



Organisation  
des Nations Unies  
pour l'éducation,  
la science et la culture



Journée internationale du Jazz

# Du jazz

## au fil des pages

**Herbie Hancock**

**Dizzy Gillespie**

**Steve Turre**

**David Sánchez**

**Bernard Maury**

**Chico O'Farrill**

**Manu Dibango**

**L'UNESCO**

**célèbre la**

**première**

**Journée**

**internationale**

**du jazz**

Découvrez le  
programme à la  
page 27

LE  
**Courrier**  
DE L'UNESCO

numéro spécial  
avril 2012

ISSN 2220-2269  
e-ISSN 2220-2277





65e année  
2012 – n° 1

Le *Courrier de l'UNESCO* est publié en sept langues par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

7, place de Fontenoy,  
75352 Paris 07 SP, France

**Abonnement gratuit à la version électronique :**

[www.unesco.org/fr/courier](http://www.unesco.org/fr/courier)

**Directeur de la publication :** Eric Falt

**Directeur administratif :** Neil Ford

**Rédactrice en chef :** Jasmina Šopova

**Maquette :** Baseline Arts Ltd, Oxford

**Impression :** UNESCO – CLD

**Remerciements** à Catherine Wintrich et à Eric Frogé

Les articles peuvent être reproduits librement à des fins non commerciales, à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduit du Courrier de l'UNESCO », en précisant le numéro et l'année. Les articles expriment l'opinion de leurs auteurs et pas nécessairement celle de l'UNESCO. Les photos appartenant à l'UNESCO peuvent être reproduites avec la mention © Unesco suivie du nom du photographe. Pour obtenir les hautes définitions, s'adresser à la photobanque : [photobank@unesco.org](mailto:photobank@unesco.org) Les frontières sur les cartes n'impliquent pas la reconnaissance officielle par l'UNESCO ou les Nations Unies, de même que les dénominations de pays ou de territoires mentionnés.

## Sommaire

<b>Le jazz toujours réinventé</b>	03
Irina Bokova, Directrice générale de l'UNESCO	
<b>Le jazz puise ses racines dans l'humanité</b>	04
entretien avec Herbie Hancock	
<b>Dizzy Gillespie, un roi de la trompette</b>	06
<b>La musique et les coquillages</b>	08
entretien avec Steve Turre	
<b>De la bomba au blues</b>	10
entretien avec David Sánchez	
<b>La route du blues</b>	12
<b>Bernard Maury : avant tout, il faut aimer la musique</b>	14
<b>Pure émotion</b>	16
entretien avec Chico O'Farrill	
<b>Jazz, couleur latine</b>	18
<b>Quand l'Afrique s'en mêle</b>	24
entretien avec Manu Dibango	

## Dans ce numéro spécial

« Le jazz est un dialogue, qui se noue au sein de l'improvisation musicale, entre les musiciens eux-mêmes, entre la scène et le public, et à l'intérieur du public », déclare le légendaire jazzman Herbie Hancock, Ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO. Pour lui, le jazz signifie liberté, solidarité, entraide... autant de valeurs fondamentales pour notre humanité.

A ses origines, le jazz était un moyen d'expression de la lutte des Noirs américains, il avait une mission identitaire. Aujourd'hui, le jazz incarne l'esprit de coopération, il a une mission humaniste.

C'est la raison pour laquelle, la Conférence générale de l'UNESCO a proclamé en novembre 2011, le 30 avril « Journée internationale du jazz », destinée à sensibiliser la communauté internationale, et notamment les jeunes, aux valeurs universelles de ce genre musical qui ne cesse de se réinventer.

La première célébration de cette Journée réunit à l'UNESCO, le 27 avril 2012, Dee Dee Bridgewater, Herbie Hancock, Antonio Hart, Tânia Maria, Hugh Masekela et bien d'autres grands noms du jazz. De célèbres interprètes d'autres genres musicaux, tels que Barbara Hendricks, Mieko Miyazaki, Manu Katché ou China Moses, se joignent aussi à cette grande fête de la musique.

Le 30 avril, au lever du soleil, Herbie Hancock se produit à la Nouvelle-Orléans, aux Etats-Unis, avec Terence Blanchard, Ellis Marsalis, Dianne Reeves, Kermit Ruffins, Bill Summers, le Treme Brass Band, Jeff 'Tain' Watts, Dr Michael White, Luther Gray et Roland Guerin. Le même jour, Angélique Kidjo, Wynton Marsalis, Hugh Masekela et Shankar Mahadevan, pour ne citer que ceux-là, célèbrent le jazz avec le public new-yorkais.

Le *Courrier de l'UNESCO* s'associe à la première célébration de la Journée internationale du jazz, en publiant ce numéro spécial, qui reprend notamment huit articles et entretiens parus dans les années 1990, lorsque notre revue publiait une rubrique régulière consacré à la musique, alimentée par la musicologue franco-américaine Isabelle Leymarie. ■

Jasmina Šopova



Herbie Hancock en concert à l'UNESCO, en novembre 2004, avec Wayne Shorter, Dianne Reeves et les Thelonious Monk Jazz Ambassadors. © UNESCO/Michel Ravassard

## Le jazz toujours réinventé

Message d'Irina Bokova, Directrice générale de l'UNESCO



©UNESCO/Ania Freindorf

📍 Irina Bokova et Herbie Hancock, lors de la nomination de ce dernier en tant qu'Ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO, le 22 juillet 2011.

**Martin Luther King a un jour déclaré : « Le jazz parle pour la vie ». Tel est l'esprit de la première Journée internationale du jazz.**

Le jazz résiste à toutes les tentatives pour le définir. Le critique musical John Fordham est peut-être celui qui s'en est le plus approché en comparant la musique de Miles Davis au « son d'un battement de cœur syncopé, d'un souffle suspendu, d'un sourire soudain ».

Le jazz est la musique de la créativité sans frein. Il mêle la composition et l'improvisation, le formel et l'informel, et sa musique se renouvelle chaque fois qu'elle est jouée. Le jazz, né aux États-Unis, a conquis le monde. Enraciné dans les traditions africaines et puisant dans les formes musicales européennes, il s'est réinventé au contact des différentes

cultures. Le jazz est à l'image de la diversité du monde. Traversant librement les frontières, il réunit les peuples.

Tout au long de son histoire, le jazz a été un moteur de transformations sociales positives et l'est encore aujourd'hui. C'est pourquoi l'UNESCO a créé la Journée internationale du jazz. Depuis ses origines enracinées dans l'esclavage, cette musique a fait entendre sa voix passionnée contre toutes les formes d'oppression. Elle est une langue de liberté qui parle au cœur de toutes les cultures. Ce sont les mêmes buts qui guident l'UNESCO dans ses efforts pour jeter des ponts entre les cultures et les sociétés par le dialogue et la compréhension mutuelle. Nous travaillons aux côtés des gouvernements et des sociétés, mais aussi avec des artistes comme Herbie Hancock, Ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO. Tirer toute la richesse de la diversité culturelle est un objectif qui nous rassemble.

Dans le monde entier, de Mascate à Moscou, d'Erevan à La Havane, de Paris à New York, à la Nouvelle-Orléans, la Journée internationale du jazz sera célébrée par des concerts qui tous illustreront le pouvoir du jazz de promouvoir la dignité humaine, le respect mutuel et la paix. Ces concerts seront autant d'occasions de partager les merveilles que fait naître le son d'un battement de cœur syncopé, d'un souffle suspendu, d'un sourire soudain. Le jazz rapproche les peuples et les cultures du monde. Tel est notre message. ■

*« C'est du pluralisme que nous tirons notre inspiration, c'est lui qui façonne notre personnalité. »*

**David Sánchez**

*« Le jazz, c'est l'invention d'un lien entre un continent et un autre, même si c'est à travers une histoire terrible. »*

**Manu Dibango**

*« Il s'agit d'un apostolat plus que d'une profession. »*

**Bernard Maury**





© UNESCO/Ania Freindorf

Herbie Hancock prononce son discours lors de sa nomination en tant qu'Ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO, le 22 juillet 2011.

## Le jazz puise ses racines dans l'humanité

### entretien avec Herbie Hancock

par Jasmina Šopova et Gina Doubleday

**Herbie Hancock, pianiste et compositeur américain de renommée mondiale, est l'initiateur de la Journée internationale du jazz, célébrée pour la première fois le 30 avril 2012. Dans cet entretien accordé au Courrier de l'UNESCO, il s'exprime sur les valeurs humanistes du jazz et sur sa mission d'Ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO pour le dialogue interculturel.**

#### **Qu'est-ce qui vous a motivé à proposer la création d'une Journée internationale du Jazz ?**

En acceptant l'honneur d'être nommé Ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO, en juillet 2011, j'ai décidé de consacrer du temps et de l'énergie à la culture de la paix. J'ai donc présenté un projet visant à divulguer les valeurs du jazz à l'échelle mondiale. Le projet a été adopté par la Conférence générale de l'UNESCO en novembre 2011 et j'espère que cette nouvelle Journée internationale suscitera l'intérêt pour le jazz, notamment parmi les jeunes.

#### **Cela fait des années que vous vous consacrez aux jeunes, en soutenant notamment le Thelonious Monk Institute of Jazz, association caritative américaine destinée à l'éducation musicale, que vous présidez actuellement.**

Je crois que la musique – et particulièrement le jazz, parce qu'il est improvisé – aide les élèves à s'exprimer. Et être capable de s'exprimer est très libérateur pour un être humain. Des statistiques montrent que les élèves qui font de la musique obtiennent de meilleurs résultats dans d'autres matières comme les mathématiques, les sciences, la littérature... C'est que l'apprentissage de la musique leur confère des aptitudes qui augmentent l'estime de soi.

Je pense qu'il est très important que les jeunes s'imprègnent des valeurs humanistes véhiculées par le jazz, car elles sont essentielles à la compréhension mutuelle, au dialogue et au respect.

#### **Quelles sont ces valeurs ?**

Vivre intensément chaque instant, travailler en équipe et, surtout, respecter l'autre. Le jazz incarne la liberté, précisément parce qu'il puise ses origines dans l'esclavage. De plus, le jugement et la compétition lui sont totalement étrangers. Quand vous faites du jazz, vous ne jugez jamais le musicien qui joue avec vous. Quoi qu'il fasse, quelle que soit la



façon dont il joue, vous ne vous dites jamais : « je n'aime pas ce qu'il fait ». La seule chose qui vous préoccupe, c'est de l'aider à s'épanouir.

Le jazz est un dialogue, qui se noue au sein de l'improvisation musicale, entre les musiciens eux-mêmes, entre la scène et le public, et à l'intérieur du public. Je vais vous donner un exemple. En 1998 le Président Clinton avait demandé au Thelonious Monk Institute of Jazz de représenter la culture des Etats-Unis au Sommet des Amériques, qui avait réuni au Chili les dirigeants politiques de l'Amérique du Nord et de l'Amérique du Sud. Lorsque nous étions sur scène, j'observais le public qui venait de différents pays du monde. J'ai vu comment les gens se détendaient petit à petit, comment les barrières invisibles s'effondraient, comment le bonheur gagnait la salle tout entière. Le lendemain, le Président nous a dit qu'en matière de dialogue interculturel et de paix, notre musique avait certainement plus d'impact que tous les discours de tous les ambassadeurs et hommes politiques réunis (rires).

**Votre dernier album, « The Imagine Project » (2010), réunit des musiciens des Etats-Unis, du Royaume-Uni, d'Irlande, du Mali, du Congo, de la Colombie, de la Somalie, du Mexique, de l'Afrique du Sud et de l'Inde. Et il mélange des styles musicaux différents, allant du jazz au hip-hop. Quelle était votre intention principale en lançant ce projet ?**

Je me suis posé la question : à quoi ça sert de faire un album ? J'avoue que je ne me posais pas ce genre de questions au début de ma carrière, mais à présent, mes aspirations sont différentes. Je voulais donc dépasser le simple fait de mettre de la musique sur un CD et trouver un moyen de servir l'humanité.

J'ai réfléchi aux grands défis de notre époque, et le mondialisme s'est imposé comme une évidence. Le mondialisme est

une question qui est à la fois extérieure et complémentaire au problème économique actuel, mais il incarne avant tout un processus qui permet aux êtres humains d'accepter l'idée que nous appartenons tous à un seul et même monde, que nous constituons tous un seul et même peuple : celui des êtres humains.

Pour traduire cette réalité en musique, j'ai décidé de faire un album avec des musiciens provenant de différents pays, de différentes cultures, parlant des langues différentes, et de montrer ainsi que la créativité est un fait universel. Je ne voulais pas simplement réunir des artistes qui jouent ensemble. Je voulais créer une œuvre mondiale. Et pour cela, il était indispensable que chacun chante dans sa propre langue. Du coup, il y a sept différentes langues dans cet album. Et chaque morceau a été enregistré dans le pays du chanteur. Nous avons fait le tour du monde pour enregistrer cet album !

