

Interview de Franco Ambrosetti

Schaffhouse, Allerheiligen Kloster, 13 mai 2017

0' 26''

Quelle a été pour vous l'importance de la scène tessinoise, avec le « Circolo del Jazz », le festival international de jazz de Lugano et ces connexions avec l'Italie ?

Eh bien c'était fondamentalement important pour faire la connaissance des musiciens... Il y avait le « Circolo del Jazz » dont mon père était président, et le festival de Lugano fut un des premiers festivals du genre. Il n'y avait pas encore Montreux ; il y avait Comblain-La-Tour, Antibes, et San Remo. Donc notre maison était pleine de musiciens comme Julian « Cannonball » Adderley, Johnny Griffin, Dexter Gordon... Quand ils arrivaient à Lugano, ils passaient tous à la maison. En plus, durant ces années, Norman Granz avait lui aussi une maison à Lugano. Il y a habité pendant sept ou huit ans, et un grand nombre de musiciens allaient aussi le voir en-dehors du festival. Il y avait aussi un autre musicien qui avait une petite maison à Figino : Bill Grauer, le propriétaire de Riverside Records. C'est pour cela que « Cannonball » Adderley et son frère Nat venaient assez souvent à Lugano pour voir Bill Grauer qui était leur producteur de disques. C'était cela l'ambiance... Moi, je ne jouais pas encore ; j'ai donné mon premier concert en 1961 en Italie, avec Romano Mussolini (il sourit). J'avais vingt ans. Mais avant, je ne jouais pas en public. J'étais en train d'apprendre la trompette que j'ai commencé tard : mon père m'a donné une trompette quand j'avais dix-sept ans. A ce moment-là, j'étais au collège des Bénédictins à Ascona. Là-bas, la seule chose qui était permise, c'était de jouer un instrument. Pour le reste, c'était comme la prison ou, si vous voulez, le service militaire, ce qui est assez semblable... Donc pour ma formation c'était très important de connaître à l'avance les gens avec lesquels peut-être un jour j'allais jouer : non seulement leur musique, mais aussi leur culture. Parce que quand on ne joue pas, on parle. Ils racontaient des histoires sur ce qui se passait à New York, etc... Et tout de suite après, quand j'ai commencé à jouer en public, j'ai eu la chance de connaître Daniel Humair, George Gruntz et d'autres gens qui jouaient avec papa, et aussi d'aller à Paris de temps en temps. Paris était un peu devenu le centre des musiciens américains qui avaient émigré. Le plus fameux était Bud Powell... Ils jouaient tous au « Blue Note », un club qui a existé bien avant le « Blue Note » de New York. Le nom était repris de l'étiquette qui a rendu le jazz fameux de 1953 jusqu'à ce que le label cesse ses activités dans les années 1970. Il y avait aussi deux ou trois autres clubs comme le « Chat qui pêche » ou le « Caméléon ». Cela m'arrivait alors d'aller de Zurich à Paris en voiture et de passer des soirées avec Daniel Humair. On jouait avec tous ces musiciens-là : Bud Powell, Dexter Gordon, Johnny Griffin, Donald Byrd, Kenny Drew, Art Taylor qui est sur tous les disques américains de cette période parce que c'était le seul qui était toujours à l'heure (il rit) ! Quand Elvin Jones n'était pas là, on prenait Art Taylor... C'est pourquoi John Coltrane a eu Art Taylor sur son fameux disque « Giant Steps » ; mais il aurait préféré un autre batteur. Seulement, à la fin, c'était le seul qui était toujours ponctuel – un batteur extraordinaire d'ailleurs. Donc tous ces musiciens étaient à Paris, et évidemment, ils bougeaient. Ma génération a eu la chance de connaître et de jouer avec des musiciens qui ont fait l'avant-dernière révolution du jazz : le hard bop et tout ce qui est venu avec. Pour moi, la dernière fois qu'on a inventé quelque chose de novateur, c'est le « MBase » avec

Steve Coleman, Greg Osby, Gary Thomas, Cassandra Wilson, Geri Allen, Marvin « Smitty » Smith... Toutes des personnes avec lesquelles j'ai travaillé après, à la fin des années 1980. C'est pour cela que je parle de l'avant-dernière révolution, parce que les musiciens les plus modernes à cette époque, c'étaient « Cannonball » Adderley, Johnny Griffin, et tous les autres qui étaient à Paris.

