



James Newton

● **James Newton, vous avez résidé jusqu'à ces dernières années en Californie. La situation y est-elle favorable à la musique créative ?**

● En Californie, il n'y avait pas beaucoup de travail pour les musiciens comme moi. En gros, ça se limitait à quelques concerts dans les « colleges » et à quelques prestations en club. Mais il n'y en avait pas moins beaucoup d'échanges entre les musiciens. Nous nous retrouvions le week-end pour répéter et pour jouer ensemble. Pour cette raison, ce fut une période importante pour moi.

● **En dehors de David Murray et de vous-même, quels étaient les autres musiciens qui se trouvaient sur la côte ouest à ce moment-là ?**

● Arthur Blythe, Stanley Crouch, Walter Lowe – un trompettiste dont tout le monde parle mais qu'en fait personne ne connaît –, parfois Charles Tyler, Bobby Bradford, parfois aussi John Carter. A partir de 1975, j'ai commencé à travailler avec John Carter de façon régulière.

● **John Carter est-il originaire de la côte ouest ?**

● Non, il a passé toute son enfance au Texas. Il enseignait à l'école, et Julius Hemphill fut même un moment son élève. Je crois qu'il s'est installé sur la côte ouest au début des années soixante ; il y est resté depuis. John Carter est le plus grand clarinetiste que j'aie jamais entendu. De plus, c'est un homme merveilleux. Il a exercé sur moi une très profonde influence spirituelle. C'est le genre de personne qui arrive à se contrôler parfaitement, presque à la

façon du Zen, et quant à moi, je suis un grand romantique, en fait l'exact opposé de cela. Sa discipline m'a donc été très utile. J'ai toujours su faire preuve de discipline dans ma musique, mais dans certains aspects de ma vie... c'est plutôt la passion qui a eu le dessus ! (rires)

● **J'imagine qu'il fut sans doute le lien entre l'esthétique de Ornette Coleman et les jeunes musiciens californiens que vous étiez...**

● C'est tout à fait cela. C'est d'ailleurs valable aussi pour Bobby Bradford, peut-être même plus dans le cas de Bobby. Bobby Bradford est en effet très familiarisé avec le concept d'Ornette car il a joué très souvent avec lui. En fait Ornette ne nous quittait jamais : nous jouions ses disques sur la chaîne stéréo après les répétitions, et je pus ainsi me familiariser à loisir avec son travail, en particulier avec ses premières productions sur Contemporary. Plus tard lorsque « Skies Of America » est sorti, nous avons joué ce disque jour et nuit. Je trouve que c'est une œuvre magnifique.

● **Une œuvre qui fut accueillie plutôt froidement en France...**

● Vous savez, la société a rangé dans une petite boîte, dans un rôle bien défini le « musicien de jazz » entre guillemets – pour ma part, je préfère le terme de « musicien créatif » –. Aussi dès que l'un d'entre nous sort tant soit peu de ce rôle, il est soit critiqué, soit ignoré. Dans une grande large mesure, je crois que c'est ce qui est en train d'arriver à Anthony Braxton avec sa composition pour quatre orchestres. Je trouve que quoi qu'on pense, on est forcé d'admettre que c'est là un travail extrêmement bien fait (« a great achievement ») ; qui

plus est, pour ma part, j'aime aussi beaucoup cette musique. Un tel disque aurait dû faire beaucoup de bruit autour de lui alors qu'au contraire, on en a très peu parlé. Tout ce que j'ai lu aux États-Unis sur ce disque, c'est une interview dans Down Beat. Arista ne fait aucune publicité autour de cet album. Pourquoi dépenser tout cet argent lors de l'enregistrement de ce triple album si c'est pour ne pas le promouvoir lors de sa sortie ? J'ai ma petite idée sur la question, mais je me garderai bien de vous la donner...

● **John Carter, dont vous venez de parler, joue de la clarinette. Vous-même avez choisi la flûte. Ce sont là deux instruments qui n'étaient guère usités depuis longtemps...**

● C'est exact.

● **N'est-ce pas parce qu'on les considérait, à tort ou à raison, comme des instruments peu puissants, « faibles »...**

● Exactement.

