

Interview de Pierre Favre

Uster, le 11 juillet 2013

Première partie**00'' (Max Greger Big Band et « bebop tardif » en Allemagne)**

Alors, 11 juillet 2013, nous sommes à Uster chez Pierre Favre pour une interview... Donc comme je viens de t'expliquer, dans une première partie, j'aimerais que tu m'expliques qu'est-ce qu'a été, durant ces années 1965-1980 pour toi, les principaux moments, les principaux changements, les principales rencontres autour et dans la musique.

Alors si on commence en 1965, j'étais encore en Allemagne à cette époque-là ; je jouais dans le grand orchestre de Max Greger, mais bon, là j'ai quand même eu la chance de... C'était à l'origine un orchestre complètement commercial, mais là tout à coup, il a eu la chance de faire venir des grands solistes comme Benny Bailey... Il y avait Dick Spencer, il y avait Don Menza... C'étaient des vraiment des très, très bons musiciens de la scène du jazz, et donc dans l'orchestre au moins on jouait des choses... des morceaux de jazz, hein, c'était ça. J'ai vécu ça après quand j'ai joué dans ce grand truc avec Carla Bley, c'était plus jazz parce qu'il y avait Steve Swallow à côté de moi, hein – mais là, quand même, pour apprendre le métier c'était très bien. Et puis, heu, beaucoup de concerts dans les clubs, dans les festivals parce que l'orchestre était engagé par la télévision ; et donc, j'ai eu l'occasion de sillonner l'Allemagne et de jouer vraiment comme j'ai joué ce qui était... un bebop tardif, vers la fin du bebop, mais quand même je me suis trouvé avec... Je dois dire que ce qui est venu chez moi plus tard, je le chantais en secret, quand j'allais me promener, je chantais des manières de jouer la batterie, des solos de batterie... Il n'était pas question que je fasse ça dans ces groupes, mais en rêve, en secret, c'est là que c'est né... Cette manière de jouer qui est encore la mienne.

2' 52'' (Chez Paiste, je pouvais faire ce que je voulais)

Ensuite, j'ai été engagé par Paiste comme conseiller pour les cymbales, les sons et tout ça, et j'ai eu l'occasion de sillonner le monde... Ça c'était quand même décisif parce que je suis sorti de ce truc toujours un peu européen. Et là, tout à coup, j'étais partout ! Donc évidemment ce qui intéressait beaucoup les musiciens, c'était que j'étais... J'étais bien placé : j'étais le chef du bureau des contacts avec les batteurs par exemple, donc ça tu sais ce que c'est : on dit « ah il peut organiser des concerts ! » Et puis ce n'est pas vrai, je ne pouvais pas organiser des choses ; mais enfin j'étais bien en vue et comme ça, ça a facilité les contacts.

J'ai pu être un peu avec Max Roach, j'étais avec Sunny Murray, j'ai joué avec eux aussi, tu vois ça a ouvert les portes et ça c'était bien...

C'était en quelle année ?

C'était à partir de 1966... février 1966, donc assez au début. Et là j'avais la chance qu'ils ne m'ont pas limité en rien, là les deux frères Paiste : « vous jouez comme vous jouez, vous

êtes comme vous êtes et puis faites ce que vous voulez ici. » C'était énorme, ils y ont ouvert la grande porte, je pouvais faire ce que je voulais... Donc ça c'était très important : « ne jouez surtout pas pour plaire, vous jouez comme vous jouez, ça leur plaît ou ça leur plaît pas ... » Ça c'était important que quelqu'un tout à coup me dise, voilà vous êtes engagé chez nous, mais vous faites ce que vous voulez et vous jouez comme vous voulez. Et ensuite Irène Schweizer est devenue ma secrétaire parce qu'elle cherchait du travail et je lui ai offert de travailler pour moi. Et puis un beau jour on s'est mis à jouer parce qu'on avait un bar là, avec des instruments et tout, puis une fois pendant la pause on s'est mis à jouer et c'était... C'était ce que c'est encore aujourd'hui ; immédiatement on s'est compris : ça, ça a aussi été très décisif pour moi. Et à partir de là, j'ai eu le vent en poupe au point de vue de... J'avais les narines qui chatouillaient et moi j'aime beaucoup avoir ça, c'est dans les moments où quelque chose va se passer, ça chatouille le bout du nez et... Je suis parti à corps perdu dans l'histoire du free avec Irène, avec tous ses copains ; et on est parti, on faisait des tournées... On a été en Scandinavie, on allait ici, on allait là, on jouait et j'ai pu vivre toute cette histoire malgré que j'étais professionnel ; j'étais engagé pour travailler mais ça faisait partie de mon travail. Parce que les Paiste voulaient que je joue – ça c'est assez fantastique une occasion comme ça... Et bon là, je gardais quand même mon... Ce que j'avais récolté, ce que j'avais expérimenté avec tous les... La manière de jouer qui a toujours été un peu spéciale pour les gens, pour les musiciens... Ce n'était pas assez militaire si je peux le dire comme ça !

07' 09'' (Le public était à peu près dans le même état que nous)

Là j'ai pu – oui, avec tous les... je ne dirais pas les jazzmen, parce que souvent ce n'était plus du jazz – avec les free, les musiciens free, j'ai pu jouer n'importe quoi... N'importe où n'importe quoi, et à cette époque-là, c'était bien parce que j'ai pu vivre... On a ouvert le portail de l'enclos et j'ai pu me mettre à courir dans tous les sens et ça c'était excellent, vraiment ! Et autre chose, c'est que le public était à peu près dans le même état que nous, c'est-à-dire, si je peux le dire comme ça, ils étaient... ils étaient attentifs à tout ce fumier qu'on laissait sortir et ils se réjouissaient quand une fleur en sortait. Ça c'est assez intéressant : c'est qu'ils avaient une énorme patience, parce qu'ils sentaient qu'on était dans le même truc. C'était un truc d'époque ça... Ce n'était pas... Ce n'était pas un style, c'était un choc psychologique au fond : vas-y, joue, fais ce que tu veux et puis c'est juste ! Bon ensuite il y avait eu une chose très importante : c'est que tout à coup les Américains, bien, merci bonjour, j'ai reçu beaucoup de l'Amérique mais maintenant ça commence à bien faire ! Cette suprématie de l'Amérique, eh bien, je m'en tape et je fais mon machin, et puis c'est ça et puis ça c'est juste... Ça c'était nouveau et je crois que ce l'était aussi pour les musiciens. Bon j'ai joué avec beaucoup de musiciens qui n'ont pas fait l'histoire du jazz ; moi j'ai quand même pendant... J'ai commencé à 17 ans professionnel et puis là j'avais 25, 25-30 ans, donc j'ai joué tous les styles...

