

PHILIP CATHERINE

INTERVIEW PAR
MANUEL HERMIA
BRUXELLES, JUIN 2013



© NOUVEAU CD **Côté Jardin** (Challenge Records - CHR70178 - novembre 2012)

> www.philipcatherine.com

NOM Catherine

PRÉNOM Philip

NAISSANCE 1942

INSTRUMENTS Guitare

FORMATION Cours avec José Marly, Jo Van Wetter, Mick Goodrick, 9 mois de guitare classique chez Nicolas Alfonso, Berklee College of Music

PROJETS ACTUELS Philip Catherine quartet avec Nicola Andrioli, Philippe Aerts et Antoine Pierre, duo avec Nicola Andrioli, trio orgue (Fin) avec Mikko Heleva et Mikka, trio orgue (Esp) avec Phil Wilkinson et Esteve Pi, duo avec Martin Wind, soliste avec le BJO / De temps en temps : trio avec Bert Joris et Philippe Aerts, duo avec Bert Van den Brink et duo avec Larry Coryell

A JOUÉ ET/OU ENREGISTRÉ ENTRE AUTRES AVEC

Lou Bennett, Billy Brooks, Edgar Bateman, Gerry Brown, John Lee, Larry Coryell, Alphonse Mouzon, Niels Henning Orsted Pedersen, Charlie Mariano, Kenny Drew, Dexter Gordon, Toots Thielemans, Stéphane Grappelli, Charles Mingus, Benny Goodman, Chet Baker, Tom Harrell, Joe LaBarbera, Enrico Pieranunzi, Jean-Louis Rassinfosse, Michel Herr, Bert Joris, Joost Van Schaik, Hans Van Oosterhout, Dré Pallemarts, Mimi Verderame, Bert Van Den Brink, Hein Van de Geyn, BJO, Aldo Romano, Antoine Pierre, Nicola Andrioli, Philippe Aerts...

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

En tant que leader :

- "Côté jardin" (Challenge Records - 2012)
- "Plays Cole Porter" (Challenge Jazz - 2011)
- "Concert in Capbreton" (Dreyfus Jazz - 2010)
- "Guitars two" (Dreyfus Jazz - 2008)
- "Meeting Colours" (Dreyfus Jazz - 2005) (co-leader avec Bert Joris et BJO)
- "Summer Night" (Dreyfus Jazz - 2002)
- "Blue Prince" (Dreyfus Jazz - 2000)
- "Guitar groove" (Dreyfus Jazz - 1998)
- "Live" (Dreyfus Jazz - 1997)
- "Moods, vol.2" (Criss Cross - 1992)
- "Moods, vol.1" (Criss Cross - 1992)
- "I remember you" (Criss Cross - 1990)
- "Oscar" (Igloo - 1988)
- "September sky" (September - 1988)
- "Transparence" (Inakustik - 1986)
- "End of August" (WEA - 1982)
- "Babel" (Electra - 1980)
- "Guitars" (Atlantic - 1975)
- "September man" (Atlantic - 1974)
- "Stream" (WB - 1970,1971)

Philip Catherine a aussi participé à l'enregistrement de nombreux CDs en tant que sideman : voir son site

Bonjour Philip. J'ai envie de commencer par une question vraiment générale sur ton style. On dit toujours que tu es un grand lyrique. Cela a-t-il été une volonté de ta part de vouloir toujours rester proche de la mélodie ou est-ce une pro-pension naturelle ?