Ce que je voulais montrer avec cet album, c'est cet immense potentiel que recèle le monde globalisé, tel que nous voulons le construire : un monde qui n'admet pas l'égoïsme et la cupidité, un monde où l'on ne réfléchit pas à la première personne du singulier, mais à la première personne du pluriel. Voici pourquoi j'ai emprunté le titre de la célèbre chanson de John Lennon : « Imagine ».

**Dans cet album, vous avez introduit notamment la cora africaine. Etait-ce une façon de revenir aux racines du jazz ?**

Avant tout, je ne voyais pas « The Imagine Project » comme un album de jazz, même si l'esprit – l'intention – du jazz est là. Le jazz est une sorte de boîte fermée, et moi je voulais défaire les cloisons.

Ensuite, le jazz n'est pas né en Afrique, mais en Amérique. Il a certainement des sources africaines, mais elles viennent aussi d'ailleurs, d'Irlande, par exemple, mais aussi d'autres pays.

J'estime que le jazz puise ses racines dans l'humanité tout entière. Et c'est pour cette raison que j'aimerais voir un jour le jazz inscrit sur la Liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, de même que je souhaiterais voir les lieux où la jazz est né – les fermes de Dockery dans le delta du Mississippi, la Nouvelle Orléans, Chicago ou New York – inscrits sur la Liste du patrimoine mondial.

**Votre mission auprès de l'UNESCO est étroitement liée au patrimoine mondial.**

En effet, je joue demain soir [30.01.2012] à l'UNESCO à l'occasion de la célébration du 40e anniversaire de la Convention du patrimoine mondial et j'en suis très fier. Le patrimoine mondial est à mon avis l'un des programmes phares de l'UNESCO. Les sites protégés sont non seulement des joyaux de la culture mondiale, mais aussi des lieux emblématiques pour l'histoire des nations et pour la transmission de cette histoire aux nouvelles générations.

Ma première mission en tant qu'Ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO a consisté à faire un voyage en Asie du Sud-Est, où j'ai eu l'occasion de visiter quelques-unes des merveilles du monde, comme Borobudur et Prambanan, en Indonésie, ou Angkor, au Cambodge. C'était une expérience édifiante. Au Cambodge, par exemple, j'ai découvert que les sites du patrimoine mondial étaient non seulement des gardiens de la mémoire du pays mais aussi des centres d'artisanat et de tourisme culturel qui favorisent la création d'emplois et le développement.

J'ai été également très impressionné de voir comment la coopération internationale a contribué à sauvegarder ces trésors. Des temples entiers ont été restaurés, patiemment, pierre par pierre. C'est ainsi que je vois l'édification de la paix dans le monde, avec la contribution de nous tous, dans un esprit de fraternité. Grâce à ma mission d'Ambassadeur de bonne volonté de l'UNESCO, je compte apporter ma pierre à cet édifice. ■

## Dizzy Gillespie un roi de la trompette

par Isabelle Leymarie



**Pionnier du be-bop, du jazz afro-cubain et brésilien, personnage hors du commun, Dizzy Gillespie (1917-1993) fait partie, avec Louis Armstrong et Miles Davis, de la grande trinité des trompettistes de jazz.**

John Birks « Dizzy » Gillespie est né à Cheraw, petite bourgade commerçante de Caroline du Sud, en 1917. Son père, maçon, dirige un orchestre de danse le week-end et ne se préoccupe guère, non plus que sa mère, de son éducation. Mais éveillé et curieux de tout, surtout de musique, le petit John s'entraîne à l'insu de son père sur les divers instruments de l'orchestre de celui-ci, entreposés à la maison, et s'initie aussi à la trompette avec le fils d'une voisine.

Adolescent, il s'engage brièvement dans une des équipes de travaux publics mises en place par l'administration

Roosevelt dans le cadre de la politique du *New Deal*, mais le travail manuel le rebute et il obtient peu après une bourse pour le Laurinburg Technical Institute, école d'agriculture pour les Noirs, en Caroline du Nord. Il joue du trombone puis de la trompette dans l'orchestre de l'école et se plonge, dans la théorie musicale en expérimentant au piano. Le weekend, il se produit avec une petite formation de quelques adolescents. King Oliver, venu donner un concert dans la région, l'entend et lui propose un engagement, mais Dizzy refuse afin de rester avec ses camarades.

En 1935, Dizzy quitte l'école pour suivre sa mère à Philadelphie. Là, il fréquente les innombrables jam sessions de la ville et entre, à dix-huit ans, dans le grand orchestre de Frank Fairfax. Il s'inspire d'abord de Roy Eldridge, son aîné de six ans, considéré comme le trompettiste le plus vélocité et le plus novateur du moment, qui joue alors avec la formation de Teddy Hill. En dehors des répétitions et des concerts, Dizzy ne cesse d'étudier l'harmonie au piano. Il attribue à son travail sur cet instrument sa facilité à jouer dans toutes les tonalités. C'est alors qu'impressionné à la fois par sa virtuosité et ses incessantes pitreries, le trompettiste Palmer Davis, son compagnon de pupitre, lui donne le sobriquet de Dizzy (le « zinzin »).

### BE-BOP

En 1937, Dizzy s'installe chez son frère, à Harlem, où il hante le Savoy Ballroom et improvise avec les Savoy Sultans et les orchestres de Fess Williams, Claude Hopkins, Willie Bryant et Chick Webb. Ce dernier, qui vient de découvrir une jeune chanteuse nommée Ella Fitzgerald, a décelé le talent exceptionnel de Dizzy et l'invite fréquemment à prendre des solos à la place de son trompettiste habituel. Lorsque Dizzy constituera son premier grand orchestre, en 1946, il effectuera une tournée dans le Sud des Etats-Unis avec Ella et la poussera à scatter du be-bop (chanter des séquences d'onomatopées euphoniques).

Dizzy sympathise avec Mario Danza, trompettiste de Webb, et, au Cotton Club, avec le flûtiste Alberto Socarras. Tous deux l'initient à la musique cubaine. Quelques mois plus tard, il rencontre le saxophoniste, et clarinetiste Teddy Hill, qui s'appête à partir en tournée en Europe et recherche un trompettiste. Dizzy le persuade de lui donner une chance et, dépassant ses rêves les plus fous, il remplace son mentor Roy Eldridge dans cette formation. Il développe, son

embouchure, qui impressionne tous ses auditeurs, son registre aigu, ses traits fulgurants et un concept harmonique très avancé pour l'époque. Si avancé que le chanteur Cab Calloway, qui l'engage en 1939, lui interdit de jouer ce qu'il appelle, faute de pouvoir la comprendre, sa musique « chinoise » .

Après l'ère du swing, très commerciale, où prédominent les grands orchestres blancs (Renny Goodman, Jimmy et Tommy Dorsey), une fièvre créatrice s'empare des jazzmen noirs. Les plus novateurs d'entre eux : le guitariste Charlie Christian, Thelonious Monk, le batteur Kenny Clarke et Charlie Parker, récemment arrivé de Kansas City, se réunissent pour faire le bœuf (jouer ensemble de manière informelle et quasi improvisée) dans les clubs de Harlem, dont le célèbre Minton's Playhouse. « C'est là qu'un musicien se faisait vraiment les dents, raconte Miles Davis. Il fallait passer au Minton's pour se tailler une réputation parmi les jazzmen. » Dizzy et ses amis y expérimentent avec des harmonies inédites et des tempos vertigineux et créent des morceaux aux litres humoristiques. De ces trouvailles émergera le be-bop, qui se cristallisera bientôt dans les clubs de la 52<sup>e</sup> rue, nouveau centre de gravité du jazz.

### L'AMBASSEUR DU JAZZ

En 1941, Dizzy, accusé par Cab Calloway de lui avoir lancé une boulette à la figure pendant un spectacle, est chassé de l'orchestre. Il rejoint alors diverses formations, dont celle du pianiste Earl Hines, pour lequel il compose *Night in Tunisia*, puis forme avec le bassiste Oscar Pettiford un petit groupe révolutionnaire qui se produit à l'Onyx Club, sur la 52<sup>e</sup> rue. « A l'Onyx, raconte Dizzy, nous jouions de nombreux morceaux originaux qui n'avaient pas de titre. Je faisais : "Dee-ba-pa-n-be-bop..." et nous démarrions là-dessus. Quand les gens voulaient entendre l'un de ces morceaux et que nous en ignorions le

nom, ils réclamaient du be-bop. La presse s'est emparée du terme et s'est mise à appeler notre musique be-bop. »

Dizzy rejoint ensuite le big band de Hilly Eckstine, premier grand orchestre inspiré par le be-bop, et poursuit parallèlement une carrière d'arrangeur. En 1945, année pour lui décisive, il s'associe avec Charlie Parker, son alter ego musical, et enregistre avec diverses formations les plages historiques du be-bop : *Groovin' High*, *All the Things You Are*, *Salt Peanuts*, *Hot House*. C'est alors qu'il commence à jouer en gonflant ses joues comme un hamster et à arborer un béret, une barbiche et des lunettes métalliques, tenue que tous ses fans s'empresseront de copier.

En 1916, Dizzy crée un grand orchestre dans lequel entrera, l'année suivante, l'extraordinaire joueur de conga cubain Chano Pozo. « Je ne parle pas anglais, tu ne parles pas espagnol, mais nous parlons tous deux africain », déclarait Pozo au trompettiste. Avec Pozo, c'est la première fois qu'un tambour joué avec les mains et non avec des baguettes, comme la batterie, pénètre dans l'univers du jazz, les tambours d'origine africaine ayant été systématiquement détruits par les Blancs des Etats-Unis durant la période de l'esclavage.

Dizzy et Pozo composent ensemble *Manteca*, *Tin Tin Deo* et *Cubana Be Cubana Bop*, morceaux qui poseront les jalons du Latin jazz. Le concert de Dizzy avec Pozo à la salle Pleyel à Paris, en 1948, stupéfiera tous les jazzmen français, qui découvrent à cette occasion à la fois le be-bop et les incandescents rythmes afro-cubains. Le 2 décembre de la même année, âgé de 33 ans, Pozo est assassiné dans un bar de Harlem.

Le 6 janvier 1933, lors d'une fête donnée dans un club, un comédien tombe par inadvertance sur la trompette de Dizzy et en tord le pavillon vers le haut. Ainsi naît la fameuse trompette coudée de

Dizzy. « Elle me permet de mieux entendre ce que je joue, dit-il, et si je fais des erreurs, je m'en aperçois plus vite ! » En 1956, sous les auspices du ministère américain des Affaires Etrangères, Dizzy, au sommet de sa forme musicale, part en tournée au Moyen-Orient et en Amérique latine avec son nouveau big band. Refusant d'être le porte-parole officiel des Etats-Unis, dont il récuse le racisme, il se lie d'amitié avec les habitants des divers pays qu'il parcourt et invite gratuitement des enfants ou des personnes démunies à ses concerts. Au Brésil, il découvre la samba et la bossanova, qu'il popularisera aux Etats-Unis, et à Buenos Aires, il rencontre le jeune pianiste Lalo Schifrin, qu'il engagera quelques années plus tard dans son groupe.

Un 1964, il se présente à la présidence des Etats-Unis, proposant d'abolir le racisme et d'unir tous les peuples de la terre. Il suggère de rebaptiser la Maison Blanche « Maison du blues », de nommer Miles Davis à la tête de la CIA et le batteur Max Roach ministre de la Défense. A la fin des années 1960 il se convertit au béhâisme, d'origine persane, qui prêche la tolérance et l'amour universel.

Jusqu'à la fin de sa vie Dizzy se produira dans les contextes les plus variés, y compris la Maison Blanche, où il exécutera, avec, le Président Jimmy Carter, *Salt Peanuts* l'hymne du be-bop. « J'aime jouer », déclarait-il. « J'aime les gens. J'adore faire rire les gens, et je fais exactement ce qui me plaît. » Décoré par les gouvernements américain et français, couronné bashere (titre princier yoruba) d'Iperu, au Nigeria, il est devenu à la fin de sa vie un véritable ambassadeur du jazz.

On demanda un jour à Dizzy l'héritage qu'il souhaitait laisser après sa mort. « J'aimeraie », répondit-il, « que l'on sache prononcer mon nom : Dizzy, D-I-Z-Z-Y ! ». ■



## La musique et les coquillages

### entretien avec Steve Turre

par Isabelle Leymarie

**Tromboniste et compositeur américain, Steve Turre est un musicien fortement ancré dans la tradition du jazz, tout en restant ouvert à tous les vents**

#### Comment êtes-vous venu au jazz ?

Issu d'une famille douée pour la musique – ma mère, notamment, est pianiste et danseuse de flamenco –, j'ai toujours su que je serais musicien. C'est ma vocation. A la maison, nous écoutions toutes sortes de styles musicaux: jazz, boogie-woogie, musique classique, musique « latine », blues, gospel, rock. Du temps de mes parents, qui se sont rencontrés à un bal animé par l'orchestre de Count Basic, le jazz se dansait. Depuis il est devenu moins rythmique, ce qui lui a fait perdre une partie de son public. La musique latine, elle, toujours très stimulante sur le plan du rythme, suscite actuellement un engouement considérable. Le rythme me passionne. Tout, dans la nature, est rythme. Une musique sans rythme manque de force vitale.