6' 37''

Donc vous avez appris sur scène... C'était la transmission directe d'une pratique musicale ?

Oui... J'ai appris sur scène et par les disques. Parce que mon père, quand il était étudiant pour devenir ingénieur – il a fait l'école polytechnique fédérale à Zurich pendant la guerre – jouait du saxophone et du vibraphone, et ma mère jouait de la batterie (il sourit). Il y a des disques LP de cela dans quelques archives, repris de disques 78 tours, où ma mère joue de la batterie. Ils étaient jeunes : mon père avait vingt ans quand ils se sont mariés. Les musiciens qui venaient à la maison m'ont raconté quand j'étais plus grand qu'ils mettaient des disques et me demandaient de dire qui jouait. Moi, je ne connaissais que trois ou quatre musiciens : Glenn Miller, Benny Goodman, Teddy Wilson... Et quand je trouvais qui jouait, ils me regardaient comme un génie, ce que je n'étais pas du tout : à la maison, on n'écoutait que ça ! Mon père faisait arriver des disques chaque mois, en choisissant dans le Down Beat. Un ami les commandait dans un magasin de disques aux USA puis les envoyait en Suisse. Donc nous avions toutes les nouveautés du disque, bien avant qu'elles arrivent avec la distribution officielle. C'est ainsi que j'ai pu suivre le développement du jazz après la guerre. Et ensuite, les musiciens que j'avais écoutés passaient nous voir à Lugano. C'était une situation très particulière (...). Et puis le jazz était à l'époque une musique qui représentait la liberté ; une musique qui, même dans certains régimes totalitaires, et pour des raisons que je n'ai jamais comprises, était permise. En 1964/65, j'ai joué à Prague et à Varsovie. Durant ces années, ils auraient dû s'y opposer, car d'abord le jazz était américain ! Mais c'étaient les américains noirs, donc c'était déjà contre l'establishment blanc. Et cela parlait positivement pour la bureaucratie communiste qui était au-delà du rideau de fer...

10' 45''

Pour votre génération de jeunes qui arrivent juste après la guerre – on parle souvent des existentialistes – est-ce que le jazz était associé à une révolte contre l'establishment ?

Le jazz l'a été sans doute, et surtout durant la période totalitaire du nazisme et du fascisme... C'est d'ailleurs bien étrange que Romano Mussolini, le fils de Benito Mussolini qui avait interdit le jazz, soit devenu un musicien de jazz – et il jouait bien, lui ! C'était un bluesman ; il avait le blues dans le cœur. Il n'avait pas beaucoup de technique, mais il jouait le jazz juste, pas parce qu'il avait appris des accords. Cela lui venait vraiment du cœur. C'est amusant, quand même (il rit) ! Ce n'est pas un hasard... D'ailleurs mon père me racontait qu'en 1937, quand il avait connu ma mère à Riccione – à Riccione il y avait la maison de Mussolini, qui est toujours là – les trois fils de Mussolini, le plus grand surtout, écoutaient du jazz. Quand on passait devant leur maison, on entendait du jazz. Ils avaient des disques et écoutaient cette musique que leur père avait interdite. Cela a toujours été

une musique pour la liberté. Une thèse de doctorat traite du fait qu'une certaine intelligentsia internationale a embrassé le jazz parce que c'est quand même une musique dans laquelle la liberté est fondamentale : comme on improvise, il faut se mettre d'accord, et cela donne beaucoup d'interplay. C'est quelque chose de démocratique – donc si vous êtes face à un gouvernement totalitaire, il est évident que le jazz représente une façon de lui échapper... Cela a toujours été comme cela.

12' 49''

C'est valable aussi pour les musiciens sud-africains qui ont émigré en Suisse quelques années plus tard, et que l'on retrouve sur la scène du Café Africana. Là, contrairement à d'autres endroits qui ont eu un destin éphémère, on a un local qui dure plus que dix ans. Qu'est-ce qu'il a représenté pour vous ?

