



## **Michel Graillier :**

**"Si un musicien veut pouvoir faire de la musique, il faut qu'il soit stable. Et dans le monde actuel, la seule manière d'être stable est de changer en même temps que le changement."**

Propos recueillis  
par Jean-Pierre Moussaron

**C'est en décembre 1977 que Jazz Magazine publiait la plus longue et plus complète interview du pianiste, réalisée par Jean-Pierre Moussaron. Nous la reproduisons ici dans son intégralité. (voir aussi : [sa biographie](#), et une interview de 2000 par Franck Médioni)**

► **Quand et comment, Michel Graillier, avez-vous rencontré la musique?**

Ça remonte à longtemps, j'étais étudiant. A Lille, ville universitaire, il y avait des petits clubs de jazz, on s'y retrouvait pour «faire le boeuf»...

► **Qu'est-ce qui a présidé au choix du piano?**

C'est le milieu familial. On ne m'a même pas demandé mon avis. C'était peut-être une ruse de la part de mes parents: pour que je n'aille pas jouer dans la rue et risquer de me faire écraser, ils m'ont mis devant un piano.

► **Avez-vous joué d'autres instruments?**

De la batterie. Entre 12 et 17 ans, je faisais partie d'un groupe — à l'époque on disait «yéyé».

► **Quels musiciens de jazz ont eu une grande influence sur vous?**

Le premier disque de jazz que j'ai acheté, c'est « Ornette on tenor ». Ça m'a fait quelque chose. Après, tout de suite, Coltrane — l'époque de *My favorite things*. Mais je n'ai été branché qu'assez tardivement, je ne me suis intéressé à cela que vers 18-19 ans... Il y a eu le biais Ray Charles:

je l'écoutais beaucoup en faisant du «yé-yé». Je crois qu'il a été le trait d'union.

► **Et parmi les pianistes?**

Le premier fut Bud [Powell] incontestablement, et Bill Evans, et puis McCoy [Tyner]. Après on peut citer des tas de noms... Dans la période d'après le bop, il y a eu Herbie [Hancock] qui a amené beaucoup de choses dans le quintette de Miles [Davis], une certaine façon d'accompagner qui était, pour l'époque, bien dans le temps présent.

► **A partir de 1971-72, on a beaucoup parlé de votre rapport à la musique de Chick Corea, et de Keith Jarrett. Pouvez-vous donner des précisions à ce sujet?**

Il y en a assez peu à donner, parce que chaque musicien, dans la mesure où il est suffisamment ouvert, a subi les influences de tout ce qui se passe: il entend plein de choses... C'est la question-piège par excellence... Un musicien est plongé dans un univers où il y a beaucoup d'autres musiciens, et il est concerné par cet univers-là... On ne peut pas parler de l'influence d'une personne, ni dire qu'on joue comme ceci ou qu'on essaye de jouer comme cela.

► **On peut penser à des lignes de force, des espèces d'ancrage du désir ou du plaisir...**

Là vous citez les noms les plus connus. Bon, il y a les lignes de force réelles, et celles qui sont un peu imposées par une certaine critique, je n'en sais rien. Il est évident qu'aucun pianiste actuellement ne peut ignorer que Jarrett existe: ce serait un manque de lucidité... Moi, je ne vois pas les choses ainsi. Bien sûr, les influences existent, mais ce n'est pas la peine d'en parler, elles font partie de l'évolution normale de n'importe quel musicien. Un musicien part simplement de l'envie de jouer, sans connaître le langage. Il est donc bien obligé d'apprendre le langage que d'autres connaissent depuis des dizaines d'années et qu'ils rendent de plus en plus intelligible: alors on apprend cela comme un gosse apprend à écrire... On peut dire qu'il y a des « professeurs », en fin de compte, mais le mot est peu clair car ce n'est pas un enseignement ordinaire. Un musicien comme Bud est un « professeur » pour toute une génération de pianistes, mais il est en même temps celui qui ouvre la voie pour ne plus avoir besoin de professeurs...

► **...un modèle pour en finir avec les modèles?**

Voilà. C'est-à-dire que les musiciens qui sont très importants ne le sont pas parce qu'ils ont tel ou tel langage, mais parce qu'ils montrent, par leur exemple, quel chemin il faut emprunter dans la vie si l'on veut faire de la musique. Je crois beaucoup plus à cela qu'à une question de notes, de style, ou de façon d'aborder l'instrument: ce ne sont là que problèmes particuliers au musicien face à son instrument particulier. En fait, l'influence des grands pianistes ou des grands musiciens c'est surtout... de montrer comment on peut trouver soi-même ce qu'on a à dire.