● **Selon vous, pourquoi assistons-nous actuellement à la résurgence de ces instruments ?**

● Vous savez, avec 95 % des instruments qui sont à la disposition des musiciens on peut faire pratiquement tout ce qu'on veut. Tout dépend finalement de la quantité de travail technique que l'on est prêt à investir et de la somme d'imagination et de passion dont on dispose. C'est de cela que dépend ce que l'on peut tirer de l'instrument. En jouant avec David Murray et Bobby Bradford, je me suis aperçu que je n'arrivais pas à résoudre un problème : leurs instruments avaient beau-

L'après-Dolphy...

coup plus de poids que le mien. Aussi ai-je commencé à faire appel aussi à ma voix, afin de donner plus d'ampleur à la sonorité de ma flûte. De ce fait j'ai commencé à jouer en utilisant beaucoup plus d'air. Peu à peu j'ai remarqué que ma sonorité commençait à porter plus, et que je pouvais me dispenser d'utiliser ma voix aussi fréquemment. Désormais, la voix représente pour moi quelque chose comme la main gauche pour un pianiste, la flûte étant évidemment la main droite. Depuis quelque temps, donc, je travaille sur le contrepoint. Je suis capable aujourd'hui de chanter une mélodie et d'improviser en même temps sur cette mélodie à la flûte tout en la chantant. Je crois que j'en suis arrivé à considérer l'instrument d'une façon orchestrale.

De toute façon, pour moi, c'est dans la personne qu'il faut aller chercher la force, pas dans l'instrument. Lentement, mais sûrement je sens monter cette force en moi. Quant à John Carter, il n'a évidemment plus rien à apprendre dans ce domaine. Il est d'ailleurs bien regrettable que beaucoup d'instruments soient encore délaissés de nos jours. Les cordes ont commencé à se développer grâce à de grands musiciens comme Abdul Wadud ou Leroy Jenkins. Mais il serait intéressant d'entendre improviser sur des instruments à anche double par exemple. Pour ma part, je me passionne pour la composition, et j'aimerais beaucoup faire appel à des instruments différents des instruments « traditionnellement » sollicités dans cette musique. Je rêve de pouvoir trouver un jour des musiciens pratiquant ces instruments et capables de ressentir la sensibilité de ma musique. Il semble que cela puisse devenir possible d'ici quelques années car, comme vous le dites vous-même, on assiste en ce moment à la redécouverte des instruments « doux » (« quiet ») que l'on ne trouvait jusqu'ici que dans le cadre des orchestres symphoniques.

● **Ce phénomène ne correspond-il pas à quelque chose de plus profond au niveau du « feeling » ? Depuis quelques années en effet, on assiste à la disparition progressive de la violence extrême que véhiculait jusqu'alors la musique improvisée. La force de cette musique n'en est pas moins restée intacte, mais la disparition de cet expressionnisme exacerbé et presque caricatural permet aujourd'hui la découverte de toute une variété de climats et de sentiments oubliés...**

● Parfaitement. Je crois qu'une des explications qu'on pourrait trouver à ce phénomène, c'est que les musiciens se tournent de plus en plus vers la composition. Beaucoup d'entre nous sont aussi compositeurs. Anthony Davis, par exemple, qui travaille sur des sortes de suite (« extended forms »). Ce sont les Mingus et les Ellington qui ont ouvert la voie — ainsi bien sûr, que les compositeurs classiques, mais en ce qui me concerne, ce sont Mingus et Ellington qui m'ont le plus influencé en matière de composition.

La composition est pour moi quelque chose d'aussi important que mon jeu de flûte, et je crois que plus les années passent, et plus la composition prend chez moi le pas sur l'improvisation ou sur l'exécution (« actual playing »), pour une simple raison : une composition ne meurt pas. Les disques, qui sait pendant combien de temps encore on fera appel à eux ? S'il ne tenait qu'à moi, je pourrais bien me consacrer uniquement et exclusivement à la composition. Mais il y a les nécessités de la vie : il faut assurer le quotidien. Je crois que la composition est devenue une composante essentielle de la musique d'aujourd'hui et à ce propos je suis ravi de pouvoir entendre ici (*) les oeuvres écrites par Leo Smith, Roscoe Mitchell ou George Lewis qui est un remarquable compositeur. Il arrive toujours avec un projet nouveau (« new endeavour »).

