc pour faire le zouave, ou draguer les filles. A partir de ce moment-là plus rien d'autre ne va compter pour moi, que le jazz. Pas la musique. Le jazz. Le jazz moderne !

Précisément quelles étaient vos références à ce moment-là ?

On écoute les quintettes de Miles, les Jazz Messengers, le quintette de Cannonball Adderley, on est à fond dans le hard bop le plus avancé, avec tout ce que ça pouvait signifier à l'époque en matière d'expression et d'engagement politique. Parce que je le répète, si mon premier rapport au jazz a été physique, avec cette révélation du rythme, très vite toute la mythologie du jazz est venue se greffer. Moi de par mes origines ouvrières et mon accent parigot à couper au couteau de "plouc de l'intérieur", je m'identifie aussitôt aux musiciens noirs. Je veux dire par là qu'il y a un lien direct dans ma tête entre la stigmatisation sociale dont je me sens victime en tant que fils de prolo et la condition des Noirs aux États-Unis. C'est d'autant plus vrai pour Alain, qui est noir, lui aussi... On suit de loin tout ce qui se passe là-bas, la famille d'Alain a la télévision. On sait ce que c'est que la ségrégation raciale, on parle politique, on sait très bien dans quel monde on vit... On est conscient que cette musique est l'expression de révolte d'une population exploitée, malheureuse, qu'elle a une histoire qui vient en droite ligne de l'expérience de l'esclavage. Tout ça est très présent dans notre façon d'envisager le jazz. C'est bien plus que de la simple musique pour nous...

Comment vous vient peu à peu l'idée ou l'envie de prendre la contrebasse ?

Notre contrebassiste était loin d'être une flèche. Il avait loué une vieille contrebasse en contreplaqué, qu'il laissait le plus souvent en dépôt à la maison. Un jour, le vibraphoniste André Fardin rapplique à l'une de nos petites soirées, et comme il est en avance, en attendant les autres on se met à répéter tous les deux. Il me propose de jouer un blues en si bémol, et là il prend la contrebasse qui traînait dans un coin et se met à faire une ligne, très simple, un peu à la manière de Ray Brown, sobre, profonde. Putain, j'entends ça, et c'est la révélation ! Tout à coup cet instrument qui ne m'avait jamais vraiment attiré, que j'avais à demeure depuis des mois mais que je n'avais pas eu l'idée de toucher une seule fois, que je n'entendais même pas vraiment dans l'orchestre tant l'autre en jouait mal, devient l'objet de tous mes désirs. Comme ça, direct, d'un coup. Et ce n'était qu'une pauvre machine en contreplaqué... Ça m'a bouleversé. Du coup, c'est étrange mais c'est comme si je n'avais jamais eu de curiosité pour cet instrument. Je ne le voyais pas et d'un coup il m'a embobiné. C'est la contrebasse qui m'a choisi, pas le contraire ! De toute façon on ne choisit pas un machin comme ça. C'est un cauchemar tout de même de se trimballer ce truc-là toute sa vie...

Vous dites que jusqu'alors vous n'entendiez même pas la contrebasse. Dans votre orchestre je veux bien, mais dans les disques, vous aviez eu accès à de sacrés instrumentistes...

Oui bien sûr, mais je n'y avais pas prêté attention. Je percevais la pulsation mais c'était quelque chose d'indifférencié entre la batterie et la contrebasse, c'était un ensemble que je ne prenais pas la peine d'analyser. D'une certaine façon je n'avais même pas vraiment conscience qu'il y avait deux mecs dans l'histoire... Mais là, très vite, je vais me mettre à écouter différemment les sections rythmiques, et surtout je vais faire connaissance avec l'instrument, je vais me mettre à l'explorer, à tenter de l'apprivoiser. La vérité c'est qu'au début je n'y comprends rien. Et c'est Tabar-Nouval, encore lui, qui va me donner quelques clés. D'abord il va m'expliquer que les quatre cordes de la contrebasse sont les mêmes que les quatre cordes graves de la guitare, et qu'elles sont accordées mi-la-ré-sol. Et puis il va m'aider à chercher la case du do sur la corde du la, et une fois trouvée, me coller un bout de papier sur le manche en guise de marque - *« Voilà, tu vois, là c'est do ! »* C'était bon, j'avais toutes les cartes en main, c'était parti... J'ai seize ans et je deviens contrebassiste !

Qu'est-ce qui vous plaît spontanément dans cette nouvelle fonction de contrebassiste ?

C'est indéfinissable. Grâce à la contrebasse j'ai l'impression d'approfondir d'un coup mon rapport à la musique, d'entrer littéralement dans une autre dimension. Le plaisir physique de fabriquer un son, de participer au cœur de l'orchestre à l'élaboration d'un

PHOTO : GUY LE QUERREC

Henri Texier Octet avec, autour de lui de gauche à droite, Jacques Bolognesi, Alain Tabar Nouval et Michel Portal, le 16 décembre 1967 au Musée d'Art moderne où Daniel Humair organisait des concerts réguliers. Les autres membres de l'octette étaient le trompettiste Jean-Max Albert, Georges Locatelli, Jean-François Jenny-Clark et Aldo Romano. Au creux du bras d'Henri Texier, on aperçoit à l'arrière-plan le photographe Christian Rose.

discours collectif, tout ça je découvre que le piano jusqu'alors ne me l'offrait pas, du moins pas de cette façon... Et puis les copains sont contents de me voir prendre l'instrument, ils apprécient ce que je propose, j'ai tout de suite l'impression d'avoir trouvé ma place...

Comment articulez-vous cette passion pour le jazz qui prend de plus en plus de place dans votre vie avec vos obligations scolaires ? L'idée de faire de la musique votre métier commence-t-elle à faire son chemin dans votre esprit ?

Je suis dans une grande confusion à ce niveau-là parce que j'ai bien conscience que la musique est vitale pour moi mais je sais par ailleurs que dans le milieu qui est le mien, en faire son métier ce n'est tout simplement pas imaginable. Mes parents ne sont pas hostiles à ma passion, ils me la laissent vivre en toute liberté, mais pour eux il fallait que j'aie un vrai métier entre les mains. Ils ont l'ambition que je sorte de cette condition de prolo, que je sorte de la misère où ils avaient vécu toute leur vie... Du coup ils me font passer un concours pour entrer au lycée technique Jean-Baptiste Say dans le 16e arrondissement qui préparait aux grandes écoles d'ingénieur comme les Arts et Métiers. Et comme je le réussis, me voilà engagé dans des études techniques de haut vol. Je vais les suivre consciencieusement ces études, je suis un bon fils, je n'ai aucune envie de décevoir mes parents, mais ça ne m'intéresse pas du tout, et comme j'ai du mal en maths je descends rapidement de niveau... Je vais mener tout ça cahin-caha jusqu'au bac pour finalement échouer à l'examen et ne jamais le passer une deuxième fois...

Comment évoluent votre connaissance et votre expérience du jazz durant cette période ?

On apprend tous ensemble, en jouant, en écoutant des disques et puis très tôt en fréquentant les clubs. Comme on était très grand Alain et moi quand on était gamin, on se faufilait facilement dans des lieux qui n'étaient pas forcément de notre âge, mais on nous foutait la paix... On allait souvent à La Cigale, je me souviens, un café antillais où des musiciens comme Emilien Antile et Al Lirvat jouaient un jazz enthousiasmant. C'est là que je vais voir Eddy Louiss pour la première fois d'ailleurs, il jouait du piano dans des groupes antillais à l'époque... On expérimente tout ça sur le vif, c'était une école formidable... Et puis vient le jour où on décide de s'inscrire au Concours du Salon de l'Enfance, réservé aux jeunes musiciens de jazz. Je ne me souviens plus très bien de la composition de l'orchestre à ce moment-là. Tabar-Nouval devait être dans le coup et je crois qu'il y avait Pierre-Alain Dahan à la batterie, que j'avais rencontré au lycée... Bref, j'ai tout juste dix-sept ans, quelque chose comme huit mois de contrebasse dans les doigts, pas plus, et le jury, composé de mecs comme André Francis, André Clergeat, bref, du sérieux, me décerne le premier prix de soliste. Et comme un bonheur n'arrive jamais seul, Jef Gilson, qui était également de la partie, me remarque et me propose de faire partie de son groupe... D'une certaine manière ma carrière commence véritablement à ce moment-là...

Mais comment fait-on, sans avoir pris aucun cours pratique ni théorique, pour acquérir une telle maîtrise de la contrebasse en aussi peu de temps ?

Par mimétisme. En regardant les mecs jouer et en essayant de faire pareil... Tout simplement. Ça paraît dingue mais c'est comme ça que ça s'est fait... Je ne sais pas, j'y arrivais, je me démerdais. Même dans l'orchestre de Gilson où je me retrouve propulsé du jour au lendemain, je ne me pose pas de questions, j'y vais et ça marche... Il y a un disque du big band de Gilson de cette période dans lequel je joue. Portal est là aussi, premier alto dans les pupitres. Il n'a pas de chorus. Moi, si ! Je ne sais pas, je n'ai jamais eu de complexe, je n'ai jamais cherché les conseils d'un contrebassiste plus huppé, je me suis forgé mon propre style, tout seul, en regardant les autres. A ce moment-là je suis comme une bête, en plus je joue fort, je tire sur les cordes comme un dingue, je veux qu'on m'entende. Je sens que c'est un truc vital qui se joue...

Vous dites que votre carrière commence probablement à ce moment-là. Concrètement qu'est-ce que ça signifie ?

Gilson était déjà un musicien reconnu dans le milieu du jazz français, faire partie de son orchestre c'était un vrai coup de projecteur. Je vais faire pas mal de concerts avec lui et commencer à croiser d'autres musiciens importants, des gens comme François Jeanneau, Jean-Luc Ponty, Bernard Vitet... C'est le moment où je rencontre Daniel Humair aussi, pour la première fois. Je commence à exister dans le milieu. Pour autant je continue de me considérer comme un pur amateur. Même si grâce à ma mère, qui me donne les sous, j'achète ma première contrebasse, en contreplaqué verni, je sais très bien que je suis toujours en phase d'apprentissage... En fait c'est un moment où je suis plus que jamais boulimique de musique. J'ai beau ne pas avoir vraiment l'âge requis, je deviens un assidu du Chat qui pèche. Je découvre Jackie McLean en direct, avec Aldo Romano à la batterie, Jean-François Jenny-Clark à la basse... Je suis dans le public et je n'en perds pas une miette. Ce sont des moments d'exaltation fabuleux... Et puis j'achète plein de disques, j'écoute tout ce qui sort... Je me souviens encore du jour où avec Alain on a découvert "Africa Brass" de Coltrane, dans une de ces petites cabines qu'il y avait à l'époque dans les magasins de disques. Ça nous a tellement enthousiasmés qu'on se l'est fait repasser trois fois de suite... Il y avait de la buée partout dans la cabine... Faut dire que c'est la grande époque de Coltrane, de Miles, on est tous fous de ça... Quelque temps auparavant j'étais allé à l'Olympia voir le concert du quintette de Miles avec Coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers... Le concert avait été fantastique mais très diversement apprécié, Coltrane s'était fait jeter par une partie du public, ça m'avait mis en rage... A la fin j'étais allé attendre les ...