Vers neuf ou dix ans, j'ai commencé à jouer du trombone dans l'orchestre de mon école. Deux ou trois ans plus tard,

j'ai fait partie d'un orchestre dans lequel mon frère aîné était saxophoniste. En 1972, je suis allé en tournée en Europe avec Ray Charles (Pete, mon frère cadet, est actuellement son batteur). L'année suivante, j'ai participé à une jam session au Keystone Corner, à San Francisco, et Art Blakey m'a engagé dans son orchestre.

#### On parle parfois de vous comme d'un musicien chicano. Revendiquez-vous cette identité ?

Non, pas du tout. Le terme de « Chicano » s'applique surtout à Los Angeles, où il désigne des personnes d'origine mexicaine, qui appartiennent généralement à des classes sociales défavorisées. Or j'ai grandi dans la Bay Area, la région autour de San Francisco. Quoique d'ascendance mexicaine, je suis américain, et, comme tout Américain, fait d'un mélange de divers éléments, je ne veux pas que mes racines me limitent, qu'elles m'enferment pour le restant de



© Steve Turre/Musique de nuit, Bordeaux

ma vie dans des clichés. Je souhaite être moi-même, avec toute mon individualité.

#### Certains joueurs de jazz latino-américains se plaignent souvent de ce que les critiques les respectent plus lorsqu'ils jouent du Latin jazz, musique pourtant tout aussi intéressante et difficile. Avez-vous rencontré des préjugés identiques au cours de votre carrière ?

Oui. Le problème vient souvent des maisons de disques ou des promoteurs. Certains labels établissent une différenciation entre le jazz blanc et le jazz noir, par exemple. Si l'on est d'origine latino-américaine et que l'on dirige un orchestre, on a tendance à vous considérer comme un interprète exclusif de Latin jazz. Or même si j'adore les rythmes « latins », je suis un musicien de jazz et je revendique mes disques de jazz. Je n'aime pas que l'on me colle des étiquettes. Je m'intéresse à toutes sortes de musiques.



**Outre votre travail de tromboniste, vous êtes, depuis quelques années, devenu particulièrement célèbre pour vos conques et coquillages, dont vous tirez d'envoûtantes sonorités. Vos solos de coquillages avec l'United Nations Orchestra de Dizzy Gillespie constituaient l'un des moments forts de ses concerts. Comment avez-vous découvert ces instruments peu orthodoxes ?**

Rahsaan Poland Kirk avait un coquillage dont il me laissait jouer. J'adorais souffler dedans. Les conques et les coquillages sont à l'origine des cuivres. Ce n'est cependant qu'en 1978, lors d'une tournée au Mexique avec le sextette de Woody Shaw que j'eus une véritable révélation à propos des coquillages. Je n'étais jamais allé dans ce pays, et comme nous devions nous produire dans plusieurs villes, ma mère m'avait donné le numéro de téléphone de parents à elle. Je les ai invités à mon concert et ce soir-là, Woody décida de jouer un morceau dans lequel nous utilisions des coquillages. Le public fut

emballé et après le concert, les membres de ma famille me demandèrent si je savais que les Aztèques soufflaient eux aussi dans des coquillages. Je l'ignorais. Je suis alors allé au Musée d'anthropologie de Mexico, où j'ai admiré les splendides coquillages, puis sur le site de Teotihuacán, où j'ai découvert des bas-reliefs d'hommes soufflant dans des coquillages ou des conques. Alors que jusque-là j'hésitais, par manque de confiance en moi, à les employer, un déclic s'est produit. J'en ai joué sans me préoccuper de ce que les gens pensaient.

**Les prêtres aztèques utilisaient des conques sacrées. Dans les Caraïbes, les Marrons (esclaves fugitifs) utilisaient également des conques pour communiquer entre eux. Les paysans haïtiens s'en servent aussi. Les conques sont à la fois un symbole sacré et un symbole de liberté. Préparez-vous ces conques et coquillages avant d'en jouer ?**

Oui. J'ai appris seul, en tâtonnant. Je les lime, je les taille. J'en ai de toutes les

dimensions et compose en fonction de ceux dont je dispose. Les petits coquillages produisent les notes aiguës, les grands, les notes graves. Depuis cinq ou six ans, je collectionne aussi les cornes d'animal, que l'on utilise encore dans certaines musiques africaines traditionnelles. Pourvues d'une embouchure spéciale, elles produisent à la fois des sons et des rythmes intéressants. Avec mes coquillages, j'ai créé quelque chose de nouveau, mais je m'en sers pour les couleurs différentes qu'ils m'apportent. Ils complètent ma palette instrumentale. Le « Shell Choir », mon ensemble de coquillages, fait partie, au même titre que d'autres expériences, de mon bagage musical. Avant tout, je demeure un tromboniste. C'est mon instrument principal, et je peux en modifier les timbres et les couleurs en utilisant toutes sortes de sourdines.

**Eprouvez-vous autant de plaisir à composer qu'à jouer ?**

Si l'on dirige un groupe, c'est pour jouer sa propre musique. J'ai déjà interprété tout le répertoire traditionnel du jazz au trombone et je souhaite faire quelque chose de différent. A l'école, j'ai étudié l'harmonie et le solfège de base, mais j'ai surtout appris à écrire avec les grands arrangeurs et en observant comment la musique était fabriquée. J'ai eu l'occasion de composer la musique d'un film, *Anna Oz*, du jeune metteur en scène français Eric Rochant. On y entend mes coquillages, avec quelques ajouts. J'aimerais de nouveau composer pour le cinéma, mais je préfère jouer. J'ai trouvé un moyen d'expression et un style qui me conviennent, et j'en tire d'immenses satisfactions. ■

## TITRE ORIGINAL

Isabelle Leymarie s'entretient avec Steve Turre





## De la bomba au blues

### entretien avec David Sánchez

par Isabelle Leymarie

**La musique portoricaine est demeurée, jusqu'à la fin des années 1960, relativement méconnue à l'étranger. Porto Rico possède pourtant une remarquable tradition musicale, qui remonte aux débuts de l'époque coloniale. C'est à San Juan, la capitale, qu'au début du siècle le chef d'orchestre afro-américain James Reese Europe, un pionnier du jazz, avait recruté sa section de vents en raison du niveau exceptionnel des instrumentistes de l'île.**

**Le jeune saxophoniste David Sánchez, l'un des compositeurs et interprètes les plus expressifs du jazz actuel, est un musicien phare de la nouvelle génération musicale portoricaine. Celle-ci compte également dans ses rangs deux virtuoses avec lesquels il a fréquemment joué : le percussionniste Giovanni Hidalgo et le contrebassiste John Benitez.**

**Dans la musique populaire portoricaine, qu'il s'agisse de formes d'expression traditionnelles ou de musique de danse telle que la salsa, l'influence noire est prépondérante. Elle transparaît dans votre jeu et vos compositions. *Bomba Blues*, sur *Sketches of Dreams*, votre précédent disque, combinait notamment la bomba, genre d'origine ashanti et bantou né à Porto Rico, et le blues.**

A Porto Rico, 90 % de la musique a des racines noires : la *bomba* bien sûr, mais aussi la *plena*, plus métissée, jouée avec des tambourins et apparue après la Première Guerre mondiale, et même la *danza*, orchestrée avec des instruments européens. Issue d'anciennes danses de cour telles que le menuet, la *danza* s'est enrichie lors de son arrivée dans les Caraïbes, au 18<sup>e</sup> siècle, de syncopes d'origine africaine. Ces racines noires sont partout évidentes. Si nous possédons nos rythmes autochtones, qui nous identifient, nous avons également su interpréter la musique cubaine, fortement implantée dans notre pays, avec un accent particulier. Malheureusement, à Porto Rico, la musique noire, souvent éclipsée par la variété américaine, est encore loin de jouir de la diffusion qu'elle mérite.

**Dans quelle ambiance musicale avez-vous grandi ?**

J'ai passé mon enfance à Guaynabo, près de San Juan, dans une atmosphère saturée de musique. J'entendais à la maison des artistes locaux tels que le percussionniste Rafael Cortijo, le chanteur Ismael Rivera ou El Cran Combo, tous trois précurseurs de la salsa portoricaine. Mon père écoutait aussi la chanteuse mexicaine Toña la Negra et des Cubains tels que l'Orquesta Aragon ou le chanteur Vicentico Valdés. En outre ma sœur, qui faisait des études de lettres, m'a permis de découvrir des disques brésiliens et haïtiens et la *nueva trova*, genre de chansons engagées latino-américaines de la fin des années



soixante. Mon frère, percussionniste amateur, possédait une batterie et j'ai moi-même débuté sur cet instrument et à la conga. J'affectionnais en outre des percussionnistes cubains tels que Mongo Santamaría, Patato Valdés, Los Papines et El Niño et des groupes plus jazzy tels qu'Irakere. Je me souviens notamment de la composition Misa Negra, de leur pianiste Chucho Valdés.

### Comment êtes-vous passé de la musique « latine » au jazz ?

C'est encore ma sœur qui m'a fait apprécier le jazz, avec des disques comme *Basic Miles* de Miles Davis ou *Lady in Satin* de Billie Holiday. A l'âge de douze ans, je me suis mis au saxophone ténor. J'ai étudié la technique classique puis je me suis inscrit à l'Ecole libre de musique, à San Juan, d'où sont sortis certains de nos meilleurs musiciens. J'ai ensuite analysé le style des grands saxophonistes de jazz : Ben Webster, John Coltrane, Dexter Gordon et surtout Sonny Rollins, auquel je voue une admiration particulière.

### Bien que vous soyez reconnu comme un jazzman, vous n'avez jamais cessé d'affectionner les rythmes latins.

Effectivement. Je joue volontiers ce que l'on appelle aujourd'hui le Latin jazz. Ce genre hybride est né aux Etats-Unis à la fin des années 1940 avec des musiciens, tels Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Mario Bauza et Chano Pozo, qui ont compris dès le début que le jazz et les musiques afrolatines découlaient des mêmes sources et qu'ils pouvaient ainsi parfaitement s'accorder. Certains critiques se posent parfois la question de savoir si le jazz perdurera. Je suis persuadé que c'est le Latin jazz qui constituera l'avenir de cette musique. A une époque où le jazz revient souvent à une certaine forme de classicisme, le Latin jazz a engendré des formes d'expression inédites. Sa popularité ne cesse de croître et nous, les jazzmen latino-américains, sommes en plein essor.



### On constate actuellement, en Amérique latine et dans les Caraïbes, un double mouvement : le premier de retour aux racines, le second de fusion entre les différents genres musicaux.

Toute l'Amérique latine, et Porto Rico en particulier, est pluriculturelle, et ce depuis les débuts de son histoire. C'est de ce pluralisme que nous tirons notre inspiration, c'est lui qui façonne notre personnalité. Si plus de peuples comprenaient l'enrichissement qu'apporte la cohabitation avec d'autres groupes ethniques, il y aurait moins de conflits !

### Le flûtiste cubain Alberto Socarras racontait que, lorsqu'il s'était établi à Harlem en 1929, ses collègues américains refusaient de croire qu'une personne ayant l'accent espagnol puisse jouer leur musique aussi bien qu'eux. Est-il toujours difficile, pour un instrumentiste portoricain, d'être pleinement accepté dans le milieu du jazz américain ?

Cela engendre parfois quelques tensions, mais le bonheur de créer de la musique l'emporte généralement sur les différences raciales, linguistiques ou

culturelles. Et dans toute forme d'art, l'ouverture du cœur est, bien sûr, primordiale.