09' 26'' (Il y avait les clefs de tout dans la tradition)

Et je dis ça maintenant entre deux, c'est que... plus tard (Albert) Mangelsdorff me disait : « tu vois quand même nous on a appris à jouer tous les standards, on a joué les rythmes syncopés et on a essayé et on a essayé et on a joué les rythmes syncopés et on a joué

tout sur les harmonies, tu vois avec toutes les harmonies, avec toutes les clefs avec tout ça et ça c'est ce qui nous permet de jouer free, comme on joue aujourd'hui tous les deux... ». Ça c'est assez intéressant, parce qu'il y avait les clefs de tout dans cette musique... Ça je le sentais, je le sentais parce que j'ai quand même toujours eu la tendance à articuler les phrases... Bon je parle maintenant de la manière de jouer... Et ce qu'il y a eu évidemment, c'est qu'avec toute cette espèce d'élan de free jazz, eh bien il y a eu des manifestations entre autres, des manifestations de Joachim Ernst Berendt à Baden-Baden, puis je me suis trouvé là-dedans au bon moment, et puis c'est tout bête ! Et alors après... après tu es dans l'histoire, si tu étais là au bon moment, tu es dans l'histoire, parce que les dictionnaires parlent de toi, parce que c'était ça, puis c'est nouveau, puis c'est du... Tu connais tous ces trucs, les dictionnaires... Et alors il y a eu ça, et après quelques temps je me posais des questions, hein, parce que... l'histoire du free jazz, c'est intéressant ça ? Pendant l'histoire du free jazz, quand même les idées me venaient : c'est bien, il y a des choses, quand on écoute les bandes qu'on a enregistrées, il y a des choses tout à coup qui se mettent en place, mais... c'est quand on est ensemble. Bon, déjà tu retrouves un petit peu ce qu'il y avait avant, quand c'est bien ensemble ça sonne et quand ce n'est pas ensemble ça sonne pas... Et beaucoup de ces musiciens ne voulaient rien savoir de ça ; non tout ce qu'on joue c'est bien, tout c'est bien... Là est né, dans ma fantaisie, est né pour moi un nouveau... Comme on dit une nouvelle conception rythmique. Bon, la manière dont je joue le rythme je l'ai eue, qu'on me dit, quand j'avais déjà 15 ans !

12' 17'' (Affiner ses possibilités rythmiques)

J'articulais les choses de la même manière – ça prouve que tu ne changes pas tellement – mais tu peux enrichir, mais tu as depuis le début ce que tu as, et si tu l'as pas c'est malheureux mais tu l'attrapes pas après... Personne ne devient... On devient par expérience, par travail, parce qu'on enrichit cette graine... mais autrement je crois que ça ne marche pas ! Bon alors, là il y a eu toutes ces... On se disait mais si je travaillais avec les possibilités du rythme, parce que moi j'aime le rythme, j'aime le rythme, j'aime quand ça swingue... On peut appeler swing ce que tu veux, mais quand ça ne swingue pas, ça marche pas puis ça c'est affreux ! Et je me disais mais si tu affines tes possibilités rythmiques, je veux dire : tu vois si tu as la jungle, tu as la jungle puis tu n'as pas de... Tu n'as pas un chemin, tu es dans la jungle – là c'était quand on était dans le vrai free jazz – tu tapes autour de toi et quand tu as tout à coup un chemin qui va du nord au sud, au moins tu peux dire, voilà, là c'est la droite, là c'est la gauche, et puis ensuite tu partages... Alors si tu partages, c'était l'idée que je me faisais, si tu partages avec des chemins, à l'intérieur tu partages le gâteau encore, alors tu viendras sur des rythmes de 7, tu viendras sur des rythmes de 9, tu viendras sur des rythmes... Donc tu peux aller très loin avec ça ; mais si tu as ces sentiers, tu peux commencer à connaître la jungle beaucoup mieux.

14' 32'' (Entrer dans l'univers avec toutes ces particules qui dansent)

Et d'aller ensuite dans l'inconnu, ça ne devient plus possible parce que c'est relié à ce sentiment qu'il y a ce chemin-là, et il y a ce chemin-là... Et ça c'était finalement... C'est ce qui m'a conduit après, puis qui me conduit encore maintenant : c'est de trouver ce que Monsieur John Coltrane a trouvé... Entrer dans l'univers avec toutes ces particules qui

dansent ; et lui, il est allé extrêmement loin là-dedans. Et il ne s'est pas perdu comme on le dit quelque fois : il a trouvé quelque chose, il s'est trouvé dans quelque chose, mais c'était un homme très religieux en même temps, et sans ce sentiment-là tu n'y arrives pas.

Cette période free, elle a duré en fait relativement peu de temps...

Assez peu de temps...

C'était quoi, 1966-69, quelque chose comme ça ?

Un truc comme ça... Et ça a été une explosion, et puis peu à peu les choses se sont... Les musiciens qui faisaient ça... Peu à peu certains se dirigeaient vers quelque chose d'un peu plus personnel peut-être, ou un peu plus structuré ; tu vois c'est... Au fond, ceux qui sont, qui ont quitté le troupeau – il y a ceux qui n'ont pas quitté le troupeau par sentiment d'exclusion, ils ne voulaient pas être exclus de la famille – mais ceux qui l'ont fait sont ceux qui ont montré beaucoup de choses après... Tu as les Kenny Wheeler, tu as les (Albert) Mangelsdorff... Tous ces gens-là qui étaient des musiciens magnifiques et complètement personnels je dirais... Pour autant qu'on puisse être complètement personnel ! Et là déjà par exemple, bon il y a eu l'histoire de mon solo. C'est-à-dire le moment solo, moi, ça a été... C'est parce qu'on m'a dit non que j'ai dit : « bon, ben alors je le fais tout seul » !