« A ce moment-là je suis comme une bête, je joue fort, je tire sur les cordes comme un dingue, je veux qu'on m'entende. Je sens que c'est un truc vital qui se joue... »

... musiciens à la sortie des artistes, on n'était pas nombreux, une petite vingtaine de personnes... Quand Coltrane a pointé son nez, j'avais beau n'avoir que quinze ans, j'ai bien vu qu'il était miné. Je me suis avancé avec mon truc à faire signer et là pour le consoler, pour me démarquer aussi de ceux qui l'avaient sifflé, je lui ai dit dans mon anglais approximatif : *« The public is very bad ! »* Je me souviens très bien de la façon qu'il a eue de me regarder. Puis il m'a serré la main... J'en ai encore des frissons cinquante ans après...

A partir de quand allez-vous commencer à rejoindre le réseau des clubs ?

Ça va se faire naturellement et assez vite. En fait, à la suite de mon passage dans le groupe de Gilson, je vais récupérer quelques gigs en province. Toujours avec Tabar-Nouval et un petit groupe de musiciens assez informel à cette époque, où l'on trouve des gens comme Jean-Claude Petit ou Jean Schulteis qui plus tard prendront d'autres directions que le jazz, on va faire une saison ou deux dans les casinos de Quiberon et du Lavandou... A peu près au même moment, à l'occasion d'un réveillon au TNP, en 63 je crois, je vais dégoter mon premier gig rémunéré, avec à la batterie Stéphane Vilar, que j'avais rencontré chez Gilson et qui était le fils de Jean Vilar, Tabar-Nouval au sax, Jean-Claude Petit au piano et Jacques Coursil à la trompette... Bref, tout s'enchaîne très vite, et même si je ne fais pas encore le bœuf, on commence à connaître ma tronche dans les clubs et savoir que je joue de la contrebasse... Et c'est comme ça que progressivement je vais me retrouver à faire quelques remplacements et assez rapidement gagner suffisamment d'argent avec la musique pour ne plus rien coûter à mes parents... Mon premier bœuf, je m'en souviens, c'était au Caméléon, je dois avoir dix-huit ans... Et le premier musicien à véritablement m'embaucher ça va être Guy Laffite, pour une petite tournée des JMF, trois ou quatre dates dans la France profonde, en quartette avec Charles Saudrais à la batterie et Jacky Cnudde au piano. Ce sont des choses qui ne s'oublient pas...

Outre Jef Gilson, quelles sont vos rencontres déterminantes à cette époque ?

Daniel Humair, incontestablement. Je le rencontre alors que je joue au Lavandou avec mon groupe. Il est là-bas en vacances en famille, et lui, la plage tout ça, ça l'emmerde un peu... Alors, comme il a entendu dire qu'il y a un groupe d'amateurs qui joue au casino du coin, il rapplique pour nous écouter. On ne se connaissait pas vraiment, mais on s'était déjà croisé. On se salue et il nous propose de but en blanc de faire le bœuf avec nous. Tu parles qu'on n'a pas réfléchi longtemps, on a accepté évidemment, pour nous c'était merveilleux, Humair c'était quand même la grande vedette à l'époque... Puis, avant de se quitter, comme il avait une superbe chemise américaine avec col boutonné, un modèle qu'on ne trouvait absolument pas en France, je ne sais pas ce qui me prend, je lui dis : *« Elle est chouette ta chemise, tu pourrais pas m'en avoir une comme ça ? »* Et là il me répond : *« Oh, mais j'en ai plein à la maison. Si tu veux quand tu rentres à Paris tu m'appelles et je t'en vends une. »* Ah d'accord, pourquoi pas, ça marche... Je récupère son numéro de téléphone et à peine rentré à Paris, je l'appelle, évidemment : *« Bonjour c'est Henri, le Lavandou, le bœuf, les chemises, vous vous souvenez ? - Mais bien sûr,* qu'il me répond, *qu'est-ce que tu fais ce soir ? » - Heu, rien, pourquoi ? - « Ça te dirait de garder ma fille ? »* Et c'est comme ça que je me suis retrouvé baby-sitter de la petite fille de Daniel Humair... Ce qui, en fin de compte, s'est révélé génial pour moi. Parce qu'il avait une discothèque fabuleuse, et puis une super chaîne hi-fi quand je n'avais encore qu'un tourne-disque... J'ai découvert des merveilles chez lui, j'écoutais les disques en sourdine pendant que la môme dormait. "Art Pepper Meets the Rythm Section" par exemple, des trucs de Gerry Mulligan... En dehors de ça, quand il rentrait, on ne parlait jamais de musique. Et durant toute la période où j'ai fait le garde d'enfant chez lui, il ne m'a jamais donné le moindre conseil concernant ma carrière. On ne parlait pas de ça. Mais moi je m'en foutais, ce qui m'intéressait ce n'était pas la technique, c'était de sentir ce que c'était que la vie de musicien, d'y participer.

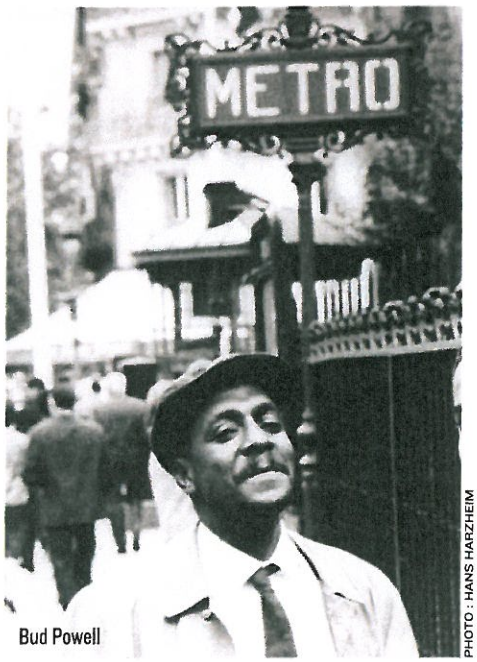
« Et là Bud Powell plaque un accord et se lance dans un truc incroyable de virtuosité, à fond la caisse – putain c'était parti... Tout ce que je sais c'est que je me suis accroché et je n'ai pas lâché la rampe de tout le morceau. »

Vous avez l'impression à ce moment-là de commencer à faire partie de ce milieu ?

Ah mais ça ne fait aucun doute pour moi, je suis dedans ! D'une certaine manière, je ne me suis jamais posé la question de savoir si j'allais être un jour musicien de jazz. Il a toujours été évident pour moi que j'étais musicien de jazz... A partir du jour où j'ai attrapé le virus, c'était parti, il ne pouvait plus en être autrement... Mais évidemment c'est comme dans tout milieu, il y a des gradations, différents niveaux d'intégration, et c'est sûr qu'Humair va me permettre de franchir quelques étapes. Un soir que j'étais venu garder la petite, en rentrant plus tôt que d'habitude, il me dit : *« Tiens, je te prête une cravate, on va aller au Bleu... »* Le Bleu, c'était le Blue Note... Ah putain le choc ! Ça, le Blue Note, c'était le mythe absolu, le club de légende sur les Champs-Elysées, inabordable, hyperchic, je n'y avais jamais mis les pieds, bien entendu... Mon jazz à moi, à l'époque c'était principalement le Quartier latin, le Chat qui pêche pour l'avant-garde, le Caméléon pour le jazz moderne un peu classe, puis un ou deux cafés-discothèques où tu pouvais aller écouter des disques à la carte... Mais le Blue Note, c'était juste le truc inaccessible. Donc le choc. Humair me passe une cravate, il me fait même le nœud je me souviens, moi j'aimais pas trop ça les cravates, je trouvais ça bourge, j'avais un style plus beatnik, plus bohème. Bref, on part et on arrive au Blue Note, le temple. Sur scène c'était Charlie Mariano avec sa femme Toshiko Akiyoshi, Lolo Bellonzi à la batterie et Michel Gaudry à la basse. Daniel vaque à ses obligations, passe de table en table, c'est la star, il connaît tout le monde, et moi je me range dans un coin, je la joue modeste. J'ai toujours su me tenir à ma place, c'est probablement une de mes qualités, je ne déborde pas, je ne m'impose pas en envahissant l'espace des autres. Bon, il me présente quand même à droite à gauche, moi je ne perds pas une miette de l'endroit, je le dévore littéralement des yeux, et j'écoute la musique. Il y avait plusieurs sets à l'époque, au Blue Note il y avait même deux groupes qui jouaient en alternance. Et à un moment, dans la soirée, Daniel se tourne vers moi et me lance : *« Tu veux faire le bœuf ? »* Là dans mon souvenir j'ai l'impression de simultanément m'enfoncer dans mon siège pour disparaître et de m'entendre dire : *« Bah ouais ! »*

Ah oui ? Vous ne vous défilez pas ?

Ah ben non ! C'est hors de question ! Ce n'est pas envisageable une seconde de refuser ce type de proposition ! Je me souviens d'une autre anecdote dans le genre, à peu près simultanée. C'était un concert de Sonny Rollins à l'Olympia avec Don Cherry, Bob Cranshaw et Billy Higgins. J'y vais et comme d'habitude je me faufile dans les coulisses. Et là je croise Bibi Rovère qui me dit : *« Qu'est-ce que tu fais tout à l'heure ? Tu ne veux pas me remplacer au Bleu ? »* Là encore, je fonds sur place mais j'accepte. Tout de suite. *« Bon, ben tu viens à 9 heures. »* Je rapplique avec ma basse et là Ben Benjamin, le patron du Blue Note, un mec méchant et ultra désagréable, me voit et me dit : *« Ah*



Bud Powell

PHOTO : HANS HARZHEIM

PHOTO : GUY LE QUERREC

Le maître de la contrebasse Jacques Cazauran (à gauche), qui perfectionna au Conservatoire de Versailles de nombreux jazzmen français, était venu assister à un concert au Château de Verderonne, dans l'Oise, le 30 avril 1967. La journée s'était transformée en une véritable partie de campagne où on le voit profiter de l'herbe printanière en compagnie d'Henri Texier et Jean-François Jenny-Clark.

non, non tu ne joues pas sur ta contrebasse, tu prends celle de Bibi ! » Impossible. Je refuse tout net. Je balise trop. C'est l'instinct de survie qui parle, je sais que je serai incapable de jouer si ce n'est pas sur mon instrument... C'est tellement vital pour moi que je dois trouver les mots parce que finalement il accepte et me laisse monter sur scène. Et là stupeur ! Je découvre en direct que je vais jouer avec deux trios, l'un avec Bud Powell et l'autre avec René Thomas !

Vous ne saviez pas avec qui vous alliez jouer quand vous acceptez le gig ?

Non, c'est la surprise ! La grande claque là encore, évidemment.

Mais vous avez le bagage technique alors, pour accompagner un tel monstre sacré ? Vous maîtrisez tous les codes, toute la grammaire du bebop ?