D'abord, ce n'est pas quelque chose que je travaille. Sans doute que c'est naturel, mais il est possible que je fasse le choix de m'inspirer de musiciens qui sont lyriques. Ce n'est pas un choix réfléchi. Mes priorités étaient plutôt le swing, l'improvisation et la qualité des improvisations pour qu'elles soient mélodiques quand même, je le reconnais. J'aime que la musique soit compréhensible, ou plutôt disons claire, qu'il ne faille pas se prendre la tête à l'écoute. Je dis bien à l'écoute car elle peut néanmoins ne pas être évidente à produire. C'est peut-être pour cela que j'ai beaucoup été influencé par la façon dont Miles Davis dirigeait ses groupes, sans les diriger, mais en les dirigeant quand même. Le résultat chez Miles me semble très clair : les sections rythmiques sonnent super bien quelles que soient les époques de Miles. Tout est très clair, les lignes de basse sont claires, la batterie, le piano, on entend tout. Tout en étant très riche musicalement (à mon point de vue). Il ne suffit pas d'être clair bien entendu. J'ai fait en 86 un album que j'ai appelé "Transparence", pour la seule raison que je voulais que les choses soient transparentes, qu'on entende bien la basse, la batterie, le piano et qu'il n'y ait pas trop de choses incompréhensibles. Mais ce n'est pas tellement la mélodie elle-même qui m'intéresse, c'est plutôt d'une part la façon dont c'est joué, c'est le phrasé surtout. Et d'autre part comment le groupe sonne. Le résultat global, pas seulement mes phrases. Et c'est vrai, j'ai pas mal travaillé le phrasé en m'inspirant de musiciens de toutes les époques qui phrasent super bien et chez qui on entend tout. C'est plutôt cela qui m'intéresse plutôt que d'être «lyrique».

Parce que dans le phrasé, tout y est, les mélodies, le swing, l'harmonie...

Faut pas exagérer bien entendu, mais dans la façon

Il faudrait cultiver une attitude d'étudiant permanent

dont les musiciens jouent aussi. Un accompagnateur qui ne serait pas au service du soliste et qui serait intrusif par exemple, ou bien qui n'écoute même pas le groove général ; ça c'est quelque chose que je trouve difficile à gérer. J'aime bien que chacun s'écoute le mieux possible et ait conscience du résultat général du groupe, pas seulement de ce que lui fait. C'est ça qui m'intéresse. Et peut-être que la mélodie est une conséquence de ça.

Il y a le son aussi. On m'a parlé de mon son. Tout au début, quand on m'en a parlé, je ne le prenais pas cela pour un compliment. Je me demandais pourquoi on me parlait de mon son. Je n'avais pas travaillé consciemment cet aspect de la musique du tout. J'y pensais même pas. C'est peut-être un don. Probablement, puisque je n'ai pas essayé d'avoir un son. J'ai juste essayé de ne pas avoir un mauvais son, d'éviter de mal régler mon ampli... Et puis il y a le placement rythmique des notes. Quand tu joues du Chet Baker, il a un beau son, il est mélodique, mais moi j'ai travaillé avec Chet et c'est pas seulement cela qu'on retient, mais bien son tempo et son phrasé. Je ne m'en étais pas rendu compte avant de jouer avec lui. Mais c'est ça qui est tellement fort chez lui. Et le reste aussi bien entendu : un merveilleux son, le choix des notes, mais son phrasé était tellement clair, évident et pas facile à imiter.

J'ai été fort influencé par des pianistes comme Winton Kelly qui a un phrasé riche et d'ailleurs assez difficile à capter. Il a des subtilités rythmiques qui m'ont toujours passionné. Herbie Hancock bien entendu aussi.

Quand tu écoutes les musiciens que tu aimes, dans leur langage improvisé, tu arrives à définir leur phrasé ?

Non, il y a des choses que je ne comprends pas. Quand j'avais un 78 tours, je ne pouvais pas diminuer la vitesse d'écoute, mais dès qu'il y a eu des microsillons, on pouvait écouter un 33 tours en 16 tours. Alors j'écoutais tout une octave en dessous et beaucoup plus lentement. Je n'ai pas une très très bonne oreille malheureusement.

Ca c'est toi qui le dis (rires)

Je veux dire par rapport à d'autres, même par rapport à ma sœur qui n'avait pas de formation musicale. Lorsque j'essayais de repiquer quelque chose d'un disque, je ne trouvais pas de quelle note il s'agissait, alors que ma sœur, sans me dire le nom des notes, elle chantait la mélodie pour moi tout à fait juste. Elle pouvait entendre une mélodie et la rechanter après. (Je dis cela pour parler de mes difficultés relatives à capter.) Moi, j'entendais que ça me plaisait, mais je ne savais pas ce que c'était. C'était quoi cette note-là ? Elle passait trop vite, je ne l'entendais pas. Donc je travaillais très lentement, en écoutant la musique lentement. Je crois que cet handicap m'a donné quand même un avantage par rapport à ceux qui ont une très bonne oreille et entendent les notes tout de suite, c'est que quand j'apprenais une phrase d'un disque, j'intégrais à force de réécouter le même passage, aussi l'intensité, la longueur de la note, le vibrato, j'entendais peut-être plein d'autres choses autres que les notes elles-mêmes. Et je me suis nourri de ces 'autres choses que les notes'. J'ai eu en fait comme professeurs plein de musiciens dans plein de disques...