● **Lors de votre concert, hier, le public a réagi à un moment d'une façon surprenante : à la fin de votre improvisation, il**

(*) Cette interview fut recueillie à Moers



a cru que le morceau était terminé et s'est mis à applaudir à tout rompre ; il ne s'attendait pas à ce qu'il y ait une réexposition du thème. C'est là en effet une structure que l'on a quelque peu abandonnée...

● Oui, je vois ce que vous voulez dire. Ornette ne compose plus de cette façon aujourd'hui, mais la plupart de ses premiers morceaux suivent cette structure qui est, en fait, héritée du be bop : exposé du thème, solos, réexposé du thème et coda. Il nous arrive à nous aussi d'emprunter cette structure, mais nous pensons surtout à d'autres formes que nous intégrons à l'intérieur de ces morceaux. Il nous arrive même de jouer des morceaux qui ne comportent aucune partie improvisée. Nous tenons compte de beaucoup de variables différentes : cela contraint à jouer différemment, et cela élargit le champ de notre conscience car nous devons alors faire face à des situations extrêmement diverses.

Aujourd'hui, certains musiciens ne se préoccupent guère du swing, ou plutôt disons qu'ils ont leur propre conception du swing. Libre à eux, mais pour ma part j'aime bien sentir les quatre temps, la pulsation de la basse, etc. Ce qui ne m'empêche pas d'être attiré par bien d'autres choses encore. En fait je m'intéresse à toute la gamme des possibilités. Mingus, déjà, faisait appel à tout cette gamme (« that whole spectrum ») : l'atonalité, le swing, évidemment, La Nouvelle-Orléans, l'Église, de pair avec la plus extrême modernité. Je cherche en fait à solliciter l'ensemble de ces facettes car c'est le meilleur moyen de continuer à s'ouvrir et de conserver à la musique sa fraîcheur, son caractère naturel. En matière strictement musicale, mes goûts me portent vers les styles les plus divers et non pas seulement vers un type de musique bien précis.

Je pense que si l'on trouve aujourd'hui moins de violence et moins de cahos dans la musique, c'est tout simplement parce qu'elle est mieux organisée. On pourrait comparer à cet égard ce que je jouais sur mes premiers disques et la musique que vous entendez à présent. Ceci dit, la violence a toujours fait partie intégrante de cette musique parce que la vie, pour les Noirs aux États-Unis, et d'une façon générale dans le monde entier, est toujours difficile.

● **Il y a une autre facette de votre musique que j'apprécie particulièrement ce sont les ballades...**

● (*Enthusiaste*) Là, laissez moi franchement vous remercier ! Je l'ai confessé il y a un instant : je suis un romantique et il y a une chose profondément inscrite en moi : l'envie de chanter. Faire vibrer, faire sonner l'instrument à la manière d'une voix : voilà qui est très important pour moi. C'est là en partie le produit de l'influence que l'Océan a eu sur moi. Ce fut en effet la seconde grande passion de ma vie, la première ayant été mes parents. Être capable d'aimer, voilà quelque chose que je trouve

fondamental ; et qu'y a-t-il de plus proche de l'amour, en musique, que la ballade ? A ce sujet, j'emploie toujours l'analogie suivante : lorsqu'on veut dire à une femme qu'on l'aime, on ne se met pas à hurler : « Je t'aime ! ». Au contraire, on lui souffle ces mots à l'oreille doucement, en la caressant. Ça n'est pas tout à fait la même chose...

● **Vous avez étudié la flûte avec Buddy Collette, je crois...**

● Oui, j'ai suivi son enseignement quatre à cinq années durant. Avant cela, j'avais étudié la musique classique dans un « collège » qui dispensait un excellent enseignement. Mais Buddy Collette disposait d'une expérience bien différente. Il a joué durant toutes ces années avec Mingus, en Californie, et ne serait-ce que sa pratique de la flûte, 35 ou 40 ans durant, c'était là vraiment quelque chose d'extraordinaire. A la suite de toutes ces années de pratique, il fut en mesure de me communiquer son expérience de l'instrument.

Nous parlions peu souvent des problèmes de l'improvisation. Ce dont nous parlions surtout, c'est du contrôle de l'instrument et de la façon de le considérer afin d'être à même de mieux l'utiliser. Chaque année, à Los Angeles, j'ai pris trois ou quatre leçons avec lui ; de chacune d'entre elle, je tirai profit pendant des mois. Aujourd'hui encore, chaque fois que je retourne en Californie, je vais le retrouver et il m'apporte à chaque fois tant de choses que cela me donne du travail pour des mois entiers.