17' 09" (Batterie solo)

C'est-à-dire exactement j'ai commencé à avoir – pas seulement parce que je travaillais chez Paiste – mais tout à coup au lieu d'avoir une cymbale, j'en avais trois, et puis après j'en avais quatre, et puis avec ça je pouvais changer l'harmonie du son dans le groupe : si tu passes d'une cymbale à l'autre, tout l'orchestre sonne différemment... Et puis le jour où, pendant une répétition, j'ai apporté un gong – et alors un des musiciens qui dit : « mais qu'est-ce que tu fais encore avec ça ? » J'ai dit : « mais ça peut créer des sentiments formidables si un gong se met à chanter derrière vous ; vous sonnerez plus la même chose ! » « Mais arrête, prends tes baguettes et rentre dedans ! » Et dans ma tête, je sais que je me suis dit « ben alors je le fais tout seul ! » - Et le solo était né... Tu sais, tout ce qui m'est arrivé de plus créatif, c'était en général : si ça ne va pas par-là, ma seule chance c'est de le faire par-là... Ou bien si on voulait me dicter quelque chose – parce que je viens quand même de là-haut, du Jura – alors quand on voulait me dicter quelque chose : « ah non ! » Et poum, il sortait un truc créatif, tu connais ce sentiment, hmm ? Et là sont arrivés les... Alors là, quand j'ai fait le solo, j'ai... Ça a pris feu, hein, j'ai joué en solo partout, je ne sais pas pourquoi ; ça a commencé à Neuchâtel, c'était un type qui s'appelait Dupasquier je crois... ou De Montmollin... De Montmollin. J'ai essayé de faire un solo, j'avais peur de le faire, c'était une idée, et je me suis dit : je vais tout seul sur scène... Et ça a marché ! Il y a même un musicien connu qui est descendu de La Chaux-de-Fonds, et puis après le concert : « c'est quand même bizarre, j'étais descendu écouter pour voir ta défaite, pour vivre ta défaite, et j'ai appris qu'en me retournant sur ma chaise je dérangeais un solo de batterie ! » C'était vraiment drôle et bon... C'était Raymond Droz. En tous cas là, ça a redémarré et puis il y a eu le disque et blabla... Ce disque qui s'appelait « Drum Conversation », et Manfred Eicher a organisé que je puisse le faire chez Calig.

20' 03" (Naked Hamlet Music Ensemble)

Et boum c'est parti partout, ça a été vendu un peu partout et là j'ai beaucoup joué à l'étranger aussi, dans tous les pays d'Europe en tous les cas... Et bon puis ensuite, ça s'est fait très vite, le deuxième solo, le troisième solo, et tout à coup il y a eu le groupe avec John Tchicai. Alors il y avait un pianiste qui ne savait pas jouer, mais c'était fantastique comme il jouait ! Il ne savait pas jouer mais c'était fantastique, il jouait formidable, plus tard il a appris à jouer et c'était fini (il rit). Ça c'est de nouveau bizarre... Et puis il y avait le bassiste Peter Warren avec lequel je m'entendais extrêmement bien, et ce groupe – on a vraiment fait une musique fantastique – je dois d'ailleurs avec encore des bandes, il faudrait... parce qu'il n'a jamais été enregistré, hein, à part dans des radios... Et là ça commençait, c'était très libre mais c'était très élaboré, on parlait de ce qu'on faisait, on essayait des trucs, (John) Tchicai me disait « Ecoute Pierre, là écris-moi une deuxième voix pour ce machin ! » Il était drôle pour ça : écris-moi une deuxième voix pour ce machin, et puis on travaillait ça, et puis moi je devais essayer de faire une deuxième voix... C'était bien, il y avait... C'était très bizarre aussi, parce que les deux grands, tu sais le Tchicai il faisait plus de deux mètres et Peter Warren aussi, et ils étaient là devant et nous les petits derrières on était les gardiens de but, et les deux ils s'engueulaient ! « La musique c'est ça ! » « Mais non, t'as aucune idée, c'est ça ! » Et nous on était là pour reprendre les ballons... Et ce groupe faisait une musique fantastique, fantastique ! Et ça, ça a ouvert beaucoup de choses chez moi avec Tchicai, parce que c'était un vrai naïf, dans le bon sens en français, c'était un vrai... un vrai clown, un vrai naïf, ce qu'il faisait c'était ça... Il jouait comme ça, il s'en foutait si c'était dans le style de je sais pas qui, tu vois ! C'était complètement ouvert, ça j'ai adoré vraiment avec lui... C'était un type qui essayait continuellement ; ça, ça me bottait vraiment : il essayait, dans ses solos aussi... Il y a une petite anecdote où on jouait une fois dans une soirée avec... Il y avait (John) Tchicai, il y avait (George) Gruntz, il y avait Jean-François Jenny-Clarke et... l'altiste fameux qui a joué avec Mingus, mais un blanc...

Phil Woods ?

Non, l'autre... Merde alors ! Un bon copain... qui est mort maintenant, qui habitait en Allemagne... Ça reviendra... Enfin c'est égal, en tous cas on a joué « Cherokee » très très rapide, et tout à coup qui prend le premier solo ? Une espèce de jeune grand canard, qui culbutait, qui faisait coin-coin, qui essayait de nous rattraper, y retombait dans la poussière, y roulait et il lâchait pas, il lâchait pas... ouf ! Il a joué pendant longtemps, il a essayé avec ses coin-coin et tout ça, et puis ensuite c'est bon, eh bien l'autre, un blanc là – le maître de cette musique – ça coulait, c'était fantastique, ça coulait puis après trois minutes c'était chiant : moi je préférerais le canard qui culbutait ! Ça c'était Tchicai, tu vois, cette espèce de force de... Non non non, je ne lâche pas, j'y vais et tout ! Ça c'était lui... Il sortait des trucs des fois inimaginables... Il était fou ! En tous cas voilà, et ça c'était une super période... On n'en parle jamais de cette période ! Il a joué avec Irène Schweizer, il a joué avec ci et ça... Mais cet orchestre fantastique on n'en parle jamais.