Non, je connais trois morceaux seulement... Je sais, ça paraît hallucinant... Mais bon j'y vais et je saute dans le vide. Le premier morceau, Bud Powell arrive sur scène, il me regarde, je le salue : « *Good evening, Sir* », je suis paralysé de trac, il se met au piano – il était dans un autre monde hein, il était vraiment à l'ouest –, il s'installe, il me regarde à nouveau et là il pousse un énorme soupir. Un truc indéfinissable, qui pouvait aussi bien vouloir dire « *Qui c'est ce mec-là ?* » que « *Qu'est-ce qu'on fout là ?* » En tout cas, je me liquéfie sur place. Puis il se retourne vers moi et me baragouine un truc, j'y comprends rien du tout. « *Excuse me Sir ?* » je lui dis d'une petite voix toute fluette. Il recommence, je comprends toujours rien. Je me tourne paniqué vers le batteur, Lolo Bellonzi, qui me dit : « *Il te demande si tu veux jouer un blues en fa ?* » Oh oui, un blues en fa pour commencer, génial ! Et là Powell plaque un accord et se lance dans un truc incroyable de virtuosité, à fond la caisse – putain c'était parti... Tout ce que je sais c'est que je me suis accroché et je n'ai pas lâché la rampe de tout le morceau. Mais après, de ce concert, la vérité c'est qu'il ne m'en reste rien. L'amnésie totale ! Il n'y a qu'un truc qui m'est resté, c'est la gentillesse de René Thomas qui était là et qui, entre les sets, me prenait à part, avec sa guitare, et me disait : « *Alors quel morceau tu connais Henri ?* » et me montrait les accords. Quand je suis rentré chez moi, ce soir-là, j'étais totalement dans le gaz. Je savais que j'avais vécu un truc fondateur, que je l'avais vécu pleinement en plus d'un point de vue musical. Mais j'avais aussi l'impression de ne pas en avoir profité, d'avoir traversé tout ça dans une grande inconscience...

De multiplier ce type de remplacements ça vous ouvre de nouvelles portes j'imagine ?

C'est à dire qu'à partir du soir où je fais ce fameux bœuf avec Charlie Mariano, je me mets à « *avoir l'affaire* » comme on disait à l'époque. Il faut se remettre dans l'ambiance pour bien comprendre, les rythmiques à l'époque, comme par exemple celle composée de Bibi Rovère et Lolo Bellonzi, pouvaient jouer dans le même club pendant des mois et accompagner tous les musiciens américains de passage, quel que soit leur style. Ce n'étaient pas des plans d'un ou deux jours, c'étaient des engagements à long terme. Là je fais le bœuf avec Daniel, et comme ça se passe super bien, au sortir de scène Michel Gaudry, qui était le contrebassiste attitré du Blue Note, me propose de le remplacer. C'est comme ça que je me suis retrouvé remplaçant attitré au Blue Note, et du jour au lendemain à jouer tous les soirs avec des batteurs comme Lolo mais aussi Kenny Clarke ou Art Taylor, des pointures incroyables. Là, ça ne rigolait plus, ça décollait vraiment... Et à partir de là Gaudry, qui était l'accompagnateur de Serge Gainsbourg et qui avait des galas assez régulièrement avec lui, a pris l'habitude de faire appel à moi dès qu'il avait besoin d'être remplacé. Ça va durer comme ça pendant bien deux années. C'est une époque incroyable et très formatrice où je vais jouer avec Hank Mobley, Johnny Griffin, Donald Byrd... Dans ce genre de contexte, l'homme providentiel, c'était George Arvanitas, qui connaissait des milliers de standards et me dictait les accords au fur et à mesure qu'on jouait. Parce que les musiciens américains, ils ne prenaient pas de gants, ils balançaient les standards et c'était à toi de suivre...

Quels sont les autres jeunes contrebassistes avec qui vous vous retrouvez en concurrence à l'époque ?

Les jeunes c'étaient principalement J.F., Alby Cullaz et Patrice Caratini. Mais dans le réseau des clubs les piliers c'étaient Rovère, Gaudry, Luigi Trussardi... Pierre Michelot était déjà un peu retiré de la scène...

On n'en a pas encore parlé mais j'imagine que vous avez alors des références en matière de contrebasse – des admirations, des modèles ? ...

... Le type qui m'impressionne le plus à cette époque c'est Wilbur Ware. J'adorais Paul Chambers bien sûr et je l'avais écouté pendant des heures dans l'orchestre de Miles, mais précisément pour moi il était tellement intimement associé à Philly Joe Jones au niveau du son que j'avais du mal à le considérer individuellement. Ce qui se passe durant cette période, c'est aussi que très vite le free jazz pointe le bout de son nez. Les prémices libertaires des orchestres de Mingus, les premiers disques d'Ornette, nous, on est en première ligne et on voit arriver ça avec stupéfaction. Et dans cet esprit-là, le premier truc qui nous bouleverse vraiment, qui à la fois nous saisit mais nous échappe aussi un peu, c'est le trio au Village Vanguard de Rollins avec Elvin Jones et Wilbur Ware. Ce disque, je vais l'user jusqu'à la corde. Ware me fascine par le côté quasi primitif de son jeu, mais associé à une logique implacable dans la mise en place et un sens du chant omniprésent. Cet équilibre, pour moi, ça devient le grand modèle à atteindre. Par la suite bien sûr je vais avoir plein d'autres coups de cœur. Scott LaFaro chez Bill Evans, Ron Carter dans le second quintette de Miles mais aussi l'organiste Jimmy Smith qui va beaucoup m'influencer. Cette manière de jouer les basses de la main gauche, très legato, avec beaucoup de *sustain*, tout de suite je vais essayer de l'adapter sur la contrebasse - combiner puissance et *sustain*, ça devient une de mes obsessions... Dans cette optique il y a un autre mec extrêmement important, c'est Red Mitchell. Notamment dans le disque qu'il enregistre avec Ornette. Sa façon de jouer *Turnaround* est une révélation. Ça m'a aiguillé sur les appoggiatures, qui donnent du liant, de la souplesse et du rebond au phrasé. J'ai travaillé ça comme un fou. Faire des phrases plus longues avec moins d'attaque, ça ne s'acquiert pas facilement, et Red Mitchell était un maître en la matière...

La vélocité, la virtuosité technique, ce sont des valeurs pour vous ?

Absolument. Scott LaFaro m'avait orienté sur cette voie et le free ne va faire qu'accentuer ça en apportant une nouvelle dimension gestuelle au jeu, en privilégiant des effets de son, de texture, d'accélération... Du coup je vais très tôt travailler ma main droite afin de gagner en rapidité et en précision. Mais en même temps, comment dire ? Je n'avais pas que ça à faire... J'étais déjà hyper actif, il me fallait travailler ce que j'allais jouer sur scène le soir, je ne pouvais pas en plus passer des heures à améliorer ma technique, en étudiant spécifiquement tel ou tel détail dans le jeu des grands instrumentistes... D'une certaine manière j'en suis encore là, toujours le nez dans le guidon... Aujourd'hui je sais quelques rudiments de solfège que je ne maîtrisais pas à l'époque mais foncièrement je continue de fonctionner de la même façon, à l'instinct et au jour le jour.

Parmi les grands musiciens américains avec qui vous jouez pendant ces années de club, lesquels vous ont le plus impressionné ?

Il y a deux grandes révélations pour moi, quasi simultanées. C'est d'un côté Dexter Gordon, que je me mets à accompagner quasi systématiquement quand il passe à Paris, avec Art Taylor à la batterie et Jean-Claude Petit au piano. Et Lee Konitz. Dexter était un mec formidable. Quand je jouais avec lui j'avais l'impression d'être dans la 52e Rue, ça ravivait tous mes fantasmes de gamin concernant les musiciens noirs américains. Il était adorable et tellement talentueux. Tout ce qu'il jouait me touchait, m'émerveillait. C'était un mec sublime, avec un charme fou, une classe extraordinaire. C'est une époque vraiment formidable où je suis amené à jouer toutes les formes de jazz en même temps. J'accompagnais le soir Dexter ou Konitz, qui déjà n'avaient rien à voir entre eux, et après je me retrouvais à répéter les derniers trucs d'Ornette Coleman avec mon groupe. A l'époque c'était présenté comme antagoniste dans les journaux mais moi je n'ai jamais fait de différence.

Comment ces grands noms du jazz vous considéraient-ils ?

On ne peut pas faire de généralité. Plutôt bien dans l'ensemble. Mais ils arrivaient déjà fatigués, et puis beaucoup d'entre eux étaient accros, ou dans cette période de transition terrible où ils venaient d'arrêter "le cheval", l'héroïne, et compensaient avec l'alcool. La drogue, l'alcool, c'est énorme à l'époque. Moi je fume des pétards mais c'est tout, je ne touche pas à la piquouze, je vois les mecs dans des tristes états... Dexter notamment. Avec Art Taylor on le surveillait quand il allait aux toilettes et quand il y passait un peu trop de temps à notre goût on frappait à la porte... Mais bon, c'est simple : tout le monde se droguait. Et encore, quand j'arrive dans le milieu ça a tendance à se calmer par rapport aux années 50... Et l'alcool ! Quand je jouais avec Hank Mobley il carburait à un litre de scotch par jour... Kenny Drew, Steve Lacy quand il arrive en 65/66, Hampton Hawes un peu plus tard, ils sont graves au dada... J'ai vu des mecs s'endormir au piano en jouant... J'ai une vraie répulsion pour ça. Je suis tellement du côté de la vie que je ne supporte pas ce jeu avec la mort. Alors oui, la plupart étaient adorables avec nous, mais aussi pour bon nombre d'entre eux un peu perdus dans leur monde.

C'est un moment où les liens du jazz avec la politique commencent à se théoriser. Le free jazz notamment devient le véhicule d'une certaine négritude révolutionnaire assez agressive. Comment vous situiez-vous par rapport à ce mouvement ?

Moi je suis de gauche instinctive à l'époque. Je conchie De Gaulle. Je suis anticolonialiste convaincu. Mais ça ne signifie évidemment pas que je rêve d'un monde où chacun resterait gentiment chez soi. Le jazz c'est le contraire de ça, c'est de la world music avant la lettre, c'est le "chacun pas chez soi" généralisé, le métissage réalisé. Mais c'est vrai qu'on n'échappe pas pour autant aux tensions politiques et raciales dans le milieu, elles ont même tendance effectivement à cet instant à s'accentuer et à prendre de nouvelles formes. J'ai le souvenir de musiciens noirs qui se mettent à invectiver les Blancs en leur disant : *« You've stolen me the rhythm ! Give me back the rhythm ! »* -et les autres de répondre : *« Ok ! Give me back the harmonies ! »* On pouvait commencer à entendre des trucs comme ça ! Il y a incontestablement des tentations de repli identitaire à ce moment- là. On vit avec, on sent bien que ça entre en contradiction avec nos idées internationalistes mais on se dit que c'est un moment de revendication à traverser, à dépasser...