Je n'ai pas besoin de vous dire que c'est un professeur extraordinaire, mais qui plus est, c'est aussi une personne très généreuse (« warm »). Lorsque j'étais étudiant, je n'avais pas beaucoup d'argent : il refusa toujours que je le paye. Mais peut-être ne devrais-je pas dévoiler cela... Enfin, pour résumer, Buddy Collette fait partie intégrante de la tradition dont je suis issu. Je crois en effet que l'on n'insistera jamais assez sur l'influence que la région dont un musicien est issu peut avoir sur son art. Sans doute est-ce là pourquoi j'ai été si profondément influencé par Eric (Dolphy) : nous sommes en effet nés tous les deux à L.A., Buddy Collette vit à L.A., etc. Évidemment, je suis loin d'atteindre le niveau de Eric Dolphy, j'en suis bien conscient, mais je veux dire que nous formons ensemble une sorte de famille.

● **Vous faites beaucoup appel aux harmoniques. Est-ce là un procédé qui vous est propre ?**

● Cela vient pour beaucoup du fait que j'utilise aussi ma voix, et que j'ai mis au point certains doigtés. Il y a dans la musique classique certains doigtés qui permettent d'aboutir à un résultat similaire. Mais le son est alors à peine perceptible, ce qui pose un problème : l'instrument doit être très fortement amplifié. Par contre, j'ai remarqué qu'en utilisant la voix, le son de la flûte se trouve tout à coup projeté. En ouvrant plus ou moins la gorge, on peut arriver à émettre jusqu'à cinq notes à la fois, cinq notes qui sont parfaitement perceptibles. C'est une découverte qui m'a véritablement stupéfait car tout à coup j'ai pris conscience que cela permettait de jouer de cet instrument de façon tout à fait différente.

Comme je vous l'ai dit il y a un instant, je pense souvent comme un pianiste en termes d'accords, d'accompagnement, de lignes destinées à supporter les autres instruments, etc.

● **Jouez-vous du piano vous-même ?**

● Très peu et très mal.

● **Et lorsque vous composez, utilisez-vous le piano ?**

● Oui, pour certaines des pièces que j'ai composées comme Pinky Below, une ballade que j'ai jouée hier et que j'ai enregistrée il y a peu. C'est un morceau très harmonique. Pour Crystal Texts, j'ai aussi fait appel au piano. C'est fonction du caractère du morceau...

● **La flûte est généralement considérée comme un instrument difficile. Est-ce là aussi votre avis, et que faites-vous pour surmonter ses difficultés ?**

Il est sûr que techniquement, c'est un instrument très difficile. En ce qui concerne la technique, je me suis efforcé de jouer certains thèmes de bop extrêmement ardu : beaucoup de compositions de Parker, de

Dizzy, de Mingus et de Bud Powell. Je joue donc ces thèmes dans le but d'améliorer ma technique, et parallèlement, je pratique l'instrument à l'aide de manuels techniques du Conservatoire français. Tout en m'exprimant dans un idiôme différent, je ne vois pas pourquoi je négligerais les ressources que permettent d'autres utilisations de l'instrument. Il m'arrive même, de temps à autres, d'interpréter une œuvre classique, un concerto ou une sonate. J'essaie de jouer le plus grand nombre de choses possibles afin d'élargir ma technique au maximum, et ce, chaque jour. Si je ne travaille pas chaque jour, je sais très bien que je vais végéter, ce que je ne puis me permettre pour le moment.

Quant à la sonorité, au timbre (« tone »), c'est là à mon sens uniquement une question d'imagination. Les deux choses sont pour moi étroitement liées. S'il n'a pas beaucoup d'imagination, un peintre disposera d'une palette restreinte, d'un vocabulaire étroit. C'est extraordinaire le nombre de choses que j'ai pu apprendre de toutes parts sur le timbre de la flûte, ne serait-ce qu'en assistant à un concert et en observant quelle embouchure utilise tel ou tel flûtiste. Bien sûr il y a tous ces trucs techniques que l'on peut apprendre dans le but d'acquérir une belle sonorité, mais au fond, je crois que la sonorité, le timbre, c'est avant tout une affaire de cœur. Chacun a quelque chose en soi qui fait ou qui ne fait pas telle ou telle sonorité. Je





Avec Anthony Davis

connais bien des spécialistes qui sont capables de discourir pendant des heures sur la technique de la flûte : lorsqu'ils se mettent à jouer, le résultat est bien insignifiant ! Et puis d'un autre côté, il y a d'extraordinaires musiciens comme Rampal, que j'aime énormément : quelle sonorité magnifique ! Et puis il y a Eric (Dolphy), Frank Wess... J'ai aussi été très impressionné par Wallace McMillan, que l'on a entendu dans le Creative Orchestra de Leo Smith et Roscoe Mitchell.

