

Steve Lacy en quête d'inouï

La carrière du saxophoniste Steve Lacy couvre un chapitre du dictionnaire du jazz. Ce New-Yorkais de Paris, promène depuis trente ans, rue du Temple, sa silhouette élégante, dansante, vaguement voûtée. Ignoré de tous mais suivi par une poignée de fidèles qui vont l'entendre partout, en Finlande, au Japon, dans le Middlewest. Ou à Banlieues bleues.

Le Monde

Publié le 03 mars 1994

[Q] Avez-vous une idée du nombre de disques auxquels vous avez participé ?

[R] Un Français qui vit en Amérique m'a envoyé récemment une discographie de cent soixante-dix-huit titres. En ajoutant ce que j'ai enregistré depuis et ce qu'il a oublié, c'est vraisemblablement de l'ordre de deux cents... Vous dire si je les réécoute, non, pas vraiment. Quand je me trouve chez des amis et qu'ils m'en font écouter un, c'est une vraie surprise. Je l'entends différemment, d'une autre oreille. Je l'entends à travers celui qui me le fait entendre. Mais quand je fais un disque, je suis comme tous les musiciens : on est conduit à l'écouter maintes fois, des douzaines à la suite, pour voir s'il résiste, pour atteindre le point où rien ne saurait être touché. Le dernier, Vespers, en octet renforcé par Ricky Ford (c'est le programme que je vais présenter à Banlieues bleues), me paraît, dans son évocation de figures qui ont compté pour moi - Miles Davis, Stan Getz, Charlie Mingus, John Carter, Keith Haring, Corrado Costa, Arshile Gorky -, dans la méditation sur le passage, la vie, la mort et la communication, ouvrir des voies nouvelles...

[Q] Vous ne citez pas que des musiciens de jazz. Vous jouez aussi avec des plasticiens, des peintres, des danseuses, comme pour l'Artemis de Susan Buirge et Marianne Alphant...

[R] Oui, on ne le signale pas toujours, le monde du jazz ignore cette part de mon activité et, lorsque je le fais, personne parmi les amateurs habituels ne se déplace, mais je pratique de plus en plus cet art de la rencontre et de l'improvisation en partage. J'ai développé cette manière dans les années 80, collaborant avec le peintre Kenneth Noland pour Futurities, jouant sur les improvisations africaines d'Elsa Wolliaston ou écrivant pour les pièces du post-moderne Douglas Dunn. Récemment, nous avons collaboré pour Landing dans le cadre du Festival d'automne 92. J'ai aimé, dans les années 80, suivre les solos du Japonais Shiro Daïmon, à la grande époque du défunt Centre américain. **Depuis quelque temps, je travaille avec Alain Kirili. Dans son atelier, il sculpte tandis que je joue, ou alors je joue dans ses vernissages, comme à New-York récemment, devant ses pièces. Je me promène dans la sculpture. C'est comme une chorégraphie personnelle. Du coup - on appelle cela un "baptism" - cela crée des effets de sens, les gens regardent l'oeuvre d'un oeil différent. Ils écoutent la musique autrement.**

[Q] C'est le public qui ne suit pas ?

[R] Pas seulement le public : les musiciens ont du mal à entrer dans le jeu, bien que le milieu s'ouvre davantage. Et je ne dis rien des entrepreneurs. Ça coûte cher, c'est peu rentable, on ne peut pas le répéter trop souvent. Quoi qu'il en soit, je continue. Avec Brian Gysin, nous

préparons un spectacle sur William Burroughs. Et avec Burroughs lui-même, on a pas mal de projets en vue. Nous avons tout notre temps : il n'a que quatre-vingts ans et quelque.

[Q] La musique, c'est une histoire de rencontres, de parcours, de dialogues ?

[R] L'essentiel du jazz est là, tient dans ces croisements, dans le choix des partenaires et le chemin qu'ils vous invitent à tracer. On va plus loin ensemble, on va plus loin vers l'inconnu. Tout seul, on ne peut pas aller bien loin. Le jazz est, plus qu'une autre musique, puisqu'il ne s'y agit pas seulement d'interpréter, un art du partage, une musique commune, l'art d'une communauté, d'une fraternité et une sorte de mystique qui touche à la vie. C'est une façon de vivre, de parler, de se voir, de s'appeler : comme le cirque, en somme, avec un folklore très puissant. J'aime tout ce qui touche au jazz, les bouquins qui en parlent, les histoires, les anecdotes. C'est une musique anecdotique, une musique qui raconte des histoires, qui se construit à propos de saynètes, de souvenirs, de portraits. Monk m'expliquait parfois les significations de ses pièces, les titres, les paysages. Il adorait New-York, moi aussi d'ailleurs, quand New-York était aimable...

[Q] Elle ne l'est plus ?