► **Aimeriez-vous apprécier — et non pas forcément juger — des pianistes célèbres du free jazz tels que Cecil Taylor, Burton Greene, Paul Bley?**

Ce sont trois types complètement différents qu'il ne faut pas mettre dans le même sac. Je crois que Cecil, à une certaine époque, a eu une influence, enfin a un peu transformé le jeu. Je me souviens qu'on était fort intéressé par cette façon de jouer. Alors nous l'avons fait pendant quelques mois, avec "Babar" Vitet... C'était cette musique-là que nous voulions faire: on reniait totalement un certain académisme. Je crois que c'était une bonne expérience, mais personnellement je n'ai pas continué, je n'ai pas creusé dans cette voie-là... C'est-à-dire qu'au bout de quelques mois j'ai senti le besoin de revenir, justement, à un certain académisme, si l'on veut. Burton Greene, je l'ai entendu au *Chat*, mais je ne le connais pas assez bien pour en parler.

► **Et Paul Bley?**

...Je ne sais pas. C'est difficile de parler des autres musiciens. Le meilleur qu'on puisse en dire est que tous ces gens-là ont leur univers propre, et qu'ils le cultivent. C'est cela le plus important: ils sont dans leur chemin. Chacun a son univers; donc moi je les écoute tous et j'y trouve toujours quelque chose d'intéressant.

► **Pourriez-vous préciser comment a débuté votre carrière de «jazzman»?**

Je voudrais dire que «jazzman» n'est pas un mot qui sonne très bien. Peut-être, si nous étions aux Etats-Unis, serait-ce un terme qui conviendrait. Ici je ne me considère pas du tout comme un jazzman... Cela remonte très loin: le *Gill's Club*... Les débuts sont toujours un peu difficiles quand on arrive de province: on va dans les boîtes, on « fait des boeufs», des rencontres, on communique. Le premier groupe dans

lequel j'ai joué ç'a été le quartette de Sonny Grey.

► **Qu'a représenté pour vous la rencontre avec Aldo Romano et Jean-François Jenny-Clark ?**

C'est Aldo qui m'a entendu quand je jouais dans le quartette. Il m'a demandé de venir jouer au *Caméléon*. Ce fut une rencontre formatrice — Aldo et J.-F. étaient à Paris depuis quatre ou cinq ans, avec une expérience que je n'avais pas du tout: j'arrivais tout neuf de la province. Nous avons joué un certain temps en trio, ensuite avec Jean-Luc Ponty. C'était très agréable; nous avons fait beaucoup de choses : concerts, tournées...

► **Vous avez enregistré un disque avec Steve Lacy, moment important. Qu'est-ce qui a compté pour vous dans cette séance?**

C'était bien de faire un disque — le premier, je crois. J'ai essayé de faire du mieux que je pouvais. Ce n'était pas très facile: il s'agissait de thèmes de Monk, et Steve avait une façon tout à fait particulière de les interpréter. C'était très improvisé. Il m'a téléphoné le matin pour faire la séance l'après-midi; je suis arrivé, il m'a donné les grilles, et je me suis acharné à faire la meilleure chose que je pouvais. Je ne connaissais presque pas Steve à cette époque-là. Encore une fois: rencontre avec un autre univers. Steve est un musicien très engagé dans son chemin... Il m'a demandé de l'accompagner, disons que j'ai essayé de faire fusionner des choses. Le processus normal quand on fait un disque, en fin de compte: c'est une communication qui essaye de s'établir. Ça s'est passé très vite, en un après-midi... Finalement, il m'est difficile de porter un jugement là-dessus.

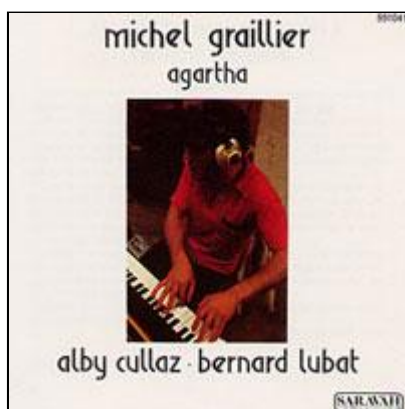
► **Vous avez aussi enregistré avec Ivan Jullien et Michel Legrand...**

Le grand orchestre est une expérience collective, où la musique est écrite. La liberté de chacun s'arrête là où elle nuit à celle des autres: le groupe, le chef et ce qu'il a écrit. C'est une bonne chose, qui apprend à se discipliner un peu, disons par rapport à l'expérience faite avec Steve qui était très libre. C'est carrément l'opposé, le pendant de la liberté.

► **A ce moment-là aviez-vous envie d'être pianiste de grand orchestre?**

Pas uniquement, non pas du tout... De toute façon, chaque expérience que fait un musicien doit être limitée dans le temps. Il faut y mettre un terme soi-même. Sinon, l'expérience devient de la routine: ce n'est plus

une expérience, mais une catastrophe.



