

Interview d'Alain Gerber

Charles Collard

Number 40, Spring 1989

Montréal jazz

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16136ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Collard, C. (1989). Interview d'Alain Gerber. *Moebius*, (40), 5–17.

INTERVIEW D'ALAIN GERBER

par Charles Collard

Charles Collard — Vous écriviez, dans la préface du livre de Michel-Claude Jalard, *Le Jazz est-il encore possible?*: «Le jazz est encore une passion sans quoi vous n'auriez pas ouvert ce livre. Il a malheureusement — et depuis peu d'années — cessé de déchaîner les passions». Vous ne faites pas preuve d'optimisme.

Alain Gerber — Non, je ne fais pas preuve d'optimisme en ce qui concerne le pouvoir du jazz de faire scandale, ce qui me semblait sa force principale. Je crois que ce qui a permis au jazz d'accomplir en un demi-siècle le périple que la musique occidentale avait mis plusieurs siècles à accomplir, c'est qu'il est l'expression même d'une communauté en butte à l'hostilité. Il ne faut pas oublier que le jazz, historiquement, a été la récupération par les descendants d'esclaves des tambours qui leur avaient été enlevés sur les plantations et qui leur permettaient de communiquer. Le jazz a été la parole d'une communauté qu'on avait réduite au silence, une parole qui s'exprimait violemment. Cette spécificité du jazz a constitué sa force de scandale.

Des gens comme moi, à une certaine époque, l'ont reçu comme une musique d'une autre planète. Je ne dirais pas que le jazz nous a plu, ce n'est pas le mot: le jazz nous a renversés!

C.C. — Selon vous, le langage du jazz s'appréhende différemment des autres musiques. En quoi a-t-il

transformé nos habitudes d'écoute?

A.G. — Il nous a transformés du tout au tout, ce que nous étions, nos rapports au monde, nos rapports avec les autres, tant qu'il a pu garder cette valeur-là et cette vertu-là (très largement nées de l'intolérance, du fait qu'il se trouvait constamment menacé).

En cessant d'être une musique clandestine pour devenir une musique assez largement acceptée, au même titre que d'autres formes d'art populaire — pas moins, mais pas plus — il se trouve coupé, exilé de quelque chose qui, certes, était pénible à vivre, mais entretenait en lui la flamme originelle.

C.C. — Ainsi, ce que vous mettez en cause, c'est sa récupération. Mais pouvait-il en être autrement?

A.G. — Ce qui m'apparaît, c'est que le jazz, qui était un mode d'expression — et un mode d'expression, j'insiste, *clandestin* — pour une communauté à laquelle toute expression était interdite, puisqu'elle était l'amorce de la conscience de soi, donc la promesse de la révolte, cet art-là, donc, est devenu peu à peu un simple style musical. On est parti d'une situation dans laquelle, en jouant du jazz, les gens se jouaient eux-mêmes, se mettaient en péril, pour arriver aujourd'hui à une situation où un grand nombre de musiciens (peut-être la majorité) jouent jazz, comme ils jouent rock, funk, fusion, que sais-je? Dans l'expression musicien de jazz, c'est désormais sur le premier terme que l'accent est mis. On est d'abord musicien: excellent musicien dans bien des cas, parce que le niveau technique, instrumental, a considérablement progressé au cours des vingt dernières années, mais cette musique que l'on interprète si brillamment a cessé d'être le seul et unique moyen par lequel l'artiste exprimait son irréductibilité — la sienne propre et celle du groupe menacé auquel il appartenait.

Le jazz constituait naguère pour le musicien un choix exclusif, qui était aussi un défi et une revendication. À présent, il n'est souvent plus qu'un des éléments qui figurent sur une très large palette expressive. L'éclectisme a tué la nécessité du jazz, comme il a mis fin au scandale. Par le jazz, aujourd'hui, vous pouvez vous faire entendre de la terre entière; par lui, l'expression de l'individu qui le joue a vocation universelle. Faut-il rappeler qu'au départ

il s'agissait plutôt d'une sorte de langage codé employé pour *ne pas* se faire comprendre des étrangers au groupe et qui, de ce fait, cimentait ce dernier. Maintenant, le jazz serait plutôt un facteur d'éclatement: le Noir qui utilise ce mode d'expression ne peut plus nous parler à travers lui de son expérience irréductible, puisque ce même mode d'expression appartient tout aussi bien à des gens qui ne la partagent pas. Au mieux, il peut encore *dire*, mais bientôt nous ne serons plus capables d'entendre: la fréquence est saturée.