● On ne peut pas dire que la littérature pour flûte, en jazz, soit très fournie...

● C'est là disons une « cause » que je veux défendre : la création d'une vaste littérature pour flûte dans cette musique, quitte à ce que personne ne s'en serve, d'ailleurs, car certaines de mes compositions demandent de la part de l'interprète un très solide bagage technique. J'ai écrit par exemple un quatuor pour flûtes dans lequel ont été aménagés certains passages improvisés, mais dont 85 à 90 % est écrit. J'essaie d'écrire des œuvres qui aient une certaine valeur à la fois sur le plan artistique et sur le plan éducatif. Des œuvres qui permettent aux musiciens classiques de mieux appréhender la musique créative, ou à ceux qui ne s'intéressent pas à la musique classique d'élargir le champ de leur pratique de l'instrument. Mon projet suivant, c'est la composition d'un concerto pour flûte et orchestre dans lequel certains musiciens pourront aussi improviser. Je pense donc très sérieusement à apporter une littérature nouvelle pour l'instrument. D'ailleurs si la tradition française de la flûte est si riche, c'est bien parce que tant de compositeurs français ont écrit une littérature pour l'instrument, si bien qu'aujourd'hui on dispose, grâce à eux, d'un véritable catalogue. Il échoit à d'autres musiciens de confectionner semblables catalogues pour cette musique-ci.

● Puisque vous parlez de musique fran-

çaise, pourriez-vous nous conter ici l'histoire de Crystal Texts ?

● C'est une histoire vraiment incroyable (« out »). Crystal Texts est une composition que j'ai commencé à écrire en 1978, lors d'une tournée en solo au Canada. C'était la première fois que je pouvais faire venir ma famille avec moi. Au cours de cette tournée, j'ai rêvé à un air ; cet air s'est imposé à moi avec une telle force que je me suis réveillé immédiatement. Je me suis levé pour l'écrire ; la musique coulait de façon si rapide que j'avais du mal à la transcrire ! Cette nuit là, j'écrivis seulement la partie de flûte. J'écrivis chacune des autres parties les matins suivants, immédiatement après m'être réveillé. Ma femme me dit : « Comment vas-tu appeler ce morceau ? » Je lui répondis sans hésiter : Crystal Texts ! Je lui ai lancé ce

titre sans même y avoir réfléchi. Elle me demanda : « Qu'est-ce que ça veut bien dire ? » Je dus admettre que je n'en savais rien : ces deux mots étaient simplement inscrits à l'intérieur de ma tête. Anthony (Davis) et moi avons interprété ce morceau, qui lui plut énormément. Il me dit que c'était une des meilleures pièces que j'aie jamais écrites, ce qui était aussi mon avis. Mais ce qui était véritablement incroyable, c'est que cette musique semblait avoir été littéralement envoyée du ciel. Je ne pouvais m'empêcher de me questionner : « D'où cela peut-il venir ? Crystal Texts... Crystal Texts... Crystal Texts... ». Et puis peu de temps après, j'entendis le Quatuor pour la Fin du Temps d'Olivier Messiaen et je découvris que le premier mouvement s'intitulait Liturgie de Cristal. Je n'en croyais pas mes yeux ! Liturgy Of The Crystal, Crystal Texts ! Je me dis : « Eh bien voilà, ça vient tout simplement de Messiaen ! ».