► **Vous avez gravé votre premier disque avec Alby Cullaz et Bernard Lubat. Qu'en pensez-vous maintenant?**

Cela me fait un peu sourire quand je l'écoute. J'y trouve une certaine naïveté, celle de la première fois. Mais cela reste assez frais. Ce fut fait toujours dans un esprit d'improvisation: nous avons un peu répété, mais nous voulions surtout jouer dans un studio, nous écouter et faire connaissance. Quand on est dans un studio on fait plus facilement, ou plus intimement, connaissance que dans la vie courante.

► **Quelle différence faites-vous entre la rencontre dans un studio et le fait de jouer, mettons, dans un club?**

Lorsqu'on est dans un studio, on y est uniquement pour jouer. L'endroit prédispose bien à cela, parce que c'est un lieu uniquement réservé, conçu pour la musique. En outre, on se retrouve entre musiciens uniquement. Avec le son, les casques et tout le matériel on essaie d'avoir la meilleure entente possible. C'est donc un travail d'unification des différences d'univers: trouver le terrain commun et y travailler. Alors que dans un club, il se passe la même chose, mais il y a la présence du public, quand même, dont il faut tenir compte. Il est impossible de ne pas le faire, sans quoi cela donnerait une musique très fermée, qui ne communiquerait pas. Ce qu'il faut unifier là c'est, à la fois, les musiciens entre eux, les musiciens et le public... Il y a un climat qui englobe tout cela.

► **Vous avez aussi participé à la réalisation d'un album à quatre pianistes avec Georges Arvanitas, René Urtreger et Maurice Vander...**

Ce fut une expérience très profitable de rencontrer ces trois pianistes que

tout le monde connaît. D'abord parce qu'il est rare de se rencontrer entre pianistes, chacun devant son instrument. (C'est du reste la seule fois que cela m'est arrivé, peut-être à eux aussi.) Se retrouver ainsi dans un studio était assez propice à l'émulation. Nous avons répété et travaillé. Le principal morceau, qui durait une face, avait été écrit par Ivan [Jullien]; il était conçu comme pour un grand orchestre: 40 doigts sur les touches, cela peut faire 40 doigts différents, un beau travail de lecture et de répétition. Il y avait aussi des passages plus improvisés. Nous avons réussi à nous rencontrer sur le terrain commun qu'était l'arrangement d'Ivan, chacun obligé d'être le complice des trois autres. C'était vraiment intéressant.

► **Et sans aucun rapport de rivalité...**

Aucune rivalité. Le fait, au contraire, de jouer du même instrument rendait cette complicité encore plus facile. Je ne crois pas aux histoires de rivalité entre musiciens, ça n'existe pas. Je pense même qu'on peut communiquer plus intimement avec un musicien qui joue du même instrument parce qu'on a les mêmes problèmes. Le caractère d'un musicien finit toujours par se calquer —un peu par mimétisme — sur le caractère de son instrument. Donc les gens qui jouent du même instrument ont un peu le même caractère en définitive: un peu la même façon d'entendre et de voir les choses. Cela arrive souvent pour les saxophonistes qui ont l'habitude de jouer «en pupitres». C'est évidemment très rare pour les pianistes, d'où l'intérêt de la chose.

► **Vous aimeriez recommencer cette expérience?**

Oui, beaucoup. Avec eux ou avec d'autres.

► **En 1970-71, vous vous êtes imposé, assez rapidement, dans les milieux «jazz» de la capitale. Avez-vous le sentiment d'avoir bien vécu, musicalement, depuis lors? d'avoir pu jouer comme vous l'entendiez? Autrement dit, pouvez-vous parler des difficultés que rencontre en France un musicien, particulièrement celui qui a choisi le jazz?**

On ne peut pas revenir sur les choses passées... Il y a certainement des difficultés très grandes. Disons qu'à partir du moment où on fait de la musique, on ne va pas dans le sens de la facilité, à tous les points de vue... Je crois que le problème est profondément culturel, malgré les rapports certains entre le culturel et le politique... Une bonne politique

culturelle ne peut pas marcher s'il n'y a pas, aussi, effort de l'individu ; on peut accuser la politique culturelle de la France, mais je ne crois pas que ce soit le véritable fond du problème... Il faut qu'il y ait un désir des gens. Se cultiver qu'est-ce que cela veut dire ? Une véritable culture va contre l'ordre établi, je pense. Il y a donc là une contradiction... C'est d'autant plus difficile que le jazz est une musique importée. Cela crée encore un autre problème pour un musicien qui lui, justement, n'est pas importé: le musicien de jazz joue une musique importée dans un pays où, en fin de compte et pour parler du grand nombre, les gens ne sont pas concernés.