[R] Non, elle reste très glorieuse, mais c'est dangereux, cher, dur et triste. J'étais photographe, plus ou moins professionnel, et je suis venu au jazz en photographiant les musiciens. Cela me permettait d'entrer aux concerts. C'est la passion de Duke Ellington qui m'a conduit au jazz, c'est lui cette raison d'être dans le jazz, toutes mes valeurs sont déjà dans sa musique, même la danse et les mots. Tout est là. New-York a joué le rôle d'amplificateur. Il y avait de la musique partout, à la radio, sur Broadway, dans les parcs, au cinéma, dans les appartements, partout. Le jazz était très populaire, les big bands, la danse, mais aussi la musique classique et toutes les formes de chansons du monde entier, avec une énorme mobilité entre les musiques. Le sommet, ce furent les années cinquante : Charlie Parker était en ville, Bud Powell en activité, les musiciens modernes réinventaient les formes et, en même temps, les pionniers étaient là, vivants, actifs. J'ai commencé avec les pionniers, j'avais dix-huit ans, j'ai joué avec Zutty Singleton, Pee Wee Russell, Henry Red Allen, Willie The Lion Smith. C'était magnifique. Ce serait trop cher aujourd'hui. La scène est très fragmentée. Ce ne sont ni les mêmes conditions, ni la même situation. Il fallait travailler beaucoup pour peu d'engagements, on était mal payés, j'ai dû faire le vendeur, l'employé, le libraire, le disquaire, ce n'est qu'en Europe que j'ai trouvé l'indépendance mais, musicalement, la période était forte. New-York était très expérimentale, très "underground".

[Q] Comment devient-on musicien d'avant-garde ?

[R] On ne se fixe rien, la musique décide, on fait quelque chose ou on ne le fait pas. Sans doute l'avant-garde n'a-t-elle plus le même sens. Par exemple, à partir de 1961, pendant des mois, on a joué régulièrement les compositions de Thelonious Monk, avec Roswell Rudd. Les choses étaient telles qu'on a vu se succéder dans le groupe vingt-sept bassistes, on ne pouvait pas les payer, mais les meilleurs de la ville, le gratin, des stars, étaient là tous les soirs. En Argentine, avec Enrico Rava, on alternait tous les soirs, dans une boîte de tango, le Gotan, avec l'ensemble d'Astor Piazzola. Magnifique ! Lui était épouvanté par notre façon de jouer. On faisait une musique complètement inouïe, qui cassait toutes les règles, sans souci de l'harmonie ni de la durée, comme un chaos élaboré dans l'instant à plusieurs. On était incertains. J'ai appris le sens du doute et de la perte avec Gil Evans ; le goût de l'erreur avec Monk. Piazzola disait qu'on jouait le couteau entre les dents. Il prétendait que, rentré chez lui,

il avait besoin de cinq heures de Vivaldi pour se calmer. Quand les gens sifflent, c'est peut-être le début de l'avant-garde, je n'en sais rien : plus personne ne siffle et on tend tous à devenir classiques. Il faut réinventer tous les jours les conditions de l'invention. Ma collaboration avec Irene Aebi est à l'origine de toutes les trouvailles de ces dernières années. C'est elle, par son génie, qui m'a fait découvrir des centaines de poètes que je ne connaissais pas, et c'est loin d'être terminé. On tente beaucoup d'expériences. Je continue de pénétrer dans des zones interdites. Je suis interdit. On travaille depuis des années sur les textes français, sur la chanson française, et on n'est pas encore invités à le faire connaître dans les endroits prévus, comme Bourges ou La Rochelle. C'est une double transgression, de la langue et de la forme, c'est un combat. Mais j'y arriverai à la fin, après la mort, peut-être, on ne sait pas, mais j'y arriverai.

[Q] Vous avez souvent rencontré des résistances ?

[R] Oui, des blocages même, comme toutes les formes trop originales en suscitent, et je n'ai fréquenté, de Cecil Taylor à Jacques Thollot, en passant par Ornette Coleman et Thelonious Monk, que des musiciens qui ont, à un moment ou un autre, connu l'hostilité. D'un autre côté, grâce au saxo, ça marche bien, le saxo a quelque chose d'immédiat, de magique, mais le reste est un combat. Le saxo soprano que j'ai préféré aux autres instruments de la même famille, j'ai eu l'impression, à travers Sidney Bechet, qu'il était fait pour moi et que j'étais fait pour lui...

[Q] Vous donnez l'impression d'un artiste à la carrière parfaitement centrée sur le jazz et, en même temps, vous avez quelque chose d'un dissident permanent.

[R] Mais c'est le jazz lui-même qui est dissident, il l'est par nature, par origine, il l'est par vocation. Dès qu'il ne l'est plus, il m'ennuie profondément. Tout ce " revivalisme " aujourd'hui, toutes ces re-crétations, tant de redites, ne m'intéressent plus du tout. " Je veux quelque chose d'inouï, s'il vous plaît ! Même de moi-même, tous les soirs... "