### Comment composez-vous ?

En général, j'établis d'abord le rythme et la mélodie. Selon moi, ces deux éléments sont les plus importants. Plutôt que la structure, je crée des motifs ou des mélodies qui entraînent alors la forme. Dans *Street Scenes*, mon dernier disque, j'ai surtout cherché à restituer les diverses atmosphères de métropoles telles que Paris ou New York. La rue, les scènes du quotidien ont été mes sources d'inspiration. Mes compositions, sauf *Four in One*, de Thelonious Monk, m'ont aussi été suggérées par mon orchestre. Parfois c'est la manière d'interpréter de mes musiciens qui me fournit des idées et après un concert, il m'arrive de m'asseoir et de transcrire en musique les impressions que j'ai éprouvées. ■

#### TITRE ORIGINAL

Isabelle Leymarie s'entretient avec David Sánchez

## La route du blues

par Isabelle Leymarie

**Forme musicale négro-américaine issue, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, des chants de travail des plantations de coton, le blues a fécondé le jazz, puis la musique rock, avant de faire le tour du monde. Un livre récent, *La route du blues*, entraîne le lecteur dans un voyage aux sources. Isabelle Leymarie raconte.**

Les *field hollers* sont les cris et les appels modulés, vibrant dans l'air brûlant, que lançaient, avec leurs sautes de voix, les esclaves dans les champs de coton du sud des Etats-Unis. Le blues, né de là, est l'une des formes de musique les plus originales du Nouveau Monde et l'une des plus vigoureuses. C'est sous le titre révélateur de *The Blues People* (Le peuple du blues) que l'écrivain LeRoi Jones désigna les Noirs de son pays, dans son livre devenu un classique de la littérature afro-américaine.

C'est du blues, et de son avatar urbain le *boogie-woogie*, qu'est né le rock'n'roll : Elvis Presley, Vince Taylor, The Rolling Stones ou Eric Clapton n'auraient pu exister sans le blues, et le jazz se retrempe constamment dans le terreau fécond de cette musique, ainsi que dans celui, plus sacré, du gospel, qui entretient d'étroits liens avec le blues. La fameuse blues scale (gamme du blues), caractéristique de la musique afro-américaine, et qui lui confère sa couleur particulière – celle des notes « écrasées » (*mashed*) – était, pour les esclaves déracinés, une façon de retrouver, sur des instruments différents des leurs, les gammes africaines non tempérées. Le

blues fut d'abord chanté dans les zones rurales par des hommes souvent solitaires s'accompagnant à la guitare, puis urbanisé au fur et à mesure que l'adoptèrent les artistes de *vaudeville* (music-hall) et les maisons de disques. Avec les migrations massives des Noirs vers le Nord, il se codifia progressivement et allait être interprété par des orchestres.

Le blues standard comporte aujourd'hui douze mesures, avec une modulation caractéristique sur la cinquième mesure. Mais plus qu'une structure, plus qu'un canevas harmonique particulier, le blues est avant tout une atmosphère, un mode de vie, une émotion. Il faut, affirment les musiciens, avoir vécu le blues pour pouvoir le jouer, avoir souffert, trimé, bourlingué, aimé, payé son écot envers la vie (*paid one's dues*).

### DE LA NOUVELLE-ORLÉANS À CHICAGO

*La route du blues* retrace les pérégrinations des « bluesmen » le long du Mississippi, depuis La Nouvelle-Orléans, Baton Rouge et les campagnes de la Louisiane jusqu'à Chicago, point d'aboutissement de l'immense vague de migration, et, aujourd'hui encore,

capitale du blues. Ce livre vivant, intelligemment conçu, illustré par de somptueuses photographies, nous permet de découvrir les multiples facettes de l'univers du blues et ses différences stylistiques régionales, souvent méconnues du profane. Il nous convie, à l'instar des musiciens, à remonter le cours du fleuve majestueux, à en explorer les recoins insolites et cachés. Après la fantasmagorie des bayous et la plaine monotone menant du lac Pontchartrain à la capitale de la Louisiane, nous arrivons dans l'Etat du Mississippi, avec l'impressionnant Delta, auquel se mêlent les eaux de la rivière Yazoo, et traversons Natchez, Greenville, Greenwood et les divers villages ou bourgades où vécurent certains artistes célèbres. Nous visitons Indianola, Itta Bena, Tutwiler, Clarksdale, Memphis – où planent encore les ombres d'Elvis Presley, de Martin Luther King, de Beale Street, renommée pour ses clubs de blues, et de Stax, la grande marque de disques de la *soul music* – Saint Louis, Detroit et Chicago.

Nous découvrons les paysages ruraux et urbains, l'ambiance contrastée des divers lieux, avec leurs bars, leurs « saloons » et leurs tripots parfois décrépits mais animés d'une vie intense, leurs églises pimpantes, leurs quartiers résidentiels, écrasés sous la chaleur en bordure de routes ou enfouis sous une luxuriante végétation. Ces descriptions imagées sont entrecoupées par des portraits et des interviews de musiciens, de producteurs de disques ou d'autres personnalités associées à l'histoire du blues : du boxeur et pianiste Champion Jack Dupree, de Fats Domino, Professor Longhair, Slim Harpo, Leadbelly – figure légendaire, rencontré par le musicologue John Hammond au pénitencier d'Angola, en Louisiane, et l'un des premiers à employer, comme certains Mexicains séjournant dans le Sud, la guitare à douze cordes –, Lightnin' Hopkins, « Blind » Lemon Jefferson, Willie Dixon, Charley Patton,





© Gerard Sioen/Rapho, Paris

Scène du quartier français de la Nouvelle-Orléans en Louisiane (Etats-Unis).

Robert Johnson, B.B. King, Sonny Boy Williamson, Elvis Presley, Al Green, Muddy Waters. Nous y découvrons des êtres tour à tour extatiques, désabusés, pensifs, joviaux, bienveillants, jubilants, goguenards, aristocratiques, empreints d'une riche humanité, et, bien sûr, la musique, omniprésente, défiant l'adversité et la discrimination, jaillissant, comme sur les vues de Chicago, dans les terrains vagues ou au milieu de la rue.

### LE TOUR DU MONDE

L'ouvrage comporte également un historique détaillé des premiers enregistrements, comme le « Crazy Blues » de Mamie Smith, paru sous la marque de disques Okeh, réservée aux Noirs, et qui se vendit à 75 000 exemplaires en l'espace d'un mois, les succès de Bessie Smith, « impératrice du blues », et le développement des *minstrel shows*. Certaines pages évoquent l'alcool, les femmes et le jeu, peuplant l'imaginaire humoristique et tourmenté du blues. D'autres sont consacrées aux trains, ces trains mystérieux, affublés de surnoms familiers: « The Southern », « The Dog », qui emportaient émigrants et

trimardeurs vers des lointains incertains, et qui jouent un rôle essentiel dans les textes du blues ; d'autres, encore, au coton et au Mississippi, thèmes également prépondérants, au vaudou, transplanté en terre sudiste sous le nom de *mojo*, à la migration, à la religion et à ses points de jonction avec le monde profane, aux disques Chess, l'une des premières marques importantes du blues urbain.

La saisissante saga du blues ne s'est pas arrêtée sur les rives du lac Michigan, et le langage de cette musique est devenu international. Ahmet Ertegun confie dans la préface l'émotion qui l'étreignit en entendant à Bodrum, en Turquie, un guitariste anonyme égrener avec passion les notes lancinantes d'un blues de Muddy Waters. Et les auteurs du livre rapportent que « de retour d'une tournée en Europe avec Howlin' Wolf pendant le *Blues Revival*, le toujours inspiré Hubert Sumlin était resté médusé par le culte que leur vouaient les guitaristes anglais : "Quand nous sommes arrivés là-bas, je n'en suis pas revenu. Ils en savaient plus sur notre compte que nous-mêmes, ou presque !" ». ■



## Bernard Maury: avant tout, il faut aimer la musique

entretien réalisé par **Isabelle Leymarie**

**Pianiste sensible et original, brillant pédagogue, Bernard Maury est reconnu dans le monde entier comme un harmoniste hors pair. Fils spirituel et disciple du jazzman américain Bill Evans, il est originaire du sud-ouest de la France, où il a grandi au sein d'une famille mélomane.**

**Vous dites volontiers que, si le rythme est le corps de la musique, l'harmonie en est l'âme. D'où votre passion pour l'harmonie...**

A l'époque où, adolescent, j'ai commencé à m'intéresser au jazz, il était quasi impossible de se procurer des partitions. J'avais une formation de pianiste classique mais, n'ayant pas étudié l'harmonie, j'étais incapable de jouer du jazz sans partition. Certes, je pouvais toujours retranscrire d'oreille certaines mélodies, mais il fallait aussi trouver l'accompagnement, et mes accords rudimentaires ne sonnaient pas du tout comme ceux que j'entendais sur les disques d'Erroll Garner ou d'Oscar Peterson pianistes dont j'admirais les couleurs tonales.

Enfin, avec un peu d'entraînement, je suis parvenu à relever certains solos. Mais apprendre des accords isolés de leur contexte ne me satisfaisait pas : je voulais comprendre le pourquoi de

certaines configurations harmoniques. Pour moi, un accord n'est pas une entité isolée, mais l'aboutissement d'une progression. En même temps qu'à l'harmonie, je me suis intéressé au contrepoint, qui traite du mouvement des voix. Comme Debussy l'avait bien compris, un accord possède sa couleur intrinsèque, qui crée un climat particulier, et je souhaitais construire les accords comme je l'entendais, en contrôlant la couleur tonale.

A l'âge de vingt ans, j'ai pris quelques cours d'harmonie assez élémentaires, mais j'ai surtout étudié seul, dévorant de nombreux traités, effectuant des recherches personnelles et analysant des œuvres classiques. Découvrir certains principes essentiels par soi-même est très enrichissant. Ma pratique du jazz m'a ainsi permis d'envisager l'harmonie sous un autre aspect que celui que l'on enseigne généralement dans les conservatoires. L'harmonie est

une question de logique et d'oreille, mais il ne faut pas pour autant la réduire à une science trop abstraite : elle doit vivre.

**Comment êtes-vous venu au jazz ?**

Vers l'âge de douze ou treize ans, j'ai assisté à une conférence du musicologue Hugues Panassié : ce fut une révélation. J'avais déjà entendu du jazz, mais personne jusque-là n'avait tenté de m'en expliquer l'histoire et il s'agissait d'une culture très différente de la mienne. A Toulouse, où plus tard j'ai fait mes études supérieures, les bals universitaires étaient animés par des orchestres de jazz. J'ai commencé par paraphraser autour des thèmes, puis je me suis jeté à l'eau. Doué d'un esprit assez analytique, j'ai cherché à comprendre comment les phrases étaient construites, j'ai imité les grands musiciens et je me suis choisi des maîtres.

**Comment avez-vous rencontré Bill Evans ?**

Il était venu se produire en concert à Paris, en 1972, avec son bassiste Eddy Gomez et son batteur Marty Morell. Bill était mon idole depuis plusieurs années et je rêvais de faire sa connaissance. Je travaillais alors dans un club parisien, avec le saxophoniste Johnny Griffin. Un soir, après notre prestation, deux Américains, qui se trouvaient au bar, sont venus bavarder avec moi et, de fil en aiguille, j'ai appris qu'il s'agissait de Gomez et de Morell. Le lendemain, un ami m'invitait à déjeuner avec Bill Evans en personne ! Le courant est passé immédiatement entre nous. Par la suite, j'ai eu des moments privilégiés avec lui. Lorsqu'il s'asseyait au piano, je n'en perdais pas une miette et m'efforçais de tout assimiler. Il était parvenu au firmament du jazz ce qu'il niait, par modestie. « Je n'avais aucune facilité », m'a-t-il confié un jour, « il a fallu que je travaille beaucoup. » Il n'hésitait pas à rejouer certains passages, afin que je les comprenne bien. Il n'a jamais donné de cours, mais s'il sentait que quelqu'un était réceptif à sa musique et susceptible de





© DR

saisir sa démarche, il prodiguait volontiers des explications. A cette époque j'essayais, depuis quelque temps déjà, d'analyser sa musique. Deux ans plus tôt, je n'aurais peut-être rien saisi de ce qu'il faisait.

### **Vous avez passé deux années au Brésil. La musique de ce pays vous a-t-elle influencé ?**

J'adorais déjà la musique brésilienne avant de vivre à Rio de Janeiro : la samba, bien sûr, mais surtout la bossanova – genre marqué par le jazz – en raison de sa richesse harmonique et de son atmosphère poétique. Son rythme discret met la mélodie et l'harmonie en valeur et les différents éléments s'équilibrent parfaitement. Le Brésil a enfanté des musiciens et des paroliers extrêmement talentueux, comme Antonio Carlos Jobim, par exemple. J'y ai notamment accompagné la chanteuse Maria Creuza ; et je me suis lié avec l'excellent pianiste Johnny Alf, un des précurseurs de la bossanova, lorsque je jouais dans un club de Copacabana.

### **Quelles qualités doit-on posséder pour étudier le jazz ?**

Il faut être très fortement motivé. Marginale comme l'est cette musique qui procure rarement richesse et

notoriété, il s'agit d'un apostolat plus que d'une profession. Il convient aussi d'être opiniâtre, de ne pas se laisser décourager par les premiers écueils, et de posséder oreille et sensibilité musicale, encore que l'oreille s'éduque. La rigueur dans le travail est également primordiale, mais il faut aussi savoir laisser sa part à l'imaginaire, être cartésien à certains moments et ne pas l'être à d'autres, et savoir oublier l'aspect scolaire pour s'abandonner à la création.

