Bulletin de la Sabix

Société des amis de la Bibliothèque et de l'Histoire de
l'École polytechnique

32 | 2002

Les polytechniciens et la musique

Les X et le Jazz - Rencontre avec Claude Abadie X 38

Simon Hadrot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/sabix/390>

DOI : 10.4000/sabix.390

ISSN : 2114-2130

Éditeur

Société des amis de la bibliothèque et de l'histoire de l'École polytechnique (SABIX)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2002

Pagination : 23 - 34

ISBN : ISSN N° 2114-2130

ISSN : 0989-30-59

Référence électronique

Simon Hadrot, « Les X et le Jazz - Rencontre avec Claude Abadie X 38 », *Bulletin de la Sabix* [En ligne], 32 | 2002, mis en ligne le 06 janvier 2013, consulté le 19 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/sabix/390> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sabix.390>

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2020.

© SABIX

Les X et le Jazz - Rencontre avec Claude Abadie X 38

Simon Hadrot

- ¹ Parmi les anciens élèves de l'X qui se sont illustrés musicalement, c'est une personnalité incontournable. Clarinettiste depuis 1937, Claude Abadie a occupé le devant de la scène jazzistique française de l'après-guerre. Son orchestre - duquel faisait partie le jeune Boris Vian à la trompette - tourna en France et à l'étranger et remporta à l'époque les prix les plus prestigieux de plusieurs concours d'orchestres amateurs. Bien qu'il soit toujours resté amateur, ses talents de musicien n'ont en rien diminué au fil des années : son tentette actuel est en activité permanente depuis près de trente-cinq ans. Aujourd'hui retraité, c'est de son domicile dans les Hauts-de-Seine qu'il a bien voulu nous faire partager sa passion pour la musique, à laquelle il prend désormais tout le temps de se consacrer.

En bref : son parcours musical

- 2 Né en 1920, Claude Abadie commence la musique à l'âge de 17 ans. Il fait partie à l'époque d'un quatuor vocal composé de quelques amis du même âge, tous totalement autodidactes. C'est donc sans complexe que, poussés par un ami pianiste à la formation musicale plus solide, ils décident peu après de prendre des instruments de musique, « simplement pour s'amuser », précise-t-il. De ce fait, Claude Abadie est devenu clarinettiste complètement par hasard. Il apprend seul les premiers rudiments de la technique de cet instrument, qui lui était jusqu'alors complètement inconnu. Le petit orchestre ainsi constitué s'intéresse à la musique la plus populaire du moment : le jazz. Au départ, ils choisissent des thèmes simples - le premier morceau qu'ils jouent, *Moonglow* de Duke Ellington, est choisi à cause de l'avantage qu'il présente de ne pas avoir trop de notes !
- 3 Petit à petit, ce qui était un simple jeu au départ prend davantage d'ampleur. Tout d'abord, la deuxième guerre mondiale éclate et l'Ecole polytechnique est provisoirement transférée en zone libre pour s'établir à Villeurbanne. Claude Abadie entre alors en deuxième année. De fait, il joue davantage et donne ses premiers concerts dans un orchestre composé de musiciens d'une vingtaine d'années. En dépit de ses débuts musicaux relativement tardifs, il affine peu à peu sa technique instrumentale - en effet, il ignorait jusque-là l'existence des doigtés particuliers utilisés dans le registre suraigu de la clarinette, et c'est à l'occasion d'une tournée à Grenoble qu'un inconnu remarqua son obstination à « ouvrir le maximum de trous » pour jouer des notes de plus en plus hautes.
- 4 En 1943, de retour à Paris, c'est le début des années de notoriété. Claude Abadie crée son propre orchestre, lequel acquiert un succès aussi rapide qu'inattendu après la fin

de la guerre. Il explique ce succès par deux remarques : d'une part, la guerre avait occasionné le retour précipité des musiciens américains en outre-atlantique, laissant le jazz en France isolé du reste du monde. Ce confinement a favorisé l'expression de nombreux musiciens dont le talent serait probablement resté occulté si la France était restée ouverte à tout vent ; d'autre part, l'orchestre de Claude Abadie doit sa renommée à son style, le jazz des années 20, qui était devenu démodé face à la mouvance swing survenue d'Amérique dans les années 30 et 40. Le New Orleans constituait le « créneau libre » qu'aucun orchestre ne jouait et c'était le moment de remettre cette musique à neuf, de la faire revivre. Claude Abadie est précisément considéré aujourd'hui comme l'un des instigateurs de ce *Revival*, parallèlement à un autre clarinettiste : Claude Luter, qui venait écouter respectueusement l'orchestre d'Abadie en 1943 et qui par suite commença la clarinette, pour connaître une carrière professionnelle largement reconnue dans le monde.

