

12 novembre 2011

samedi | 20h



© Jean-Marc Lubrano

Michel Portal quintette

Bailador

théâtre du
passage

Saison 2011-2012 | Dossier de presse

// MICHEL PORTAL

Nouvel album « Baïlador » chez Universal
Sortie novembre 2010

avec

Jack Dejohnette (drums)

Bojan Zulfikarpasic (piano and fender rhodes)

Scott Colley (double-bass)

Lionel Loueke (guitar)

Ambrose Akinmusire (trumpet)



Tracklist:

1. Dolce
2. Baïlador
3. Cuba si, cuba no
4. Ombres
5. Citrus juice
6. Alto blues
7. One on one
8. Tutti no hystérique

Universal Music Classics & Jazz

20 rue des fossés Saint Jacques 75005 PARIS

Marie-Claude NOUY / 01 44 41 93 54 – marie-claude.nouy@umusic.com

François GUYARD / 01 44 41 94 80 – ecm@umusic.com

Michel Portal

« Bailador »*

Emarcy / Universal Jazz Sortie le 8 novembre 2010

Michel Portal : clarinette basse, saxophones ténor & soprano, arrangements ;

Bojan Z : piano, claviers, arrangements

Ambrose Akinmusire : trompette

Scott Colley : contrebasse

Jack DeJohnette: batterie

+ invité: **Lionel Loueke** : guitare (1, 2, 3, 4)

Clarinettiste et saxophoniste à la technique éblouissante forgée à l'école exigeante de la musique classique occidentale ; concertiste et chambriste raffiné (grand spécialiste de Mozart et de Schumann) mais aussi, simultanément, propagateur inspiré du free jazz et de l'improvisation libre tout au long des années 70 au sein de son Unit ; interprète privilégié des grands maîtres de la musique contemporaine (Boulez, Stockhausen, Berio) et compositeur lui-même, notamment pour le cinéma (Comolli, Oshima...) ; aventurier solitaire du jazz sous toutes ses formes, régénérant son énergie dans une boulimie jamais rassasiée de rencontres tous azimuts (de Bernard Lubat à Martial Solal, en passant par Joachim Kühn, Joey Baron, Jack DeJohnette, Richard Galliano, Bojan Z, la liste est interminable...) — **Michel Portal**, incapable de se fixer (à un style, à un genre, à un groupe...) n'a jamais envisagé la musique autrement que comme l'espace intime d'une mise en danger maximale, ne craignant rien tant que répéter aujourd'hui ce qui a été conçu et joué la veille. Voilà sans doute pourquoi, définitivement entré dans la légende de la musique française et européenne, Portal à 75 ans n'a pourtant rien d'une institution. Phénix toujours renaissant, peuplé par toutes ces musiques qui au fil des années l'ont traversé, bousculé, constitué, le clarinettiste, quel que soit le contexte dans lequel il se produit, du solo absolu au quintette plus conforme aux standards de la formation de jazz, persiste à faire de son art l'expérience d'une mise à nu où chaque fois éprouver ses limites et se réinventer. En métamorphose continue, sa musique inimitable, lyrique, habitée, ouverte aux flux et migrations — définitivement nomade en ce qu'elle n'a que faire des frontières, ne les transgressant même pas, se contentant de les ignorer superbement — n'est sans doute pas de celles sur lesquelles se fondent les écoles. Trop libre. Trop insaisissable. Elle entre en revanche dans la catégorie rare des expressions artistiques de ce demi-siècle ayant su le mieux saisir l'instabilité et l'imprévisibilité radicales de nos existences éphémères. Elle n'en est que plus précieuse.

Universal Music Classics & Jazz

20 rue des fossés Saint Jacques 75005 PARIS

Marie-Claude NOUY / 01 44 41 93 54 – marie-claude.nouy@umusic.com

François GUYARD / 01 44 41 94 80 – ecm@umusic.com

D'aussi loin qu'il s'en souvienne, Michel Portal n'a jamais envisagé la musique autrement que comme une passion dévorante à laquelle se vouer corps et âme dans l'espoir d'échapper un tant soit peu au terrible ennui de la vie des hommes.

Né à Bayonne le 27 novembre 1935, il n'a guère que six ans lorsqu'il se met à la clarinette après s'être essayé à tous les instruments de l'harmonie que dirige son beau-père (flûte, cor, basson, mandoline...). Il joue dans les orchestres de patronage de la ville, l'estudiantine, la clique, les processions, montre très vite des prédispositions étonnantes pour l'instrument et intègre finalement l'école de musique de Bayonne. Déjà sa soif de musique est inextinguible et ses goûts d'un éclectisme radical qui jamais ne se démentira. L'oreille collée au poste de radio familial, il s'émerveille chaque soir de la virtuosité des grands concertistes classiques révélant les sortilèges de Brahms, Mozart ou Beethoven, mais découvre aussi avec stupeur la folle expressivité du jazz venu d'Amérique — le vibrato sensuel des maîtres créoles de la clarinette (Jimmy Noone), le lustre des grands orchestres swing (Fletcher Henderson, Ellington), le lyrisme inquiet et vertigineux du bebop révolutionnaire de Charlie Parker. Dès cette époque Portal prend tout d'un bloc, refuse de choisir un monde plutôt qu'un autre — comprend intuitivement que son univers intime se situe dans ce va-et-vient permanent entre ivresse des sens et cérébralité. La musique pour lui demeurera à jamais liée à ce fantasme originel d'un grand corps indistinct aux mille facettes contradictoires et complémentaires, à embrasser et adorer sans limites.