On dit que c'est la meilleure école

C'est une bonne école en tout cas (la meilleure ? j'en sais rien). Je crois qu'il faut profiter de tout ce qui s'offre à nous, que ce soit un bon prof, une bonne théorie, de bonnes partitions, de bons disques... J'essaie de ne pas avoir trop d'idées préconçues, sinon on n'apprend pas suffisamment. Il faudrait, je pense, cultiver une attitude d'étudiant permanent.

Que tu conserves ?

Je suis bien obligé tellement j'apprends lentement. C'est terrible. (rires)

Pour reprendre la question du début, tu dirais alors que dans ton style, c'est au niveau du phrasé qu'on trouve le plus fort de ta personnalité plutôt que dans ton sens de la mélodie ?

Billy Brooks m'a énormément habité

Ce n'est pas parce que je travaille beaucoup cela que je suis fort là-dedans. C'est peut-être parce que je suis faible dans le phrasé que justement je dois le travailler. C'est un peu paradoxal. C'est un peu comme le type qui est mince et qu'on lui dit *"Pourquoi faites-vous tant attention à ce que vous mangez puisque vous êtes mince ?"* et le type répond *"oui, mais c'est parce que je fais attention que je suis mince"*. C'est un peu à l'envers. Alors le résultat c'est peut-être que l'on croit que c'est mon point fort, mais c'est peut-être mon point faible justement. C'est comme au début, j'accélérais beaucoup dans le tempo quand je jouais. C'est commun à beaucoup de musiciens. Mais ça c'était un peu par fougue de la jeunesse... Quand on jouait avec Chet (Jean-Louis Rassinfosse pourra te dire sans doute la même chose), j'ai rarement entendu Chet parler d'harmonie. Ce n'était pas son plus grand souci me semble-t-il. C'est la mise en place qui semblait l'intéresser le plus, c'est la seule chose qu'il disait *"I play laid-back. Il ne faut pas traîner."* Il ne disait pas grand-chose, mais quand il demandait quelque chose, il parlait le plus souvent du "time".

En fait on peut jouer un peu (sans exagérer) en tension rythmique avec les autres. Le thème "Je me suis fait tout petit" de Brassens dans mon album "Côté jardin" est un exemple de jeu laid-back, ma guitare est en tension avec la rythmique.

Tu parles de Chet, alors quelles sont les grandes rencontres qui ont marqué ton parcours, et quels ont été les caps qui ont marqué l'histoire de ton aventure musicale ?

Parmi les musiciens avec lesquels j'ai pu jouer et qui ont laissé une trace chez moi, je parle souvent (d'ailleurs je casse les pieds de tout le monde avec ça), de Billy Brooks, un musicien malheureusement complètement inconnu. Bert Joris le connaît car il donnait cours à l'école de jazz de Berne en Suisse.