► **Ne pensez-vous pas que, par exemple, un bien plus grand nombre d'émissions sur le jazz, à la radio et à la télévision, pourrait établir un meilleur contact entre le grand public et cette musique? en populariser le goût?**

Evidemment ce serait mieux si, par chance, Coltrane passait à la télévision, entre deux émissions de Guy Lux. (Il est déjà dans le dictionnaire, il pourra peut-être y passer un jour!) Mais, comme une goutte d'eau dans la mer, cela ne résoudrait en rien le problème.

► **Avez-vous pu comparer avec d'autres pays?**

Chaque pays a son problème spécifique. Le jazz est né aux Etats-Unis, et c'est là qu'il se porte le mieux. Là, les musiciens font, chez eux, une musique de chez eux, donc la communication se fait relativement facilement...

► **Peut-on revenir aux conditions matérielles?**

Elles sont catastrophiques, de toute façon, — je ne vais pas sortir mes fiches de paye! — elles le sont, et l'ont été de tout temps. Evidemment, on peut passer son temps à trouver cela injuste. Mais il ne faut pas rêver non plus: les choses sont comme ça.

► **Mais, en partant de votre expérience, ne voyez-vous pas de remèdes à y apporter?**

Quitte à paraître un peu pessimiste, non. Je crois que celui qui décide de faire du jazz — ou une musique qui est la sienne et ne soit pas destinée à endormir les gens— prend ses risques et le sait dès le départ: il fait ça en connaissance de cause... Il paraît qu'en Suède les musiciens ont une bourse de l'Etat. Les avis sont partagés: fonctionnariser c'est de toute manière à double tranchant. Evidemment, c'est une aide matérielle, mais

cela permet d'être musicien de jazz avec une carte de visite!

► **...d'être trop facilement et dangereusement étiqueté?**

C'est cela. Je crois qu'il n'y a rien de pire pour un musicien, surtout européen, que d'être étiqueté « musicien de jazz»: c'est une invalidation de ce qu'il est. Coller cette étiquette à des musiciens européens c'est leur refuser leur propre réalité, toujours en fonction d'un autre truc —et peut-être est-ce l'une des sources de ces graves difficultés.

► **Pour revenir à la question culturelle, ne pensez-vous pas que, s'il y avait en France une culture musicale plus poussée dès l'école maternelle, cela pourrait permettre à l'homme moyen d'être plus libre dans le choix et le goût de la musique?**

Je crois que ce serait pire: le problème n'est pas d'apprendre aux gens à se canaliser — c'est déjà suffisant: les gosses vont à l'école à deux ans; l'endoctrinement, quel qu'il soit, commence déjà; alors si, en plus, on forme leurs goûts musicaux, leur approche des choses artistiques en général, ça va les éteindre définitivement.

► **Mais ne peut-on faire une différence entre «endoctriner» ou «canaliser»—ce qui est, certes, négatif — et le fait de sensibiliser à la musique? Pour donner tôt le goût d'en entendre davantage et d'essayer de comprendre des musiques moins faciles que celles des modes commerciales...**

Je ne crois pas à cela... Je crois qu'une bonne éducation, c'est une éducation dans la liberté la plus grande et non pas le fait d'imposer des cadres, si larges soient-ils... Une prison reste une prison, qu'elle soit large ou toute petite.

► **Alors, il n'y aurait pas de solution?**

Si, heureusement... Il s'agit peut-être de découvrir si par rapport aux lieux dans lesquels on vit il existe une musique... En fin de compte les gens peuvent devenir très sensibles à la musique, si un jour ils rencontrent vraiment, directement leur musique, c'est-à-dire quelque chose qui les concerne. Et le grand malentendu du jazz est que, même lorsqu'il s'agit de musiciens qui sont... culturellement du même moule que le public, on les présente comme jouant une musique qui n'est pas la leur, déjà au départ. Obligatoirement cela ferme un rideau: les gens aiment bien, mais pas comme les gens des Etats-Unis, parce que c'est la musique de chez eux. Ils l'aiment moins, et peut-être



qu'inconsciemment — c'est un peu dur ce que je vais dire, mais je parle du grand nombre — ils seront plus sensibles à une musique populaire du type Sheila, qui peut-être, frivolement, correspond à quelque chose qui est plus français. C'est pour cela que l'on voit des milliers de jeunes se déplacer pour aller écouter certaines grandes vedettes. On ne peut pas accuser tout le temps le système. Il y a quand même une raison au fait que les gens se déplacent.