C.C. — Vous voulez dire que le jazz a dévié de son fond original pour devenir une musique appartenant à tout le monde?

A.G. — Il serait ridicule de nos jours de soutenir que le jazz est la musique du peuple noir américain. Depuis qu'il est entré à Carnegie Hall et dans les plus grandes salles de spectacles, il a fait l'objet d'une entreprise de récupération progressive. Il y a peut-être plus de musiciens blancs que de musiciens noirs qui le pratiquent à l'heure actuelle.

C.C. — Donc, cette transformation, vous l'expliquez en quelque sorte politiquement, puisque vous la situez au niveau de la tolérance.

A.G. — Au niveau de la lutte pour les droits civiques américains et de ses conséquences. Le fait est que les Noirs ont un peu moins besoin de se défendre et de se serrer les coudes que dans les années cinquante. Mais il y a un revers à la médaille: si vous êtes moins attaqué par les autres, vous êtes moins protégé par le groupe. Ce facteur a certainement contribué à développer la compétition individuelle, compétition en fait économique qui, finalement, a pesé sur le destin du jazz en le confrontant aux tristes exigences de la communication de masse.

C.C. — Il semble que le jazz, tel le phénix, renaisse toujours de ses crises. Si on évoque la période assez convulsive du «Free», on peut dire de ce jazz-là qu'il était menacé comme l'étaient les mouvements politiques sur lesquels il s'alignait. Quinze ans plus tard, ce n'est plus du tout la même situation.

A.G. — Non, et c'est bien son problème: il est aujourd'hui menacé de succès. Menacé aussi de devenir une musique

sans folie. Wynton Marsalis en est l'illustration. Voilà un très bon musicien. Sans peur (il ne fait peur à personne et surtout pas à lui-même), sans reproche (il est absolument impeccable) et sans passion: sans pouvoir de déchaîner la passion, parce que prévisible comme l'indicateur des chemins de fer.

C'est un musicien qui penche du côté de la tradition, de toutes les traditions, mais en même temps au mépris de l'histoire, parce que l'histoire voudrait que, justement, il trahisse la tradition. Car il y a deux façons d'être fidèle. La fidélité à quelqu'un qui a trahi, est-ce de respecter ce qu'il est ou de respecter son geste de trahison en le trahissant à son tour? La fidélité à Charlie Parker, est-ce de jouer comme lui ou de suivre son exemple en faisant la révolution contre tout ce qui existe, y compris contre Charlie Parker?

C.C. – Dans ce mouvement qui vise à réhabiliter la tradition du Be-bop, n'y a-t-il pas ici une preuve d'appauvrissement du jazz qui était un art de la transgression?

A.G. – Il n'y a pas de doute que, pendant très longtemps, le jazz a été peut-être la seule musique qui allait plus vite que la musique et qui ne prenait jamais le temps de se regarder dans un miroir. Je crois que les années cinquante ont été exemplaires. On inventait sans arrêt. Il se trouve que l'œil du jazz a accroché le miroir après que beaucoup d'amateurs eurent été dépassés par l'objet de leur amour, je veux dire quand le *free jazz* battait son plein. Un certain nombre d'entre nous ont suivi le mouvement. Quant aux autres, il ne leur restait plus qu'à se replier sur des émotions éprouvées. Or, les musiciens sont bien souvent des amateurs qui ont mal tourné. Toute une génération de musiciens actuels est formée d'amateurs nés au jazz en cette période cruciale.

C.C. – On a d'une part le discours musical qui tend à se médiatiser et, d'autre part, l'affrontement compétitif. Si l'on compare le musicien d'aujourd'hui à celui d'hier, on mesure le chemin parcouru.

A.G. – Il y a un mouvement d'individualisation qui va jusqu'à l'atomisation. Chacun joue son style et son répertoire. Il n'y a plus de répertoire commun, ce qui rend

les *jam sessions* à peu près impossibles. Impossibles à cause de cette sur-individualisation qu'accompagne, paradoxalement, l'effroi devant la solitude, sensible chez tous ceux – et ils sont de plus en plus nombreux – qui sacrifient tout pour ne pas se sentir isolés.

C.C. – La diversité actuelle, qui apparaît toutefois à travers le mouvement de force de la tradition, n'est-elle pas symptomatique de la période dans laquelle on vit et qui consiste souvent à présenter de la soupe à n'importe quoi?