C'est un batteur que j'ai rencontré et avec lequel j'ai pu jouer à partir de 1966. J'ai éprouvé un bien-être extraordinaire à jouer avec lui. Je crois qu'il ne m'a rien appris. Je veux dire dans le sens où il ne m'a pas dit : *"tu dois faire ci ou ça"*. Mais il entendait tout. Jouer avec lui, c'était un réel plaisir. Il y avait une telle différence entre lui et les autres batteurs avec lesquels je jouais à l'époque ! C'était inouï, la différence. J'ai appris beaucoup en jouant avec lui. J'ai aussi pu l'observer lorsqu'il répétait et jouait avec le big band de Slide Hampton à Berlin en 1973. Je l'ai vu répéter en big band aussi. C'était incroyable parce que c'était une première lecture ; tous les trucs complexes et riches qu'il faisait en plus ! Ça m'a marqué terriblement d'entendre ça et de voir cela de si près. Un jour j'ai été chez lui et il écoutait le quatuor de Bartók et il s'amusa à chanter la ligne de violoncelle par exemple. Et puis il jouait des solos de Coltrane sur une flûte en bois toute simple avec des trous et il parvenait à être tellement proche ! Il comprenait la musique de Coltrane. C'est lui qui m'a expliqué : *"Est-ce que tu as remarqué que la ligne de basse descend par ton dans Giant Step ?"* Je n'avais pas remarqué cela du tout. Je ne sais pas comment il l'a remarqué lui-même. Il entendait tellement de choses. Et jouer avec lui était un plaisir énorme. Un type étrange d'ailleurs parce qu'il ne voulait jamais se déplacer, il ne voulait jamais quitter la ville dans laquelle il était. Il avait peur des voitures, des avions, des trains et de tout, ce qui fait qu'il ne voyageait pas. Il a d'ailleurs terminé sa vie presque inconnu. Je sais que Slide Hampton l'adorait. Il voulait le prendre avec lui en tournée, mais pas moyen, il ne voulait pas se déplacer. C'est quelqu'un qui m'a énormément habité.

Quand je l'ai rencontré en 66, j'étais à l'unif. Je faisais ma deuxième année de philo et lettres et j'allais commencer les sciences économiques (en français) à Louvain. Je n'envisageais pas du tout de devenir

J'apprenais comme une éponge

professionnel, entre parenthèses. Je jouais pourtant avec des professionnels depuis 61, mais ma priorité était de terminer mes études. Je n'envisageais pas de faire la musique comme métier. D'abord je suis en Belgique un des seuls de ma génération. Il n'y a pas de musiciens belges de 70 ans. Ils sont plus vieux ou plus jeunes. J'ai l'impression d'être le seul de mon âge.

C'est au moment où tu es sorti de l'unif que tu as décidé de te consacrer à la musique ?

Pas vraiment, j'avais encore un an de service militaire. Pendant mon service militaire, je ne savais pas non plus ce que j'allais faire après. C'est parce que Jean-Luc Ponty m'a envoyé une lettre le jour de la Sainte-Catherine, le 25 novembre 1970, me demandant de rejoindre son groupe. Je me suis dit : *"En attendant de faire autre chose, c'est chouette"*. J'adorais comment il jouait. Il jouait Zappa à l'époque. Et voilà, j'ai commencé à jouer avec Jean-Luc Ponty pendant un an et trois mois.

Il a aussi eu une influence sur ton jeu ?

Pas seulement lui. Il y avait Joachim Kühn dans le groupe. Joachim Kühn jouait d'une façon tellement différente de ce que j'entendais chez les pianistes, c'était plutôt un musicien de free jazz. Il était le deuxième pianiste de Jean-Luc, le premier était Michel Graillier. Quand Joachim est venu, ça a bouleversé le groupe complètement parce qu'on est allé dans une direction beaucoup plus free. Je n'étais jamais 100 % enthousiaste de ça, mais j'ai quand même été baigné dans cette possibilité de jouer sans grille, de jouer sur d'autres registres que jouer la grille. C'était une riche expérience. D'ailleurs le groupe s'appelait Jean-Luc Ponty Experience. (rires) Il y a avait des duos entre Jean-Luc Ponty et Joachim Kühn qui étaient extraordinaires. Et il n'y a rien d'enregistré de cela, pas une note ! Je ne sais pas si

Jean-Luc s'est jamais rendu compte de la puissance de ça. Lui, il a l'oreille absolue. Joachim Kühn pouvait faire n'importe quoi au piano et Jean-Luc suivait tout de suite. Il n'a pas à ma connaissance tiré profit de cela dans sa carrière après. Je suis triste de ça. C'est beaucoup plus organisé chez lui maintenant, mais là quand c'était free c'était prodigieux. J'étais plus impressionné par eux que par ce que moi je faisais.