Beaucoup ! Je crois qu'il a bien duré une quinzaine d'années, en fait. Moi, je suis arrivé à l'Africana en 1962, quand j'avais fait ma maturité. Mon père m'avait dit qu'il fallait que j'étudie ingénieur comme lui. On avait une fabrique, et les chefs étaient les ingénieurs. Moi qui n'aimait pas du tout la physique – aujourd'hui j'aime beaucoup, c'est différent ! – Mais dans le temps j'avais des problèmes en physique et des problèmes en allemand. J'avais pris un deux en physique à la maturité, et un trois en allemand, et des cinq qui compensaient... Je me suis inscrit à l'école polytechnique de Zurich avec un deux en physique et un trois en allemand (il sourit). Ma maturité était bien valable, mais le mec là-bas m'a regardé et m'a dit : « Monsieur, vous êtes sûr que vous voulez étudier ingénieur mécanicien ? ». Et moi je lui ai répondu : « Ecoutez, c'est mon père qui m'a dit de faire ça... ». Après six mois j'ai laissé tomber parce que je ne comprenais rien du tout ! Ce n'était pas ma matière et j'ai étudié l'économie... Je me suis dit que je pouvais devenir manager. D'ailleurs c'était les premiers moments où les sciences économiques devenaient respectées comme une science à part entière. Ou une philosophie... Karl Popper ne dirait pas que c'est de la science.

C'est un des changements : les managers ont remplacé les ingénieurs...

Exactement. Parce que les ingénieurs pensent comme des ingénieurs... Et nous, fondamentalement, nous représentons une branche de l'éthique : Adam Smith était un philosophe comme tous les fondateurs de l'économie classique. J'aime beaucoup cela, et aujourd'hui je pense que faire les deux choses ensemble serait l'idéal ; mais ça ne fait pas partie de notre discussion...

Donc quand je suis arrivé à l'Africana, on jouait à une heure : de une heure à deux heures et demie, il y avait des jeunes qui jouaient. Et le soir c'était toujours la même chose pendant toutes ces années durant lesquelles j'ai joué à l'Africana : Champion Jack Dupree, qui est aussi un nom très important du blues, commençait vers six heures. De sept heures à neuf heures, il y avait les jeunes : chaque soir il y avait un orchestre différent. Moi j'avais un quintette avec Peter Candiotta au saxophone, Alex Bally à la batterie et les frères Foletti dont l'un, le bassiste, travaillait chez Brown Boveri, aujourd'hui ABB... On était tous engagés ailleurs, en train de faire quelque chose d'autre. Cela changeait chaque soir, par exemple le vendredi Hans Kennel qui jouait avec Remo Rau. Et après il y a eu Dollar Brand en trio, avec Makhaya Ntshoko qui était un batteur extraordinaire, et le bassiste qui

s'appelait Johnny Gertze. C'est ce que j'ai vécu pendant les quatre ans passés à Zurich, et ensuite j'ai changé d'université et je suis allé à Bâle. Mais là, à l'Africana, il y avait vraiment tout le monde qui comptait dans le jazz contemporain en Suisse. Aussi Irène Schweizer qui est partie du côté free. Tout s'est développé à partir de là, du « nucleus » de l'Africana, pour ensuite se répandre dans la scène européenne, parce que beaucoup sont devenus des musiciens internationaux. C'était l'Africana le point de rencontre, où on ne buvait pas d'alcool d'ailleurs...

Cela permettait aussi de garder le lieu secret : il n'y avait pas de débordements...

Non, c'est juste...

18' 07''

Ce qui m'intéresse aussi à l'Africana, c'est cette écoute des musiciens sud-africains : on avait toujours cru que le jazz était un art populaire américain, et eux, ils jouent leur propre musique inspirée du jazz. Il semblerait que cela ait été un facteur d'émancipation pour certains musiciens qui n'ont plus joué de standards ou de hard bop. Est-ce que vous avez ressenti cela ?

J'ai senti que cela arrivait... Disons que moi aussi je suis passé par des expériences de free jazz, mais je n'étais jamais convaincu que cela soit la musique à faire. J'ai toujours pensé que certaines règles te donnent quand même la liberté d'improviser... Avec des règles, c'est plus proche de ma nature. Ce n'est pas une critique que je fais au free jazz, mais le fait d'enlever toutes les règles quand on va sur scène ne donne pas nécessairement plus de liberté. C'étaient d'ailleurs les années des happenings, il ne faut pas l'oublier : il y avait le « Living Theatre », le monde bougeait ! Mais si la seule règle est de ne pas avoir de règle, c'est une règle quand même ! Cela peut être une prison, même si on a l'impression qu'on n'y est pas enfermé...