Messiaen est un compositeur que j'ai énormément écouté. Depuis cinq ou six ans, j'écoute toute son œuvre, et j'étudie son livre sur la technique et le langage musical. Je ne pense pas qu'on retrouve dans ma musique beaucoup d'éléments communs avec la sienne, mais il n'empêche qu'il est sans conteste un des plus grands maîtres de ce siècle et que je me suis énormément ouvert grâce à lui. En plus il est comme moi d'un caractère très passionné. J'aime en particulier certaines de ses premières œuvres comme l'Ascension. Le dernier mouvement de l'Ascension est interprété uniquement par les cordes (1) et l'on sent véritablement la musique s'élever, comme Dieu montant dans les cieux (2). Pour le second mouvement de mon quatuor pour flûte, j'ai repensé à cette image de Dieu s'élevant vers le ciel, car dans une certaine mesure je suis devenu quelqu'un de religieux (« a religious person »). Bien sûr quelqu'un de particulièrement strict jugera ma conduite d'un œil



Avec Pheeroan ak Laff



critique, mais il est indéniable que je crois en Dieu et que Dieu fait partie de ma musique. Sur ce plan, je comprends parfaitement cet esprit religieux qui habite l'œuvre de Messiaen. Qui plus est, j'aurais tort de ne pas me souvenir ici que j'ai été élevé à l'Église Baptiste, au son de la Gospel Music. Dieu/musique, musique/Dieu, Dieu, esprit, feeling... Je me souviens des moments passés à l'église, de cette intensité, ne serait-ce que les vibrations, et de cet aspect vocal qui joue un rôle si important dans notre musique aujourd'hui.

● **Vous vous produisez le plus souvent avec Anthony Davis, parfois en duo, d'autre fois en quartette. La musique diffère-t-elle beaucoup d'un format à l'autre ?**

● Énormément ! Anthony et moi-même parvenons à communiquer ensemble sur le plan musical d'une façon qui est presque effrayante ! En duo, nous disposons d'une énorme liberté, car nous n'avons à tenir compte que de nous deux. Cela laisse plus de place à notre imagination. Dans le quartette il faut compter avec trois autres personnalités, quatre imaginations : il faut trouver des compromis. Lorsque nous ne sommes que deux, Anthony et moi, nous nous sentons parfaitement libres et il me semble que c'est ainsi ou en solo que je

parviens à donner le meilleur de moi. Il y a aussi une autre différence qui intervient : en duo je n'ai pratiquement pas besoin d'être amplifié. Cela me permet de solliciter les trois octaves de l'instrument tout au long du concert. Avec le quartette, je risque d'être couvert par la basse et la batterie si je ne me cantonne pas aux deux premiers octaves : c'est là une chose assez pénible pour moi car j'ai une affection particulière pour le registre grave de la flûte.

Le duo, c'est la liberté. Le quartette, c'est une situation plus difficile, et nous avons encore bien des progrès à faire. Le duo, c'est quelque chose de presque mystique ! Il n'est pas de soir où nous ne nous retournions pas l'un vers l'autre, ébahis, en nous demandant d'où nous avons bien pu tirer ce que nous venons de jouer !

● **Voulez-vous nous présenter les deux autres membres du quartette ?**

● Oh, Rick Rozie, je suis ravi de pouvoir vous parler de lui ! C'est essentiellement un contrebassiste classique, qui a été très influencé par Charles Mingus. Il était toujours fourré dans les clubs et Mingus le connaissait bien. Il faisait partie de l'orchestre symphonique de Kansas City et jusqu'au mois d'avril dernier, il fut aussi titulaire du Hartford Symphonic. Il fait donc partie de ces contrebassistes qui sont

aussi d'incroyables virtuoses. J'aime particulièrement son travail à l'archet : il donne alors l'impression qu'il y a un autre souffleur dans l'orchestre. Le concept de notre orchestre repose beaucoup sur ce facteur, nous plaçons en effet la basse au même niveau que la flûte et le piano. Nous disposons donc de trois instruments mélodiques, contrairement à ce qui se passe lorsque la contrebasse se cantonne dans son rôle d'accompagnement. Rick non seulement peut déchiffrer à vue n'importe quelle partition, mais est extrêmement réceptif à notre musique. Il me rappelle énormément Mingus, et ce, bien qu'il ait un style tout à fait à lui, grâce à sa facilité sur l'instrument, à sa maîtrise totale à l'archet, à sa présence chaleureuse, à sa capacité de swinguer, et à la façon dont il parvient à faire chanter son instrument. Je crois que vous n'avez pas fini d'entendre parler de lui. Il n'y a que quelques semaines qu'il est arrivé à New York et déjà tout le monde se l'arrache !