J'ai en même temps participé à un second trio, orgue-batterie-guitare, avec un Allemand qui s'appelait Siegfried Hofmann et grâce à lui j'ai pu gagner un peu de sous en accompagnant un chanteur de variété allemand qui s'appelait Roy Black. On jouait dans des salles de 5000 personnes avec lui. J'ai joué avec lui pendant un mois, ce qui m'a permis de payer mes études à Berklee pendant trois mois. Pour être plus précis : les études étaient gratuites pour moi grâce à Jiggs Whigham, tromboniste américain qui habite en Allemagne. Il connaissait bien le directeur de la Berklee College à l'époque. Jiggs Whigham m'a demandé si j'étais intéressé d'aller étudier là-bas. A cette époque-là, en 71-72, je ne connaissais même pas l'existence de cette école. J'ai sauté sur l'occasion et j'ai été étudier pendant trois mois à Boston. C'est les seules études que j'ai faites vraiment. On m'offrait trois mois et puis je n'avais pas assez d'argent pour rester plus longtemps non plus. Toutes mes économies y sont passées.

C'était une bonne expérience pour toi ?

Ah oui, formidable. Ce que je remarquais, c'est que les étudiants, du moins en 72, ne jouaient pas si bien. Ils connaissaient beaucoup de choses, mais leur jeu était, à mon goût, assez académique. Il paraît que c'est parce que c'était en été (juin, juillet, août) et que les meilleurs étudiants étaient en vacances. Je ne pouvais pas vraiment juger l'école. J'ai passé deux après-midi là-bas en dehors de l'école à jouer



© Jacky Lepage

La magie du phrasé

avec Georges Benson par exemple. Il jouait terrible! C'était fantastique. Il était inconnu à l'époque... Je ne peux pas dire que Georges Benson m'ait appris quelque chose. Je lui demandais "Ca, comment tu fais ?" et il ne savait jamais me répondre. Soit il ne voulait pas, soit il ne savait pas répondre.

D'autres rencontres clé qui t'ont enrichi dans ta conception de la musique ?

Je crois que j'apprenais, un peu comme une éponge, sans savoir, avec tous les musiciens avec lesquels j'ai joué. Je parlais de Billy Brooks, mais il y en a un autre en '61 qui était aussi un batteur, Oliver Jackson, à ne pas confondre avec Oliver Johnson. J'ai fait un disque avec lui et Jack Sels et Lou Bennett en 61 et trois concerts au Blue Note à Bruxelles, de Benoît Quersin. Ca, ça m'a marqué aussi parce que j'ai entendu des trucs que je n'ai plus entendus pendant des années après. Un batteur comme ça, je n'en entendais plus. Ca m'a vraiment marqué !

Quand tu dis que tu n'en entendais plus, c'est à cause de quoi ?

Parce que ça ne me donnait pas l'impression de swinger. C'est un peu carré, ou bien... je ne sais pas bien expliquer ça. J'ai joué un morceau en 63 avec Lou Bennett à Stockholm, on passait à un festival, et dans un morceau, il y avait un musicien que je ne connaissais pas du tout qui s'appelait Dexter Gordon qui est venu jouer un blues avec nous. Ça m'a marqué aussi. Je ne savais pas qui c'était donc j'avais pas d'a priori. C'est incroyable ce que j'ai ressenti. On a joué "Pa pa padada..." (chant) et la façon dont il jouait cette mélodie ! Tout de suite, le groupe de Lou Bennett a sonné complètement différemment. Je me suis dit "*quelle force !*" et ce n'était pas de la force physique, c'était la magie du phrasé, je dirais. C'était incroyable. Je ne sais pas si j'aime mais c'est quand même formidable. Je me disais "*Qu'est-ce que*

c'est ça ? Qu'est-ce que c'est bizarre !" J'ai vu l'orchestre de Count Basie aussi au Palais des Beaux-Arts à l'époque de "Atomic Basie", en 58-59. Pour ceux qui connaissent le disque ils verront bien de quoi je parle. C'est un disque fantastique de Count Basie et ils ont joué ce même répertoire. Daniel Humair en fait a eu une influence. J'étais tout jeune. Je n'avais jamais été dans un club de jazz, j'avais 16 ans, je ne pouvais même pas rentrer dans un club de jazz, il fallait 18 ans, donc il fallait que je vienne avec mon père. J'ai été faire le boeuf avec le trio de Daniel Humair. Il y avait Harold Kaufman au piano et Eric Peter à la basse. Pendant que je jouais le deuxième ou le troisième morceau avec eux, un saxophoniste est venu jouer avec nous, c'était Sonny Stitt. En entendant des gens comme ça, il ne m'était même pas venu à l'idée que je pouvais en faire un métier. Cela me semblait tellement inabordable comme niveau. Je dis ça parce que maintenant beaucoup de jeunes décident de faire de la musique, ce que je trouve formidable. Pour ma part, j'ai consacré toute mon énergie, mais sans décider d'en faire un métier. Tu comprends la nuance ? C'était mon hobby, mon passe-temps favori.