Ma question n'était pas forcément sous l'angle du free jazz : il y a eu un processus que certains musiciens ont suivi, et après ils en sont sortis pour faire autre chose – par exemple composer comme Pierre Favre... C'est pourquoi cela m'intéresserait de savoir si vous avez aussi commencé à composer durant ces années...

Oui, et c'est ce qui est documenté dans le premier disque que j'ai fait en 1965. Mais c'est encore un peu dans la ligne hard bop... Je suis un musicien hard bop même s'il y a des disques où je joue du free ! J'ai essayé de comprendre, et cela vous libère la tête : je trouve que l'on peut intégrer beaucoup de ces éléments, dont le départ est passé par l'Africana, dans la musique que je fais aujourd'hui. Bon, ici, avec un orgue hammond, c'est un peu difficile d'aller faire du « free » ou d'intégrer des moments de grande liberté. Mais quand même, il y a beaucoup de Coltrane. Vous n'avez pas écouté la deuxième partie, mais on a joué deux morceaux de lui : et là, c'est beaucoup plus libre parce que la musique se joue sur les intervalles. C'est une approche totalement différente, modale. Mon fils ne sait pas jouer du be bop comme moi ; sa musique est modale. Mais il est vrai que tout est parti de là, et ensuite chacun a choisi fondamentalement sa mission. Moi, j'ai fait ce que j'avais envie de faire, parce qu'en étant soit industriel, soit musicien, je jouais ce que j'avais envie

de faire, et pas ce qui était à la mode. Si déjà je peux jouer, je fais ce dont j'ai envie, comme ici en club à Schaffhouse. Et les gens savent quand ils viennent que je joue cela, en évoluant évidemment comme tout le monde, parce qu'on évolue toujours.

23' 18''

En fait, c'est ce que Bruno Spoerri explique très bien dans ses écrits : on avait de la peine dans ces années à s'imaginer autrement que musicien amateur dans le sens noble du terme...

Oui, c'est vrai...

Ce sont peut-être les émigrés d'Afrique du sud qui ont dû se faire une place comme musiciens professionnels, parce qu'ils n'avaient pas d'autres possibilités de s'intégrer...

Des musiciens sud-africains, je n'ai connu que le trio de Dollar Brand. Johnny Gertze est un très bon bassiste qui jouait de façon traditionnelle : il ne faisait rien de spécial. Makhaya Ntshoko est quelqu'un de très innovateur, seulement personne ne le sait ! Lui, il jouait déjà à la façon d'Elvin Jones, qui est pour moi le plus grand innovateur de la batterie durant les années 1960. Makhaya jouait déjà comme cela bien avant que l'on sache que ce serait la direction prise par la plupart des batteurs... Comme l'a fait plus tard Jack DeJohnette, avec lequel je viens d'enregistrer à New York. Il était très novateur, et c'était assez étrange de jouer avec lui parce qu'on n'avait pas un Art Taylor avec ses pulsations régulières, mais quelqu'un qui mettait toujours des accents différents. Et cela, c'est probablement africain. Elvin, indépendamment de cela, allait lui aussi dans la même direction... Quant à Abdullah Ibrahim, Dollar Brand, il avait une conception influencée par sa culture africaine évidemment, mais dans le jazz il était entre Ellington et Monk. Je pense que c'étaient ses deux grandes idoles ; mais il jouait d'une façon très personnelle. Il transformait cela d'une façon très personnelle, et plus tard il a d'ailleurs eu beaucoup de succès. Cela ne ressemble pas du tout à la musique que je fais : c'est beaucoup plus... mystique ou ésotérique.

C'est un peu comme s'il avait sauté le be bop...