### **Et pour l'enseigner ?**

Avant tout, il faut aimer la musique. C'est un peu comme la foi religieuse, qui s'accompagne souvent de prosélytisme : c'est un amour vrai que l'on a envie de partager. A enseigner, on apprend beaucoup soi-même, parce qu'on est amené à démonter certains mécanismes qui sont parfois inconscients. On peut parvenir à jouer intuitivement des idées intéressantes, mais il convient de les analyser afin de pouvoir les transmettre aux autres, ce qui ouvre au passage des horizons insoupçonnés. Enseigner est extrêmement enrichissant mais il s'agit avant tout de donner. Je crois que si je

n'avais pas enseigné, il y a des pièces que j'aurais été parfaitement incapable d'exécuter, parce que je ne les aurais pas comprises.

### **Quels sont vos projets actuels ?**

En hommage à Bill Evans, je viens de fonder à Paris la Bill Evans Piano Academy, où l'on enseigne aussi d'autres disciplines que le piano. Bill a été l'un des pianistes de jazz les plus importants de la seconde moitié de ce siècle dans la lignée de Bud Powell et de Thelonious Monk. Le jazz contemporain lui doit énormément. Il est aussi l'héritier direct, dans le domaine du jazz, de l'école française, à laquelle appartiennent Fauré, Ravel, Debussy, Lili Boulanger et Henri Dutilleux. Outre la Bill Evans Piano Academy, j'ai deux projets de disques : l'un en solo et l'autre avec des compositions inédites de Bill Evans, que je sélectionnerai avec l'aide de sa famille. ■

### **TITRE ORIGINAL**

Isabelle Leymarie s'entretient avec Bernard Maury





© J.M. Birraux, Paris

Le percussionniste cubain Mongo Santamaría.

# Jazz, couleur latine

par Isabelle Leymarie

**Lorsque débute le jazz à la Nouvelle-Orléans, vers 1920, les tambours noirs, bannis par les Blancs durant l'esclavage, ont complètement disparu. Le jazz prend à la musique militaire la grosse caisse munie d'une cymbale, qui scande les célèbres « parades » noires processions défilant dans les rues de la cité louisianaise lors des enterrements et des carnivals. Sa fonction est essentiellement celle d'un métronome : elle se contente de garder le rythme et n'improvise pratiquement pas. La grosse caisse cédera la place à la batterie, mais celle-ci, jusqu'à la période du be-bop, jouera des rythmes relativement rudimentaires.**

A Cuba, où l'héritage africain a conservé une étonnante vigueur, les orchestres de musique populaire de l'époque utilisent toute une gamme d'instruments de percussion : congas, bongos, timbales, claves (baguettes percutées), maracas et güiros (calebasses striées), permettant de superposer des rythmes variés en un enchevêtrement fascinant. Le jazz adoptera ces percussions afrocubaines à partir des années 1940. Mais déjà, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, apparaît dans la musique pour piano des Noirs le *ragtime*, une ligne de basse dérivée de *La habanera*, que le compositeur créole Louis Moreau Gottschalk avait ramenée de Cuba quelques décennies plus tôt. Cette ligne de basse, caractérisée par un



décalage entre les deux mains, est reprise par W.C. Handy, le grand pionnier du blues, qui voyage à Cuba en 1910 avec l'armée américaine, puis par des pianistes tels que « Professor Longhair », lui aussi originaire de la Nouvelle-Orléans. Jelly Roll Morton, qui se proclame l'inventeur du jazz, parle déjà, à son propos, de *latin tinge* (couleur latine).

Vers la fin des années 20, Storyville, le fameux quartier de plaisir de la ville, ferme à tout jamais, et de nombreux musiciens, soudain privés de travail, émigrent vers le nord. New York devient la nouvelle capitale du jazz et Fletcher Henderson, Duke Ellington et d'innombrables pianistes animent les folles nuits d'Harlem, alors au zénith de sa célèbre Renaissance. Attirés par le climat d'effervescence musicale de la ville, plusieurs musiciens cubains viennent s'y établir, notamment le flûtiste Alberto Socarras.

Les Portoricains, qui ont obtenu la nationalité américaine en 1917, émigrent aussi à New York. Ils se fixent d'abord à Brooklyn, puis à East Harlem, ancien quartier juif et italien, qui prend rapidement le nom d'« El Barrio ». Ils y ouvrent des théâtres et des clubs, et, avec les Cubains, constituent un marché pour les rythmes

© Christian Rose, Paris



© Frank Driggs/Magnum, Paris

Le Cotton Club à New York, en 1927. Au piano, Duke Ellington.

latins. Mais les débouchés demeurant malgré tout limités, nombre de musiciens latins doivent également maîtriser la musique américaine.

#### TAMBOURS TROPICAUX ET RYTHMES LATINS

Socarras joue d'abord au Cotton Club et dans des revues noires, et enregistre les premiers solos de jazz à la flûte avec Clarence Williams, le producteur de Sidney Bechet et de Louis Armstrong. Sa réputation solidement établie, il constitue ensuite un grand orchestre mêlant musique classique, musique cubaine et jazz, qui apparaît comme une nouveauté absolue. Un texte américain de l'époque parle de « l'intensité sauvage de sa section rythmique ». Socarras est Noir et, dans

© Frank Driggs/Magnum, Paris



de nombreux clubs des Etats-Unis refusant les orchestres de couleur, il abolit les barrières raciales, amenant ses tambours tropicaux aux confins de l'Illinois ou du Nebraska.

Le tromboniste portoricain Juan Tizol débute lui aussi dans des contextes américains, se joignant, à la fin des années 20, à la formation de Duke Ellington. Il compose pour lui les premières partitions de Latin jazz *Caravan* et *Perdido*, et initie Ellington aux rythmes latins. Alors que le jazz laisse à l'interprète une complète liberté de phrasé, la musique cubaine est construite sur une superposition de rythmes extrêmement précis. La conga joue une figure déterminée, le bongo une autre : la basse et le piano

contribuent chacun à la polyrythmie. Les rythmes s'articulent les uns avec les autres sans la moindre ambiguïté, tissant une trame sonore sans cesse mouvante. Quelles que soient les notes jouées, le musicien cubain doit respecter un phrasé tout à fait particulier, connu sous le nom de *clave*, que les néophytes – et même certains jazzmen chevronnés – ont souvent du mal à assimiler.

D'autres chefs d'orchestre américains, Chick Webb et Cab Calloway notamment, succomberont à leur tour aux charmes du bolero, de la guaracha ou de la rumba – venus tous trois de Cuba. De son côté, le jazz fait quelques timides incursions à Cuba. Ellington voyage à La Havane en 1933 et de grands orchestres, inspirés des modèles américains, s'y constituent. Mais c'est à New York que naîtra véritablement, au début des années 40, la fusion de la musique cubaine et du jazz, d'abord appelée « cubop » (de Cuba et bebop), puis Latin jazz, lorsque s'y adjoindront des rythmes latins autres que cubains.

A la fin des années 30, las de la musique cubaine édulcorée des Xavier Cugat et autres orchestres de salon, Mario Bauza, ancien trompettiste de Cab Calloway, décide de former un orchestre mariant jazz et rythmes cubains authentiques. Il fait venir de La Havane son beau-frère, le chanteur « Machito » (Franck Grillo), s'assure la collaboration de l'arrangeur de Calloway et décide de nommer son groupe les Afro-Cubans. Les partitions terminées, l'orchestre, composé de Cubains, de Portoricains et d'un trompettiste américain, répète fiévreusement. Le trompettiste butte parfois sur les rythmes cubains, et les Latins du groupe sur les harmonies complexes du jazz. Mais Bauza réussit à intégrer les deux langages musicaux et l'orchestre parvient à se souder. En 1940, les Afro-Cubans débent dans un club d'East Harlem et leur audacieuse musique subjugué les danseurs. Les

timbales, et surtout le bongo, stupéfient les batteurs américains, qui n'ont jamais vu de tambours joués à mains nues.

Certains Américains méprisent cette musique, qui évoque pour eux une Afrique « primitive » caricaturée par Hollywood. Peu à peu cependant, les jazzmen dressent l'oreille. En 1947, Stan Kenton, séduit par « Tanga », morceau fétiche des Afro-Cubans, soudoie les percussionnistes du groupe pour enregistrer son grand succès : « The Peanut Vendor ». Mais son jazz grandiloquent trahit la véritable musique cubaine. En revanche Charlie

Parker, qui grave plusieurs plages avec les Afro-Cubans en 1950, en saisit d'emblée l'esprit. Il s'envole sur « Mango Mangué », « Okidoke », « Canción » et « Jazz », tissant sur des rythmes torrides ses mélodies arachnéennes.

## UN ÉBLOUISSANT CONGUERO HAVANAIS

Dizzy Gillespie est, avec les Afro-Cubans, l'autre grand catalyseur du Latin jazz. Dès son arrivée à New York, il s'éprend de la musique cubaine, dont la verve lui rappelle les rythmes noirs de sa Caroline du Sud. Il joue d'abord avec Socarrás, qui le forme aux rythmes cubains, puis se lie

 Le trompettiste, chanteur et chef d'orchestre américain Dizzy Gillespie, à Paris, en 1990.



© J.M. Birraux, Paris





© M. Macintyre/ANA, Paris

Carlos Jobim et Vinícius de Moraes, deux grandes figures brésiliennes de la bossanova.

d'amitié avec Bauza, qui le fait entrer chez Caloway. C'est Bauza qui, en 1946, recommande à Gillespie l'extraordinaire percussionniste Chano Pozo, récemment débarqué de Cuba. Bagarreux et vaniteux, Pozo s'était taillé à La Havane une solide réputation de *conguero* (joueur de conga) et de compositeur. Membre d'une secte d'origine nigérienne, les *Náñigos*, où seuls étaient admis les hommes ayant prouvé leur courage et leur virilité, Pozo connaissait parfaitement les chants sacrés afro-cubains et les arcanes de la rumba.

Ebloui par ses danses, ses tambours et ses chants, Gillespie engage Pozo dans son grand orchestre. Mais ses rythmes se heurtent à ceux du batteur Kenny Clarke : le concept des premiers temps (*downbeat*) en jazz est différent de celui de la musique cubaine. Gillespie explique le phrasé du jazz à Pozo et celui-ci crée, avec le trompettiste, « Manteca » et « Tin tin deo », qui deviendront des classiques du Latin jazz.

Le Latin jazz se développe alors à Cuba, où s'organisent d'excellentes formations. Mais les clubs de La Havane,

sous l'emprise du tourisme étranger, préfèrent généralement de fades « show bands » cosmopolites à la savoureuse musique locale. Les instruments et les harmonies du jazz fusionneront cependant avec les percussions et les rythmes cubains dans les remarquables « big bands » de Bebo Valdés et Benny Moré.

Chano Pozo est assassiné dans un bar de Harlem à l'âge de trente-trois ans. Mais il a ouvert la voie à une kyrielle de percussionnistes qui enregistreront à leur tour avec des jazzmen.

Vers la fin des années 50, le jazz cubain connaît une période de repli. C'est Gillespie qui ranime le Latin jazz, dans les années 1960, avec du sang brésilien. Il ramène d'un voyage à Rio la samba et la bossanova, alors en plein essor. Créée par le guitariste João Gilberto et popularisée par les compositeurs Carlos Jobim et Vinícius de Moraes et le guitariste Baden Powell, la bossanova accuse l'influence du jazz. Si la samba est une musique de carnaval, la bossanova, calme et sophistiquée, utilise des accords inattendus, raffinés. Mais ce qui en fait surtout le charme, c'est une pulsion particulière, la batida,

qui naît d'un décalage entre la mélodie et l'accompagnement. Elle crée un climat d'ambiguïté, comme si la musique flottait, demeurait suspendue entre les temps.

Stan Getz s'approprie ce nouveau rythme et bien qu'il ne l'ait pas tout à fait compris, son album *Bossa-Nova* sera son plus grand succès. Cannonball Adderley, Charlie Byrd, le Modern Jazz Quartet (qui joue avec le guitariste brésilien Laurindo Almeida), s'enthousiasment à leur tour pour le chaloupement et les subtilités de la bossanova et l'irrépressible énergie de la samba.

Au début des années 1950, les combos de Latin jazz remplacent aux Etats-Unis les grands orchestres, rendus obsolètes par la montée du rock n'roll. Le pianiste anglais George Shearing forme vers 1953, en Californie, un groupe qui comprendra plusieurs percussionnistes cubains, dont Mongo Santamaría. Shearing se fait rapporter de La Havane des disques de pianistes locaux, dont il apprécie notamment l'art de la litote et l'usage de lignes mélodiques jouées à l'unisson avec les deux mains.