C'était le début des années 70 ?

1972, oui. Bon alors c'est ça, et puis après il y a eu (Michel) Portal, il y a eu le duo avec Léon (Francioli), le duo avec tel et tel – j'ai fait 150'000 duos ! Parce que c'est la forme la plus facile, tu vois, tu as un interlocuteur et tu l'écoutes et tu réponds... Aussitôt que tu es à trois, c'est autre chose... Et à quatre, il faut commencer à écrire, sinon... Ça se passe mal... Ça peut se passer bien mais...

25' 43'' (Michel Portal Unit)

Il faut presque jouer avec des compositeurs, presque... Des instrumentistes ça ne te sert à rien. Il te faut quelqu'un qui entende et qui réagisse au point de vue... comme un compositeur, parce que ça c'est plus délicat. Enfin, il y a eu ensuite le groupe avec (Michel) Portal, quand même ça a marqué pas mal de choses ce groupe... C'était un collectif, c'est devenu « Michel Portal Unit » après avec le succès, mais d'abord c'était un collectif et on discutait, on se rencontrait, on travaillait, on donnait des concerts – ce n'était pas toujours facile parce qu'il y avait des gens qui disaient « Arrêtez avec cette merde ! » et tout ça – Mais c'était une autre forme, tu vois ; ce n'était pas les Anglais et les Allemands, donc avec (Peter) Brötzmann, avec Evan Parker, c'était une autre musique free... En France, ça ne va pas ça, ça n'allait pas ce genre de musique, il fallait que ça soit quand même conçu, il fallait qu'il y ait une conception et tout ça, un dessin... C'était bien : on a appris beaucoup de choses.

Ce collectif réunissait quels musiciens, à ce moment-là, avec Michel Portal ?

Oui, alors il y avait Portal, il y avait Bernard Vitet, il y avait Beb Guérin, fantastique bassiste, fantastique... Alan Skidmore disait « Beb Guérin il ne joue pas le tempo mais il swingue comme un diable ! » C'était magnifique... Il jouait un peu comme Charlie Haden. Et il y avait Léon (Francioli) – il y avait deux basses. Et puis après il y a eu Tamia – entre nous soit dit pour mon malheur, mais enfin bon (il rit). Et puis il y a eu Châteauvallon qui était l'explosion – je ne sais pas si tu te souviens de ça... C'était en 1972, c'était... Je ne sais pas pourquoi, les gens sont devenus fous : ça a fait une explosion en France. Et là, on a commencé à sillonner la France en jouant un peu partout et... parallèlement ou juste après, il y a eu aussi un groupe intéressant dont je viens d'entendre parler de nouveau parce que... On a joué une fois – je ne sais plus comment ça s'appelait, en Italie – C'était ce groupe avec Léon (Francioli), (Michel) Portal et (Albert) Mangelsdorff. C'était très bien ce quartet, très très bien et je ne sais pas... En Italie on m'a dit : vous avez ouvert un monde à tous les musiciens italiens. C'était extraordinaire ce langage, on en était tous fous – nous on se rendait pas compte parce qu'on luttait ! (il rit) Alors là on arrive à peu près... Oui, après il y a eu, tu vois, il y a eu des trucs chez ECM... Avant les années 1980 puis ensuite il y a eu les années 1980 où là ça s'est fait assez ECM et tout ça... Mais je crois qu'en gros c'est à peu près ça, hein ?

29' 54'' (cours de composition et nouvel engagement)

Moi j'ai décidé de... A partir de 1971, je suis allé voir un fantastique musicien qui était élève d'Anton Webern, qui était à Zurich, parce que j'ai eu le sentiment que je ne savais rien faire... Tout à coup... Et je me rappelle qu'il m'a... je lui ai téléphoné parce qu'on m'a dit « mais il y a un musicien qui est fantastique, c'est un homme d'un certain âge mais c'est

un maître et tout, personne ne le connaît... » Alors un soir, vers 6-7 heures du soir, je lui ai téléphoné, puis je dis voilà mon nom, je joue la batterie et j'ai deux orchestres mais je ne sais rien... Il a dit venez tout de suite, « Kommen Sie sofort ! » (il rit) Il m'a donné l'adresse, j'ai sauté dans le tram et ça a démarré pour huit ans ! (il rit) Ah c'est une belle histoire au fond, et puis on est tombé amoureux l'un de l'autre – je veux dire, c'était un feu de paille, c'était... Parce que tu vois, moi on me... Mais toi t'es idéaliste, il n'y a pas que la musique, puis toi t'es idéaliste, mais péjoratif ! Idéaliste ? Ben oui j'ai un idéal ! Et puis alors ! Non, t'es un idéaliste... Et puis tout à coup j'arrive chez ce bonhomme et il m'a montré ce que c'était quelqu'un qui aime la musique dix fois plus fort que moi ! Lui aimait tellement la musique ! Il fallait que je trouve ce type, il fallait que je le rencontre et il m'a mis... Il m'a dit : « Regardez : tiiiiing... Faites ça ! » Et j'ai fait taaaang... « Avec vous on peut travailler ! » (il rit). Je ne sais pas ce qu'il a vu ! Ah, c'est des belles histoires ça...

Tout se développait en parallèle en fait, tu ne faisais pas une chose après l'autre, tu continuais à travailler chez Paiste, tu continuais à donner des concerts en solo aussi ?