A.G. – Il a fallu rendre le jazz présentable, on l'a donc déguisé en produit présentable. On a mitonné des fusions avec toutes sortes de choses. L'ennui est qu'il s'est pris au jeu et a fini par donner de trop grands gages d'obéissance à ces musiques aussi précaires pour les modes qui les portent avec le risque de se faire évacuer en même temps qu'elles. Le jazz n'avait jamais été une musique à la mode; maintenant il fait partie de la mode, peu ou prou, et se trouve donc soumis à ses lois qui sont celles du superficiel et de l'éphémère.

C.C. – Revenons à Wynton Marsalis, dont la musique est tellement orientée vers la tradition.

A.G. – Je pense que si le jazz le suit et va dans la voie qu'il a ouverte à d'autres, il va se perdre lui-même. On ne peut trouver son avenir dans son passé. La tradition, il faut l'utiliser comme un tremplin et un tremplin ça se quitte; lui, on a l'impression qu'il voudrait l'habiter...

L'esthétique de Marsalis consiste en somme à tailler en brosse une chevelure qui se prêtait mieux à la coupe «Afro». Certes, harmoniquement et rythmiquement, les quintettes de Miles Davis avec Wayne Shorter n'avaient pas exploité toutes les possibilités que leurs disques nous laissaient pressentir. Marsalis pourrait reprendre le flambeau, mais ce n'est pas vraiment ce qu'il fait: il se situe plutôt dans le prolongement du Clifford Brown du milieu des années cinquante.

C.C. – Durant des années, le jazz a été poussé par un élan vertigineux et puis, tout à coup, une majorité de musiciens semble nous dire: on ne peut plus dépasser ce langage-là, celui des années soixante.

A.G. — Je dirais même de la décennie précédente. Ils ne vont pas plus loin que Freddie Hubbard en 1960, qui était l'héritier direct de Clifford Brown et des autres. On peut prendre cela positivement comme la volonté des Noirs de préserver cet aspect de leur culture, quand ils voient que tout ce qui fait leur singularité tend à se diluer dans la société nord-américaine, précisément à cause d'une assimilation encore timide, peut-être regrettable mais incontestable. Je ne pense pas qu'un club se permettrait à notre époque, comme le Cotton Club il y a un demi-siècle, de mettre des Noirs sur scène tout en leur interdisant l'entrée de la salle.

C.C. — La faible diffusion du courant avant-gardiste, parce que bien entendu il existe, n'aide en rien à corriger cette situation ou à provoquer des ouvertures.

A.G. — Les grandes compagnies américaines n'enregistrent presque plus de jazz. Les faits donnent malheureusement raison aux amateurs contre les musiciens. Vous entendez des gens vous parler du post-free jazz comme d'une musique d'avant-garde alors qu'il ne s'agit souvent que d'offrir une version plus académique de ce qui se faisait parfois dès la fin des années cinquante. Appeler avant-garde ce qui l'était il y a trente ans, voilà qui montre bien qu'un art piétine. Il y a de moins en moins d'amateurs qui savent ce qu'est réellement le jazz et comme nous nous trouvons dans une situation de marché où le musicien, pour survivre, doit travailler en fonction d'une audience suffisamment étendue, celui-ci propose aux gens ce qu'ils souhaitent entendre, négligeant ainsi l'expression de sa personnalité, négligeant de répondre aux exigences esthétiques propres au jazz.

C.C. — Ma prochaine question ne va certainement pas à l'encontre de ce que vous venez de dire. Vouloir livrer un produit qui tienne compte des goûts de l'amateur, c'est quelque chose de tout à fait contraire à l'esprit du jazz; la démarche qui conduit au conformisme n'est-elle pas opposée à l'engagement du risque, le propre de tout art en mouvement?

A.G. — L'état des sociétés occidentales que nous connaissons aujourd'hui valorise comme jamais le conformisme. Sans doute, celui-ci avait-il par définition la caractéris-



tique d'être une valeur largement partagée, mais c'était aussi une valeur honteuse! Ces derniers temps, le conformisme me semble être une valeur réhabilitée et satisfaite d'elle-même. Tous les conformismes ont bonne presse. Démocratisation se laisse traduire par médiocratisation, en toute bonne conscience.

C.C. — Cela nous ramène à la question déjà discutée, le jazz entre de plain-pied dans la course au succès.