- 5 Avant de replonger dans les racines du jazz, dans les années qui précédèrent la libération, Claude Abadie rencontre un jeune ingénieur de l'Ecole Centrale de Paris ainsi que ses deux frères. L'un d'eux, Alain, est batteur, tandis que l'autre, Léo, joue de la guitare. Lui-même est trompettiste et totalement inconnu : il s'agit de Boris Vian. Ensemble, ils montent un orchestre. Cet ensemble prend le nom d'« Orchestre Abadie-Vian » - pour faire plaisir à l'épouse de Boris Vian alors souffrante -, puis devient « Claude Abadie et son orchestre » dès lors que Boris est le seul de la famille Vian à jouer au côté d'Abadie. Cet orchestre, composé de dix musiciens dont les frères Hubert et Raymond Fol, respectivement au saxophone alto et au piano, sera celui de la grande époque : il remporte plusieurs concours amateurs, aussi bien en France qu'à l'étranger, et dure jusqu'au début des années 50.
- 6 Le jazz de l'après-guerre est marqué par le rapide développement des établissements spécialisés dans ce style musical. D'anciens hôtels du Quartier Latin ou de Saint-Germain-des-Prés - comme les Lorientais où joue régulièrement Claude Luter - ouvrent leurs portes (ou plutôt leurs caves) au jazz traditionnel. Issu d'un milieu plus bourgeois que Luter ou d'autres musiciens de la rive gauche, c'est au Kangoo Club, dans le 16^e arrondissement que Claude Abadie jouera le plus souvent, sans pour autant manquer de se rendre dans les lieux mythiques de Saint-Germain-des-Prés pour « faire le bœuf » - ce terme désignant une séance d'improvisation entre des musiciens qui ne jouent pas régulièrement ensemble. Il rencontre le gratin du jazz de l'époque et joue occasionnellement avec les musiciens les plus célèbres du moment tels que Django Reinhardt ou l'américain Sydney Bechet.
- 7 Le retour des musiciens américains en Europe révèle dans le même temps le décalage qui s'était produit entre les deux rives de l'Atlantique. Tandis que les jazzmen français, coupés des Etats-Unis, s'appliquaient à rejouer le jazz des origines, un autre style naissait outre-atlantique : le be-bop. Lorsque les premiers disques de Dizzy Gillespie arrivent en France en 1946, le choc est considérable. Claude Abadie est de ceux pour qui l'arrivée du bop est un éblouissement, contrairement aux puristes qui dès lors ne cesseront de regretter le swing. Les prouesses techniques des boppers et la sophistication des structures harmoniques sont tellement surprenantes que l'étonnement n'en n'est pas moins accompagné, pour Abadie comme pour d'autres, d'une sensation d'incapacité de s'approcher de ce nouveau style, aussi bien techniquement qu'intellectuellement ou musicalement : il s'avouera à la fois « fasciné, dérouté et découragé ». Parallèlement à l'évolution du jazz vers des formes plus

modernes, Claude Abadie cesse progressivement de jouer. A 32 ans, marié et déjà dans la vie active depuis 11 années, il prend du recul par rapport à ses activités musicales, qu'il considère avant tout comme faisant partie de sa jeunesse.