Et finalement, à la sortie de l'unif, ça t'a rattrapé. Tu as eu du boulot.

J'ai eu du boulot, mais ce n'est qu'à l'âge de 50 ans que j'ai eu cette prise de conscience. J'ai dit un jour à Marianne qui était mon épouse à l'époque "*J'ai découvert quelque chose récemment. Je crois que je suis un musicien.*" Ça l'a fait rire comme si j'avais sorti quelque chose de comique, mais moi je parlais avec sérieux (rires). Je n'avais jamais pensé ça de ma vie. Je me suis dit "*C'est ça que je dois faire*". Evidemment comme je suis guitariste, je suis à la fois accompagnateur et soliste. Je ne suis pas avant tout compositeur. J'ai toutefois quand même commencé à écrire de la musique dès le début, dès 17

J'ai beaucoup pratiqué la fonction d'accompagnateur

ans, mais je ne jouais nulle part. Je jouais souvent avec d'autres musiciens comme accompagnateur. Quand tu joues dans une formation "orgue-guitare-batterie", tu passes plus de temps à accompagner qu'à faire des solos d'une certaine manière, parce que c'est le rôle du pianiste. D'ailleurs le disque que j'ai fait avec Dexter Gordon, le seul disque qu'il ait fait sans pianiste, guitare-batterie-basse, je jouais aussi le rôle d'accompagnateur. J'ai beaucoup pratiqué cette fonction. Je trouve parfois dommage que certains ne pratiquent pas cela, se concentrent seulement sur les solos et pas l'accompagnement. Je vois cela de temps en temps chez certains jeunes.

Pour toi, être guitariste, c'est remplir toutes ces fonctions à la fois ?

Oui, et les pianistes aussi. Ah oui, c'est important. Et d'avoir le groove surtout, de ne pas jouer de façon terne.

Mais le groove, il fait aussi partie de ce que tu appelles tout-à-l'heure le phrasé.

Oui, si tu veux. J'en parlais avec Tom Harrell, trompettiste, compositeur et interprète. Il me disait que Dizzy Gillespie lui avait dit un jour que la mélodie est conséquence du rythme. Il faut commencer à écrire un rythme, quelque chose qui groove, et puis la mélodie vient très facilement après, tandis que si on commence à écrire des notes, ce n'est pas facile d'y mettre un rythme. A nouveau l'importance du phrasé. J'adore Django Reinhardt. Django avait un phrasé extraordinaire, une fraîcheur d'inspiration tout le temps. Ça n'a rien à voir avec la musique manouche. Ce mot n'existait pas avant. C'est devenu une mode. Ça m'ennuie maintenant d'entendre Django associé à ça. Je ne sais pas d'où ça vient...

Tant qu'on parle de phrasé, d'improvisation..., souvent on dit que certains improvisateurs pensent de façon verticale et d'autres, horizontale par rapport à la grille. Mais j'ai l'impression d'entendre chez toi complètement les deux façons de penser.

Oui, je fais les deux. Je crois qu'il faut les deux. Il y a des gens qui sont plus 'horizontal' que 'vertical'. Je crois que Stan Getz et Chet Baker sont plus 'horizontal'. Coltrane est les deux, il est très 'vertical', il est très 'horizontal', c'est un cas très particulier.

Tu penses toujours les deux à la fois ? C'est quelque chose que tu as essayé de développer ?