► **Mais n'y a-t-il pas contradiction dans le fait, par exemple, que vous, Michel Graillier, pouvez avoir l'idée, le désir d'une musique qui risque de ne pas du tout correspondre à ce goût pour telle ou telle vedette consacrée?**

Je ne me pose pas le problème comme cela. Je fais ma musique et c'est tout. Le travail d'un musicien est avant tout de résoudre son problème face à sa musique. Il n'a même pas le temps — il ne peut pas perdre son énergie à vouloir changer les choses autour de lui. Alors comment dire? c'est très difficile, ça doit être un mouvement conjoint... de convergence. Ce qui serait profitable pour tout le monde, c'est que le public français sache qu'il y a une musique et des musiciens français... Ce n'est pas faire du nationalisme: quand je dis «français», je veux dire qu'il y a des musiciens nés à Saint-Ouen, Bordeaux, Lille, Strasbourg, qui ne sont pas des étrangers. Alors que... un musicien de jazz est parfois, à la limite, considéré presque comme quelqu'un qui renie sa culture pour s'adresser à la culture négro-américaine, et en faire une espèce de couverture; c'est-à-dire renier le fait qu'il est né dans la banlieue parisienne...

► **Parce que, pour vous, il pourrait exister une espèce de tradition musicale populaire française?**

Bien sûr! Disons qu'il y a Ravel, il y a Debussy, Fauré, Satie... C'est peut-être le fond du problème culturel en France: on a oublié que ces gens-là ont existé, qu'ils sont les racines de la musique contemporaine... La musique n'est pas à 5 000 kilomètres, mais, toujours et de tout temps, là où est le musicien. Les espèces de déracinement que l'on fait tout le temps sont très nocives, et ne créent que des malentendus... Debussy, Satie... ils sont plusieurs, mais disons Debussy parce que j'ai un faible pour lui, c'est quelque chose d'essentiel pour un musicien de chez nous, si je puis m'exprimer ainsi. Ressentir qu'il y a eu, et qu'il y a toujours, une présence musicale énorme ici, typiquement européenne, ça permet

aux musiciens de ne plus s'invalider comme tels, en se mettant la parure d'une autre culture.

► **Les réactions du public ont-elles une influence sur votre manière de jouer?**

Bien sûr... Le plus important quand un musicien joue, c'est que l'endroit, pris dans sa totalité, devienne plus vivant qu'il ne le serait s'il n'y avait pas de musique. Il existe un mot de Satie qui est beau: «Un musicien n'a pas le droit de faire perdre son temps à un auditeur». C'est une chose à se rappeler.

► **Précisément, dans quelles circonstances préférez-vous jouer: boîte, concert public, studio d'enregistrement?**

J'aime les trois situations, qui sont différentes. Evidemment, le club est plus intime; le concert est peut-être plus fini esthétiquement, parce qu'on y fait plus attention; le studio est... peut être pris carrément comme un laboratoire: on prend des risques, puisque là justement ça n'a pas d'importance et que l'on peut refaire; c'est un travail de recherche...

► **...que vous ne pensez pas, vous, devoir proposer à un public?**

Un peu, mais pas complètement, car le public n'est pas toujours disposé à s'intéresser à vos travaux de recherche. Quand on fait une recherche, si, par chance, on trouve quelque chose, il est bien aussi de le parfaire et de le proposer un peu élaboré...

► **Le public n'a pas à voir tous vos «brouillons»...**

Oui, c'est cela. Mais il faut quand même que ce qui arrive n'ait pas non plus perdu sa fraîcheur.

► **Quel serait pour vous, en tant que pianiste, le groupe idéal: trio, duo, solo? Ou n'y en a-t-il pas?**

Aucun, pris séparément, ne serait suffisant: les données sont tellement différentes! Quand on est deux, les choses se passent d'une certaine manière. L'arrivée d'un troisième musicien transforme complètement les données physiologiques, chaque formule a son caractère propre. Les Impressionnistes le savaient bien qui écrivaient pour quatre instruments, pour six ou sept, ou pour vingt-cinq: chaque formation, par ses données physiologiques, représente un univers différent à explorer.

► **Quand vous travaillez votre instrument, comment pratiquez-vous?**

Sans problème particulier. Le travail technique sur un instrument est une chose dont on se rend compte qu'elle est nécessaire: c'est une machine qu'il faut savoir faire fonctionner. Alfred Cortot disait: « On vient au monde avec des moignons»; il s'agit d'en faire des choses qui «tournent» plus ou moins bien. Mais cela n'a pas une importance déterminante, je crois. Disons que cela aide beaucoup et simplifie les choses, quand on connaît bien son instrument: c'est donc sans fin, on peut travailler un maximum de temps... Evidemment si on ne sait pas où se trouve le «do» sur un piano, on ne peut faire que de l'aléatoire. Cela dit la technique, jamais, n'a un rapport quelconque avec la musique: c'est une chose qui permet de faire de la musique...