Toujours ! J'ai travaillé comme un fou, je ne dormais pas, j'ai été fatigué toute ma vie mais toujours en train de faire quelque chose. Puis ensuite quand j'ai quitté Paiste j'ai... En 1971 j'ai quitté Paiste parce que la fabrique commençait à être... A avoir beaucoup de succès. Alors dans ce job, j'aurais dû travailler beaucoup plus... Et je voulais jouer. Et j'ai dit à Paiste : « non, moi je m'en vais maintenant, alors c'est comme ça ! » Puis lui il a dit : « Ecoutez, c'est peut-être pas si mal parce qu'au fond, ça va pas aussi bien que ça en a l'air, et on pourra plus vous payer autant ! » Tu sais, ils me payaient mal... J'étais mal payé mais je faisais ce que je voulais – on aura du mal à vous payer, c'est peut-être pas si mal comme ça... Mais seulement là, je me souviens qu'en une année j'ai fait plusieurs disques, j'ai fait des concerts avec (Michel) Portal et tout ça... Mais j'étais menacé d'être foutu à la porte de l'appartement, je n'avais pas de fric... Tu sais ce que c'est ! Ça n'a rien à voir l'un avec l'autre ... Et là, comme j'avais été à dix-neuf ans dans l'orchestre de Radio-Bâle, l'orchestre de la radio – je les connaissais – et entre-temps ils étaient à Zurich et je suis allé voir le chef d'orchestre : « alors Hans, je peux t'parler ? » « Mais oui, viens on va dans mon bureau... » Et puis voilà... Puis il me dit : « Tu veux boire un p'tit, un tout p'tit coup de blanc ? » Il était dans son frigo en bas, puis je dis : « Hans, tu veux pas me rengager dans l'orchestre ? » Puis il se relève, puis il me dit : « Pierre écoute » – il n'avait pas entendu – « Pierre, maintenant que tu es à Zurich, que t'habites à Zurich, pourquoi tu reviendrais pas dans l'orchestre ? » Je dis : « d'accord ! » – le tzigane, il attrape tout de suite la première branche, ça c'est sûr – je dis : « mais je peux partir quand je veux pour jouer, et j'envoie un remplaçant. » « Mais il n'y a pas de problème, mais c'est sûr, on va faire ça, c'est formidable... » Et j'ai pensé, j'y vais quelque temps, puis je ressors... Je suis ressorti sept ans plus tard, c'était un gros morceau à avaler, mais mes enfants ont pu étudier, ma femme a pu étudier ce qui a fait qu'elle était indépendante après.

34' 54'' (J'ai bossé « comme un con »)

Mais alors... Mais j'ai bossé comme un con, parce qu'en même temps j'étudiais chez ce maître. Alors le matin à cinq heures je sortais, à cinq heures et demie j'étais à la radio, et puis j'étudiais Bach et tous ces machins, puis ensuite j'allais dans l'orchestre. Et puis

après en sortant de l'orchestre je retournais chez mon prof trois, quatre fois par semaine... Mais à cet âge-là tu as de la force tu sais, surtout quand tu veux... Quand tu veux pas mourir tu as beaucoup de force, parce qu'il s'agissait de vie ou de mort, vraiment ! Dans un orchestre comme ça, tu meurs vite, mais ils n'ont pas pu me toucher... C'est ce qu'on m'a dit en sortant de là, il y en a un qui m'a dit : « ben dis donc, on n'entend rien dans ton jeu de tout ce que t'as fait là. Il n'y a pas un truc où on pourrait dire 'ah, il a joué dans cet orchestre' ». Alors c'était un beau compliment ! Tu vois ? Alors bon il y a eu tout ça et mon idée c'était quand même de pouvoir... Tu sais quand tu joues solo c'est une immense liberté, parce que si tu joues solo, tu peux jouer seul, tu peux jouer avec deux, tu peux jouer avec 200, tu peux tout faire alors qu'avant tu ne pouvais pas... Mais en même temps, si ça devient la seule chose que tu fais, alors là tu es dans un sacré ghetto, parce que la question c'est quand même de jouer avec d'autres musiciens, mais est-ce que tu dois rejouer dans les vieux styles d'alors ou est-ce que tu arrives à jouer, à imposer cette conception du jeu que tu as dans un groupe ? Donc il fallait que je forme... que je forme des groupes et que j'essaie de formuler des idées... Et c'est là que j'ai eu cette expression « il faut maintenant laisser tomber le masque », parce que quand tu improvises c'est la porte ouverte aussi pour n'importe quoi. Alors quand tu dois dire à quelqu'un comment tu peux imaginer une pièce, là tu dois laisser tomber le masque, dire voilà j'aimerais l'avoir comme ça. Tu ne peux plus te cacher, parce que l'improvisation, ça peut être facile de se cacher là derrière.

37' 45'' (« foutre le camp » en plein concert)

Et vers la fin des années 70, tu étais toujours avec Portal ou bien ? Là c'est le moment où tu es parti en France en fait ?

Oui, je crois, oui oui oui, parce que je suis resté là jusqu'au début des années 80 je crois. Et j'ai quitté l'orchestre (de Portal) – c'était dramatique, on jouait à la Fête de l'Humanité à Paris... C'était un peu cabotin quelquefois dans l'orchestre, tu sais... un peu cabotin. Et ce soir-là, il y avait des centaines de gens qui étaient assis dans l'herbe là et nous on jouait... puis il y avait... C'était pas sérieux, c'était pas sérieux ce qui se passait sur la scène, c'était un peu « Ha ha ! Maintenant tout le monde nous admire, on peut vraiment baisser notre pantalon... » Ce n'était pas... Puis j'ai pensé : je suis à la radio, je vends mon cul pour mes enfants, pour ma famille, mon cœur non, mon cul ok... Mais si ici, sous le prétexte qu'on fait une vraie bonne musique, on envoie une merde comme ça, alors... Maintenant je me lève, parce que si je ne me lève pas, moi j'éclate... Je me suis levé, j'ai foutu l'camp !

En plein concert ?

En plein concert. Et là alors, ils ont dû s'arrêter... C'était un sacré... Le Monde, première page, c'était un truc... C'était affreux ! Mais tu vois, là l'impression maintenant quelque chose va péter si je fais ça, parce que ça veut dire... Là je me trahis alors voilà... heu... Puis après : « Mais comment t'as pu faire ça ? » « Mais je suis désolé pour vous les copains, mais je ne pouvais pas, non, ça je pouvais pas accepter... » « Mais on a eu du succès... » « Mais justement ! C'est pour ça que j'ai dû foutre le camp !... »

Et ça c'était en 1980, 1981... ?