● **Quant à Pheeroan ak Laff, j'ai eu l'impression hier, lorsque vous interprétiez un morceau fortement bluesy, qu'il avait certainement dû jouer dans des orchestres de blues ou de rhythm 'n' blues.**

● C'est tout à fait exact : il a travaillé assez longtemps dans des formations de

rythm 'n' blues, ainsi d'ailleurs que dans des grands orchestres « classiques » (« straight ahead »). Il se produit aussi avec Oliver Lake, Leo Smith et bien d'autres grands musiciens. Ce qui me sidère, chez lui, c'est l'étendue de ses possibilités. Au cours de ma carrière, j'ai rencontré des tas de musiciens capables de bien faire ceci ou cela, excellents dans un contexte d'avant-garde mais incapables de jouer le tempo par exemple. Or ce qui m'intéresse, c'est d'embrasser tout cela à la fois. J'ai rencontré Anthony Davis qui recherche la même chose, et voici qu'enfin nous avons trouvé une section rythmique qui partage ce même concept. Pheeroan est véritablement mon frère. Je ne le connais pas depuis très longtemps, mais nous nous entendons merveilleusement bien. Entre nous, il y a une sorte de communication mystique. Vous comprenez maintenant pourquoi je prends tant de plaisir à jouer avec cet orchestre.

● Pour notre part, nous pourrions écouter tous les soirs...

● Ce serait presque possible car nous sommes venus cette fois avec près de six heures de musique ! Anthony écrit énormément. Pour ma part je n'écris pas beaucoup. Je suis loin d'être aussi prolifique que lui car je compose très lentement.

● Parmi les grands flûtistes que vous avez cités au cours de cette interview, vous n'avez pas manqué de nommer, évidemment, Eric Dolphy (3). Dolphy a eu une influence énorme en tant que saxophoniste ou sur la clarinette basse, mais son jeu de flûte est loin d'avoir exercé la même influence. Selon vous, pourquoi ?

● Tout simplement parce que ce qu'il jouait était horriblement difficile ! (rires). Je vais vous raconter une anecdote à ce sujet. Andrew White a transcrit aux Etats-Unis certains solos de Dolphy. Lorsque je me suis procuré ces transcriptions, j'étais sur le point d'obtenir mon diplôme. Pour ce faire, j'avais dû interpréter le concerto pour flûte de Ibert, la sonate pour flûte, alto et harpe de Debussy, une des sonates de Bach et la sonate de Hindemith. Vous pouvez me croire si je vous dis que le concerto d'Ibert et la sonate de Debussy, sont des morceaux d'une difficulté extrême. Le concerto d'Ibert, en particulier, est considéré comme une des partitions les plus difficiles de toute le répertoire classique pour flûte. Eh bien la partition d'Ibert à l'air d'un jeu d'enfant à côté des transcriptions des solos de Dolphy ! Pour arriver à jouer certains passages, il m'a fallu travailler sans arrêt ; sur le plan technique, c'est absolument renversant. En plus Dolphy était doté d'un merveilleux sens de la forme. Voilà pourquoi il est intouchable.

Quand on écoute un musicien comme Tatum - et je sais qu'Eric écoutait beaucoup Art Tatum, cela s'entend d'ailleurs dans son jeu -, ou des gens comme George Lewis ou Anthony, qui possèdent une énorme technique, on comprend que la technique, c'est tout simplement la liberté. Certains artistes se prétendent plus libres que cela, ils se désintéressent des problèmes techniques. Mais comment peut-on pleinement s'exprimer si l'on ne possède pas parfaitement son instrument ? Prenez des musiciens comme Louis Armstrong ou Coleman Hawkins : ils connaissaient parfaitement bien leur instrument. Ils n'avaient qu'à attendre que n'importe quel trait de génie leur passât par la tête pour l'exécuter immédiatement, quel qu'en fût la difficulté. C'est pour cela que j'ai tant travaillé l'instrument, que je l'ai franchement attaqué de front. Le mot « liberté » est un mot que je prononce souvent parce que c'est quelque chose qui me préoccupe vraiment. C'est ce que je recherche en tant qu'être humain, en tant qu'artiste, et pour chacun d'entre nous sur cette terre...

● Il y avait, dans votre concert d'hier, un passage au cours duquel vous avez fait sonner votre flûte à la manière des flûtes roumaines. Était-ce intentionnel ?