Oui, ce n'est pas un « bopper ». Mon fils non plus n'est pas un « bopper ». Mais cela ne fait rien : vous savez, le be bop est probablement la meilleure école pour faire quelque chose après ! Il faut bien apprendre quelque chose... C'est comme dans la musique classique : il y a certaines choses qu'il faut faire, autrement on n'arrive jamais à jouer un instrument comme il faut. Donc le be bop est vraiment la meilleure base ; d'ailleurs Irène Schweizer jouait du blues comme tout le monde et connaissait le bop très bien. Et puis elle a choisi de faire autre chose. Mais c'est une très bonne musicienne, et Pierre Favre aussi. Pierre Favre jouait avec mon père avant Daniel Humair, dans les années 1950... Il jouait comme Philly Joe Jones, et ensuite il a décidé de faire autre chose : c'est un poète. C'est de la poésie quand il joue ; ce n'est pas du rythme mais quelque chose qui te prend, qui est émouvant, même s'il a dû pour gagner de l'argent jouer à la radio et avec les big bands. D'autres sont devenus professeurs de musique, parce que d'une façon ou d'une

autre, quand on a une famille, il faut bien gagner de l'argent ! Avec le jazz on ne va pas loin...

27' 37''

Je me permets de rebondir quand vous parlez de professeur de musique... Au tournant des années 1970, après cette période de nouvelles performances, il y a deux choses qui arrivent en même temps : les écoles de jazz et les festivals. Comment avez-vous vécu cette période ?

Les festivals, il y en a eu partout et je les ai tous faits... Pour nous, du point de vue musical, c'était intéressant parce qu'on rencontrait beaucoup de gens. J'ai fait beaucoup de festivals durant ces années, parce qu'avec le quintette de papa, où il y avait Daniel Humair à la batterie et un bassiste qui changeait – Jean-François Jenny-Clark, Niels-Henning Pederson ou Henri Texier (...) – c'était vraiment du travail pour nous ! Et du travail intéressant : on rencontrait beaucoup d'américains. C'est un point que personne n'a raconté – d'ailleurs, entre parenthèses, je suis en train d'écrire un livre sur ma vie musicale ; j'en suis déjà aux années 1990 (...). Quand on allait dans les pays de l'est, il y avait aussi Dexter Gordon, Johnny Griffin et d'autres musiciens américains qui étaient invités à jouer. Et il y avait toujours des journalistes et Willis Conover et sa « Voice of America Jazz Hour ». C'était la propagande américaine, avec ses programmes qui étaient fait pour être diffusés au-delà du rideau de fer. Et il y avait plusieurs de ces journalistes qui venaient, par exemple celui de « Radio Free Europe » dont je ne me souviens plus le nom... Et c'est assez drôle que tout cela ait été permis ! Pour les américains, c'était intelligent quand même, parce qu'ils avaient beaucoup d'écho.

Je pense qu'ils ont imposé leurs modèles culturels après la seconde guerre mondiale ; ils n'ont pas seulement fait la guerre avec des canons, mais aussi avec leur musique et leur culture...

Oui, absolument... Et en envoyant des journalistes qui leur disaient aussi combien il y avait de tanks et où (il sourit). C'était donc l'intelligence : ils travaillaient aussi pour le gouvernement, même s'ils n'étaient pas de la CIA ou de la NSA. C'est un côté des choses intéressant, et que l'on ne connaît pas. J'ai vu cela personnellement... D'ailleurs, j'avais essayé d'appeler Willis Conover à ce sujet, mais sans succès, quand j'étais en Amérique la première fois. On a joué avec papa en 1967 au festival de Monterey, et j'étais en voyage de noce avec ma première femme (...).

31' 49''

C'est quand même un grand changement : un orchestre européen qui joue dans les grands festivals américains... Est-ce que l'on peut parler de l'émergence d'un jazz européen autonome durant ces années ?

Absolument... C'était automatique ; c'est venu comme cela. Aussi parce que les musiciens américains qui venaient jouer dans les festivals en Europe et dans les clubs à Paris, quand ils sont rentrés, ont ramené avec eux cette culture des musiciens européens qui jouaient parfois du jazz avec eux. A Paris au « Blue Note », quand Bud Powell jouait, il y avait parfois

un batteur qui pouvait être Jean-Louis Vial ou Daniel Humair, avec un bassiste français... Donc c'est évident que tout cela est rentré dans la tête des américains : ils ont compris qu'il y avait aussi une musique européenne qui est respectueuse des règles américaines parce que le jazz vient de là... C'est quand même à New Orleans qu'il a commencé, ce n'est pas chez nous !

Il y a une différence dans la façon d'harmoniser et d'arranger la musique, quand je pense au travail d'un George Gruntz par exemple...