- 8 Juste avant de s'arrêter complètement de jouer, il monte en 1952 un nonette dans lequel jouent notamment Benny Vasseur au trombone, Jean-Claude Forenbach au saxophone ténor et toujours les frères Fol, tous devenus par la suite de brillants jazzmen professionnels. Boris Vian joue toujours comme trompettiste mais doit quitter l'orchestre à cause de problèmes cardiaques. Il est remplacé par Guy Longnon, mais décide de revenir quelques mois plus tard. Pour éviter de mettre l'un des deux trompettistes à la porte, Abadie décide d'entreprendre la réécriture de ses arrangements pour deux trompettes au lieu d'une. Le travail d'arrangeur n'est plus un secret pour lui depuis suffisamment longtemps pour que la tâche soit rapidement abattue. Depuis cet « accident », ses arrangements seront écrits pour deux trompettes.
- 9 En 1953, Claude Abadie se considère comme retraité musical et arrête par conséquent la pratique de la clarinette et ses travaux d'arrangeur ; mais s'il a cessé d'en être un acteur, il n'en reste pas moins un auditeur de la musique et conserve un large intérêt pour le jazz, une musique plus que jamais en mutation et dont il s'habitue progressivement aux avancées les plus récentes. Au milieu des années 60 cependant, il retrouve d'anciens amis musiciens avec lesquels il recommence à jouer. S'entourant de musiciens dépourvus de la culture New Orleans, il monte un nouveau tentette dans le style ellingtonien qui prend sa forme définitive au début des années 70, avec l'intégration d'un saxophone baryton à un nonette dont la composition est similaire à celui de 1952. La prise en compte dans les arrangements de ce nouvel instrument s'avère très facile pour Abadie qui n'a encore écrit à l'époque qu'une petite trentaine d'arrangements - sur les 230 qui existent aujourd'hui.
- 10 A partir de ce moment, sa musique devient plus écrite, plus sophistiquée et tient compte des innovations harmoniques du moment. Son tentette devient pour lui un véritable outil de travail lui permettant de jouer le répertoire des musiciens modernes. Depuis 1967, il tourne régulièrement au rythme d'une répétition toutes les quinze semaines et de trois à quatre concerts par an, dont celui qu'il donne annuellement au bal de l'X. Plus de la moitié des musiciens qui l'entourent sont à ses côtés depuis la naissance de l'orchestre. Le plus jeune a 60 ans et huit d'entre eux sont à présent à la retraite. Cette « collection de vieux mecs », selon sa propre expression, joue sans idée préconçue des thèmes classiques aussi bien que revisités, voire originaux. Elle poursuit sur sa lancée, sans évolution de style, sans qu'on puisse véritablement en écrire une histoire.
- 11 La formation demeure pourtant très vivante, puisque Claude Abadie continue à écrire des orchestrations faites sur mesure : il en « repique » certains sur des disques et les adapte pour son tentette, crée lui-même ses propres arrangements et produit même des compositions originales. Un cas exceptionnel mérite d'être mentionné ici : il y a deux ou trois ans lui est tombé sous la main une composition posthume de Billy Straihorn, *Cashmere Cutie*, dont il s'est procuré l'orchestration originale. Cela lui a fourni une occasion de faire l'adaptation d'un arrangement à partir d'un matériau écrit. La partition, écrite à l'origine pour un orchestre plus large, a nécessité un travail de condensation conséquent pour être jouée finalement par le tentette comme une œuvre classique, sans aucune improvisation.
- 12 Parallèlement à son tentette, Claude Abadie travaille la clarinette dans une autre direction. Il s'intéresse à la musique de chambre et commence à approcher le travail

instrumental du côté classique. A 55 ans, il prend sa première leçon de clarinette auprès d'un professeur au conservatoire de Neuilly qui, lors de leur première rencontre, lui posa cette question : « êtes-vous parent avec le clarinettiste de jazz ? » La musique classique est devenue l'une de ses grandes occupations à côté de son outil de travail principal qu'est son tentette de jazz. Mais contrairement à son rôle dans ce dernier, il se contente d'être clarinettiste de base dans plusieurs orchestres symphoniques, sans autre responsabilité que celle de jouer sa partie. Après avoir participé à une version de concert des *Contes d'Hoffmann*, il prépare la mise en place du spectacle de *La Belle Hélène* dans sa totalité. Depuis son départ en retraite, Claude Abadie travaille son instrument tous les jours et ne rate pas une occasion de jouer, vivant désormais sa passion tous azimuts.