J'ai pas cherché. Je crois que c'est après que je m'en suis rendu compte. C'est comme ça. C'est-à-dire qu'au moment où je joue sur scène, pas quand je pratique, j'écoute ce que je fais et ce que les autres font autour de moi. C'est un peu comme quand tu es à vélo sur une piste cyclable qui n'est pas très large à laquelle tu dois tout le temps t'adapter pour ne pas tomber sur le trottoir ou sur la rue. Le chemin se fabrique au fur et à mesure. En fait, je ne sais pas vraiment où je vais, mais je sais d'où je viens et à chaque instant je peux corriger ma trajectoire. Si je fais une faute, par exemple, alors c'est une dissonance, j'ai parfois intérêt à faire une autre faute après dans l'autre sens. Comme quand tu vas trop à gauche avec ton vélo, et puis tu retournes à droite. C'est une recherche d'équilibre. Je ne suis pas quelqu'un qui a une grande oreille comme Alexandre Cavalière, par exemple, il a une oreille incroyable, ou Jean-Luc Ponty ou Didier Lockwood, surtout les violonistes, je dois dire. Moi je n'ai pas ça et je dois faire avec ce que j'ai. (rires)

J'aime la complicité musicale qui se passe entre nous

Que penses-tu de ton quartet actuel, celui de l'album "Côté Jardin", celui de la tournée de tes 70 ans ?

Ma joie actuelle et mes concerts préférés sont ceux que j'ai la chance de faire en compagnie des musiciens de mon quartet actuel. Nicola Andrioli au piano, Philippe Aerts à la contrebasse et Antoine Pierre à la batterie. J'aime à la fois tant la complicité musicale qui se passe entre nous. J'aime aussi l'étendue des registres que nous pouvons aborder. On ne s'ennuie pas. Ni nous ni le public. Nous avons un répertoire très large qui s'enrichit régulièrement. Nicola vient d'apporter une nouvelle merveille "Mare Di Notte". Il y a même des thèmes que nous allons bientôt jouer pour la première fois en public. Je peux, à part des nouveautés, rejouer des thèmes que j'avais négligés tels que "Transparence" (de 1984) pour notre joie à tous. Je crois que toutes les facettes, à la fois de mon jeu, de ma conception de quartet, de mon répertoire de compositions sont possibles dans ce quartet. Nicola est capable de jouer de façon si créative et inattendue. *"Qu'est-ce qu'il va encore faire ce soir ?"*, me dis-je avant de monter sur scène. Et ... est capable de s'arrêter de jouer une minute ou deux, et de se consacrer à l'indispensable. Antoine apporte un son merveilleux à la batterie, ses couleurs, un jeu de balais discret, varié, pétillant lorsqu'il faut. Un swing en progrès constant. Sans oublier son esprit plein d'idées, une bouilloire qui se met à siffler avant d'exploser. Philippe garde le cap avec son tempo et son son très chaud et présent, ses 'double stops' à la basse dans les tempos lents ou médiums qui me permettent d'exprimer un feeling spécial à moi, ses suggestions si précieuses durant nos rares répétitions, pour la rythmique. J'aime les surprises qui se présentent même dans des morceaux déjà joués cent fois. Depuis l'enregistrement de l'album "Côté jardin" le quartet n'arrête pas de me surprendre et de progresser. Je sens qu'on peut aller de l'avant. On n'est qu'aux débuts. Merci Nicola, merci Philip et

merci Antoine. Et j'ajoute que de temps en temps j'ai l'occasion d'inviter Isabelle pour deux morceaux et elle m'apporte un chant précieux, par exemple dans "You don't know what love is".

Tu as une vision sur une grande partie de l'histoire du jazz. Quelle est ta position par rapport à ce que le jazz devient et à son avenir ? Certains prétendent que c'est peut-être une musique morte, d'autres disent qu'au contraire c'est une musique super vivante ? Comment vis-tu cette question ?

Là tu rentres dans une sphère où je me sens très peu journaliste... Il me semble - mais je peux me tromper - qu'il y a un beaucoup plus grand nombre de musiciens de jazz qu'auparavant. Beaucoup de musiciens là-dedans ont fait pas mal d'études, ils viennent d'écoles de jazz, mais je crois qu'il y a moins d'individus phares comme dans le temps comme Charlie Parker, Duke Ellington, Miles Davis, Coltrane... Un jour, Chick Corea m'avait dit dans les années 70 : *"Maintenant que Coltrane est mort, il n'y a plus de guide"*. Je ne sais pas s'il pense la même chose aujourd'hui et si j'ai bien compris... Franchement, j'ai du mal à avoir une opinion là-dessus car je crois que je suis trop ignorant de ce qui se passe partout.