Oui, c'est vrai... Il y a une musique et une approche européennes. George Gruntz insistait toujours sur cela. C'est pour cela que le disque que j'ai fait avec ENJA, avec mes premières compositions, s'inspire beaucoup de musiques qui ne sont pas des copies de la musique américaine. Si vous écoutez beaucoup de musique classique comme je le fais, il est évident que cette musique qui est née ici apporte beaucoup d'influences – surtout la musique du début du vingtième siècle, parce que quand est arrivé Stockhausen c'était moins intéressant. J'aime beaucoup Ligeti, mais c'est un autre chapitre... Il y a quand même des influences qui viennent de la musique impressionniste ou expressionniste, ou des néo-classiques comme Arthur Honegger. Cela fait partie de votre ADN ! Et c'est pour cela qu'il y a quand même une musique européenne.

On sait aussi que des musiciens comme Duke Ellington ont aussi été influencés par les impressionnistes. Donc quelque part, le jazz serait aussi une musique entre-deux, qui a relié les hommes à distance ?

Oui, c'est juste... Absolument.

34' 48''

Une autre question concernant ces écoles qui ont eu un impact déterminant vu qu'on a commencé à apprendre le jazz autrement que votre génération l'a appris. Est-ce que cela vous a intéressé : avez-vous travaillé avec les écoles ?

J'ai été président pendant vingt de la « Scuola di musica moderna » à Lugano, qui enseigne aussi le jazz. Mais personnellement je n'ai jamais été vraiment intéressé à donner des leçons. J'ai donné de temps à autre quelques « master classes ». Vous savez, je suis autodidacte. J'ai fait huit ans de piano classique, et finalement un jour mon père a décidé de me donner une trompette. J'avais seize ans et j'ai appris tout seul. Certains trompettistes m'ont montré des choses, mais ce n'étaient pas des professeurs : un musicien comme Dusko Goykovic m'a appris beaucoup de choses, par exemple sur les embouchures. C'étaient les petits secrets, un peu comme un grand chef de cuisine qui vous explique des choses qui ne sont pas dans le bouquin de recettes qu'il a écrit... C'est aussi cela l'amitié entre musiciens : il y a beaucoup de loyauté. Il n'y avait pas beaucoup de compétition ici, chez nous. En Amérique c'est différent, parce qu'il y a les noirs, les juifs, qui représentent la deuxième minorité en importance : tous les grands musiciens comme Stan Getz étaient juifs et la mère de Bill Evans aussi ; Michael Brecker, Mike Stern John Scofield etc... En Suisse c'était différent : on s'aidait beaucoup les uns les autres, et c'est comme cela que j'ai appris la trompette tout seul. Alors, pour donner des cours,

qu'est-ce que je leur dirais ? Comment j'ai appris moi-même ? Je ne sais pas si ce serait la chose juste à faire... De plus, en 1966, j'avais gagné un prix lors d'un grand concours à Vienne, qui était organisé par Friedrich Gulda. J'avais gagné le premier prix de trompette, et le deuxième était Randy Brecker. J'avais gagné beaucoup d'argent en dollar, et aussi une bourse d'étude de quatre ans à la Berklee School of Music à Boston. J'ai donné la bourse à un autre trompettiste, parce que j'ai décidé de ne pas faire une école de musique. Je devais décider entre faire le musicien et travailler pour la famille. J'ai choisi de finir mes études d'économie, parce que je ne pouvais pas les interrompre pour aller étudier la musique pendant quatre ans aux Etats-Unis... C'est là que j'ai décidé que j'allais faire l'industriel et le musicien que j'étais déjà. Si vous ne faites que l'industriel, c'est difficile d'apprendre à bien jouer de la trompette. Mais en ayant un ADN de musicien, vous pouvez faire deux choses en parallèle. Concernant les écoles en général, j'ai un peu l'impression qu'aujourd'hui elles forment un tas de personnes qui jouent exactement la même chose. Je regrette de devoir le dire, mais il n'y a plus personne qui me surprend dans le jazz d'aujourd'hui. Tous ceux que j'écoute jouent très bien : c'est parfait du point de vue stylistique, c'est juste et cela a du goût. Mais à la fin, ce sont des choses que je faisais il y a quarante ans déjà.