#### COMBOS DE NEW YORK ET BIG BANDS DE LA HAVANE

L'autre grand combo des années 1950 est celui que forme à New York Mongo Santamaría. Formidable percussionniste nourri de liturgies afrocubaines, Santamaría est également grand découvreur de talents. Il engage d'abord le pianiste brésilien João Donato, encore inconnu, puis Chick Corea, Hubert Laws et d'autres musiciens, qui brilleront par la suite dans le jazz. Santamaría séjourne au Brésil dans les années 1960, se passionne pour la musique afro-américaine (« Watermelon Man » sera son premier grand succès) et les rythmes latins, intégrant ces apports divers en un style unifié témoignant de sa forte personnalité.



© M. Macintyre/ANA, Paris

Le Brésilien Milton Nascimento en 1986.



© M. Macintyre/ANA, Paris

Arturo Sandoval, trompettiste cubain, lors d'un concert à Cuba, en 1989.

Le jeune Colombien Justo Almario, flûtiste, saxophoniste, arrangeur et compositeur au talent magistral, collabore avec Santamaría dans les années 1970 et insuffle dans le groupe un dynamisme nouveau. Dans son superbe « The Promised Land » succède, à un prélude aux accents coltraniens, un passage richement harmonisé avec des flûtes et des saxophones, et l'improvisation d'Almario et d'Al Williams sur « Song for You » constitue l'un des solos de flûte les plus exquis et les plus rigoureusement construits qu'il soit donné d'entendre dans la musique latine ou le jazz. Santamaría introduit sur son disque *Ubane* la cumbia, rythme colombien interprété ici avec le tambour traditionnel, et inclut dans *Red Hot* une « sambita » d'Almario, mélodieuse et fruitée.

Si Cuba est coupée des Etats-Unis en 1960, les jeunes interprètes cubains n'en ont pas moins continué d'absorber avec passion le jazz américain et c'est avec surprise que Gillespie, lors de son voyage

à La Havane en 1977, découvre l'extraordinaire niveau musical du pays. Son « big band » actuel comprend d'ailleurs trois Cubains : le trompettiste Arturo Sandoval, rencontré à Cuba, ainsi que le batteur Ignacio Berroa et le saxophoniste Paquito D'Rivera. Grand ordonnateur de rythmes tropicaux, Gillespie utilise aussi un percussionniste portoricain, un pianiste panaméen, un saxophoniste dominicain, trois Brésiliens, un tromboniste chicano (Américain d'origine mexicaine) et des Américains.

Deux ans après le périple cubain de Gillespie, l'orchestre havanais Irakere, mêlant tambours d'origine africaine, guitares électriques et synthétiseurs, souffle un brûlant tourbillon musical sur les Etats-Unis et remporte le Grammy Award, la plus haute récompense de l'industrie du disque de ce pays.

A Cuba, de brillants instrumentistes, réceptifs aux idées extérieures, expriment le souci, tout en recherchant un son résolument nouveau, de tirer parti de leur héritage musical. Citons

parmi ceux-ci le jeune pianiste Gonzalo Rubalcaba, issu d'une des plus prestigieuses dynasties musicales de l'île, dont le groupe s'est produit avec succès dans divers festivals internationaux.

Le Brésil, terre d'élection, comme Cuba, des syncrétismes, est également un foyer actif du Latin jazz. Le Zimbo Trio, les guitaristes Egberto Gismonti et Toninho Horta, le multi-instrumentiste Hermeto Pascoal, le saxophoniste Paulo Moura, le pianiste Wagner Tiso, inventent des sonorités inédites en puisant à des sources distinctes : samba, bossanova, folklore du Nordeste et rituels d'origine africaine – batucada, candomblé, afoxé. Milton Nascimento, originaire de Belo Horizonte, s'inspire de l'atmosphère de son Minas Gerais natal pour composer une musique mouvante et onirique, aux harmonies inouïes, dont les accents diffèrent de ceux de la samba ou de la bossanova. Les jazzmen américains – Stanley Turrentine, Sarah Vaughan, Herbie Hancock – séduits par la poignante beauté de ses



compositions en ont interprété plusieurs avec délectation. Mais l'industrie brésilienne du disque n'ayant guère favorisé la diffusion du Latin jazz dans son propre pays, c'est à l'étranger, aux Etats-Unis surtout, que beaucoup de ses interprètes (Airto Moreira, Tania Maria, Eliane Elias, Dom Salvador) ont trouvé droit de cité. Dans les clubs et les studios américains, le jazz et la musique brésilienne continuent de se féconder mutuellement avec autant de bonheur que par le passé et la musique brésilienne d'offrir au jazz sa palette aux subtils chromatismes.

#### DE PRODIGIEUX MÉTISSAGES

A New York, pôle d'attraction de toutes les cultures, le Latin jazz se métisse aujourd'hui avec une prodigieuse intensité. Outre les Brésiliens, les Argentins lui ont apporté le lyrique tango, les Colombiens la cumbia chaleureuse, les Dominicains le merengue endiablé, les Jamaïcains le langoureux calypso, les Panaméens le tamborcito cadencé, les Portoricains les fougueuses bomba et plena. Les « Newyoricains » (Portoricains de New York) comme Tito Puente, grands aux confluent de genres musicaux variés, intègrent dans leur jeu des influences diverses : jazz, soul music, salsa, folklore afro-cubain ou portoricain. Et les Cubains arrivés en 1980, Daniel Ponce et Puntilla, grands maîtres des tambours, Paquito D'Rivera, Ignacio Berroa, pimentent le Latin jazz avec le songo, rythme inventé à La Havane dans les années 1970, et des éléments tirés du folklore noir de leur pays.

Reconnu aujourd'hui dans le monde entier, le latin jazz gagne des adeptes de plus en plus nombreux et de plus en plus fervents. S'y essaient avec bonheur des orchestres européens, africains ou japonais, montrant que si l'entente politique demeure parfois problématique, l'oecuménisme musical est une réalité. ■

# Pure émotion

## entretien avec Chico O'Farrill

par Isabelle Leymarie

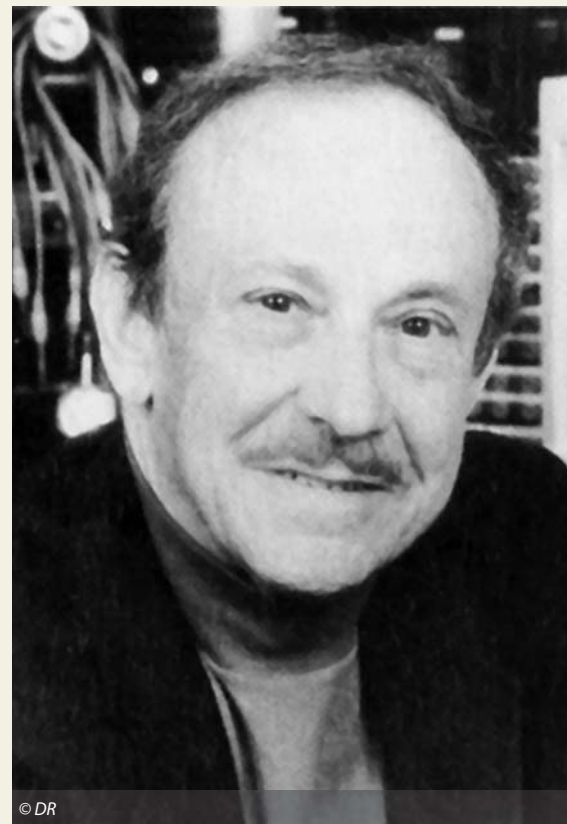
### Comment avez-vous débuté dans la musique ?

Déjà enfant, les rythmes cubains m'enchantent ; et je ne viens pourtant pas d'une famille de musiciens. A l'école militaire, j'ai été enthousiasmé par les disques de Tommy Dorsey, d'Artie Shaw et de Glenn Miller, que je découvrais. Mais c'est quand j'ai commencé à étudier des solos de Bunny Berigan à la trompette et à transcrire des arrangements que j'ai pris conscience de ma véritable vocation : écrire de la musique et non en jouer – car j'avais décidé que je ne pouvais pas faire les deux à la fois.

De retour à La Havane, j'ai quand même joué – avec René Touzet, puis avec le Bellamar Orchestra d'Armando Romeu, qui était la meilleure formation de jazz cubain de l'époque. Nous nous sommes produits dans des clubs jusqu'en 1945, et j'ai eu la chance, grâce aux encouragements de musiciens plus expérimentés, de pouvoir composer de plus en plus. J'ai également étudié l'harmonie et l'orchestration avec Félix Guerrero.

### Jouait-on beaucoup de jazz à Cuba, à l'époque ?

Oui, sans doute en raison du tourisme américain. Les clubs avaient coutume d'engager deux groupes. Un *big band*, qui accompagnait les revues, avec des danseurs, des chanteurs et des comédiens, et un orchestre secondaire, qui jouait de la musique cubaine. Les



© DR

sections de cuivres étaient plus réduites qu'aux Etats-Unis, les orchestres utilisaient des arrangements standard, que l'on achetait tout faits, et les musiciens phrasaient mal. Il y avait peu d'échanges avec les *jazzmen* américains et les disques de jazz étaient rares.

Avec quelques amis, nous avons formé un petit groupe, dans lequel nous expérimentions librement. Lorsque le bebop a démarré aux Etats-Unis, j'ai tout de suite été emballé par Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Je passais des heures à étudier leur phrasé et à

chercher des accords au piano. En comparaison, la musique cubaine me paraissait simpliste.

## **Avez-vous pu exploiter votre connaissance du bebop dans un grand orchestre cubain ?**

Oui. Le club Montmartre a demandé au guitariste Isidro Pérez, qui était un ami, de constituer une formation. Nous avons mis sur pied un *big band* de rêve : l'Isidro Pérez Orchestra, avec la crème des musiciens cubains. Nous écrivions tous des arrangements, pour notre propre plaisir. Mais nos idées avancées déroutaient souvent le public, qui ne parvenait pas à danser. Un an plus tard, le Montmartre a fermé et je me suis retrouvé sans travail.

J'ai alors décidé de venir à New York, où j'ai continué à étudier l'harmonie, avec Bernard Wagenaar, Stefan Wolpe et Hal Overton, puis, après une période financièrement difficile, Benny Goodman m'a engagé comme arrangeur.

## **Le Latin jazz exige-t-il des connaissances particulières ?**

Il faut à la fois comprendre les rythmes du jazz et ceux des Caraïbes – un *guaguancó* est différent d'une *guajira* ou d'un *bolero* et veiller à ne pas utiliser d'éléments discordants. Dans la musique cubaine, on tend à phraser plus en arrière du temps que dans le jazz. Mais c'est une question d'oreille, d'expérience – et, bien sûr, d'instinct. Je me souviens que pour enregistrer l'« Afro-Cuban Jazz Suite » avec l'orchestre de Machito, en 1918, le producteur Norman Granz avait d'abord engagé le trompettiste Harry Edison. Mais Edison, qui était très honnête, s'était rendu compte pendant la répétition qu'il n'avait pas l'habitude de ce genre d'écriture. Il a préféré se désister et Granz a appelé Charlie Parker. Ce musicien extraordinaire a tout de suite saisi le principe.

## **Que pensez-vous du Latin jazz actuel ?**

Il y a beaucoup de nouveaux talents. Lorsque j'ai enregistré mon dernier disque, *Pure Emotion*, mon fils Arturo Jr., qui est pianiste, s'est chargé de recruter les musiciens – tous d'une qualité stupéfiante ! Par ailleurs, les moyens de communication favorisent aussi le mélange des cultures et la naissance de nouveaux rythmes, mais je ne suis pas assez expert pour me lancer dans des genres que je ne connais pas. Mes racines restent dans la musique cubaine. Et là, comme dans le jazz, je sais ce qui sonne bien.

## **Vous n'aviez plus enregistré depuis des années... Comment expliquez-vous « Pure Emotion » ?**

Je me suis longtemps consacré à la musique commerciale, qui me permet de vivre correctement, mais un producteur m'a convaincu de faire ce disque. « *Pure Emotion* », le morceau éponyme, est une ballade lente qui n'a presque rien de latin. « *Variations on a Well-known Theme* » comporte un arrangement très avancé, avec des harmonies complexes et de nombreuses transformations, sur le thème, de « *La cucaracha* ». Je l'ai écrit au Mexique en 1965 et je l'ai joué à Los Angeles et ailleurs. J'ai traité « *Get Me to the Church on Time* » qui est un standard du répertoire de Broadway sur le mode mambo. Le disque est très varié.