A propos du jazz, de la clarinette, de la musique à l'X : témoignages et réflexions

- Tu dis que ton orchestre n'a pas évolué depuis 1967. Comment as-tu vécu les changements, l'évolution du jazz après les années 60 ?
- 13 J'ai toujours trouvé le free jazz extrêmement rébarbatif ; l'expérience historique a montré que ce n'était pas loin d'être la vérité. En ce qui concerne le jazz moderne actuel, -dans la mesure où on peut appeler cela moderne car cela tourne un peu en rond, cela revient sur soi-même - je considérerais comme un orchestre moderne, par exemple,
- 14 celui de Patrice Caratini. Il joue dans un style un peu électrique, l'écriture est assez sophistiquée et c'est intéressant... mais finalement, le jazz moderne, ça part dans toutes les directions, il y a plusieurs styles qui sont coexistants. Par exemple, Wynton Marsalis joue du jazz parfaitement contemporain, pourtant c'est très classique. Je ne sais pas ce que c'est que le jazz moderne ; pour moi, c'est simplement le jazz que l'on joue en 2002.
- Concernant plus spécifiquement le jazz français, qu'est-ce qui te marque de plus particulier (des musiciens, des tendances) ?
- 15 Je dirais que le mot jazz français, que le mot jazz européen, que le jazz de couleur noire, blanche, ou verte, jaune ou rouge, ça a perdu de sa signification. Je considère que le jazz est devenu une culture qui n'est ni une culture américaine, ni une culture nègre : le jazz, c'est le jazz. C'est quelque chose de complètement universel. Mon avis personnel est que depuis l'irruption du jazz blanc de la côte ouest dans les années 60, de plus en plus, la connotation raciale et américaine s'est estompée. Quand j'écoute un musicien, je suis incapable de savoir (sauf si je l'ai identifié) si c'est un français, un américain, un noir, un blanc.
- Il existe tout de même des tendances qui vont chercher par exemple du côté des rythmes africains ou de la musique indienne, je pense entre autres au guitariste anglais John McLaughlin. On y trouve des héritages différents de celui du jazz « habituel »...
- 16 Oui, mais cela part dans toutes les directions. A la question précise « qu'est-ce que je pense du jazz français », je réponds que je n'en pense rien. On a pu parler de jazz français pendant l'occupation parce que le jazz était spécifiquement français et qu'il y a eu une certaine école de jazz français qui a d'ailleurs été assez bonne, avec des gens comme Alix Combelle, Django Reinhardt, etc., qui étaient coupés des américains par la guerre. Depuis cela a sensiblement évolué, mais à présent je suis incapable de dire ce

qu'est le jazz français. Pour moi c'est le jazz qui se pratique en France, et qui n'a strictement aucune spécificité par rapport au jazz qui se pratique ailleurs, pas plus que le jazz européen ou américain. Il y a des musiciens qui jouent dans différents styles et qui ont différentes influences, mais ça ne peut à mon avis plus se dénommer en terme de jazz d'une certaine région.

• Par exemple, le concept de Black Music est-il devenu insignifiant pour toi ?