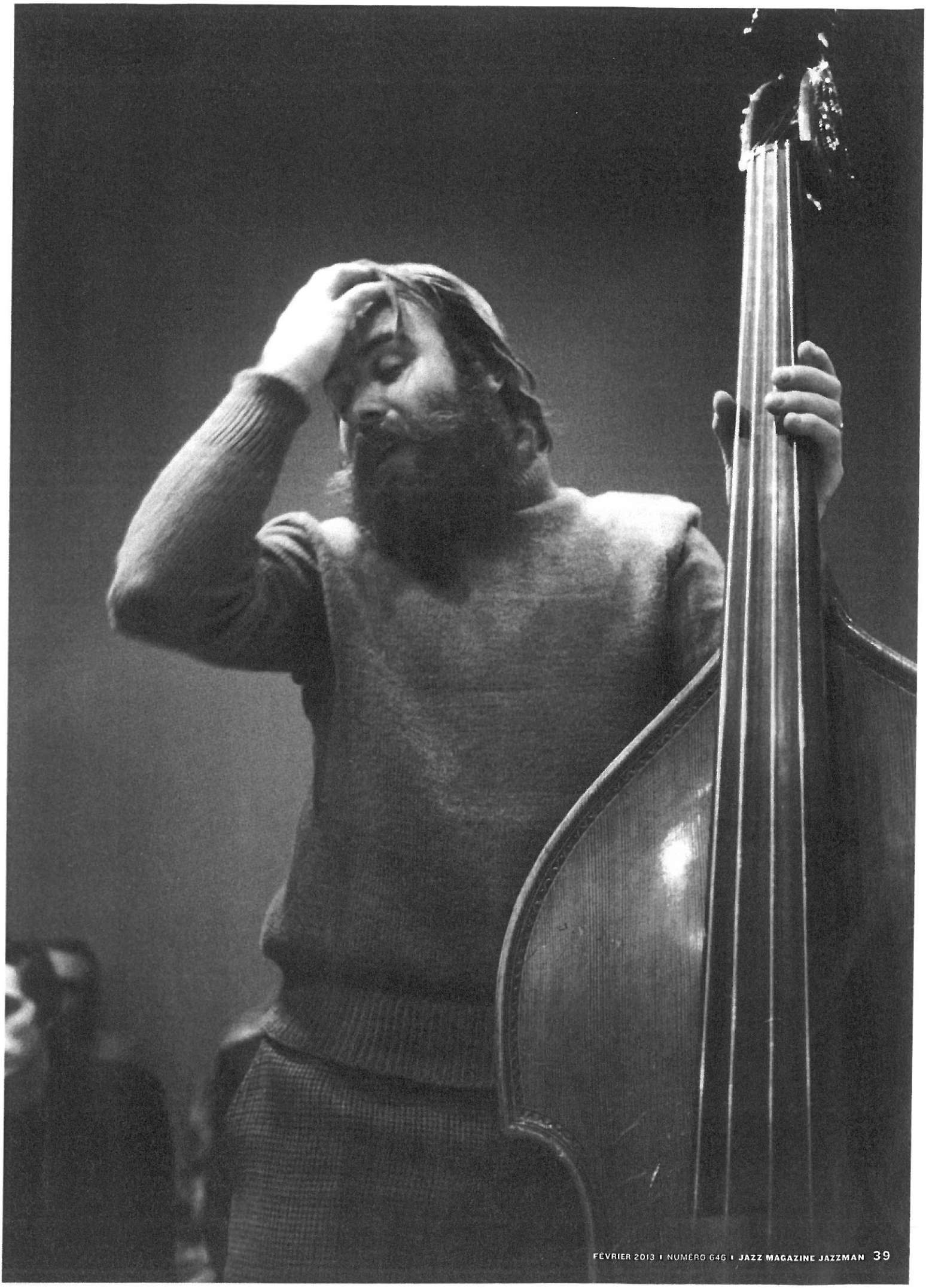
Il y a un groupe de musiciens français très avancés politiquement à l'époque, c'est celui qui autour de François Tusques va enregistrer le disque "Free Jazz". Comment l'accueillez-vous ? Vous sentez-vous proche de cette tentative d'introduire l'esprit du free jazz dans le paysage français ?

"Free Jazz", je sais que ça sort mais je ne l'écoute pas, je passe à côté... Tusques, Jeanneau, Vitet, ce ne sont pas mes mecs. Je les connais, je les croise à l'occasion mais, je ne sais pas, ils sont un peu plus âgés que moi, on ne fréquente pas les mêmes milieux. Cela dit je vais jouer avec Tusques durant cette période, en trio, avec Jacques Thollot, mais du bebop, pas du free... Le free, avec mes potes on ne se pose pas la question, on est en plein dedans. Quand je monte un premier quartette, avec Thollot à la batterie, Tabar-Nouval au sax alto et Jean-Max Albert à la trompette, c'est pour jouer du free à la manière des disques d'Ornette Coleman. Quand par la suite l'orchestre va se transformer en quintette avec Georges Locatelli qui s'ajoute à la guitare et Klaus Hagel qui prend la place de Thollot, c'est toujours dans le même but : jouer les compositions d'Ornette et de Don Cherry qui nous fascinent. Et comme Don débarque à Paris sur ces entrefaites et se met à jouer au Chat qui pêche avec Aldo, Gato Barbieri, J.F. et Karl Berger, ça ne fait que renforcer son emprise sur nous. C'est ça notre musique. Ce quintette, on va aller l'écouter quasiment tous les soirs au Chat et c'est vraiment la fascination. Et puis, à force d'être là, on va m'inviter à faire le bœuf, et comme je connais tous les thèmes d'Ornette par cœur, ça va se passer plutôt bien. Du coup, quand J.F. part en juillet 66 faire un stage en Allemagne avec Stockhausen, c'est moi qu'Aldo propose pour le remplacer. Je vais jouer comme ça dans le groupe pendant deux semaines environ. Ça chamboule toute ma vie.

Qu'est-ce Don Cherry vous apporte de si essentiel ?

Il me donne le passe-partout pour ouvrir toutes les portes de la musique, qu'il s'agisse des musiques ethniques, du jazz sous toutes ses formes ou ...

« Le jazz c'est de la world music avant la lettre, c'est le "chacun pas chez soi" généralisé, le métissage réalisé. Mais on n'échappe pas pour autant aux tensions politiques et raciales dans le milieu... »



... même des musiques totalement improvisées... Sa méthode de travail était très simple : il nous apprenait le thème au piano, la mélodie, point final. Pas de partition. Tout se passait à l'oral. Et après tu jouais le thème. Et si tu avais envie d'une ligne de basse, tu te l'inventais. Si tu avais envie d'intervenir, de prendre la parole, tu y allais. Et lui dirigeait cet orchestre de la même manière : à l'inspiration. Il partait sur une composition, il improvisait un chorus, Gato Barbieri se lançait à son tour dans une impro et là ça bifurquait d'un coup sur un autre thème, et tout l'orchestre y allait à fond, et à un moment le premier thème réapparaissait comme par enchantement, tout ça de façon très organique, à l'inspiration. Et toi, quand tu étais pris là-dedans ça te donnait une sensation de liberté extraordinaire... En fait il s'agissait de liberté "dirigée"... Tous les membres du quintette étaient invités à proposer des directions à l'ensemble, ou pour être plus précis à envoyer des signaux qui indiquaient des directions, mais c'était surtout Don qui à l'arrivée faisait le choix et décidait des orientations... Mais c'était un groupe formidable, ça swinguait de façon extraordinaire, il y avait une telle danse là-dedans. Un tel rapport au corps, au chant, au cri... On s'autorisait tout, on allait parfois aux confins de la laideur, de l'agressivité, un cri de colère pouvait se transformer en un cri de douleur, de déchirement... On passait d'une bossa nova à des trucs d'Albert Ayler, d'un thème de Parker à *The Blessing* d'Ornette avec une telle fluidité... Non, franchement je sors de là, je suis marqué à vie. Et aujourd'hui encore je suis toujours à la recherche de ce genre de liberté-là.

C'était la première fois que vous jouiez de la musique comme ça !

Absolument. Cette expérience du chaos notamment était extrêmement stimulante parce que ça venait contrebalancer le rigorisme auquel étaient arrivés les gardiens du temple des standards où tu te retrouvais banni parce que tu avais dépassé d'un poil de cul de grenouille sur une mesure. J'ai connu ça aussi. Bon, ça pouvait être perçu comme une recherche d'absolu aussi dans son genre. Le vertige de la liberté à partir d'un cadre extrêmement contraignant. Mais pour nous à l'époque ça devenait ridicule.

Alain Tabar-Nouval est toujours votre alter ego à ce moment-là...

Oui mais ce sont les derniers moments de notre aventure commune. Bientôt il va se mettre à dérailler, à décadrer complètement en partant dans le free le plus radical, le free jazz noir quoi, pas la musique improvisée européenne, et à rejeter tout ce qui n'appartient pas à cette esthétique. Il était de plus en plus étrange et nos routes vont se séparer progressivement. Il va partir à Copenhague courant 1968, il avait le mythe de la Scandinavie en tête, il se sentait proche de gens comme John Tchicai, et je ne vais plus avoir de relation directe avec lui, juste des nouvelles de loin en loin, par d'autres. Et un jour on va m'apprendre sa mort. Il serait tombé d'un train. Accident, suicide, personne ne saura jamais. C'est bizarre, je n'ai presque rien ressenti à l'annonce de sa mort. Pour moi c'était comme s'il était déjà parti depuis longtemps. Il s'est comme dilué.

Comment jugez-vous avec le recul de l'influence du passage de Don Cherry à Paris pendant ces deux années sur les orientations du jazz français ?

Déterminante. Pour tous les musiciens qui étaient attirés par le free jazz, c'était l'équivalent d'avoir à demeure Ornette ou Ayler. Pas moins. C'était une grosse vedette, Don, à l'époque. Il avait ses détracteurs bien sûr mais tous les jeunes musiciens un peu "avancés" n'en ont pas perdu une miette. Des gens comme Tusques, Thollot, Tabar-Nouval, Locatelli, Aldo, J.F., Joachim Kühn, lui doivent énormément. Ça commence à faire une petite liste... Moi, je ne dirais pas que je suis un enfant de Don parce que je me considère comme un enfant du jazz au sens large. Mais il a été pour moi un révélateur. On a tous des choses en soi que l'on ignore ou que l'on pressent mais auxquelles on ne sait donner forme et certaines personnes ont ce génie de soudain vous permettre d'y accéder. Don est l'un de ceux qui m'ont aidé à devenir ce que je suis.

Au Chat qui pêche, le 20 mars 1967 : Kark Berger, Henri Texier, Jacques Thollot et Don Cherry qui était un abonné du club légendaire. Le cornettiste y jouait également des percussions, du piano, de la flûte et de la kora. Deux jours auparavant, la même formation sans Texier s'était produite au studio 105 de la Maison de la Radio en première partie du duo Jeanne Lee / Ran Blake.

PHOTO : GUY LE QUERREC

Est-ce que cette expérience décisive vous incite à jouer de plus en plus free ?
Pas forcément. La free pour moi a toujours été une composante du jazz parmi les autres. C'est même une des grandes leçons de la musique de Don, ça... Donc non, je ne m'engage pas dans une voie plus radicale, je continue de jouer une musique très ouverte avec mon quintette mais en 1967 je vais principalement jouer avec Dexter et Lee Konitz. Il faut dire que mon activité se réduit considérablement cette année-là parce que je pars à l'armée et que j'ai beau rentrer chez moi tous les soirs il est difficile de concilier les deux. Les choses vont reprendre de façon sérieuse en janvier 1968. Je suis encore à l'armée mais je profite d'une perm' pour aller jouer au Caméléon avec Hampton Hawes et Daniel Humair - une expérience formidable. Et le mois suivant Humair me rappelle pour constituer une rythmique avec son vieux pote George Gruntz et accompagner en alternance Dave Pike, Art Farmer et Phil Woods. Pendant quatre mois je vais jouer tous les soirs au Caméléon jusqu'à quatre du mat' pout être à 7 heures à la caserne... J'ai fini sur les rotules. Mais c'est un moment qui marque l'acte de naissance de la European Rhythm Machine avec Phil. Simone Ginibre, qui avait été chanteuse, que j'avais accompagnée au Blue Note et qui était la femme de Jean-Louis Ginibre, le rédacteur en chef de Jazz Magazine à l'époque, avec qui j'entretenais de très bonnes relations, est devenue notre agent. Elle avait dans son "écurie" des grands solistes comme Jean-Luc Ponty, Art Farmer et Phil Woods, et nous, Gruntz, Daniel et moi, pour les accompagner. Très vite Ponty est parti vers d'autres horizons, mais on a beaucoup joué avec Art Farmer avant qu'il accentue sa collaboration avec le trio de Georges Arvanitas, et on a fait aussi quelques concerts avec Phil et Art en quintette... Voilà, le truc était lancé...