► **...une condition nécessaire, mais certainement pas suffisante?**

Voilà. Et même... nécessaire?... Oui, un minimum, mais c'est une question de choix. Cela dépend du tempérament que l'on a et de la façon dont on veut s'exprimer: certains veulent une manière assez brute ou naïve, et d'autres une plus raffinée, Il y a cela aussi chez les peintres.

► **Vous avez enregistré un disque dont la moitié est en solo. Quelle conception avez-vous du piano solo?**

J'essaie d'en avoir le moins possible! J'espère y arriver. Je n'ai pas de conception. Ou, du moins, ce que j'ai tenté dans ce disque est une expérience d'automatisme, comme il y avait «l'écriture automatique». Cela demande donc, à l'opposé d'une idée préconçue, de n'en avoir aucune.

► **On peut ne pas avoir «d'idée préconçue», mais il y a sans doute des valeurs dont on ne peut se passer...**

Ce sont deux choses différentes. Les valeurs existent en elles-mêmes: on ne donne pas de la valeur à quelque chose, la valeur est dans cette chose; autrement il n'y en a pas. Je veux dire: on sent la valeur indépendamment de soi, elle est et restera, même le jour où nous disparaîtrons. Les valeurs... sont justement, peut-être, les richesses qui sont à la portée de tout musicien: il n'a qu'à se servir, les choses sont là. C'est tout à fait différent du problème d'avoir une idée — si vague soit-elle — du «comment on va se comporter devant son instrument». C'est aussi une question de choix: on peut aborder l'instrument avec l'intention de le maîtriser et d'en faire une certaine forme; ou arriver le plus démuné possible.

► **Avez-vous, lorsque vous jouez, le sentiment de créer de la musique?**

Voilà une question ardue, et un problème très large. Personnellement, je ne crois pas. Je ne considère pas que le musicien crée, je crois qu'il capte plus ou moins, suivant les instants, les moments. André Breton a beaucoup écrit là-dessus; je ne pourrais pas ajouter grand chose à ce qu'il a dit.

► **Alors, reprenant un de ses titres, pourrait-on dire, métaphoriquement, qu'un musicien est comme branché sur un «champ magnétique»?**

Le terme est un peu dépassé maintenant; «champ magnétique» cela fait science-fiction... Je crois qu'il y a plusieurs choses: par exemple, l'improvisation est une attitude, l'écriture en est tout à fait une autre... Je pense que ce que crée le musicien, quand il croit créer, est toujours quelque chose d'extrêmement mauvais... Pour moi, par exemple, la musique impressionniste est une musique captée. On ne peut rien en dire, mais on peut le sentir. Dans ce mouvement, qui est très important, il y a quand même une unité, une communion de pensées, d'inspiration. Ce qui prouve que la musique est inhérente à un endroit et un moment donnés: plusieurs musiciens d'une même génération captent la même chose. Un peu comme un vent qui souffle: celui qui a une voile peut s'en servir pour faire avancer son bateau, celui qui n'en a pas reste au même endroit. C'est par périodes, je crois.

► **Lorsque vous jouez du piano, des notions telles que celles de plaisir ou de souffrance ont-elles un sens pour vous?**

Non, aucun. Enfin, je m'attache à ce que cela n'en ait pas. Si l'on veut avoir l'attitude la plus disponible possible, on ne doit pas tenir compte de cela, au contraire, sinon on aboutirait à des illogismes du genre: sacrifier une phrase parce qu'elle ferait mal aux doigts. Si quelque chose vient qui demande un certain effort physique, on ne doit pas tenir compte de la crampe, si jamais elle arrive. Ainsi on l'oublie, et elle part d'elle-même.

► **Et si l'on prend ces notions dans un sens plus affectif?**

Je ne pense pas. Le boulot d'un musicien est de transmettre le plus fidèlement possible ce qui, par moments, lui vient à l'esprit. Dans des moments-là, il doit essayer de s'effacer le plus possible.

► **Préférez-vous improviser sur des thèmes composés par vous, ou sur des standards?**

Les standards qui ont tenu le coup à travers le temps sont justement ceux qui posent des problèmes, qui sont un peu des manuels pratiques, avec lesquels on peut apprendre beaucoup de choses, sur l'harmonie, etc. C'est donc un très bon travail que d'improviser en groupe sur des choses comme *Moment's Notice*. Coltrane, pour cela, nous a laissé un catalogue inépuisable de morceaux à travailler. Mais il faut bien mettre les choses à leur place: la musique appartient à Coltrane. Ce que nous pouvons faire, c'est pratiquer dessus pour apprendre le maximum de son langage. Cela dit, il est impensable de faire une musique uniquement constituée de standards. La composition est un problème de transmission, c'est tout. Ce sont deux choses différentes... *Naima* est la propriété personnelle de Coltrane. Il est déjà arrivé dans l'histoire du jazz — et maintenant encore assez fréquemment — que des musiciens s'attribuent d'une façon abusive une musique qui n'est pas à eux. Disons que c'est un peu un malentendu avec eux-mêmes: ils pensent exister vraiment, alors que c'est plutôt par procuration. Cela arrive à tout le monde quand on débute: il y a un moment de la vie où l'on a besoin de modèles. Mais il faut abandonner cela au bout d'un certain temps, autrement c'est très grave.