- 17 Oui, je trouve que ça a disparu, que tout cela s'est tellement mélangé que je ne trouve plus la possibilité de créer des catégories. Il y a des individualités qui sont différentes, chacun est libre de faire ce qu'il veut, et je ne parviens pas à sortir une tendance, qu'elle soit générale, nationale ou régionale. Ce que je peux quand-même dire, - c'est une impression générale dont je ne sais pas si je la partage avec d'autres - c'est que le jazz est devenu une discipline codifiée dans une certaine mesure, qui est rentrée dans les conservatoires de musique, qui a été théorisée, sur laquelle on a beaucoup écrit, alors que dans les origines et jusqu'à la guerre, ça a été une musique essentiellement instinctive. Actuellement, quand des musiciens se disent : « on va jouer tel thème », ils cherchent dans le Real Book [NDLA : nom du recueil de morceaux de jazz le plus complet qui existe, et donc le plus prisé des amateurs] pour trouver les harmonies, parce que sans elles ils ne peuvent pas jouer. Par contre, quand ils ont la grille harmonique, à ce moment-là ils se moquent complètement de savoir de quel thème il s'agit, ils lisent la grille harmonique et la suivent complètement détachée du contexte ; alors qu'aux origines, le jazz était une musique où l'on jouait des airs, des mélodies, et sur ces mélodies on improvisait, on ornait, on se promenait. Le cas typique, c'est Louis Armstrong : quand il joue un air, il joue le thème. Plus ou moins transformé, plus ou moins orné, mais c'est toujours l'air. Louis Armstrong ne sait pas ce que c'est qu'une grille harmonique. En revanche, on donne une grille harmonique aux musiciens modernes, hop ! C'est parti, ils jouent même s'ils n'ont jamais entendu la mélodie, à la limite ils s'en moquent. Ré mineur septième, sol septième, do septième... ils déroulent machinalement. Et c'est un peu tristounet dans la mesure où la mélodie a été remplacée par la grille harmonique. C'est le cas de beaucoup de jeunes musiciens, ceux qui ont moins de cinquante ans et qui ont appris dans les conservatoires. Ils connaissent par cœur leurs progressions harmoniques, ils savent jouer dans les douze tons et ils sont absolument à l'aise dans la construction d'un solo, mais la mélodie, qu'est-elle devenue ?

• Les arrangements doivent s'en ressentir énormément...

- 18 L'arrangement, c'est autre chose, parce qu'il relève d'un travail. L'arrangeur a réfléchi, a fait un travail d'arrangement... c'est une tautologie, c'est un pléonasme ; mais c'est pourtant nécessaire. Pour faire un arrangement, il faut quand-même l'écrire, le construire.
- 19 C'est donc moins systématique que le solo pratiqué à partir de la grille harmonique. L'arrangement s'inspire du thème beaucoup plus que le solo improvisé ; parfois même, la grille harmonique y est complètement modifiée.
- La place de la clarinette a nettement diminué au profit du saxophone depuis une cinquantaine d'années. Jouer de la clarinette ne t'a-t-il pas semblé dépassé, n'as-tu pas fait un complexe d'infériorité par rapport aux saxophonistes ?
- 20 C'est une question très intéressante. Dans un orchestre de façon générale, le fait d'avoir une clarinette à la place d'un saxophone a un avantage et un inconvénient.

L'inconvénient c'est que ça n'a pas la vraie sonorité d'une section de saxophones ; et c'est également un avantage car c'est une sonorité qu'on n'a pas l'habitude d'entendre. Donc le fait que je joue de la clarinette au lieu du saxophone dans la section a une conséquence complètement ambivalente. En tout cas c'est une originalité.

• Pour toi, c'est d'abord l'originalité qui prime ?

- 21 Pas toujours, cela dépend des cas de figure. Il y a des moments où je me dis que ça sonnerait mieux si j'avais quatre sax au lieu d'avoir deux ou trois sax et une clarinette. Mais en tout état de cause, je n'ai pas l'intention de me remettre au saxophone [NDLA : Claude Abadie a joué du ténor pendant une très courte période], c'est un instrument trop encombrant ; et puis en même temps, je travaille ma clarinette sur le plan classique, je considère donc que j'ai trop peu de temps pour pouvoir travailler plusieurs instruments. C'est une question de choix. Il y a des multi-instrumentistes qui sont très doués, mais étant donné que je suis amateur et que j'ai un niveau technique tout de même assez restreint, je préfère travailler un instrument le mieux possible. D'autre part, la clarinette est un instrument tout à fait adaptable au jazz actuel en tant que soliste.

• Actuellement, on ne trouve pourtant pas beaucoup de clarinettistes de jazz...