A.G. — L'assimilation voulue (ou subie, d'une certaine manière) conduisait nécessairement toute une partie de la population noire à entrer dans le système de la compétitivité, ce qui allait se traduire en musique, d'une part par une atomisation des styles, l'abandon du répertoire commun, etc.; d'autre part, par la surestimation des valeurs de haute technicité. On obtient de la sorte un jazz de plus en plus virtuose, soutenu par les médiations techniques, la compétition ne pouvant se situer que sur le plan quantitatif.

C.C. — Ce qui revient à dire que la rivalité technique entre les musiciens revêt beaucoup plus d'importance aux yeux d'un certain public que la musique elle-même.

A.G. — La rivalité est essentielle mais ne concerne finalement que les personnes: c'est le dialogue des subjectivités. La compétition en revanche, c'est la rivalité par rapport à un critère qui serait objectif: jouer plus de notes et les jouer mieux, lire une partition du premier coup d'œil, etc. En se dirigeant de ce côté-là, le jazz a beaucoup perdu de ce qui faisait sa valeur: la transmission d'émotions indicibles, de tout ce qui ne se *mesure* pas.

C.C. — Et c'est un peu un alibi qui permet à ces musiciens de mieux jouer le répertoire du passé — voire de le copier avec des couleurs neuves — mais sans avoir à innover en quoi que ce soit...

A.G. — On dispose à présent, pour les juger, de ce critère objectif. Il ne s'agit plus de savoir si la musique vous bouleverse, il s'agit simplement de prendre en compte une admiration que vous éprouvez pour peu que la pratique instrumentale ne vous soit pas complètement étrangère. N'oubliez pas que ces artistes sont des

monstres de technique opérant dans un monde où il y a peut-être cent fois plus de musiciens amateurs que dans les années soixante.

Le progrès économique et social a mis les instruments de musique à la portée de presque tout le monde. Autrefois, on se contentait d'un instrument de mauvaise qualité; à présent, on peut en trouver d'acceptables à tous les prix. Beaucoup d'amateurs étant des praticiens, ils sont à même d'apprécier cette virtuosité qui est la chose la plus facile à identifier. Quand vous voyez Jim Hall, vous n'avez pas l'impression de quelqu'un qui accomplit des prodiges; s'il s'agit en revanche de Stanley Jordan, vous ne pouvez pas ne pas vous en rendre compte.

C.C. – Vous voulez dire que la surenchère technique étouffe les vrais artistes?

A.G. – Maintenant, quelqu'un qui n'apporterait *que* sa poésie aurait énormément de mal à se faire reconnaître. C'est exactement la même évolution que dans la littérature. Il faut être spectaculaire, parce qu'il faut être médiatisable.

C.C. – Il y a ceux qui soutiennent que le jazz moderne est né d'une réaction contre les Big Bands, comme pour prouver que la dynamique du jazz a toujours été le remplacement d'un style par un autre.

A.G. – L'histoire est dialectique. L'ère des Big Bands a provoqué par contraste l'émergence des petites formations bop. Il a fallu attendre pas mal de temps pour que Dizzy Gillespie monte un big band à son tour. Mais il y a aussi des gens qui, en pleine Swing era, comme Coleman Hawkins, jouaient en petite formation.

C.C. – Et au cours des années soixante?

A.G. – On a assisté à une véritable raréfaction des musiciens au sein des orchestres. À la fin de cette décennie commencent à apparaître des duos, qui vont triompher dans les années soixante-dix. Maintenant voici venir le temps des solitaires: Stanley Jordan, Bobby McFerrin...

C.C. – La baisse de popularité du jazz à cette période a eu éventuellement son importance dans l'arrivée des duos et des solos. Devant cette réalité économique,



beaucoup de musiciens n'avaient tout simplement pas la possibilité de travailler autrement.

A.G. — Je crois aussi que chacun a joué au chat qui s'en va tout seul pour bâtir sa propre planète à l'intérieur de l'univers du jazz, et ces planètes ne se rencontraient plus. Il devenait extrêmement difficile de trouver quelqu'un pour jouer avec vous. Il n'y avait plus de langue commune et, surtout, cette langue n'était plus rapportée à une expérience qui était la passion noire. Je veux parler de cette intime souffrance provoquée à la fois par la mémoire de l'esclavage et par l'oppression présente.

C.C. — Les talents sont célébrés mais les génies attendent. Ce qui manque au jazz, vous le dites à maintes reprises, ce sont de grandes figures capables de le renouveler.