Est-ce que ce n'est pas dû au fait qu'on a beaucoup retranscrit le répertoire, et que l'on voit aujourd'hui de plus en plus de groupes de jazz qui jouent avec des partitions ?

Oui... C'est possible que ça soit cela... Vous savez, les écoles fabriquent cela. L'école homologue : il y a un système et il faut apprendre ce système. C'est pour cela que Miroslav Vitous a été foutu dehors de Berklee, et je crois Keith Jarrett aussi ! Ce sont des musiciens qui ont leur tête. L'idée fondamentale du jazz est une idée libérale : il faut penser avec votre tête et non pas avec des dogmes. Les écoles vous imposent des dogmes – C'est comme ici ! (il rit en désignant l'église du couvent). Et c'est difficile de les critiquer, parce quand vous êtes à côté, vous risquez de vous faire renvoyer... C'est le côté négatif. Et le côté positif, c'est que quand même, avec les écoles, vous avez plus de facilité pour apprendre. Et à la fin, si vous êtes quelqu'un qui est doué, et qui a ce talent naturel comme ma génération qui n'a pas fait d'école – Irène Schweizer, George Gruntz, Bruno Spoerri – vous pouvez faire de l'école quelque chose de mieux. Mais alors ce n'est pas l'école qui vous a formé : vous avez un talent qui vous a permis de prendre les choses importantes et d'en faire quelque chose de personnel. L'école devrait insister plus sur cela, et moins sur l'homologation ou sur le dogme (...). Beaucoup d'écoles ne vous laissent que très peu de temps pour jouer l'instrument. Vous faites un tas de choses intéressantes, mais la première chose à faire est de jouer votre instrument. Moi, je jouais cinq à six heures par jour à l'Africana, en bas à la cantine, où il y avait un piano complètement cassé ! On y faisait des répétitions avec Alex Bally et les autres batteurs, et aussi des exercices... On jouait tout le temps, parce qu'on en avait envie ; pas parce que je devais le faire. Et surtout parce que je ne voulais pas aller à l'université ! Même aux cours d'économie, je n'y allais jamais (il sourit). Ensuite j'ai changé d'université et j'ai fait ma licence avec de bonnes notes ; mais c'était à Bâle : à Zurich j'avais raté les deux examens les plus importants. Le professeur m'avait conseillé de changer de faculté, estimant que chez lui je n'avais aucune chance. Cela m'a fâché et en une année à Bâle j'ai rattrapé quatre années d'université.

Mon père m'avait dit de me mettre au travail : « ou bien tu fais le musicien, ou bien du travail à l'université – Je ne peux pas te payer toute une vie de musicien ! » Je ne voulais pas aller faire le musicien aux Etats-Unis ! Donc les écoles... J'ai quelques doutes : si tu es doué ça va. Mais je me demande quand même si la liberté que le jazz impose comme philosophie de vie est compatible avec une institution qui par définition crée des systèmes fixes et un peu dogmatiques.

44' 46''

Vous avez travaillé pour le théâtre et composé des musiques de film... Est-ce que vous avez été intéressé par l'émergence de cette culture pop beaucoup plus importante en termes de marché ? C'est la musique qui est la plus écoutée depuis les années 1960, et qui a profité de l'expérience des musiciens de jazz en studio...