Que représente à l'époque Phil Woods ?
Il est tout simplement considéré comme l'un des plus grands saxophonistes alto du monde. Dans la lignée de Charlie Parker, il y a qui ? Cannonball et Phil Woods. Point barre. Et puis chacun le reconnaît, c'est un formidable musicien de studio et sans conteste le meilleur premier alto de big band. A l'époque tu entends tout de suite si Phil Woods est dans le pupitre de saxes ou pas. Non seulement au niveau du son, avec cette façon extraordinaire de faire le liant entre toutes les sections. Mais aussi au niveau du phrasé : il avait un don pour mettre les choses en place, un peu comme un premier violon. Bref, quand il s'installe à Paris en avril 68, c'est un très grand musicien qui débarque en ville.

Mais on ne peut pas dire qu'il arrive au bon moment...
Ben oui, le pauvre, il fuyait New York pour échapper à la violence et aux tensions raciales et à peine installé dans le Quartier latin, c'est Mai 68 qui démarre ! On continue quand même à jouer un temps au Caméléon mais c'est le premier club de France à se mettre en grève par solidarité avec les étudiants. Il faut dire que les gaz lacrymogènes entraient dans la salle, ça pétait de tous les côtés, on ne pouvait pas continuer comme ça... Politiquement je me sens solidaire bien sûr. Sauf que je sors de l'armée et les flics, les uniformes, tout ça, j'"allerge" grave ! Je vais un peu aller voir quand même, à la Sorbonne notamment, moins sur les barricades où c'était quand même très dangereux... Avec ma femme on s'est fait courser comme ça, une ou deux fois par les flics, c'était chaud ! Bref je suis sympathisant mais pas activiste. Il faut dire que je me souviens de la fois où je m'étais pointé au Théâtre de l'Odéon, que Jean-Louis Barrault avait ouvert aux étudiants, il y avait aux murs tous ces beaux slogans, *« Il est interdit d'interdire »*, tout ça, avec des gens très exaltés qui échangeaient de grandes idées... Et puis l'A.G se termine, et tout le monde se barre d'un coup en laissant les lieux dans un état déplorable, un capharnaüm de mégots, de bouteilles vides, de tracts éparpillés. Et là il y a un petit mec qui arrive avec son balai et qui gueule : *« Ouais, il est interdit d'interdire mais il est pas interdit de balayer non plus... »* Voilà, ça m'a mis la ...

L'European Rhythm Machine de Phil Woods le 3 octobre 1969 à l'ancienne gare de La Bastille pour une séance photo commandée par Jean-Louis Ginibre. Avec de gauche à droite : Daniel Humair, Gordon Beck, Henri Texier et Phil Woods.

PHOTO : GUY LE QUERREC

... puce à l'oreille. Je me suis dit : *« Ah d'accord, plein de monde pour tout foutre en l'air, pour tirer des plans sur la comète pour l'organisation d'un monde meilleur, mais personne pour mettre les mains dans le cambouis, là c'est le petit personnel qui rapplique... »* Je me suis demandé si elle n'était pas un peu bourgeoise quand même, cette "révolution" ?...

D'un strict point de vue musical, ça a des répercussions Mai 68 ?

Globalement sans doute, mais en ce qui me concerne, non. Dès le mois de juin je reprends mon histoire avec Phil là où je l'avais laissée... Notre répertoire c'est du jazz moderne sophistiqué, avec des compos de Wayne Shorter, d'Herbie Hancock... Notre grande influence c'est le second quintette de Miles. Daniel adorait jouer dans l'esprit de Tony Williams, Gruntz apportait des harmonies à la Hancock, Phil était dans la virtuosité et le contrôle total, et moi j'amène un peu le free là-dedans, je mets un peu le souk. Mais tout le monde est perméable à ça dans le groupe. Daniel avait déjà fait des expériences dans le genre avec Pedersen et Chautemps en trio. Certes on n'est pas dans le même free tous les deux. Lui c'est via Rollins qu'il accède au truc, alors que moi mes références demeurent Ornette et Don... Mais bon, ça ne pose aucun problème d'entente... Et puis je commence aussi à amener un peu d'éléments de musiques ethniques dans mes solos, des références empruntées aux ragas de Ravi Shankar... Ça plaît beaucoup au public et ça apporte une vraie couleur à l'orchestre. Bref, tous ces éléments ne s'additionnent pas mais se multiplient et le groupe a très vite beaucoup de succès. On fait une grande tournée européenne en 1969 et on se retrouve à Newport. Là c'est la vraie grande carrière internationale qui commence. Le truc énormissime ! Dans le référendum du magazine Down Beat, qui a encore beaucoup de prestige à l'époque, le groupe devient numéro-un. Phil Woods passe devant Cannonball. C'est le groupe du moment ! Le concert à Newport de juillet 69 est mémorable. Ça a des répercussions directes sur ma carrière évidemment, on commence à me demander, je fais deux albums avec Randy Weston et Art Taylor par exemple. J'enregistre six ou sept disques dans l'année... L'histoire décolle vraiment...

On n'en a pas encore parlé, mais pour un contrebassiste, la complicité qui l'unit au batteur est essentielle. Vous avez à cette époque la chance d'être associé à deux grands spécialistes du genre dans le jazz européen, Daniel Humair et Aldo Romano. On sent dans les deux cas une vraie complicité mais quelles sont les différences ?

« Aldo et Daniel ont spontanément cette particularité commune d'aborder la batterie en artistes avec une sorte de phobie à l'idée de se retrouver dans un rôle restrictif de batteur traditionnel. »

C'est difficile d'entrer dans ce genre de détails. Pour moi d'abord ce sont les deux plus grands batteurs européens de l'époque, ça ne fait aucun doute. Ils font partie du gratin. A l'époque, au firmament on a Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette, un tout petit peu en dessous au niveau de la notoriété Billy Higgins et Ed Blackwell, en Europe Han Bennink et Tony Oxley : ça ne fait pas des masses de gens. Mais Aldo et Daniel ont spontanément cette particularité commune d'aborder la batterie en artistes avec une sorte de phobie assez similaire à l'idée de se retrouver cantonné dans un rôle restrictif de batteur traditionnel. Rompre avec la fonction de simple métronome, je crois que ça a toujours été au cœur de leur pratique. Aldo est un mélodiste et un harmoniste extraordinaire qui enrichit son jeu de cette dimension de compositeur. Daniel lui aborde la batterie avec la gestuelle du peintre. Il est presque plus percussionniste et plasticien que batteur. En ce qui me concerne, à l'époque du groupe de Phil Woods, ma collaboration avec Daniel a vraiment été extraordinaire parce qu'il était à un moment de sa carrière de recherche de couleurs sonores et de virtuosité qui l'embarquaient dans des zones qui vraiment n'appartenaient qu'à lui. La virtuosité collective du groupe, qui s'est rapidement trouvée encore renforcée avec l'arrivée de Gordon Beck à la place de Grunz, lui permettait d'aller très loin dans ces explorations. On jouait sur des tempi hallucinants et là Humair était dans une maîtrise absolue. Plus il jouait compliqué et plus ça swinguait ! C'est quand il redevenait basique, à la Philly Joe Jones, qu'il perdait en personnalité. Avec Aldo, c'est autre chose. Très vite, je me suis rendu compte qu'on était frères de tempo. Chez Don Cherry c'était un peu particulier, on était tous les deux immergés dans un univers avec ses propres codes, on était tous impliqués collectivement dans une même perception de la pulsation, mais quand j'ai commencé à jouer de façon régulière avec lui dans les clubs, au départ j'ai eu du mal à percevoir son espace-temps... Et puis, au fur et à mesure de nos rencontres, dans le "jouage", quelque chose a surgi, on s'est reconnu. Et là, c'est très particulier quand ça arrive, le mec en face quel qu'il soit, quoi qu'il pense, quoi qu'il dise, quoi qu'il fasse, c'est comme ta famille, tu ne choisis pas, c'est une question de tempo intérieur, ça ne s'explique pas, c'est pour la vie...

Paris, 17 février 1968, à la Maison de la Radio, le trompettiste Art Farmer (au bugle) entouré de Daniel Humair (dm), Texier et le pianiste suisse George Gruntz (qui vient de nous quitter).

PHOTO : CHRISTIAN ROSE

Cette virtuosité de la European Rhythm Machine sur laquelle vous revenez, c'est quelque chose qui vous séduit visiblement...

Ah mais oui, je n'ai jamais rejeté la maîtrise technique. Au contraire. C'est jouissif de parvenir à des niveaux de sophistication qu'on ne peut obtenir que par la maîtrise. Il y a des moments quand tu es musicien, où tu entends ce que tu as envie de jouer. Ça s'impose. Moi par exemple c'est souvent des accélérations. Si tu n'as pas les moyens de produire le truc, tu ne peux pas t'exprimer et donc ensuite tu ne peux pas savoir où ça t'aurait mené et ce que ça aurait engendré de nouveauté. Moi il m'a fallu trouver les moyens de produire ces accélérations pour répondre dans l'instant à mes impulsions. Mais quand tu vois des mecs partir sur des tempi endiablés, c'est vachement dur à tenir, d'abord tu es épaté ; ensuite, ça dure, tu te dis : *« Qu'est-ce qu'ils veulent ? M'en mettre plein la vue ? »* - tu prends ça pour de la démonstration. Et puis le truc dure encore et là tout

à coup ça te fait passer dans une autre dimension, ça confine à la transe du derviche, tu bascules dans la musique pure, toute la technique qui avait été mise en œuvre et que certains pouvaient trouver jusque là un peu tape-à-l'œil prend son sens et du coup disparaît derrière la musique. C'est ça pour moi la virtuosité. Sa justification. Mais pour arriver à ça il faut travailler, il faut faire le tâcheron, c'est physique, c'est journalier, tu deviens le manutentionnaire de ton instrument.

Il y avait d'autres musiciens à l'époque qui venaient se confronter au jazz avec un autre type de virtuosité, c'étaient ceux qui comme Lubat et Portal sortaient du conservatoire. Vous aviez un complexe vis-à-vis de leur savoir ?