## **Le Latin jazz a-t-il de l'avenir ?**

Oui. C'est une musique que des apports nouveaux régénèrent constamment. Si le Latin jazz venait à mourir, cela signifierait aussi la fin du jazz américain, et le monde occidental aurait un grave problème ! ■

### **TITRE ORIGINAL**

Chico O'Farrill, l'une des grandes figures du Latin jazz

## **NOTES DE VIE**

Avec sa riche palette tonale, « *Chico* » (Arturo) O'Farrill est l'arrangeur-compositeur le plus célèbre de la musique cubaine et du Latin jazz. Il a, depuis les années 1940, collaboré avec les principaux orchestres havanais, et travaillé, à New York, avec les Afro-Cubans (« *Afro-Cuban Suite* », enregistrée avec Charlie Parker, Flip Phillips et Buddy Rich), avec Dizzy Gillespie (« *Manteca Suite* »), Benny Goodman (« *Undercurrent Blues* »), Stan Kenton (« *Cuban Episode* »), Glenn Miller, Count Basie, Clark Terry, David Bowie, Gato Barbieri. Il est également l'auteur de musiques de films et d'œuvres classiques, dont « *Three Cuban Dances* » et « *Symphony No. 1* ».

Né à La Havane d'une mère cubaine et d'un père irlandais, il passe quelques années dans une académie militaire américaine (« mon père pensait ainsi m'empêcher de faire des bêtises »), où il joue de la trompette dans l'orchestre de l'école et s'initie au jazz. De retour à Cuba, il étudie le droit durant un an, mais la musique l'emporte et, en 1943, il entre dans le Bellamar Orchestra d'Armando Romeu, et dirige en même temps un orchestre expérimental avec le guitariste Isidro Pérez.

L'année 1947 le voit s'installer à New York, où il rédige des partitions pour d'innombrables musiciens, puis, au début des années 1950, il sillonne les Etats-Unis avec sa propre formation. Il séjourne ensuite deux ans à La Havane, gagne le Mexique en 1956, où il compose « *Aztec Suite* » et épouse la chanteuse mexicaine Guadalupe Valero, puis rentre à New York, en 1965.

En 1995, il a reformé un grand orchestre, avec lequel il a enregistré « *Pure Emotion* », l'un de ses disques les plus accomplis, et vient de composer un morceau pour le trompettiste Wynton Marsalis, dont la première a eu lieu le 30 novembre au Lincoln Center de New York.





© UNESCO/Michel Ravassard

Manu Dibango à l'UNESCO, lors de la célébration de la Journée de l'Afrique, le 25 mai 2004.

# Quand l'Afrique s'en mêle

## entretien avec Manu Dibango

par Isabelle Leymarie

**Camerounais d'origine, Parisien d'adoption, Manu Dibango est l'un des premiers à réussir la fusion entre la musique traditionnelle africaine et le jazz. Sensible aux multiples sollicitations de la musique, il refuse les étiquettes qu'on lui accole – celle de Noir américain en France, d'Européen en Afrique et d'Africain aux Etats-Unis. Il se réclame simplement de la « race des musiciens ».**

### Quels sont tes premiers souvenirs ?

Je suis né à Douala, au Cameroun. Mon père et ma mère étaient protestants. Tout gamin, ils m'ont inscrit à l'école du village où j'ai d'abord appris le douala, l'une des langues fondamentales de mon pays. Une fois mes classes terminées, je me rendais au temple. Ma mère y dirigeait la chorale des femmes et le pasteur nous commentait l'Ancien et le Nouveau Testament traduits en douala. C'est là que j'ai été touché par le virus magique de la musique.

### Est-ce qu'on écoutait aussi de la musique à la maison ?

Mon père était fonctionnaire, situation rare et valorisante. A l'époque, il n'y avait pas de radio. Mais nous avions la chance d'avoir un gramophone. Je m'en servais en douce pendant l'absence de mes parents. Par ailleurs, ma mère était couturière et recevait des apprenties à la maison. Nous chantions toute la journée. Je faisais le chef d'orchestre. Ce que j'appréciais avant tout, c'était de marier

les voix, d'en faire un instrument humain qui sonne juste et fort. J'ai fini par m'approprier les mélodies que j'apprenais. A telle enseigne que, lorsque j'ai entendu plus tard, en France, le *Cantique* de Bach que j'avais appris au temple, il m'a d'abord semblé qu'il s'agissait d'une musique de chez moi, d'un air du pays...

### En ville, quelle musique entendais-tu ?

Après la colonisation allemande, le Cameroun est devenu un protectorat français. Avec l'arrivée de la marine française au port de Douala, des musiques occidentales modernes ont fait irruption. Des artistes africains jouaient dans les bars et les hôtels où les Blancs descendaient. Quand les Africains revenaient au quartier, ils nous apprenaient les airs à la mode. Enfin, approximativement... Nous, les gosses, nous transformions à notre tour cet « à peu près ». D'un autre côté, il y avait la musique d'initiation, avec des tambours ou des instruments en bois, comme les

tam-tams. Enfin, aux noces ou aux funérailles, nous entendions jouer des guitaristes traditionnels.

### Mais la guitare n'est pas un instrument africain...

Oui et non. La guitare est arrivée au Cameroun avec les Portugais, au 14<sup>e</sup> siècle. C'est une longue histoire. A la guitare on joue chez nous l'assico, une musique pour la danse qu'on retrouve aussi au Nigeria. Son rythme est binaire et non ternaire comme le jazz. Le guitariste de chez nous réalisait ce tour de force d'avoir un jeu à la fois mélodique, harmonique et percussif.

Il y avait aussi une autre forme de musique populaire : l'Ambass B, abréviation de « Ambassade de Belgique », un dérivé de l'assico, plus marqué par les influences occidentales. Cette musique avait sa source chez les Africains qui travaillaient pour les Blancs. En quelques années elle est devenue une musique populaire. On y reconnaît tout de suite

une harmonie qui vient de l'Occident avec un rythme typiquement camerounais.

## **Quand tu entendais au Cameroun la musique occidentale, avais-tu le sentiment d'entendre une musique étrangère ?**

Gamin, je ne faisais pas la différence. Nous incorporions, en les marquant de notre empreinte, les chansons apprises auprès des marins. Poussés par la curiosité, nous absorbions toutes les formes de musique. Sans chercher à savoir ce qui, en chacune, relevait du Noir ou appartenait au Blanc...

## **Et les instruments ?**

Mon instituteur africain jouait du violon et du piano. Les Camerounais ont vite adopté les instruments de musique introduits par les Occidentaux. Il y a même des Camerounais qui jouaient du quatuor à cordes... Ces instruments, je les retrouvais au temple, ou à la maison. Ils faisaient partie de ma vie.

## **Comment es-tu devenu musicien ?**

Mon grand frère avait une guitare. Je n'avais pas le droit d'y toucher, évidemment – c'est pour ça que j'en jouais ! J'ai eu aussi un harmonica, acheté par mon père. Je tâtonnais. C'est seulement quand je suis arrivé en France, à quinze ans, que mon père m'a payé des leçons de piano. J'ai vite su que j'étais musicien parce que j'aimais la musique. Mais je ne songeais pas du tout alors à en faire un métier.

## **Que venais-tu faire en France ?**

Poursuivre des études pour obtenir un diplôme. C'était l'usage, à l'époque, pour certains enfants. Parallèlement à mes études, je prenais des leçons de piano. J'aurais voulu faire du violon, mais c'était trop tard. Il faut commencer à cinq ans.

Qui dit piano, plus religion protestante, dit jazz. C'est sûrement là une des clefs de mon « environnement » musical. On retrouve toujours dans le jazz des traces

de gospel, ces mélodies religieuses qu'ont transposées les Noirs américains dans leur musique. Aussi quel bonheur lorsque pour la première fois j'ai entendu fredonner Louis Armstrong à la radio ! C'était une voix noire qui chantait des mélodies rappelant celles que j'avais apprises au temple. Je me suis reconnu aussitôt dans la chaleur de cette voix et dans ce qu'elle chantait. Le plus bel instrument, c'est la voix...

## **Comment as-tu découvert le saxophone ?**

Par hasard. Le piano, c'était un choix. Mais le saxo, c'a été d'abord une blague entre élèves : « Tu nous casses les pieds avec ton piano... Es-tu capable de jouer du saxo ? » – « Chiche ! » J'ai répondu oui par défi, puis je me suis piqué au jeu. J'ai pris des leçons. Et en bon amateur de jazz, j'ai fantasmé autour des musiciens de jazz américains. Nos héros, alors, c'étaient des Noirs américains, champions de sport ou musiciens : Ray Sugar Robinson, Louis Armstrong, Duke Ellington.

## **A quelle époque était-ce exactement ?**

Le milieu et la fin des années quarante. C'est le moment où Saint-Germain-des-Prés, à Paris, était en pleine effervescence musicale. Nous autres Africains, nous venions exprès de province dans la capitale. Pour écouter le jazz, la musique latino-américaine – le mambo, la samba – et la biguine antillaise. La musique créole a eu une place importante en France dans les années cinquante.

## **Mais ta musique favorite, c'était le jazz. Que t'a-t-il apporté ?**

Une nouvelle palette dans l'imagination, une liberté. Le jazz, c'est l'invention d'un lien entre un continent et un autre même si c'est à travers une histoire terrible. Mais la plus belle fleur pousse sur le fumier...

## **Tu penses à l'esclavage ?**

Bien sûr. Le fumier, c'est l'esclavage, avec tout ce que cela comporte. La fleur, c'est le jazz, fruit de ce qu'ont apporté, d'une

part l'Occident, de l'autre, l'Afrique. C'est la musique par excellence du 20<sup>e</sup> siècle. Elle vous fait même découvrir les autres musiques. Grâce au jazz j'ai pu découvrir et aimer toutes les musiques que j'aime, à commencer par la musique classique. Le jazz est une musique beaucoup plus rigoureuse qu'on le croit habituellement.

## **Que veux-tu dire ? N'est-ce pas contradictoire avec la liberté dont tu parlais il y a un instant ?**

Pas du tout. On improvise d'autant plus qu'on a un solide cadre d'improvisation. Dans le jazz, le thème est connu d'avance : c'est du Gershwin ou du Duke Ellington. Tout le monde est censé le connaître. Le musicien de jazz va s'exprimer dans ce cadre préétabli : c'est comme le sujet qu'on donne, à l'école, dans une dissertation, et qu'il faut traiter en faisant l'introduction, le développement et la conclusion. Jamais le musicien de jazz ne jouera deux fois le même morceau de la même façon. Dans la musique classique, au contraire, vous devez restituer, à la virgule près, ce que le compositeur a créé. Le musicien de jazz a donc une liberté la plus belle parce que la plus difficile.

## **Que s'est-il passé après ta rencontre avec le jazz ?**

Quand mes parents ont vu que je négligeais mes études, ils m'ont coupé les vivres. J'ai dû approfondir ma connaissance de la technique et de la littérature musicales. C'était indispensable. Dans les cabarets où je travaillais, il me fallait, par exemple, accompagner un ballet ou un chanteur soliste. Ça a été précieux pour forger ma personnalité musicale. Moi qui traite une musique comme une peinture, j'ai appris alors à orchestrer, à mêler les sons, les instruments à allier les couleurs entre elles. Peu à peu j'ai pris conscience de mon identité.

## **Ton identité personnelle, nationale ou culturelle ?**

Tout cela ensemble. Il y a d'abord eu les sons des indépendances. A la fin des



années cinquante, après avoir passé mon bac, j'ai quitté la France pour Bruxelles où je voulais poursuivre mes études tout en gagnant ma vie. En 1960, on discutait à Bruxelles, sous l'égide de l'ONU, des accords d'indépendance entre la Belgique et le Congo. Dans mon quartier de la porte de Namur, j'ai vécu les tensions, le déchirement, qu'il y avait entre Blancs et Africains. J'ai découvert le prix que l'histoire fait payer aux hommes.

J'ai tout de même eu la chance d'être engagé comme chef d'orchestre aux Anges noirs, une boîte tout à fait branchée, tenue par un Cap-Verdien, que fréquentaient notamment les dirigeants du Zaïre nouveau-né. Pour la première fois un orchestre africain, l'African Jazz, débarquera du Zaïre pour enregistrer en Europe. Son chef, le célèbre chanteur zaïrois Joseph Kabasélé, passera ses nuits aux Anges noirs. Tout Bruxelles, toute l'Afrique danseront alors sur « Indépendance cha-cha », le tube qu'il avait créé au moment où le Zaïre accédait à l'indépendance.

### **Tu ne quittais pas le milieu musical noir ?**

Mais si. La boîte où je travaillais appartenait à un Noir, mais on ne jouait pas qu'entre Noirs. Des Blancs d'Europe et d'Amérique, des Antillais, des Latino-Américains défilaient aux Anges noirs et y rencontraient des Africains. J'y ai même joué de la musique gitane. Toutes ces musiques, bien sûr, étaient à base de rythme. Outre le tango et le paso-doble, on dansait la samba, le cha-cha, le mambo. Et en plus on jouait un jazz dansant. En fait, dans notre répertoire, aucune musique ne dominait nettement.