Oui, Sting surtout... Le jazz a beaucoup influencé la pop et beaucoup de musiciens. Jean-Luc Ponty, par exemple, jouait avec nous mais aussi avec Frank Zappa. Il y a beaucoup d'exemples... Ils ne jouaient pas forcément du jazz mais pratiquaient l'improvisation. Alors que dans la musique commerciale personne n'improvisait. L'improvisation y était interdite, tout comme elle avait été interdite pendant un siècle dans la musique classique. Friedrich Gulda l'a dit dans un petit bouquin publié il y a trente ans : « Maintenant je vais écouter les deux meilleurs jazzmen du monde, Bach et Mozart ! » Ces gens-là improvisaient. Et moi je les joue maintenant avec Uri Caine : on improvise sur les variations Goldberg, comme le faisait Bach lui-même... Les 25 variations sont fondamentalement des improvisations : les harmonies sont les mêmes. Uri Caine joue le thème, et puis commence les variations en les jouant à notre façon. On a aboli l'improvisation au courant du 19^{ème} siècle (...), mais elle est revenue dans les hautes écoles de musique, tout comme les classes de jazz. Je suis dans le conseil de fondation du conservatoire de Lugano, et je vais parfois jouer avec les étudiants classiques qui ont un big band de jazz. Ils jouent parfaitement leur instrument mais ce ne sont pas des musiciens de jazz... Seulement, ils comprennent que ça existe, qu'il y a d'autres pratiques musicales dans lesquelles il ne suffit pas de lire et d'interpréter en mettant un peu de soi-même dans ce que quelqu'un d'autre a écrit. Quand on improvise, c'est la personne qui se manifeste : c'est une composition personnelle faite à ce moment-là. Je pense que le futur de la musique, ce n'est plus le jazz tel qu'on le connaît aujourd'hui, ni la musique classique telle qu'on la connaît aujourd'hui, mais l'intégration des deux mondes – qui étaient déjà intégrés dans la période baroque. Peut-être qu'il n'y aura plus la partie africaine, qui était le rythme, mais je peux m'imaginer qu'on aille dans cette direction-là.

48' 40''

Une question de conclusion : vous êtes en train d'écrire un livre sur votre parcours musical. Quel est aujourd'hui, avec la distance, l'héritage de ces années 1960 / 70 pour vous ? Est-ce qu'il en reste quelque chose ou y a-t-il eu une rupture ?

Non... Il n'y a pas eu de rupture. C'est une évolution, et comme toutes les évolutions ce n'est pas darwinien. Ce n'est pas un saut ! C'est une évolution très logique, une maturation. On grandit et on apprend... On est comme des éponges : tout ce qui se passe dans la vie sont des choses que tu dois mettre dans la musique que tu fais. Aujourd'hui,

quand je joue une ballade, c'est très différent de comment je jouais une ballade il y a trente ans. Mon père me disait toujours : « tu joues les ballades juste, mas pas bien ! » Qu'est-ce que cela veut dire, « juste » ? C'est correct, il y a toutes les harmonies. C'est parfait, mais il manque quelque chose (il sourit). Alors quand on grandit et qu'on mûrit, on comprend que la ballade n'est pas vraiment le moyen le plus pratique pour faire sortir ce que tu as dedans... Une ballade ne doit pas forcément être triste, mais elle peut démontrer que les sentiments sont quelque chose de très fort. L'amour est quelque chose de très fort, et tout cela doit sortir dans le jeu. C'est difficile de le faire sortir quand on joue un morceau rapide comme « Impressions » que nous avons joué hier soir dans la deuxième partie du concert. Si vous arrivez à faire sortir tout ce que vous avez dedans, les gens le ressentent. Ils comprennent et sentent votre émotion. C'est cela la chose importante, et d'ailleurs quand on écrit c'est la même chose. C'est pour cela que je suis en train d'écrire moi-même le livre que j'avais dicté à quelqu'un d'autre : c'était stérile. Donc j'ai décidé de le réécrire moi-même, mais à ma façon, pour que les gens comprennent que c'est une émotion que je suis en train de transmettre. Donc il n'y a pas vraiment eu de rupture. Il y a eu une évolution. C'est probablement comme le disait Miles : quand on grandit, on fait moins de notes. C'est un processus : quand vous faites beaucoup de notes, petit à petit vous enlevez. Vous essayez de dire la même chose avec moins de phrases, moins de paroles, moins de notes... C'est quelque chose qui vient automatiquement. Vous laissez respirer la musique. Quand j'étais jeune, on jouait des phrases immenses, longues. Je n'ai jamais été friand de ruptures. C'est vrai que les révolutionnaires ont toujours voulu changer les règles. Il faut faire le contraire de ce qu'on vous dit – c'est ce qu'a fait Napoléon. Dans les guerres aussi : vous ne les déclarez pas et vous arrivez à des choses comme Pearl Harbour où les Japonais ont bombardé contre toutes les règles. C'est comme cela que l'on gagne les batailles, que l'ont fait la révolution – aussi en musique et en peinture, avec une rupture. Mais je ne suis pas un homme de rupture. Je suis un homme d'évolution. C'est dans ma nature : je ne peux pas devenir tout d'un coup un Robespierre (il rit).

Fin : 53' 04''