Je les ai vu arriver Lubat et Portal dans le milieu du jazz, chez Jef Gilson. J'ai vu Lubat en club jouer avec Eddy Louiss et René Thomas. Mais tous les deux ont été emportés par le côté libertaire, c'est-à-dire la recherche de l'inouï. C'est comme ça que je ressens les choses. Bernard parle tout le temps de jazz, du jazz formel, du bebop, du jazz figuratif, mais il a surtout été très loin dans les expériences les plus barrées. Et Michel lui a tout de suite été happé par le free... Sinon, leur lien à la musique classique et contemporaine, à l'époque ça ne me fait ni chaud ni froid. Ni rejet, ni complexe. Moi le classique ça ne m'a jamais rien fait. Enfin j'exagère bien sûr. Je l'ai d'abord détesté à cause de ma prof de piano, et puis mon pote Tabar-Nouval à un moment m'a dit : *« Tu ne peux pas adorer les orchestrations de Gil Evans et ne pas aimer Ravel et Debussy. »* Alors j'ai écouté ça, et Stravinsky aussi, et j'ai apprécié, mais globalement ce n'est pas mon univers, ça ne m'a jamais beaucoup attiré. La musique contemporaine, j'en écoutais, mais pour ce genre d'émotions et d'explorations sonores j'avais le free jazz. Mais là encore il ne faut pas faire de généralité, dans certains festivals pluridisciplinaires il m'est arrivé d'écouter des trucs de musique concrète absolument envoûtants...

On se retrouve donc au tournant des années 70, vous faites partie du groupe de jazz le plus populaire du moment, vous êtes sollicité de toutes parts en tant que contrebassiste, à l'orée probablement d'une grande carrière internationale, et vous décidez de tout remettre en question en vous lançant dans l'aventure "non identifiée" de Total Issue. Quelle mouche vous pique donc ?

Je sais, c'est une histoire complètement dingue, qui est difficilement compréhensible pour qui n'a pas vécu cette époque très particulière de l'intérieur. Bon d'abord, pour revenir aux origines du truc, on est dans le prolongement de Mai 68, du Flower Power, en pleine libération sexuelle, tout change dans le rapport entre les gens, c'est un gros bordel. Et arrive là-dessus Woodstock. Et là c'est une révélation. Jusqu'alors la pop music, ça ne m'avait jamais touché, les Beatles, tout ça, rien à foutre. Quand René Urtreger me disait : *« Je préfère les Beatles à Ornette Coleman »*, je le traitais de pauvre con... La chanson française, pareil, à part Ferré, Brassens et surtout Brel, qu'avec ma femme on idolâtre, rien ne trouvait grâce à mes oreilles. Bon. Mais là, je ne sais pas, à Woodstock tout se mélange, la musique indienne de Ravi Shankar, Crosby, Still, Nash & Young, Hendrix, The Band, et ça m'ouvre des horizons. Avec Aldo on parle beaucoup de tout ça. Pour ma part je me sens moins concerné par l'orchestre de Phil Woods, j'essaie de nouveaux trucs de mon côté, je monte un quartette avec John Surman, Georges Locatelli et Aldo Romano, un plan d'un jour. Et quand un peu plus tard on me propose un engagement dans un club à Caen, j'embarque ce groupe, sans Surman. Aldo sortait tout juste de sa collaboration avec Keith Jarrett qui avait ravivé son goût pour les mélodies, le folk, la chanson... Il décide d'apporter sa guitare, et on se met à jouer comme ça en trio, Aldo commence à chanter, on l'accompagne, puis sur une impulsion je me mets à mon tour à pousser la chansonnette, un truc vraiment naïf... Mais je ne sais pas, ça nous plaît et au terme du gig on se dit : *« Ça serait génial de faire un groupe comme ça, d'écrire des chansons, de chanter les mélodies nous-mêmes ! »* - Non, mais tu le crois, ça ! *(rires)* A ce moment-là ce qui nous plaît c'est le côté folk je crois, la guitare acoustique, la chanson type Crosby, Still, Nash & Young. On est tous très enthousiastes, on trouve ça formidable. Et alors Aldo nous dit : « Je connais un mec qui s'appelle Jean-Pierre Huser, un Suisse qui joue de la 12-cordes et qui fait des chansons, ça serait pas mal de l'intégrer au projet ». Et ça a commencé comme ça...

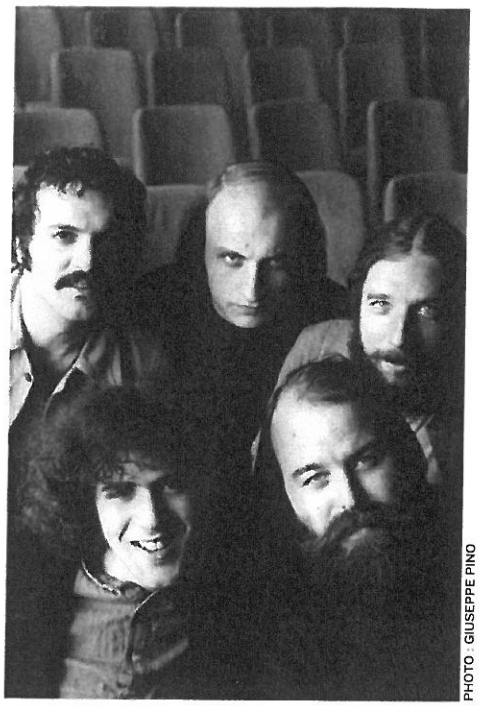


PHOTO : GIUSEPPE PINO

Au temps de Total Issue : Aldo Romano, les guitaristes Michel Libretti et Georges Locatelli, le flûtiste Chris Hayward et Henri Texier.

C'est une époque en pleine ébullition, tous les genres se mélangent, la Free Music européenne s'installe, le jazz-rock est très créatif, le prog rock aussi propose des choses alternatives très intéressantes. Vous passez à côté de tout ça ?

On l'entend, ça fait partie du background, mais c'est vrai que nous on porte notre regard ailleurs. Le groupe The Band par exemple est une de nos plus grosses influences.

Là vous sortez totalement de la sphère du jazz. J'ai retrouvé une interview de l'époque dans *Jazz Magazine*, où vous tenez des propos très durs sur un milieu qui, selon vous, d'un côté s'institutionnalise et s'embourgeoise et de l'autre, dans son versant progressiste, aboutit à des impasses. On a l'impression que vous en avez marre du jazz, que vous cherchez tous les moyens de le fuir...

On n'en a pas marre du jazz en tant que tel mais peut-être un peu du milieu effectivement. On a envie d'aller voir ailleurs. Mais on n'est pas dans un mouvement. On ne quitte pas un milieu pour un autre. Au même moment il y a des groupes comme Martin Circus, Triangle avec François Jeanneau, Magma, tout ça on s'en fout. On les prend en compte parce qu'ils sont là mais on ne se sent pas solidaires de ce qu'ils proposent. Et dès qu'on sort notre premier 45-tours puis l'album, les gens ne nous rattachent pas à ce courant, ils nous voient plus comme un groupe pop d'avant-garde avec des fragrances de jazz dans le "jouage" rythmique.

Le groupe va donc rapidement sortir du format acoustique d'origine ?

En ce qui me concerne, dans un premier temps je joue toute cette musique à la contrebasse, je ne veux pas entendre parler de basse électrique. Il faut qu'un jour Aldo craque, achète une "Fender Jazz-bass", la même que Pastorius, et me la mette dans les pattes en me disant *« Essaie-la au moins ! »*, pour que je m'y colle. Mais à partir de là c'est vrai que très vite je ne joue plus que de la basse électrique. J'y prends goût d'une certaine manière, c'est un instrument très spectaculaire qui flatte mon côté extraverti. Je jouais avec des amplis balaises, le son parfois était tellement fort que j'avais le bas de mes pantalons pat' d'éph qui flottait...

Pourtant, lorsque vous évoquez votre musique à l'époque vous parlez souvent de "musique folklorique"...

Oui c'est vrai, on aurait tout aussi bien pu parler de musiques ethniques, ç'aurait été plus juste, mais le mot n'était pas encore à la mode. Ça signifie simplement qu'à l'époque je suis fasciné par la musique indienne, par les traditions africaines et d'Europe centrale et que j'ai envie que ça s'entende dans ma musique... De nous tourner de ce côté-là et de le revendiquer, on le vit comme une sorte de renouveau parce que ça nous fait sortir de la logique dans laquelle on était pris jusqu'alors d'imitation des Américains. Sonner au plus près de Coltrane, tout à coup ça se met à ne plus signifier grand-chose pour nous. C'est ça la grande nouveauté. Ce n'est pas un désir de rompre avec la musique américaine, c'est le désir d'élargir notre horizon.

L'autre obsession qui semble vous animer c'est de faire absolument une "musique populaire". Qu'est-ce que ça signifie ?

C'est la réaction face à un constat qu'on fait tous à l'époque d'un monde du jazz en crise, qui s'écroule doucement sur ses bases et qui se scinde. On se retrouve avec d'un côté des mecs qui écoutent encore Miles Davis, mais ce sont les "vieux" ; et de l'autre, tous les jeunes gauchos qui se tournent vers le free jazz, mais principalement pour des raisons idéologiques. A l'arrivée ça ne satisfait personne. Les plus sublimes chefs d'œuvre du jazz se retrouvent d'un coup regardés comme des trucs has-been, c'est totalement absurde. Et le free jazz parce qu'il passe entre les mains d'idéologues finit par faire chier tout le monde. Le public se barre. Du coup, par autodéfense probablement, c'est un moment où le jazz se recompose en chapelles très fermées sur elles-mêmes et ça ne nous intéresse plus, on n'a pas envie de participer à ça... C'est pour ça qu'on essaie autre chose...

Oui, mais il y a un rapport hypernaïf au monde de la pop music, on a l'impression que vous y voyez soudain un eldorado où tout le monde serait accepté dans ses différences, dans une grande ouverture d'esprit... Ce n'est pas la réalité. ...

« Je vais bosser un peu avec Catherine Ribeiro aussi, au sortir de chez Distel. Pareil. Atroce. C'est pour ça aussi que je déprime, j'ai l'impression de ne plus pouvoir m'exprimer du tout. Je suis dans une totale frustration. »

PHOTO : GIUSEPPE PINO

... Oui, mais c'est par ignorance. Je ne pense pas qu'on voit la pop comme un milieu mais plutôt comme un vaste mouvement. On découvre alors le microcosme de la pop française, et c'est tout petit, une douzaine de groupes pas plus, et pour la plupart d'une grande médiocrité. Le groupe qui marchait le mieux c'était Triangle, mais ils vont vite déchanter eux aussi, et se faire jeter du système parce qu'ils ne vendaient pas assez. Quand tu entrais dans la logique du show-biz c'était comme ça. Nous, avec Total Issue on n'est jamais entré là-dedans, on est toujours resté aux marges. On mélangeait trop de trucs, notre musique était trop complexe en fin de compte. La seule chose, c'est qu'on était respecté musicalement dans ce milieu. Notre statut de musiciens de jazz, ça bluffait les mecs. En revanche la fois où on a présenté Total Issue au Chat qui pêche on s'est fait jeter comme des malpropres, on nous gueulait dessus qu'on cherchait à faire du commercial, c'était la grande incompréhension... Au final, cette histoire de Total Issue, si on veut bien être honnête, c'est une Bérézina terrible ! On s'est vite retrouvé confronté à des problèmes d'argent insurmontables. On a tenu essentiellement grâce à l'aide des parents d'Aldo Romano. C'est chez eux qu'on allait répéter d'ailleurs... Mais durant tout le temps qu'a duré le groupe on a vraiment tiré le diable par la queue, et ça n'a fait qu'empirer. Finalement on s'est trouvé au bout du truc sans l'ombre d'une thune... J'ai vraiment failli me retrouver sur le trottoir avec cette histoire et mettre en péril ma famille. Tout ça en moins de deux ans...