### **Et la musique africaine, au sens propre, comment l'as-tu découverte ?**

Ma rencontre avec Kabasélé, le chef zaïrois, allait déclencher une heureuse suite d'événements. Il appréciait le jeu de mon sax ; il m'a invité à faire avec lui des enregistrements de musique congolaise. Les disques que nous avons faits

ensemble ont eu un immense succès. En 1961, le premier que j'aie fait avec du piano – il n'y avait pas de pianiste dans *l'African Jazz* – a plu énormément au Zaïre. Ce pays était le principal marché de la musique noire en Afrique grâce au puissant émetteur radio que les Belges avaient installé là-bas ! Tout le monde, en Afrique, était à l'écoute de Radio Kinshasa, qui diffusait jusqu'à trois heures du matin.

J'ai commencé à composer au Zaïre. Puis, vers le milieu des années soixante, j'ai retrouvé le Cameroun. J'ai découvert mon pays avec des yeux autres. Les portes de l'Afrique s'ouvraient peu à peu pour moi.

### **Comment se sont passées tes retrouvailles avec ton pays natal ?**

Je suis revenu au Cameroun douze ans après l'avoir quitté... Je désirais vraiment réintégrer ma société d'origine. Mais j'avais vécu dans une autre société, avec d'autres règles ; rentrer dans ton pays après en avoir été éloigné si longtemps, c'est difficile.

### **Après ce long séjour en Occident, tu avais pris, par rapport à ta société d'origine, une certaine distance ?**

Oui, j'ai retrouvé un cadre plus contraignant pour l'individu que celui où je vivais en Europe. Je ne connaissais plus très bien les règles de cette société-là, mais je n'en faisais pas moins partie, profondément. La cassure est inévitable, normale pour quiconque se retrouve à cheval entre deux cultures. Le tout, c'est de ne pas perdre son âme. Et pour être bien dans sa peau, il faut se connaître, savoir qui l'on est.

### **La musique a été un moyen de résoudre ces contradictions ?**

C'est l'un des moyens. C'est le contact le plus spontané, le plus naturel qui s'établit d'un être à un autre. Il commence avec la voix. Qui dit voix, dit déjà musique. Au sortir du ventre de sa mère, on fait déjà de la musique. On a

toujours utilisé les sons pour adoucir ou, au contraire, exacerber les sentiments de l'être humain. La musique, c'est un des facteurs essentiels de la connaissance. Le dialogue, c'est d'abord une musique.

Mais une fois qu'on a appris, il faut réapprendre. Il faut dépasser le cadre dans lequel on s'est formé pour aller voir ailleurs. C'est là une curiosité de chercheur, de créateur, qui vaut, je crois, pour tous les métiers. Pas seulement pour ceux qui font de la musique. Au fond, c'est un problème universel. C'est aussi le problème de l'universel.

### **Qu'entends-tu par l'universel ?**

C'est la question la plus difficile ! L'universel ou les universels ? Y a-t-il une pluralité dans l'universalité ? Je n'en sais rien. L'universalité, pour certains, est une idée issue de la seule civilisation occidentale. Disons plutôt que les Occidentaux, s'ils n'ont pas eu cette idée les premiers, ont su la vendre mieux que personne – c'est leur talent du marketing... D'autres ne s'en sont pas servis de la même façon, voilà tout.

Acceptons leur formulation de l'universalité comme base de travail et interrogeons-nous. Peut-on greffer sur elle autre chose ? C'est comme une loi. Peut-on lui apporter – comment dit-on... – des amendements ? Peut-on amender l'universel ? Ou, si vous préférez, la conception occidentale de l'universel me paraît, à moi Africain, un habit seyant, mais un peu juste, un peu étriqué...

### **Tu composes depuis les années soixante. A quel public t'adresses-tu ? Au monde entier ou plutôt aux Africains ?**

Ni à l'un ni aux autres. Je m'adresse à l'être humain.

### **La tension vers l'universel...**

Peut-être est-ce dû au côté noble de la musique. A ce que tout homme peut communiquer avec un autre par le

moyen de vibrations musicales. Comme j'aime celui qui m'écoute, je suis prêt à l'écouter à mon tour. Je suis prêt à connaître d'autres musiques, encore et toujours. Au moins ai-je appris à apprendre. Dès lors, je n'en finis plus d'être guidé par ma curiosité.

## **Mais, en fin de compte, qu'est-ce qui a le plus compté dans ton travail de création ?**

Cette curiosité, précisément. Ma soif de connaître autrui. Mais dans quel sens peut-on dire qu'on crée ? Je dirais plutôt qu'on participe. Le son, c'est un magma. C'est à vous de lui donner une forme. Ce n'est jamais la même. Mais vous pétrissez toujours le même magma.

## **Depuis trente ans ?**

Qu'ai-je donné ? J'ai lancé un pont entre mon point d'origine et ma curiosité. J'apporte un son qui a son africanité. J'ajoute ma différence.

## **Mais en Afrique, est-ce qu'on n'entend pas ta musique comme un peu étrangère ?**

Au début, en Afrique, on disait que je faisais de la musique occidentale, que j'étais un Noir-Blanc. Longtemps j'ai eu cette étiquette. En France on me répétait que je faisais de la musique américaine. Et quand je suis allé aux Etats-Unis, les Américains ont trouvé que je faisais de la musique africaine. Plus traître que moi tu meurs !

Un don n'a pas de race. Il existe simplement une race de musiciens. Pour en faire partie, il faut des connaissances. Le musicien, plus encore que le compositeur, perçoit des sons agréables autour de lui et les digère. Il les aime, ils font partie de lui. Pavarotti, Barbara Hendricks, par leur voix, m'ont appris à aimer l'opéra. Ils rejoignent dans mon musée imaginaire Louis Armstrong, Duke Ellington et Charlie Parker. Je n'ai pas trouvé mieux qu'eux. Mozart ne me m'empêche pas d'être africain. J'aime le mélange. Je suis un « zappeur » né.

## **En un sens, tu chevauches plusieurs continents ?**

Vous savez, quand on est musicien, on ne se lève pas le matin en se disant : « Je fais de la musique africaine », mais : « Je veux faire de la musique ». Un point c'est tout.

## **Mais n'y a-t-il pas un problème de choix d'instruments ?**

Il est le même pour tout musicien ! Après avoir appris à jouer d'un instrument, on devient un bon, un moyen ou un excellent instrumentiste. Le tout, c'est d'avoir une sonorité que les gens retiennent. Pourquoi, quand on les entend jouer, reconnaît-on aussitôt Stan Getz, Louis Armstrong ou Manu Dibango ? Chacun a un son qui touche.

## **Mais introduire dans une culture musicale donnée des instruments qui lui sont étrangers – dans la musique arabe, par exemple, le piano ou le saxophone – n'est-ce pas briser quelque chose dans cette musique ?**

Oui, évidemment, cela brise quelque chose. Mais on n'avance jamais sans brisure. Au moment où on a inventé les instruments arabes, il y avait, bien sûr, un code. Ce code est-il à jamais immuable ou peut-il évoluer ? Peut-on ajouter des instruments à une musique qui a existé d'abord sans eux ? C'est aux musiciens, d'abord, de répondre. C'est l'instrumentiste qui dira : « Tiens, cet instrument ne m'apporte rien. » Ou bien : « Celui-là m'apporte quelque chose que je vais adapter à la musique que je joue. »

## **Comment tires-tu parti d'un instrument nouveau ?**

Un exemple. Il y a un instrument traditionnel africain que j'adore : c'est une sorte de senza avec des languettes en bois. Je voulais l'inclure dans mon langage, mais il ne se joue que dans une certaine tonalité. Comment résoudre cette équation ? Dans le morceau que j'ai composé, j'ai préparé son entrée par une modulation. Puis je fais un bout de chemin en compagnie de la senza, dans le style et le mode qui lui sont propres.



© UNESCO/Michel Ravassard

Manu Dibango à l'UNESCO, en 2004.

Le problème, ensuite, c'est de faire sortir l'instrument pour amener autre chose.

J'ai donc choisi d'inclure l'instrument sans le dénaturer. Mais on pourrait aussi vouloir en modifier le son : « Tiens, la senza sonne bien, mais si j'ajoute ici un bout de coton ou un morceau d'allumette, est-ce que je n'obtiens pas un quart de ton en plus ? » C'est un choix personnel.

## **Tu ne te poses pas la question en termes de références culturelles ?**

Les références doivent venir naturellement. En musique il n'y a ni passé ni futur, seulement le présent. Il me faut composer la musique de mon époque, pas celle d'hier. De tout temps, on m'a accusé de « piller ». Comment créer si on ne s'empare pas de ce qui fait l'épaisseur du temps ? Pas de créateur qui ne soit un peu vampire : la peinture, la littérature, l'information fonctionnent comme la musique.

Certains musiciens craignent d'accéder à cet universel. Mais, sans cette perspective, à quoi bon naître ? Où sont la curiosité, l'énergie, le mouvement, si l'on vit cloisonné, pieds et poings liés, dans un coin de terre pendant soixante-dix ans ? ■

## **TITRE ORIGINAL**

Entretien avec Manu Dibango



JOURNÉE  
Internationale du  
**JAZZ**  
INTERNATIONAL JAZZ DAY



Organisation  
des Nations Unies  
pour l'éducation,  
la science et la culture

Journée internationale du Jazz

## Concerts

### Master classes « chant »

### « Rencontres »

### Conversations autour du jazz

### Expérience Google Jazz

### Expositions photographiques

### Projection d'un photomontage

### Montreux Jazz Lounge

### Démonstration de jazz et de danse

# À l'occasion de la première **Journée internationale du jazz** l'UNESCO organise avec le **Thelonious Monk Institute of Jazz**, un concert de **HERBIE HANCOCK & SES AMIS**

**le 27 avril 2012, à 20h, au siège de l'UNESCO**

Au programme de la journée, à partir de 10h :

Tigran | Swan Berger | Riccardo Del Fra | Raphael Gualazzi | Ilham al-Madfaay |  
Berklee Global Jazz Institute | Paris Conservatory Sextet | Giovanni Mirabassi |  
Paul Lay | Dominique Fillon | Salman Gambarov & Bakustic Jazz

Nicole Slack Jones | Barbara Hendricks

Herbie Hancock | Dee Dee Bridgewater | Ibrahim Maalouf | Hugh Masekela |  
Marcus Miller | Biréli Lagrène | Lionel Loueke

« **Jazz et cinéma : un couple plein d'histoires** », organisées par l'Académie du jazz  
(France), avec Bertrand Tavernier, Vladimir Cosma

« **Le Jazz, une voix de liberté – son rôle dans la lutte pour la démocratie** »,  
présentées par la Délégation permanente de l'Allemagne auprès de l'UNESCO

« **Le jazz mondial et la paix** », par Danilo Perez et Wayne Shorter, en direct de  
New York (discussions et démonstration), organisées par le Berkeley Global Jazz  
Institute

Des programmeurs de logiciels présentent leurs dernières inventions en matière  
d'enregistrement musical, composition, visualisation

The Smithsonian's National Museum of American History / Philippe Lévy-Stab

Blue Note Records

Organisé par le Montreux Jazz Festival, avec visionnage de concerts de légende

Fabien Ruiz, chorégraphe et coach du film « The Artist », organisée par  
l'Académie du jazz (France)

Spectacles, concerts, célébrations, projections en avant-première, événements spéciaux,  
cérémonies de remise de prix, conférences...

La Maison de l'UNESCO accueille toute l'année des manifestations culturelles et intellectuelles ouvertes à tous.

Programmation mensuelle et abonnement gratuit au bulletin électronique des manifestations culturelles se déroulant au Siège de l'UNESCO :

[www.unesco.org/fr/cultural-events](http://www.unesco.org/fr/cultural-events)

# HERBIE HANCOCK & SES AMIS:

JOHN BEASLEY | GEORGE  
BENSON | SWAN BERGER |  
DEE DEE BRIDGEWATER | IGOR  
BUTMAN | TERRI LYNE  
CARRINGTON | MATHIEU  
CHATELAIN | GERALD  
CLAYTON | KLAUS DOLDINGER  
| PRABHU EDOUARD | MICHEL  
EL MALEM | ULF ENGLUND |  
DOMINIQUE FILLON | HERBIE  
HANCOCK | ANTONIO HART |  
BARBARA HENDRICKS | MANU  
KATCHÉ | BIRÉLI LAGRÈNE |  
JEAN-FÉLIX LALANNE | PAUL  
LAY | NGUYÈN LÊ | ERIC  
LEGNINI | LIONEL LOUEKE |  
TANIA MARIA | HUGH  
MASEKELA | MIEKO MIYAZAKI |  
MARCUS MILLER | CHINA  
MOSES | MICHAEL RODRIGUEZ  
| ISFAR SARABSKI | NICOLE  
SLACK JONES | BEN WILLIAMS