A.G. — Le génie est une réalité individuelle en même temps qu'une création collective. Parker n'est pas seulement l'aboutissement de ses propres recherches, de ses propres angoisses, mais aussi de l'évolution du jazz depuis les origines: du fait que le jazz tout entier, au bout d'un certain temps, se sentait mal dans sa peau. C'est une musique qui a eu pour elle cette chance d'être mal à l'aise... dès qu'elle se sentait trop bien! Le jazz ne supportait pas le confort; à peine avait-il envie de s'asseoir qu'il bondissait, surgissant comme un diable d'une boîte, et se remettait en train...

C.C. — Vous faites prendre conscience des limites du jazz actuel...

A.G. — Ce qui manque, j'y reviens, c'est une expérience collective. Le jazz s'est fractionné en expériences très diverses. Il a beaucoup plus de visages qu'il n'en a jamais eus. Mais en même temps, il présente moins de relief. Tout se situe à un niveau moyen; il n'existe plus de musiciens nuls ni de génies. Ceux à qui vous êtes prêt à reconnaître une certaine grandeur, vous ne pouvez pas vous empêcher d'émettre des réserves à leur propos. Difficile aujourd'hui d'être inconditionnel de qui que ce soit... On cite souvent le cas de Marsalis, je pense qu'en effet il est assez typique. Toutefois, ce qu'on dit de plus sévère à son sujet me paraît beaucoup mieux s'appliquer à un Stanley Jordan. Marsalis est capable de lyrisme. Le



concert que j'ai entendu ici, si tant est qu'un concert unique puisse être significatif d'une démarche tout entière, ce concert paraît indiquer qu'il a renoncé dans une certaine mesure au brio pour interioriser son art. Attendons la suite.

C.C. — Vos remarques ne pourraient guère s'appliquer à un musicien comme Eric Dolphy. Jamais dans son cas a-t-on écouté quelque chose ressemblant au conformisme.

A.G. — En effet, le phénomène auquel vous faites allusion s'inscrit dans un mouvement très large qui est celui de la valorisation médiatique des conformismes. Il s'agit maintenant de se fondre dans le moule, et sera le meilleur celui qui en adoptera le plus étroitement les contours, devenant lui-même moule à son tour.

C.C. — De cette manière, aucun risque d'échec...

A.G. — Risquer l'échec: c'est une définition du jazz qui a été souvent donnée par Roy Eldridge, lequel pratiquait ce sport passionnément. Son credo ressemblait à quelque chose du genre: prenez tous les risques; si vous tombez sur votre cul, au moins vous aurez essayé. Les gens se présentent maintenant sur scène en ayant calculé tous les risques: ils sont *prêts*. Autrefois, être prêt, cela voulait dire être prêt à tout.

C.C. — Le «Free», en s'engageant avec vigueur dans un processus révolutionnaire, a modifié certains aspects du jazz, mais a aussi provoqué par réaction ce mouvement de retour au passé. Qu'en pensez-vous?

A.G. — Je pense qu'on ne peut baser longtemps un art sur la tension, la rage et la fureur. Cela ne peut être qu'une réponse à une agression extérieure, qu'elle soit esthétique, sociale, politique. Comme on n'imagine pas un théâtre qui serait uniquement hurlé; le «Free Jazz» ne prend toute sa valeur qu'à l'intérieur du jazz. La grande erreur, c'est la radicalisation. Toute explication intégrale, tendant à proposer une clé unique pour tous les problèmes, est condamnée d'avance. Et puis les actes ne s'accordent pas toujours aux intentions: beaucoup de musiciens «Free», en voulant rompre radicalement avec la tradition européenne, n'ont réussi qu'à fournir à celle-ci



une meilleure prise sur le jazz. Il y avait du «Free Jazz» plus proche des recherches «contemporaines», au sens occidental, que de celles d'Eric Dolphy ou d'Ornette Coleman. Quelqu'un comme Cecil Taylor, faut-il le rattacher plutôt à Art Tatum ou plutôt à Stockhausen?

C.C. — En attendant qu'un nouveau Parker vienne bouleverser la tranquillité du discours musical ambiant, que pouvons-nous souhaiter encore pour que le jazz retrouve ce quelque chose de plus?