- 22 On a toujours ses exemples : pour moi, le clarinettiste phare, c'est Eddie Daniels. C'est un américain qui n'est pas très connu, mais à mon avis, c'est ce qu'on a fait de mieux. Comme grand clarinettiste, je reviens sur Benny Goodman qui a été très décrié à l'époque, considéré comme un jazzman blanc à l'époque où les critiques de jazz étaient très racistes et considéraient que tout ce qui n'était pas noir ne valait rien. Avec le recul du temps, quand on écoute les enregistrements historiques de Benny Goodman des années 30 et 40, c'est merveilleux comme qualité de musique. C'est l'un des plus grands de tous les temps. Et c'est un blanc, tout comme Daniels. Il y a aussi de très bons musiciens noirs comme Jimmie Hamilton (le clarinettiste de Duke Ellington), un fantastique musicien. Même des clarinettistes d'occasion comme le saxophoniste Gerry Mulligan sont très agréables. Je pense que la clarinette est tout à fait compatible avec la musique moderne ; mais ça n'est pas très facile. Il y a d'abord une question purement technique, c'est que les trous de la clarinette se bouchent avec les doigts alors que ceux du saxophone se bouchent avec les clés. Si tu ne mets pas le doigt parfaitement où il faut sur un saxophone, ça n'a aucune importance ; si jamais à un millimètre près tu ne mets pas le doigt exactement au bon endroit sur une clarinette, ou bien ça ne sort pas ou bien ça couine.

• Que penses-tu des clarinettistes de jazz français les plus connus du grand public : Michel Portal et Louis Sclavis ?

- 23 Michel Portal, ce n'est pas ma tasse de thé. Plus exactement, il y a les deux faces de Michel Portal : il y a la face clarinettiste classique. Il ne m'enthousiasme pas. Quand il joue le concerto de Mozart ou la sonate de Poulenc, je le trouve techniquement irréprochable, musicalement un peu sec. Donc il ne me plaît pas beaucoup. Je reconnais sa maîtrise technique incontestable ; musicalement, je préfère des clarinettistes comme Paul Meyer ou Karl Leister. En jazz, je le trouve rébarbatif. Et pourtant j'essaye, je t'assure ! Mais je le trouve ennuyeux, prétentieux ! Je dis cela bien modestement, mais à vrai dire je ne peux pas prétendre bien le connaître : comme il m'ennuie, je n'ai pas envie de chercher davantage. Mon jugement est peut-être sommaire et injuste. Tout ce que je sais, c'est qu'à chaque fois que je croise le chemin de Michel Portal, je le trouve insupportable. En ce qui concerne Sclavis, je n'aime pas tellement, à vrai dire, ce n'est

pas le disque que je mettrais pour me faire plaisir, mais il explore des domaines aux confins de la musique contemporaine et du jazz qui sont souvent assez intéressants.

- Tu veux dire : davantage sur le plan intellectuel que sur celui de la sensibilité que tu as par rapport au jazz ?

- 24 Oui... tu sais, quand on est instrumentiste, il y a un critère assez significatif, c'est de se demander est-ce que j'aimerais le faire ou est-ce que je n'aimerais pas le faire. De temps en temps avec Sclavis, je me dis que si c'était moi qui jouais, je serais content de moi. Avec Portal, non.

- Peux-tu décrire la vie musicale à l'X à ton époque ?

- 25 Sans grand relief... elle n'était pas à la hauteur de ce qu'elle a été dans les promotions ultérieures.

Le Géné K au piano

Photo de concert jazz à l'X (promo 90)

- Comment as-tu vécu personnellement la vie jazzistique à Paris, entre les clubs de Saint-Germain-des-Prés, avec cette atmosphère particulière qui régnait à la libération ?
- 26 Cela a été un peu construit a posteriori, un peu transformé en cliché. A l'époque où nous vivions ces années-là et cette vie-là, nous n'avions pas l'impression de vivre quelque chose d'exceptionnel. Après coup, c'est devenu de l'histoire, on en a parlé, on a écrit des thèses là-dessus. Je n'ai pas d'opinion. Bien sûr, la guerre était finie, les Américains étaient là, tout le monde s'amusait bien, mais ça fait partie de la vie. Je l'ai vécu de manière extrêmement simple, sans avoir du tout l'impression de participer à des événements historiques, même de la petite histoire.
- As-tu pensé dans cette période à devenir musicien professionnel ?