Pour rebondir sur ce que tu dis, l'important dans le parcours d'un musicien de jazz ce serait donc d'essayer de devenir cette individualité ?

Non, il me semble juste qu'auparavant il y avait de très grands noms dont tout le monde s'inspirait et je ne sais pas s'il y a cela aujourd'hui. Maintenant ce qu'il y a plus, c'est peut-être un travail collectif, je dirais. Ça rejoint un petit peu l'internet. Dans la recherche technologique, quand on envoie une fusée sur la lune ou ailleurs, c'est le travail de tellement de personnes différentes, des centaines de personnes, ces personnes sont anonymes. On est

Il est important de savoir dire "merci"

sorti d'Objectif Lune où c'est le professeur Tournesol qui va tout faire seul. Alors qu'Objectif Lune est très annonciateur de ce qui va se passer, en même temps il est terriblement démodé dans le sens qu'un petit génie qui fabrique tout ça n'existe plus. Je crois que c'est la même chose en musique. Il y a tellement d'extraordinaires musiciens qui peuvent apporter leur pierre aux édifices multiples de la musique, que ça se fait de manière collective.

Pour terminer, quel(s) conseil(s) donnerais-tu aux jeunes musiciens d'aujourd'hui ?

Je crois qu'il y a un danger, chez certains en tous les cas, de vouloir être compositeur avant tout. Si on l'est vraiment, il n'y a pas de problème, mais si on ne l'est pas vraiment, on rate l'occasion d'être sideman. D'être toujours le patron, le chef, je crois que ça peut être dangereux. C'est bien de faire la différence entre le rôle que l'on a en tant qu'interprète et le rôle de compositeur. Moi, je suis les deux. Je passe peut-être beaucoup plus de temps à être interprète que compositeur, qu'à écrire de la musique. Je n'ai plus écrit un thème depuis longtemps, mais je tra-

vaille beaucoup à essayer d'améliorer mes capacités d'improvisation. Une autre chose importante est qu'on joue évidemment pour soi, mais aussi pour les autres et avec les musiciens avec lesquels on joue. C'est important d'avoir le sens de l'équilibre. Par exemple, si je joue en duo avec quelqu'un et que je commence à faire beaucoup de notes, l'autre peut aussi faire la même chose. C'est une option qui se vaut. Mais il y a aussi l'option de faire le contraire, de penser à des équilibres. Il faut avoir ces idées-là en tête quand on écoute les disques avec d'autres musiques, qu'est-ce qui sonne bien, lui fait beaucoup de notes et l'autre il en fait très peu par exemple. On ne crée pas de tensions comme cela. Ce que j'ai ressenti en jouant avec Dexter par exemple en 63, c'est quelque chose qui m'est resté dans le cœur parce que je me suis dit "Waouw ! Qu'est-ce que c'est ça ?" C'est une sensation spéciale, un peu comme quand on est sur des montagnes russes. On sent quelque chose qui se passe. Il faut privilégier ces moments-là !

Mais je voudrais aussi profiter de cet interview pour parler de tous les gens qui m'ont aidé, musicalement ou humainement, parce qu'il faut avoir un sens de gratitude dans la vie.

C'est vrai que l'on a des parcours socialement très interdépendants...

Oui, on est très interdépendant. Un bon écrivain qui écrit un livre sur un sujet met aussi une bibliographie, je me méfie très fort des gens qui écrivent des théories et qui ne citent personne. Ils se prennent un peu pour le créateur... Non, le sens de la gratitude est très important. Moi, plein de gens m'ont aidé. Rien que le fait que je sois né à Londres et que j'habite Bruxelles. Si j'avais habité en province, je n'aurais jamais joué avec Lou Bennett et je n'aurais pas reçu tous ces soutiens qui m'ont poursuivi toute ma vie. Il faut saisir les chances, mais il est important de savoir dire merci et même si on ne le dit pas, il faut se rendre compte qu'on ne peut pas fabriquer tout seul.



© Wim Van Eesbeek