1980 à peu près, oui... Et puis je me suis barré. Et puis pff... C'était fini, tu vois... Après ça c'était fini, parce qu'ils ont fait venir Tony Huxley, puis après ils m'ont rappelé en me disant : « Pierre, tu veux pas revenir, parce que Tony Huxley il joue avec des chaînes, et puis il matraque sa batterie avec des chaînes, et puis ça, ça ne va pas, non, parce que c'est pas français ça ! » Puis j'ai dit bon, puis j'essaie, puis je suis retourné une fois... Puis ça n'allait pas, non, c'était pas bien... Mais aussi, dans cet orchestre, au fond, on s'est beaucoup... On s'est beaucoup bagarrés – ça fait partie du truc aussi...

Deuxième partie

41' 06'' (les lieux de concert)

Voilà quels sont les nouveaux lieux, quels étaient les... Qu'est-ce qui a changé au niveau de toute cette économie de la représentation, que ce soient des clubs ou l'apparition de nouveaux festivals, je pense là particulièrement à Willisau ?

Alors si je parle de... spécialement de la Suisse, les lieux n'ont pas changé tant qu'on le pense, il me semble, parce que les petits théâtres – parce que c'était ça qui nous sauvait, c'étaient les petits théâtres, ils existent encore... Ils organisent encore des concerts. Ensuite, tu as les festivals... La chose qui a peut-être changé, c'est des festivals qui sont moins ciblés sur le jazz... Bon, il y a, il y a peut-être maintenant un mélange plus, peut-être un peu plus... des festivals de folklore, de trucs comme ça, parce qu'on vit le temps des mélanges, alors on mélange un peu tout maintenant... Donc ça passe.

Mais il y avait le mouvement folk qui était important dans les années 70... Je me souviens avoir vu des... être allé à des festivals de folk où il y avait des concerts de musique traditionnelle et puis des concerts de jazz et de free en parallèle...

Si je pense oui, oui... Non tu vois, les choses moi je ne pense pas que les choses ont tellement changé.

Durant ces années ?

Pas trop non, parce que les endroits où on joue, les relations avec les organisateurs, c'est un peu les mêmes... Bon les organisateurs, souvent maintenant ils ont le nez vraiment très haut et puis ils te traitent facilement de con, mais ça c'est parce qu'ils sont... ils ont trop... On leur fait trop la cour, c'est vrai ! Ils ont presque des centaines de cassettes à écouter tout ça et... ils se sentent très importants. Pas tous, mais il y en a pas mal qui sont comme ça, donc on ne se sent pas ééééénormément respecté, mais voilà !

43' 43'' (l'écoute des auditeurs)

Et au niveau de l'écoute, toujours dans cette tranche de 1965-1980 ? Tu en as parlé dans la première partie, est-ce que l'écoute des gens a changé ?

Oui... Je dis dans les grandes lignes... Je pourrais dire que l'écoute a changé, c'est-à-dire que, en gros on peut le dire comme ça, les gens venaient, ils étaient là, ils écoutaient, ils regardaient, ils vivaient avec, ils vivaient avec ces hurlements, parce que peut-être qu'à l'intérieur ça hurlait aussi... Donc il y avait une espèce de communauté avec le public. Ou alors il y a ceux qui étaient – alors là, je veux dire, des anecdotes j'en ai 100'000, de gens qui m'ont traité de tous les noms, des gens connus (rires), qui me regardaient avec des regards féroces, qui me disaient : « Mais t'as pas honte ? » Des trucs comme ça, ça j'ai vécu tout ça, ça c'est sûr. Mais il me semble que ce qui a changé c'est... C'est ce mouvement qui s'est, est-ce qu'on peut dire qu'il s'est un peu militarisé ? Dans la manière d'être, dans la manière de... Tu sais, à l'époque on s'imaginait que les gens qui avaient vraiment des facultés travailleraient – il n'y aurait plus besoin de diplômes, tu te rappelles de ça ? On disait ce sont ceux qui vraiment font quelque chose qui vont pouvoir jouer... C'est une période nouvelle, il va se passer quelque chose et ça, ça a fait un retour de flammes maintenant, et c'est pire que jamais ! Alors ça, ça influence l'écoute aussi ; et si j'écoute ce que les jeunes gens disent, il y en a pas mal qui disent « J'en ai marre, on apprend à l'école à jouer ces trucs, on joue aussi ces trends de be bop, mais on doit les jouer comme ça, et ensuite on répète, personne ne rit, surtout pas de faute, aucune... On n'a pas le droit de faire une faute et ensuite on va devant un public, on joue ça, sans... sans amour – surtout ne pas faire de faute, ça doit être en place comme ça, et en plus de ça c'est devenu mécanique parce qu'il faut... il n'y pas d'espace pour jouer... » Alors ça change les choses ça, ça change les choses vraiment.

46' 37" (la transmission et l'héritage musical)

Donc il y a eu aussi un grand changement dans la transmission de tout cet héritage musical, parce que toi, tu as enseigné aussi, mais tu n'as jamais eu l'idée de créer une école de musique, tu enseignais différemment...

Non, je... Au fond... Ouais mais ça c'est tout un thème, hein ça ! La question de la transmission ; parce que si tu prends cet exemple de (John) Coltrane qui disait... Il a joué un certain temps avec (Thelonious) Monk, il a dit : « J'ai posé plein de questions à Monk... Il ne m'a jamais répondu autrement que s'asseoir au piano et me donner la réponse au piano. »

Ça tu ne peux plus faire aujourd'hui, c'est un langage qu'ils ne comprennent plus : il faut définir, il faut l'écrire si possible, c'est... Dans ce sens je veux dire que c'est devenu militaire et c'est devenu malheureusement l'admiration pour le rythme mécanique... On est complètement fixés sur cette question mécanique, mais le rythme mécanique c'est un rythme de mort... Ça il ne faut pas se faire d'illusions – On est bien au clair. Alors qu'à l'époque, il y avait... je me rappelle, dans les orchestres – encore avant le truc du free jazz – il y avait aussi la question de la solidarité, où on était des amis en musique, on voulait que ça soit une musique d'amis qui s'entraident pendant qu'on joue, et on cherchait les affinités... On savait qu'avec un certain on ne peut pas jouer, mais qu'avec lui qui était peut-être moins bon, moins adroit, ça fonctionnait. Alors ça, c'est plus très courant ça... Et maintenant ce qui brouille les pistes, je dois le dire, c'est les écoles, parce que les écoles crachent je ne sais pas combien de musiciens professionnels, et quand je dis professionnel, moi je ne me considère pas comme professionnel, parce que je ne veux pas