► **Etes-vous intéressé par le piano électrique et, plus généralement, par les possibilités de l'électronique?**

Oui. Ça marche avec des claviers comme le piano, mais ce sont deux instruments totalement différents: attitude, musique, façon de s'en servir ne sont pas du tout les mêmes. Le piano a sa tradition et son propre son, le piano électrique a le sien : c'est une erreur de les jouer de la même façon. L'électronique permet de trouver des sons nouveaux. Je crois que l'invention de quelque chose comme le Moog fait avancer la musique. Et il n'est pas du tout incompatible de mêler le son d'un piano acoustique avec celui d'un Moog: ils peuvent très bien se marier parce que l'un est tourné vers le passé, l'autre vers l'avenir. On peut faire de la musique avec n'importe quoi. L'électronique est quand même suffisamment élaborée, maintenant, pour donner naissance à des instruments intéressants. Ce n'était pas le cas il y a une dizaine d'années, où les pianos électriques sonnaient comme des accordéons. Le Moog est maintenant un instrument qui a été pensé, sur lequel il y a vraiment moyen de créer des choses qui peuvent s'insérer dans le cadre

d'une musique traditionnelle. Je ne refuse pas du tout que la facture des instruments change avec le temps, cela me paraît tout à fait logique.

► **Lorsque, en position d'auditeur, vous écoutez de la musique, il n'y a pas de choix pour vous? ni de hiérarchie?**

Ah non! Surtout pas ! Avec les chaînes hifi, on a la chance de pouvoir être au courant de ce qui se passe de façon planétaire: il faut vivre dans le temps présent avec les oreilles grandes ouvertes. J'ai parlé de Debussy, parce que lui et les Impressionnistes ne sont pas spécialement méconnus, mais l'on a mis sur eux une sorte d'oubli poussiéreux, alors qu'ils sont profondément contemporains... Mais les musiques folkloriques sont des univers tellement riches, que ce soit la musique pygmée ou la musique hindoue: forcément, ce sont des choses qui existent et tout ce qui existe est fondamentalement bon, important à connaître pour sa propre évolution... En fait il y a un choix qui se fait automatiquement entre ce que j'appellerais la musique «suppressive» et l'autre, celle qui existe et fait vivre. La « suppressive» est la musique qui participe de l'endormissement. Il y en a tellement d'exemples! Un qui est toujours frappant est celui des musiques de super-marchés: on essaye de rendre la prison la plus agréable possible.

► **Et le blues, pour revenir précisément au jazz?**

Le blues est un folklore qui a eu une influence déterminante. C'est le plus contemporain. Il faut faire venir de lui le jazz, je pense; celui-ci est peut-être le plus récent folklore authentique, d'une grande importance, puisqu'il a touché des millions de gens. Mais je suis persuadé que d'autres vont arriver. On peut classer les folklores dans le temps; ils apparaissent, prennent de l'importance pour un temps, et puis de l'extension: cela devient un peu une culture pour tout le monde.

► **A votre avis, quelle place laissez-vous dans vos improvisations à ce qui vient du hasard, et peut-être de l'inconscient?**

Je fais une petite différence entre improvisation et automatisme — du moins quand on parle de jazz. L'improvisation c'est un automatisme dans un cadre connu : en jazz cela peut être une grille harmonique, un thème que l'on connaît, etc. ; mais le moteur de départ c'est l'automatisme. En fait, le mot «improvisation» est sujet à malentendus; le mot le plus juste, musicologiquement parlant, serait « variations sur un thème » . Au bout d'un moment l'improvisation peut devenir un

automatisme — et ça, je crois que c'est bien — c'est-à-dire que le cadre éclate : les variations évoluent d'elles-mêmes au point que l'on oublie de quoi l'on est parti. Ce n'est pas du free-jazz; ou disons que le free-jazz était une tentative de cela, et l'automatisme se prend encore plus dans le sens de Breton, carrément: le point de départ est une attitude, beaucoup plus qu'une référence musicale ou culturelle...

► **...qui implique un certain vide de la pensée consciente...**

Oui, je crois. On peut reprendre les termes de Breton. Ça s'est fait en peinture, en littérature, en musique aussi; Satie improvisait aussi. Ils appelaient cela "improvisation". Cela n'a pas forcément rapport à un cadre jazzistique ou autre, c'est un certain "lâcher-prise" sur les choses.