A.G. — Il faut que les amateurs redeviennent des gens passionnés et que nos sociétés ne dévaluent pas la passion. Peut-être a-t-on tué le désir en le satisfaisant. J'ai connu le jazz comme une absence qu'il fallait combler (absence de disques et de concerts). Mais je crois que ce qui lui manque le plus, c'est la justification de celui qui joue. Maintenant, du fait que le jazz connaît un relatif succès, le musicien s'insère dans un circuit qui est celui du commerce: le marché du disque, des concerts, des festivals. Un musicien qui veut survivre doit obligatoirement se demander s'il est en accord avec le public. Pourquoi? Parce que le jazz n'exprime plus une vérité qui transcende l'alternative succès-échec, une vérité comme l'identité culturelle noire et les menaces qui pesaient sur elle.

Coleman Hawkins ne se demandait pas s'il allait plaire ou non à son public (on sait qu'en fait un grand nombre de Noirs ne supportaient pas sa musique): il avait conscience que ce qu'il jouait était l'expression de cette vérité-là, et cela suffisait à justifier son art.

C.C. — Ce qui paraît exemplaire chez un musicien comme Miles Davis, c'est qu'il n'a pas d'ancrage. Il semble toujours motivé par de nouveaux projets tout en assumant la part de risque de perdre une partie de lui-même à chaque fois. Mais sa volonté de mouvement correspond à l'esprit du jazz; «*King of Blue*» ou «*Sorcerer*» sont pour lui des étapes bien révolues.

A.G. — En effet, mais lorsqu'il déclare cela, il voit les choses de sa fenêtre. Un disque est peut-être fini pour celui qui l'a fait, il ne l'est pas ipso facto pour l'auditeur. Prenons l'exemple de «*King of Blue*» — il existe peut-être une centaine d'œuvres de cette envergure dans la discothèque universelle. Il reste encore un infini de choses

nouvelles à découvrir ou à redécouvrir dans cet album. Le premier «*My Favorite Things*» de Coltrane, c'était une révolution absolue. Puis avec les années, on en a découvert le profond classicisme. Et maintenant, on retrouve tout ce qu'il y avait de révolutionnaire dans ce classicisme, puisqu'on nous offre, via Marsalis et les autres, un classicisme qui, lui, est purement académique.

C.C. — Le jazz pourrait, selon vous, devenir une musique de répertoire. À partir de cette hypothèse, devons-nous conclure que vous doutez de ses possibilités d'avenir? Le terme de répertoire s'applique certainement mieux à un langage musical fixé, or le jazz ne l'est pas, c'est une musique improvisée. On a dû vous faire cette objection?

A.G. — J'ai longtemps cru que le jazz allait devenir ce que sont devenues les œuvres de Mozart, toujours vivantes puisqu'elles provoquent en nous des émotions actuelles, contemporaines, *nos* émotions et pas du tout celles des gens qui les écoutaient à l'époque. Mais en même temps, il s'agit là d'une musique à laquelle il n'y a plus rien à ajouter ou à retrancher. Je croyais cela lorsque mon ami le pianiste Henri Renaud m'a rappelé cette évidence que la musique de Mozart était écrite alors que le jazz pour l'essentiel est improvisé: reproduire une improvisation est une sorte de contradiction dans les termes. J'admetts l'objection et j'y souscris tout à fait. Cela dit, ouvrons une parenthèse au sujet de l'improvisation. Pour toutes sortes de raisons, celle-ci n'était pas aussi libre qu'on l'imagine souvent; il y avait des structures imposées et la nécessité d'un dialogue cohérent avec des parties définies, sinon écrites. Et puis, l'on avait affaire dans bien des cas à une semi-improvisation, dans la mesure où les musiciens, gens de spectacle qui acceptaient généralement leur état (voyez Armstrong), répondaient à la demande du public en rejouant sur scène les chœurs de leurs disques. Beaucoup de gens, ne l'oublions pas, viennent les entendre spécialement pour cela.

C.C. — Pour conclure, quelle est votre propre expérience du jazz en tant que critique et amateur?

A.G. — J'essaie de défendre, pendant que c'est encore possible, l'idée d'un jazz qui serait un événement

fondamental dans la vie des gens, et je me bats contre ceux pour qui il ne représente qu'une source de plaisir passager parmi d'autres. Pour moi, le jazz est le souffle même de la vie. Alors, j'essaie perpétuellement de remonter le réveille-matin afin que les gens entendent la sonnerie et se disent: non, le jazz, ce n'est pas ce qu'on essaie de nous refiler sous ce nom. Si nous lui demandons trop peu, il nous en donnera de moins en moins.