Comment l'histoire se termine-t-elle concrètement ?

On arrive à un point où on n'est plus d'accord. Aldo veut aller du côté de la chanson pop, deux guitares, basse, batterie, et lui qui chante. Et moi je voulais revenir aux origines du projet, à sa dimension plus bricolo et expérimentale, repartir sur l'idée d'un groupe de multi-instrumentistes et aller plus résolument dans le côté ethnique en intégrant des flûtes marocaines, de l'oud, enfin accentuer tout ce côté tribal et universel qui m'attirait. Du coup j'ai décidé d'arrêter les frais.

Dans quel état d'esprit sortez-vous de cette aventure ?

Miné et dans une grande précarité matérielle. Je me retrouve complètement coupé de la scène jazz, plus une thune en poche, et sans savoir quoi faire pour rebondir. C'est alors que le manager du groupe Triangle a signalé à Sacha Distel que j'étais libre. Il m'a proposé la place de bassiste dans son nouvel orchestre et j'ai accepté l'affaire. Mon premier plan avec Distel, c'est une télé, "Top à 73", une émission de Maritie et Gilbert Carpentier, avec Distel en maître de cérémonie. Mais pour participer à ce genre de truc il fallait un smoking, la production ne fournissait pas les costumes, et évidemment je n'en avais pas. En désespoir de cause, pour ne pas perdre le plan, j'accepte que Locatelli me prête celui du mariage de son père, un truc tout rafistolé avec un rond de tissu dans le dos, et trop court, les manches m'arrivaient aux avant-bras. Et donc je me ramène au studio, la barbe de hippie, les cheveux longs, et engoncé dans un smoking trop petit. Je suis terrorisé. L'orchestre me regarde arriver comme ça, du coin de l'œil, le groupe de Distel au premier plan, mais aussi derrière tout l'orchestre à cordes composé essentiellement d'instrumentistes de l'Opéra de Paris, des "plumiers" comme on les appelait à l'époque, qui dans l'ordre des musiciens qui travaillaient pour la variété constituaient l'aristocratie... Une bande d'affreux. Et là tout de suite je sens les mauvaises ondes qui passent... Je m'installe totalement tétanisé dans mon coin et j'essaie de me faire le plus petit que je peux. Et arrive sur le plateau Stéphane Grappelli. Je l'avais rencontré à Newport avec Miles Davis mais je ne le connaissais pas plus que ça. Et Stéphane à

l'époque, c'était l'idole de tous ces violonistes classiques, ils étaient très impressionnés par sa virtuosité, sa facilité, et je les sens tout frétillants là derrière moi. Ils se lèvent de leur siège pour le saluer, et lui, sans leur jeter un regard, il vient droit sur moi, me prend dans ses bras et me dit : *« Comment vas-tu mon petit ? Oh ça me fait plaisir de te voir ! Tu te souviens quand on a dîné ensemble avec Miles Davis en Amérique ? »* Alors là, stupeur ! Silence radio. Respect immédiat de tous les musiciens présents dans la salle. L'affaire était dans le sac. Comme ça, d'un coup de baguette magique. Franchement, Stéphane ce jour-là, je l'aurais embrassé sur la bouche !

Comment se passe cette période chez Distel ?

Je vais y rester pratiquement trois ans et ça va être tout sauf de la rigolade. C'était un mec opportuniste, avec une mauvaise façon de penser. On trimait et faut pas croire qu'on gagnait si bien que ça notre vie. Je vais résoudre mes problèmes d'argent grâce à ce plan mais je ne vais pas en amasser. C'est en travaillant dans les studios qu'on se faisait beaucoup d'argent mais être à la botte d'une star de variété, de toute façon c'est atroce. On est à disposition. Quels que soient ton talent et ton investissement, tu es à la merci de son égocentrisme et de son mépris. Tu es son employé. J'ai vécu deux sales moments dans ma vie, c'est l'armée et cette période au service de Sacha Distel. Je vais d'ailleurs la terminer en grande déprime. Je ne touchais plus à la contrebasse, je ne jouais que de la basse électrique... De temps en temps il m'arrivait de la sortir de sa housse mais au bout de trois notes j'avais les larmes qui me montaient aux yeux. Je ne joue plus du tout avec mes anciens camarades du jazz, je les ai tous perdus de vue, je suis totalement immergé dans ce milieu de la variété et je compense au cannabis comme un malade... Je suis au bord du flip total. Je vais bosser un peu avec Catherine Ribeiro aussi, au sortir de chez Distel. Pareil. Atroce. Et d'une telle pauvreté musicale. C'est pour ça aussi que je déprime, j'ai l'impression de ne plus pouvoir m'exprimer du tout. Je suis dans une totale frustration.

Comment vous sortez-vous de cette impasse ?

Il se trouve que grâce à mon épouse, qui a repris un emploi, je vais avoir l'opportunité de disposer trois soirs par semaine d'un magnétophone Revox multipiste. C'était un appareil à bandes, de pointe à l'époque, qui permettait de superposer les enregistrements, de faire du rerecording en somme, et d'accumuler jusqu'à une dizaine de pistes. Et là, je suis encore chez Ribeiro mais je me sens moins contraint dans ma tête, je me mets progressivement à rejouer de la contrebasse, à jouer du oud également, et je vais commencer à enregistrer sur cet appareil tout ce qui me traverse l'esprit à partir de ces instruments, des bribes de choses, des lignes de basse, des petites mélodies que je chante, des petites percussions avec des brosses, des tapis à l'archet... Et c'est comme ça, dans ce bricolage, que je vais peu à peu m'en sortir, que je vais sentir naître progressivement les prémices de mon premier album en solo. Je m'aperçois vite que cet univers qui prend forme, c'est ce à quoi j'aurais aimé qu'on arrive avec Total Issue. Mais je constate aussi dans le même temps que toutes ces choses que je dépose là sur ces bandes et qui sont précises dans mon esprit, si je demandais à des musiciens de venir les jouer au sein d'un groupe ce ne serait pas très intéressant, ça manquerait nécessairement d'interplay. C'est pourquoi j'ai assumé pleinement et jusqu'au bout de faire de cette expérience une démarche solitaire. A aucun moment je ne me suis dit que j'allais faire un truc en solo, cette forme s'est imposée d'elle-même au terme d'un véritable travail de reconstruction...

Néanmoins c'est l'époque des premiers grands solos de contrebasse de Barre Phillips et de Dave Holland. Vous entendez ça à l'époque ?

PHOTO : CHRISTIAN ROSE

PHOTO : GUY LE QUERREC

Photo du haut : avec le batteur Art Taylor et (debout) le pianiste Randy Weston pour l'enregistrement d'un album Black Lion. Paris, 1969. Photo ci-dessus : Henri, Josie et leurs enfants Élodie et Sébastien le 17 août 1982 au festival de La Roche-Jagu Jazz e Breizh organisé par le poète-violoniste-chanteur Mélaine Favennec (au fond).

Oui, bien sûr, et j'adore ça ! Mais je ne suis pas là-dedans. "Amir" sur quoi va déboucher tout ce processus, c'est un disque en solitaire mais ce n'est pas un disque de basse solo. C'est un disque qui réalise au contraire tous mes désirs récurrents de multi-instrumentiste et qui essaie de brasser et de rendre compte de toute l'étendue de mes références et de mes goûts en matière musicale.

La référence à la musique folk est plus prégnante que jamais dans "Amir". On y entend notamment parfaitement votre goût pour les traditions bretonnes...

Absolument. Mais entendre une belle guitare acoustique bien enregistrée j'ai toujours adoré ça. Les formes modales propres aux traditions folkloriques, les belles voix, ça m'a toujours fait vibrer. A ce moment-là c'est une nécessité pour moi de passer par ces expressions. Et c'est vrai que dans "Amir" les références à mes racines celtes surgissent dans ma musique comme jamais auparavant. Disons que c'est là où je les laisse apparaître, où je les assume. Je crois que cette histoire intime de mon univers avec la musique bretonne date probablement de l'enfance mais elle se renoue de façon plus consciente à l'époque où je joue à Quiberon avec mes copains. Là un dimanche matin où je suis allé acheter le pain, je tombe sur le bagad de Lann Bihoué. Je suis tellement subjugué par le son, le swing, de cet orchestre que je vais le suivre à travers toute la ville et ne rentrer à la maison que deux heures plus tard. C'est une autre grande révélation. J'y retrouve plein de qualités que j'aime dans le jazz. Et ça me surprend. Parce que moi mon identité bretonne en matière musicale jusque là, je la sentais plutôt lointaine, je n'aimais ni le biniou ni l'accordéon... Mais là j'entends tout ça en direct, je me le prends dans la tronche. Je crois que cette expérience est décisive, au-delà même de cet atavisme breton qui resurgit, en ce sens qu'elle me fait prendre conscience de mon attirance pour les musiques traditionnelles au sens large. Je saisis à cet ...

... instant que ce qui relie tous ces folklores locaux, de l'Orient aux Carpates en passant par la Bretagne, c'est la modalité et ça m'ouvre évidemment des horizons...

Qui vont aboutir un peu plus de dix ans plus tard à "Amir" où d'une certaine manière cette synthèse universaliste se réalise...

Mais de façon très naïve, très instinctive. Il n'y a aucun travail conceptuel, qui à travers mon identité bretonne retrouvée chercherait à affirmer ou revendiquer je ne sais trop quoi. Je sais que c'est dans l'air du temps ce retour au terroir, cette réaffirmation des origines. Mais moi je m'en fous de tout ça. Je fais juste la musique que j'entends dans ma tête à ce moment-là. Dans un processus de grande liberté et de totale autonomie. Ceci dit, cet album, il faut quand même le préciser, n'aurait jamais vu le jour tel quel si je n'avais pas bénéficié de l'aide décisive de Jean-Marie Salhani, que j'avais rencontré quelques années plus tôt au moment de Total Issue, et que je retrouve à cette occasion. C'est lui qui va se débrouiller pour trouver le studio d'enregistrement, la maison de disques où le sortir, mais surtout assurer auprès de moi un vrai travail de producteur "à l'ancienne", en m'aidant à calibrer la durée des morceaux, voire à réviser leur forme, ou tout au moins à me les faire retravailler !

Considérez-vous "Amir" comme une étape décisive dans l'affirmation de vos qualités de compositeur ?

Ah ben complètement ! J'avais déjà écrit des morceaux bien sûr avant "Amir", très tôt je me suis essayé à la composition, j'aimais bien écrire des blues - fondamentalement c'est ce que je suis, un genre de bluesman... Dans l'orchestre de Phil Woods également, pendant un temps on avait mis au répertoire un ou deux de mes thèmes, mais qui ne correspondaient pas forcément au caractère du groupe... Mais là, évidemment, je conçois tout de A à Z, je passe à un autre stade. Notamment, ce que je pressens sans vraiment le conceptualiser, c'est l'importance de la dramaturgie. Là, aussi bien dans l'élaboration de chaque morceau que dans la configuration générale de l'album, c'est une histoire que je raconte, avec un début, un développement et une fin. Et je crois que je suis resté fidèle à ce principe, que j'expérimente là de manière très instinctive. Je pense que si l'on écoute tous mes disques à la suite, on peut y lire une histoire qui se continue... Je m'en suis aperçu récemment, quand j'ai été amené à faire une compilation pour Label Bleu : chacun de mes disques est un chapitre d'une même histoire - la mienne... Et là c'est le premier ! "Amir" ! Ça veut dire "Prince" en arabe...