être un professionnel, moi, je veux être un amateur, c'est-à-dire quelqu'un qui aime ce qu'il fait... Et avec tous ces professionnels, ça devient... Tous les moyens sont bons pour arriver sur scène ! Et je pense aussi que ces moyens-là sont des moyens d'hommes d'affaires ou de gens d'affaires, c'est-à-dire de... La vente, c'est la vente qui prime, ce n'est pas le produit. Et je me souviens d'un ami que tu connais bien aussi, qui avait joué avec un certain musicien, à l'époque déjà qui me disait : « Tu sais, j'ai joué avec lui, il joue rien, il joue rien, mais ce que j'admire, c'est que son rien il le vend, j'admire ! » Et aujourd'hui on est dedans, c'est-à-dire... (il rit). Alors tu vois ce que je veux dire, où on se trouve et... Tu comprends, moi je parle comme ça, moi je passe bien parce qu'il y a une chose, c'est que si t'as un nom, tu passes encore et... Pas forcément dans les nouveaux milieux, mais tu as toujours les autres milieux qui vivent encore et qui apprécient. Donc ça me permet de vivre et... Une autre chose qui me permet de vivre, (c'est) la joie de jouer – ça même les jeunes sont sensibles à ça, ça j'ai remarqué en plus... Et ça c'est la chose qui me sauve, parce que sinon je ne sais pas ce que je ferais... J'irais travailler... vendre des chapeaux... On peut gagner de l'argent en vendant des chapeaux (il rit).

51' 09'' (les conditions de travail)

A l'époque c'était quoi le cachet... en dehors de tes engagements de type alimentaire dans les grands orchestres. Quels étaient les cachets, une moyenne de cachets pour jouer en concert en trio, en quartet ?

Ouais d'accord, alors quand on jouait avec le trio avec Irène ou avec le quartet où il y avait Evan Parker, ça nous arrivait... Par exemple je me rappelle d'un voyage à Heidelberg pour jouer où on gagnait 50 marks par personne y compris voyage et hôtel, et puis... A beaucoup d'endroits ça ne payait pas, et quand ça payait ça payait très mal ; on voulait jouer cette musique... Moi je m'en suis... Je nous en ai tiré parce que comme je faisais ce qu'on appelle des « cliniques », des cliniques de batterie, les démonstrations de batterie pour Paiste, alors on a trouvé un accord pour... Je pouvais avoir le bus gratuit et mon hôtel était payé et mes repas étaient payés, mais je devais bosser ! Alors on allait, avec les copains on est allés... On a fait toute la Scandinavie en hiver, et on arrivait là et moi j'allais et puis je commençais à faire mon blabla avec les gens, jouer la batterie, et les cymbales c'est les meilleures du monde et tout ça... Pour que le groupe puisse voyager, et puis ensuite on cherchait chez d'autres musiciens le moyen peut-être de se faire héberger, c'était des trucs genre sac de couchage sur le sol tu vois... Mais on voulait jouer... On était relativement jeunes et on voulait faire ça. On était dans cette espèce de truc, tu vois... Ça fait aussi partie de l'idéologie des rockers aussi tout ça, tu vois : « Ouaih ouaih on s'arrange ! » Et puis on est copains et puis on s'entre-invite et tout ça... Et puis les grands cachets, non y'avait pas.

Tu parles de cette idéologie des rockers. Comment tu as perçu les révoltes sociales de l'époque, les années 68 et les années 70, pour toi il y avait un lien avec l'expression artistique ou c'était quelque chose qui ne t'as pas vraiment intéressé ?

Heu... Moi je pense principalement que c'est parce qu'il y a eu une montée incroyable de la conjoncture comme on dit, c'est-à-dire qu'il y avait du fric ! Et figure-toi que les maisons d'instruments faisaient cadeau de leurs instruments aux musiciens pour qu'ils jouent les

instruments - C'est fini ça ! Il y avait des... des perspectives de gagner de l'argent, de gagner suffisamment d'argent, il n'y avait pas cette menace d'aujourd'hui de... Mais qu'est-ce que je vais faire, il n'y a plus de travail ! Tout s'annonçait comme un immense fleurissement de possibilités, une richesse de possibilités de pouvoir faire ça et... Il ne faut pas oublier que là... Ça, ça venait des Américains, ces groupes qui venaient et tout à coup ils remplissaient des stades de football ! Alors ça te donne aussi une image d'un fleurissement et tout ça, tout le monde est ouvert, c'est formidable ! C'était fini les jours vraiment maigres ! Bien que pour nous c'était très maigre, on ne gagnait rien. Moi je gagnais chez Paiste parce que je travaillais là, mais c'était... Comment on dit... un salaire de misère que je gagnais là avec une famille ! Je le faisais parce que je pouvais faire cette musique. C'est à peu près ça, donc ça marche avec l'économie aussi, tu vois ?

55' 37'' (les traditions musicales extra-européennes)

Avec Paiste, tu as pu voyager dans le monde entier. Il y a aussi les rencontres de toutes les traditions extra-européennes. Quel rôle ça a joué dans tous ces grands changements que tu as vécus durant ces années ?