- 27 J'ai commencé ma carrière professionnelle à Paribas à 21 ans, j'étais très jeune. D'une part, en étant autodidacte et en ayant commencé la musique à 20 ans, je n'avais pas le niveau technique pour espérer faire une carrière professionnelle sérieuse, et d'autre part, je n'en avais pas la tentation puisque j'avais un métier et j'avais commencé une carrière intéressante. Je n'allais pas la bousculer pour faire une carrière artistique douteuse. Néanmoins, on m'a proposé en 1942 d'aller faire une tournée en Allemagne avec Edith Piaf. Comme c'était Edith Piaf, jeme suis dit que ce serait amusant. Mais premièrement, c'était une tournée en Allemagne ; deuxièmement, demander quinze jours de congé à ma banque pour aller faire de la musique avec Edith Piaf, j'ai trouvé ça idiot. A part ce petit épisode quasi inexistant, jamais je n'ai pensé à devenir professionnel.

- La musique te procure-t-elle toujours le même plaisir ? Que t'apporte le plus le fait d'être musicien ?

- 28 L'instrument lui-même m'amuse. Je travaille la clarinette pratiquement tous les jours, je me fais plaisir même en jouant des exercices. Quand je travaille sur une orchestration et que je l'essaie au piano, je passe des journées entières sans m'habiller, sans me raser et sans manger. Je me fais vraiment très plaisir, et ça n'a jamais diminué. Encore aujourd'hui, je déroule tous les jours des schémas harmoniques dans les douze tons, je peux me faire accompagner par mon ordinateur, je m'amuse et je ne suis pas du tout blasé. J'aime la musique d'ensemble. Dès que je suis à plusieurs, vraiment, je me fais plaisir. Plus les arrangements que j'écris, plus la musique de chambre que je fais dans d'autres cercles, d'autres ambiances.

Orchestre de jazz à l'X. Promo 93

Archives de l'Ecole polytechnique

- Qu'est-ce qui est le plus fort au moment où tu joues, où tu improvises ?

- 29 Le fait de la musique d'ensemble me fait plaisir dans n'importe quel contexte. Je dois dire que je garde quand même une très grande préférence pour le jazz dans l'ensemble de la musique parce que c'est un espace de liberté, alors que dans la musique écrite, on est moins libre, on joue ce qui est écrit, on est obligé d'obéir. Je trouve que le jazz a cette qualité cardinale qu'on fait ce qu'on veut... sauf quand on joue une orchestration

écrite. Mais il y a quand-même des espaces de liberté qui sont merveilleux. Et quand en plus, on joue ce qu'on a écrit, la liberté est encore multipliée.

• Selon toi, qu'est-ce que la musique nous apporte d'essentiel ?

- 30 La musique est essentielle pour ceux que ça intéresse, il y a des tas de gens qui vivent sans musique. C'est purement subjectif. Ça me fait plaisir d'écouter de la musique, en revanche je déteste la musique d'ambiance. A mon avis, la musique est beaucoup trop galvaudée en tant que bruit d'accompagnement. Elle est partout, y compris dans les endroits où l'on se rencontre. Quand on veut parler à son interlocuteur, on est obligé d'élever la voix pour parler plus fort que la musique. C'est une déviation que je déplore et dont je souffre. Je considère cela comme une insulte à la musique et une insulte à ceux qui parlent. La musique en tant que telle n'est pas du tout un impératif. Quand il y a de la musique, je l'écoute, mais je ne tiens pas à être distrait. A la limite, je ne fais rien d'autre.

• Quel est ton meilleur souvenir musical ?

- 31 J'en ai une quantité ! Je pense au concours amateur de Bruxelles, d'abord parce que ça a été un triomphe absolu : on a pratiquement eu tous les prix, plusieurs prix de solistes, le prix du meilleur arrangement, le prix de la meilleur interprétation. Et puis c'était en 1945, c'était au sortir de la guerre, c'était encore un voyage, une expédition, de l'exotisme que d'aller à Bruxelles. On avait pris le train de nuit, on avait acheté du tissu parce qu'on n'en avait plus en France, on en avait bourré la contrebasse pour s'en faire des costumes... une épopée ! C'était notre premier voyage international et on a eu un succès monstrueux, c'est forcément un bon souvenir.

Atelier des ondes : le studio d'enregistrement de l'X, créé par M. Gallagher et C. Lemarié (promo 90)

Archives de la bibliothèque de l'Ecole polytechnique

AUTEUR

SIMON HADROT

X99