► **Lorsque vous jouez, sur quoi porte l'essentiel de vos efforts: mélodie, rythme, harmonie, sonorité?**

Je crois que le plus essentiel est la sonorité. Tout ce que vous venez de dire — la mélodie, l'harmonie et le rythme— vise à quoi en définitive? A faire un son. Donc, c'est lui le plus important. Si les trois composantes sont bien unifiées, cela fait un son agréable... Agréable ou pas, disons que cela fait un son vivant. Si elles sont déconnectées, cela fait un son que j'appelle « mort », c'est une désunion, à ce moment-là ce n'est pas de la musique.

► **Pourriez-vous préciser ce rapport entre « connexion » et « déconnexion », cette notion de « son mort »?**

Le son existe. On peut le décomposer ainsi: une hauteur, un timbre, une intensité. Ce qui différencie un bruit de la musique, c'est que dans celle-ci les trois composantes sont unifiées. Si je fais tomber un verre par terre, par bonheur elles peuvent l'être. Il y a des tentatives en ce sens; je ne connais pas très bien, mais je crois que Stockhausen fait des recherches importantes là-dessus: découvrir la musique totalement en dehors des normes culturelles. On peut aller plus loin. On peut dire que la musique... c'est un plein de vide, au sens où c'est un plein que vous mettez dans un vide: le point de départ de la musique c'est le silence, et je crois que c'est lui qui la fait par sa qualité. Comment dire? Un bruit peut devenir, peut donner de la musique s'il est placé dans un silence différent... La musique, qui est un son, ne peut se définir que par rapport au silence, parce qu'on ne peut définir un son dans l'absolu. Et peut-être que le travail d'un musicien est davantage de créer un silence que le

bruit; et selon le silence qu'il créera, les bruits deviendront des sons musicaux, je crois.

► **Quel avenir, musicalement parlant, voyez-vous pour le jazz?**

Cela dépend de ce qu'on appelle jazz.

► **Disons, pour faire court, une musique qui comporte une très forte part d'improvisation.**

Je crois que cela existera de tout temps. Cela dit, je crois qu'il se passera des choses neuves; il s'en passe déjà, qui ne sont pas du jazz ni de la musique classique, mais autre chose. J'aurais facilement tendance à penser que le jazz va sur son déclin, c'est-à-dire que la grande époque créative du jazz et tout le message qu'il comportait, ont été donnés. Maintenant, il faut s'en servir, continuer; mais cela m'étonnerait beaucoup que des choses équivalentes au « swing », au « be-bop », au « cool », puis à Coltrane ré-existent encore. L'art a ses époques, ses endroits... Je n'ai pas d'exemple précis, parce que c'est un travail de recherche: les choses s'élaborent, c'est balbutiant.

► **Une sensibilité « dans l'air »?**

C'est évident. Cela fait partie des lois de l'évolution. Ce serait extrêmement triste que la musique reste pour l'éternité le « be-bop »: les temps changent, les gens aussi, la musique évolue. Le jazz "be-bop", etc., prend de plus en plus de recul: on y entend des choses de plus en plus profondes; on est à même de voir cela d'une façon de plus en plus objective. Donc le problème du musicien est de s'adapter à ce changement.

► **S'adapter implique toujours un effort. Pour vous le « vrai » musicien est-il celui qui est d'emblée dans le mouvement?**

Si un musicien veut pouvoir faire de la musique, il faut qu'il soit stable. Et dans le monde actuel, la seule manière d'être stable est de changer en même temps que le changement. C'est relatif: on n'est stable par rapport à quelque chose qui bouge que si l'on est en mouvement soi-même. Je crois que c'est tout à fait faisable: beaucoup... la majorité des musiciens fait cela.

► **Avez-vous des désirs musicaux à exprimer?**

Des désirs? Non, pas vraiment. J'espère que Le mouvement d'ouverture, déjà amorcé, ici, en France, va continuer. De là, peut-être, vont naître



des choses. Cette ouverture doit être, aussi, un recul de chacun par rapport à ses classifications constantes. Tout ce qui a rapport au jazz en France— musique, revues, concerts...—tout cela doit évoluer, et participer au mouvement d'ouverture. Autrement, cela risquerait de prendre un côté vieillot bien ennuyeux. Le vent souffle, mais il y a aussi la poussière qui s'accumule sur les meubles. J'espère que l'ouverture se fera dans tous les sens, pour que de nouvelles façons de penser prennent le pas sur les anciennes. (Propos recueillis par Jean-Pierre Moussaron.)



**Si vous êtes arrivé directement sur cette page et ne voyez pas de barre de menu sur la gauche de l'écran, [cliquez ici](#).**  
**Vous pourrez ainsi naviguer facilement dans tout le site.**