Alors l'intérêt, une certaine faim de connaître ces musiques qui ont été pour moi d'abord l'Afrique et puis... l'Inde, c'était que les chefs de file du jazz n'étaient plus autant sur leur piste, vraiment, très définitivement sur leur piste ; et nous on marchait avec eux et pendant ces années-là, quand bien même (John) Coltrane était arrivé à un point très haut... Puis il y avait quelque chose comme une histoire qui se terminait... Et comme moi je l'ai ressenti c'est que... l'histoire du jazz avait fait son développement. Il restait l'esprit de cette musique pour certains, mais la direction donnée... Il y avait plusieurs chemins possibles – et c'est là qu'ont commencé ces métissages de musique, plus ou moins heureux parfois. Et donc dans ces musiques-là, africaines et indiennes, je retrouvais des musiques avec, comme j'appelais ça, des grosses racines pleines de sève ; et là je pouvais m'allaiter, trouver une nourriture... Et bon, ça a débuté avec ces deux musiques-là, puis ensuite j'ai un peu cherché tout ce que je trouvais... Il y avait les musiques coréennes qui étaient près du blues et qui étaient fantastiques, et j'étais très fasciné par toutes ces choses et c'est vrai que ça jouait bien avec la batterie. Si j'avais joué de la flûte ça n'aurait pas été la même chose, mais pour la batterie ça marchait bien ça. Et je dois aussi remarquer que le retour en arrière vers l'Afrique m'a fait faire un bond en avant avec le jazz, parce que tu gardes toutes ces choses que je connaissais du jazz, ces phrasés... Toutes ces choses... Tout à coup j'entendais ça joué par des Africains mais ça... Ah haaa... ! C'est ça l'idée ? Ce n'est pas de la tapisserie à fleurs ! Ce sont des rythmes bien, bien conçus, qui vont profondément dans la terre... Ça, ça m'a fait faire vraiment un bond et quand... A partir de là, quand je jouais, et aussi maintenant quand je joue du jazz, c'est autre chose parce que chaque chose... Un rythme que je fais sur une cymbale c'est un rythme que je fais sur un tambour ; Ce n'est pas un truc comme ça qui accompagne, c'est quelque chose complètement organique, complètement nécessaire... Et ça, ça a été vraiment un grand apport pour moi. Mais j'ai gardé cet amour, je me souviens encore quand j'habitais Paris, j'allais toujours (au concert) quand il y avait des groupes africains qui venaient, ou des groupes indiens ; j'étais là, je les suivais, même en banlieue, partout, parce que c'est là que je cherchais ma nourriture. Sinon, évidemment les disques c'est ce que je fais encore,

si j'écoute (Thelonious) Monk, il y a une mine d'or là, on peut s'y nourrir encore pendant longtemps, longtemps... Et les vieux disques... ou même les (Jazz) Messengers, ces gens comme ils jouaient, c'était... Quelle force cette musique, quelle force cette musique ! Mais c'est vrai que c'est une musique à mon avis qui a fait tout un développement en environ... 70-80 ans, à une vitesse folle et tout était dit... Pour le principal, hein ? Il reste encore... que tout à coup tu entends un orchestre jouer, tu dis : Qu'est-ce que c'est ? C'est du Duke Ellington... Fantastique ! Et ce qui est très très beau, c'est ce que Ellington disait : on lui disait « Mais quel style au fond ? Quel style vous avez ? » Et il a dit : « Mais moi je n'ai pas de style, parce que le style meurt très vite... moi ce qui m'intéresse, c'est la musique ! » Bravoouou !

1h 01' 08" (la relation au jazz aujourd'hui)

Peut-être pour conclure, là tu as évoqué pas mal de changements durant ces années avec le recul aujourd'hui, avec le fait que tu montes tes propres projets et que tu as une approche de compositeur, quel regard tu as, quelle relation tu as maintenant au jazz, que ce soit le jazz des années 40-50 ou le free de ces années ?

Alors, une petite chose que j'aimerais encore ajouter à propos de ça, c'est que cet extrême confort dans lequel on vit, ça ne sert pas la musique : il y a un mensonge là-dedans... Il y a un mensonge là-dedans. Cette histoire : on était avec Daniel Humair, on était avec Peter Erskine et on parlait de jazz et de la batterie et à côté il y avait (Jan) Garbarek qui était assis, et puis il se retourne et il dit : « A mon avis, pour la perte de l'espace dans la musique, je tiens Elvin Jones... » Puis j'ai pensé « Ah, je comprends ce que tu veux dire comme espace. » L'espace « peluche », l'espace confort avec un Martini dans la main et on discute ! Excuse-moi mais ça ça m'est sorti : parce que cette musique ce n'était pas ça, ce n'était pas une musique confortable et les gens qui la jouaient n'étaient pas dans le confort et... J'ai rien contre l'argent, mais j'ai contre l'argent ce qu'il provoque chez les gens, voilà... Fini avec ça ! Mais il y a... Ça a quelque chose à voir avec la musique, parce que la musique c'est quelque chose de... c'est une nécessité absolue ! C'est une urgence, maintenant, toujours ! Si tu n'as pas ça, c'est de la... c'est mort ! Voilà, alors ce que j'ai... Comme ça une espèce de regard que j'ai sur...

Aujourd'hui, par rapport à l'héritage de ces années, comme mot conclusion...

Comme conclusion je dois dire, je suis heureux d'avoir pu vivre tout ça, parce que j'ai dû faire énormément de concessions pour gagner ma vie, la vie de mes enfants... J'ai dû faire tout... presque tout ce qu'on peut imaginer. Mais ça n'a pas touché mon amour de la musique, ça l'a plutôt attisé... Parce que je voulais ça et j'ai été freiné souvent... Et on n'a pas pu me freiner ! Alors ça, je dois dire j'en suis quand même très heureux ! Et... autre chose : je suis, je ne sais pas, je peux blablater pendant longtemps là-dessus, mais... Je suis content d'être resté en Europe, parce qu'il avait été question que j'aille en Amérique, il y a des musiciens américains qui auraient bien aimé que je vienne et... Par instinct je n'ai pas réagi et... il y avait Chick Corea, il y avait des gens comme ça... Il faut venir, on va pouvoir jouer avec toi... Et je n'ai pas réagi, je sais pas pourquoi ; un instinct comme ça... Et aujourd'hui je pense « Merci mon instinct tu m'as sauvé... » Parce que je n'aurais pas pu faire ce que j'ai fait ici... En Amérique, je n'aurais pas pu faire ça... Pouvoir faire

vraiment ce que je voulais et voilà... Tout est bien et je suis content d'avoir le feu – je ne sais pas si c'est du feu – mais je suis très reconnaissant d'avoir encore la joie de faire la musique ; parce qu'il n'y a pas si longtemps, je me suis dit : « si la joie te quittait ? » Et je me suis trouvé en face d'un abîme... C'est ça !

Merci Pierre...

1h 06' 17"