Cette musique que vous posez là et à laquelle vous donnez le nom de "Folk jazz", n'est-ce pas finalement le produit différé de votre rencontre avec Don Cherry ?

Evidemment ! Quand je disais tout à l'heure qu'il m'avait révélé à moi-même, c'est exactement ça. Toutes ces choses confusément entremêlées qui me constituaient, là, sous son influence, je les individualise en quelque sorte, je les identifie et je les réintègre autrement, je les recompose dans un nouveau tissu musical de façon plus consciente : c'est ce que je vais appeler le folk jazz, faute de mieux. Parce que quand le disque est sorti on ne savait pas où le mettre. Ce n'était ni du jazz, ni du free ni de la musique improvisée européenne, il a fallu lui inventer une étiquette pour qu'il existe.

Précisément, c'est un moment où on s'interroge beaucoup sur le mot jazz. Les musiciens noirs le rejettent pour des raisons raciales, les musiciens européens s'en émancipent en parlant de free music, et vous dans tout ça, j'ai l'impression qu'à contre-courant, à partir de cette renaissance que constitue la parution d'"Amir", vous vous reconnaissez pleinement et sans réserve comme musicien de jazz...

PHOTO : BERNARD AMIARD

Avec le disque "Amir" et la découverte de l'oud (ici à Saint-Rémy de Provence en 1976), un nouveau chapitre d'une même histoire.

C'est vrai... En même temps je n'ai jamais douté un instant d'être un musicien de jazz. J'assume tout de cette tradition, tous ses styles, toutes ses époques, toutes ses évolutions et révolutions. Et ce, depuis que j'ai commencé à en jouer jusqu'aujourd'hui. Ce qui peut-être se modifie dans mon esprit, sous l'influence de ce qui se passe autour de moi et à quoi je participe évidemment, c'est la prise de conscience que je suis musicien de jazz européen -après avoir traversé cette terrible période où nombreux sont ceux qui l'ont tout bonnement enterrée, la scène jazz française réapparaît, mais différente, comme si les musiciens qui la constituaient assumaient désormais pleinement leurs origines. Tout à coup on se met à entendre l'influence de la musique classique européenne chez François Jeanneau, par exemple, ou encore le tropisme latin d'Aldo - toutes ces constituantes extra nord-américaines de leurs univers soudain s'expriment enfin pleinement. Et ce phénomène se passe simultanément dans tous les pays européens, si bien qu'à partir de cet instant on va pouvoir très nettement entendre des formes de jazz spécifiques d'un pays à l'autre. Je pense que l'idée d'un jazz européen naît à ce moment-là.

Et à l'intérieur de ce cadre se constitue donc un jazz spécifiquement français...

Absolument. Même si des génies comme Django et Grappelli avaient déjà posé les bases d'une forme de jazz singulière totalement ancrée dans l'esprit français. La différence, peut-être, c'est qu'ils ne le savaient pas. Ou tout au moins ne le revendiquaient pas. Ce qui se passe au milieu des années 70 est en revanche très conscient.

En ce qui vous concerne, c'est clairement le moment d'une véritable renaissance créatrice...

Ah oui, tout s'accélère à une vitesse folle. D'abord je recommence à me produire, en solo. Il n'y a pas de re-recording à cette époque, je passe d'un instrument à un autre, je joue de la contrebasse, du oud, des percussions et je chante. C'est assez solitaire comme démarche, pas marrant tous les jours mais c'est intéressant. Et en plus ça fonctionne. Je profite du succès du disque pour faire des grandes scènes comme Châteauvallon, la Fête de l'Huma, le Printemps de Bourges, comme ça, tout seul... Bernard Lenoir, qui est alors le programmateur du *Pop Club* de José Arthur et qui cherche un générique à l'émission, me contacte et me commande un thème. Ce sera *L'éléphant*, que j'introduirai par la suite sur le deuxième album JMS, "Varech"... Bref, tout ça résonne de façon formidable !

On a commencé à l'évoquer tout à l'heure, c'est un moment où le jazz français se recompose autour de nouveaux pôles. Pour aller vite il y a Michel Portal et son Unit, Barre Phillips, qui du côté d'Avignon fédère un tas de jeunes musiciens, Lubat qui installe sa Compagnie à Uzeste, l'ARFI qui pointe son nez... Où vous situez-vous dans ce paysage ?

Je suis nulle part et bientôt partout. Je n'appartiens en propre à aucune de ces familles mais durant cette fin de décennie je vais jouer avec tous ces musiciens. A partir de ce fameux festival de Châteauvallon où je suis programmé en solo, et où j'obtiens un beau succès d'estime également pour l'organisation et l'animation d'un atelier de cordes, les choses s'enchaînent très vite... Michel Portal qui cherchait à renouveler sa formation m'appelle et me dit : *« J'aimerais t'avoir dans mon nouveau groupe, mais tu sais, il y a un tout jeune mec qui fait de la basse et de la guitare électrique, je ne le connais pas encore vraiment mais il m'a envoyé une cassette, et je trouve ça pas mal... Peut-être que ça te dérangerait de jouer dans ce groupe avec lui ? »* Du pur Michel Portal, quoi ! Je lui réponds, que non évidemment, ça ne me dérange pas, si lui trouve ça bien... Et c'est comme ça que Claude Barthélémy s'est trouvé embauché par Portal ! Ensuite pour la batterie il hésitait entre Aldo et un autre type, et là je lui ai dit que je préférais Aldo, l'affaire était réglée... C'est ainsi que le groupe s'est constitué et que ma collaboration avec Portal a débuté... Ce quartette incroyable d'énergie va beaucoup jouer pendant un ou deux ans avant de s'arrêter, mais ensuite je vais être de toutes les métamorphoses orchestrales du Unit pendant environ une dizaine d'années. Il va y avoir Drouet et Lubat qui vont revenir dans l'histoire, Eddy Louiss et Daniel Humair également, mais quelle que soit la configuration instrumentale dans laquelle on jouait ça bardait, c'était constamment inventif, d'une puissance énergétique inimaginable ! C'était exaltant, quoi ! Portal fait partie de ces quelques musiciens qui, comme je disais tout à l'heure à propos de Don, ont su me révéler à moi-même. Je me souviens, quand on a commencé le quartette avec Barthé et Aldo, on

« C'est pour ça aussi que même les plus grands jazzmen de l'âge d'or n'ont jamais cessé d'aller jouer en club. C'est là où on creusait. C'est là où on cherchait. Et on se foutait de jouer bien ou mal. »

répétait parfois pendant deux ou trois jours avant le concert. Des trucs compliqués techniquement, vraiment ardus à mettre en place... En plus de ça, il m'arrivait d'aller chez Michel pour que l'on travaille rien que tous les deux, des trucs plus spécifiques... J'ai vite compris qu'au moment même où j'arrivais en bas de chez lui et où je sonnais à la porte, deux jours avant la date de la performance, le concert était déjà commencé. Ça c'est génial ! Cette implication ! Il avait cette capacité de nous stimuler, de nous faire entrer dans un processus de travail et de concentration collective que j'ai rarement retrouvé. Il n'était plus question de temps, d'énergie, de fatigue, de fric, toute notre force créatrice était concentrée sur un même objectif : la musique. La création artistique.

Cette méthode de travail, vous l'avez reprise à votre compte ?

Je l'ai toujours conservée. C'est une leçon de Portal que je garde constamment en tête. Pour la résumer, je dirais que je crois au "jouage", je crois au temps qu'on passe ensemble à chercher et à faire les choses. C'était une époque où on jouait énormément et notamment face au public. Ça peut sembler un détail, mais c'était fondamental. A l'époque les concerts étaient plus longs par exemple, il y avait systématiquement deux parties, ça ne créait pas le même type d'histoire avec les gens, souvent il n'y avait pas les mêmes énergies d'un set à l'autre, il y a des choses dans cette musique qui ne prennent corps que sur la longueur. Moi j'en ai marre de ces nouveaux codes qui veulent qu'une heure de musique en concert ça soit bien suffisant. Alors que le jazz c'est comme les grandes musiques ethniques, ça prend de l'ampleur, de l'épaisseur et de la profondeur sur la durée. Ce n'est pas par hasard si les concerts de musique indienne durent toute la nuit... Ce n'est pas un hasard non plus si à l'origine les musiciens de jazz faisaient trois sets dans les clubs et continuaient en after hours. Tu ne joues pas les mêmes choses au bout de la nuit, c'est une évidence. En tant que musicien, tu sens alors que tu atteins des couches, des strates de toi-même que tu n'aurais jamais approchées autrement. C'est pour ça aussi que même les plus grands jazzmen de l'âge d'or n'ont jamais cessé d'aller jouer en club. C'est là où on creusait. C'est là où on cherchait. Et on se foutait de jouer bien ou mal. Il y a avait des mecs qui ne bossaient leur instrument que sur scène, face au public. Et même si c'était parfois un peu aléatoire techniquement au début, la musique allait plus loin évidemment au bout du compte. Aujourd'hui tout ça a été remplacé par la course à la nouveauté à tout prix, à l'esthétique, au concept... Mais ça déconnecte le jazz d'avec son essence, cette captation du rythme naturel de la vie qui l'innerve. Pour qu'un groupe de jazz gagne en cohésion collective, en interplay, en complicité, il a besoin de temps, il a besoin que chacun y mette sa viande comme dirait Bernard Lubat... On a besoin de s'interpénétrer et de s'assimiler les uns les autres pour parvenir à donner corps à la musique... C'est là que réside le secret du jazz. [À SUIVRE] | **SO**

CD Henri Texier Hope Quartet : "Live at l'Improviste" (Label Bleu/L'autre Distribution, sortie le 4 mars).

CONCERT Le 1er mars à Paris (Théâtre du Châtelet) : "Equanimity Meeting", avec Sébastien Texier, Francesco Bearzatti, François Corneloup, Manu Codjia, Christophe Marguet et Louis Moutin. Invités spéciaux : John Scofield et Joe Lovano

TOURNÉE Le 6 mars à Rouen (Le Hangar, Hope Quartet), le 12 à Vannes (Théâtre Anne de Bretagne, Hope Quartet), le 15 à Strasbourg (Pôle Sud, Hope Quartet), le 16 à Strasbourg (master class), le 21 à Laon (invité du trio de Sébastien Texier). Les 4, 5 et 6 avril à Dunkerque (Jazz Club, Hope Quartet).

« Le plaisir inouï que l'on prend à jouer cette musique et à la partager avec d'autres êtres humains demeure la plus belle de ses justifications. »

PHOTO : SYLVAIN GRIPOIX POUR JAZZ MAGAZINE / JAZZMAN

LE MOIS PROCHAIN : DEUXIEME PARTIE DU GRAND ENTRETIEN AVEC HENRI TEXIER