● Il existe des liens assez étroits entre les différents folklores du monde entier. Lorsque l'homme était jeune et que la musique était jeune, il n'y avait que des nomades. Les gens se déplaçaient d'un continent à un autre. C'est pour cela que la musique folklorique est demeurée beaucoup plus pure que notre musique. J'ai étudié plusieurs types de folklores différents : la musique pygmée, les gamelans, beaucoup de musiques d'Asie, etc., et j'ai trouvé entre elles des similitudes frappantes. J'ai aussi étudié les instruments à vent africains, et j'ai tenté d'extraire de ma flûte des sons qui fassent plutôt penser à ceux d'une trompette. Ce faisant, je produis une sonorité proche de celle de certains instruments africains. En ce cas précis, je pensais plutôt à l'Afrique, mais on pourrait ainsi bien penser à la Roumanie à cause des liens qu'entretenaient entre elles toutes les musiques de traditions orales.

● Nous avons oublié tout à l'heure de parler d'un autre grand flûtiste : Rahsaan Roland Kirk...

● Rahsaan, je l'aime énormément, sur n'importe quel instrument d'ailleurs. J'ai certainement été inspiré par sa façon de jouer de la flûte en chantant. Il avait une façon de le faire un peu différente de ses prédécesseurs, Sahib Shibab et Ysef Lateef, par exemple. Cette différence tient principalement à la texture. Mais si l'on parle des grands flûtistes, il faut surtout ne pas oublier de mentionner Frank Wess !

Voilà LE flûtiste... Je ne rate jamais une occasion d'aller l'entendre à New York. Son contrôle de la flûte est renversant, et il parvient toujours à chanter avec son instrument. Cela m'émeut profondément à chaque fois. C'est à coup sûr un père, tout comme Eric Dolphy, un des maîtres incontestés de l'instrument. Je dirais même qu'aujourd'hui, Frank est probablement mon flûtiste préféré.

● Pouvez-vous, pour terminer, nous parler des compositions que vous êtes en train d'écrire ou que vous avez en projet...

● Je vais écrire une pièce pour flûte, violon, violoncelle, harpe, basse et percussions. J'espère l'avoir fini à temps pour qu'elle figure sur mon prochain album, probablement sur India Navigation Records. Et puis j'ai aussi en projet un autre morceau pour basson, flûte, violoncelle et koto car j'ai rencontré un extraordinaire joueur de koto qui se déplace souvent du Japon à Los Angeles : il s'appelle Allan Iwihara.

J'essaie de ne pas rester stagnant, de proposer différentes situations musicales afin de me développer et d'affronter des environnements inconnus. Il serait en effet par trop simple de me reposer sur ce que j'ai déjà acquis. Beaucoup de musiciens font cela. Mais le test du temps est une chose très importante. Je pense à un certain musicien très important qui m'a posé la question : « Pourras-tu supporter le jugement du temps ? Continueras-tu à croître à mesure que les ans passeront ? Ou bien vas-tu te contenter de ce que tu as créé jusqu'ici ? ». J'essaie de tout mettre en œuvre pour que la meilleure musique que j'aie jamais produite ne soit pas celle que je joue aujourd'hui, mais celle que je jouerai peu avant ma mort, comme ce fut le cas pour Duke ou pour Eric, et pour un grand nombre d'autres artistes. Cela aurait été le cas de Mingus s'il n'avait pas été atteint par cette terrible maladie des muscles. C'est une des choses les plus difficiles qui soient parce que lorsqu'on décide d'aborder sans cesse des territoires nouveaux, il faut faire fi de toute sécurité. Mais c'est pour moi le seul chemin possible parce que sans cela, je ne pourrai plus supporter de me regarder dans une glace.

**Propos recueillis au magnétophone
par Laurent Goddet
assisté de Alex Dutilh,
à Moers, le 4 juillet 1979**

(1) Dans la version originale, pour orchestre, transcrite par la suite pour orgue.

(2) Ce mouvement porte pour titre : « Prière du Christ montant vers son Père ».

(3) Il est à noter qu'à Moers, James Newton arborait chaque jour un badge à l'effigie de Eric Dolphy.

LES CELEBRES
"CUIVRES"
américains

HOLTON
(trompettes - trombones - cornets, etc.)

sont maintenant distribués en
FRANCE
par **Antoine Courtois**
8, rue de Nancy, PARIS 10^e. NOR.7785