Remarqué par quelques notables cultivés de la ville qui l'inscrivent à des concours régionaux (qu'il remporte avec brio !), le petit surdoué alterne alors folklore basque dans les fêtes de village et récitals de musique de chambre accompagné par quelque quatuor à cordes amateur. Sa renommée grandissant, il finit par faire le voyage à Paris où le grand maître de la clarinette Ulysse Delécluse en personne, au terme d'une série de cours individuels, l'incite à persévérer dans le projet d'une carrière de concertiste. Mais si Portal suit ainsi son petit bonhomme de chemin académique avec en ligne de mire désormais le Conservatoire de Paris, sa soif de liberté le mène simultanément vers d'autres formes d'expressions plus transgressives. Littéralement fasciné par le jazz, le blues, la musique des Noirs d'Amérique et des déshérités, cet art à la fois populaire et sophistiqué, mêlant la danse, le swing et l'improvisation, il s'initie au saxophone alto et commence à jouer en amateur l'été dans les casinos de la petite station balnéaire, retranscrivant d'oreille les solos de Parker, Stan Getz ou Dexter Gordon...

Portal atteint sans mal le but qu'il s'était fixé : il intègre le **Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris**, remporte brillamment en **1959 le Premier Prix de clarinette** et cherche naturellement dans la foulée à entamer une carrière de musicien professionnel. Mais les concerts s'avèrent rares et le jeune instrumentiste se retrouve vite obligé d'écumer les clubs de Pigalle dans l'espoir de dénicher quelques contrats pour gagner sa vie. Comme il joue de la clarinette, du saxophone mais aussi du bandonéon, il trouve rapidement à s'engager dans des **styles de musique très divers** passant des grandes formations de variété de Benny Bennet ou Aimé Barelli, aux orchestres de bal de l'accordéoniste Tony Murena ou de Perez Prado... Sa polyvalence et sa grande technicité lui permettent également d'intégrer la caste très fermée des musiciens de studio. Parmi les nombreuses séances discographiques auxquelles il participe durant cette période, on notera plus particulièrement ses collaborations avec Serge Gainsbourg, Jean Ferrat ou Claude Nougaro ainsi que sa complicité télépathique avec Barbara...

Son rapport au monde du jazz est paradoxalement plus problématique. Il se tient à l'affût des dernières tendances, fréquente assidûment les clubs de la capitale

Universal Music Classics & Jazz

20 rue des fossés Saint Jacques 75005 PARIS

Marie-Claude NOUY / 01 44 41 93 54 - marie-claude.nouy@umusic.com

François GUYARD / 01 44 41 94 80 - ecm@umusic.com

mais, du fait de son parcours atypique, ne se sent pas du « sérail » et rechigne à participer aux jam sessions qui lui permettraient d'être adoubé par un milieu dont il se méfie confusément. Les premiers à faire appel à lui sont les arrangeurs (Pierre Michelot, Ivan Jullien, Jef Gilson, André Hodeir...), intéressés par sa polyvalence et sa rigueur instrumentales. Mais c'est en s'associant à un groupuscule de jeunes musiciens rejetant comme lui le petit monde élitiste et consanguin des clubs que Portal signe son premier acte d'indépendance. Sous la « direction » artistique du pianiste François Tusques et en compagnie de Bernard Vitet, François Jeanneau, Beb Guérin et Charles Saudrais, il participe en 1965 à l'enregistrement du disque **Free Jazz** marquant l'irruption sur la scène européenne d'une musique juvénile et révolutionnaire directement influencée par la « New Thing » afro-américaine (Mingus, Coltrane, Ornette Coleman...). Le disque est controversé. Le monde du jazz se fissure. Une nouvelle famille voit le jour aux aspirations esthétiques et politiques libertaires rompant résolument avec la tradition. Même s'il continue de se sentir marginal et comme étrangement illégitime, Portal a le sentiment soudain d'être enfin reconnu dans sa singularité et de participer de façon active d'un vaste mouvement de contestation et de libération excédant largement la simple sphère du jazz.

Car parallèlement à sa carrière classique qui peu à peu prend tournure avec l'obtention coup sur coup de deux récompenses prestigieuses aux concours de Genève en 1963 puis de Budapest en 1965, Portal, toujours en quête d'« inentendu », s'engage alors résolument dans une autre révolution, sur une autre scène, en collaborant étroitement avec les jeunes loups de la création contemporaine la plus avancée. Aux côtés de Iannis Xenakis puis un peu plus tard de Mauricio Kagel, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen ou Vinko Globokar, le clarinettiste met sa virtuosité d'interprète ainsi que sa créativité sans limites au service de langages novateurs expérimentant dans le cadre de formes hybrides et aléatoires toute une série de techniques d'expression mettant particulièrement en valeur le registre de la voix, du chuchotement au cri... Ce vaste processus de déconstruction de la grammaire musicale traditionnelle dans le champ du domaine contemporain est incontestablement l'autre grande affaire de Michel Portal en cette fin des années 60 — le pendant de son investissement toujours plus avancé dans des formes radicales d'improvisations libres...

Lorsque **les événements de Mai 68** viennent bouleverser de fond en comble les grandes institutions culturelles en dynamitant toute notion de frontière et de hiérarchie, Michel Portal, en éternel transfuge, se retrouve comme malgré lui et tout naturellement en première ligne aussi bien dans le petit monde du jazz que dans celui de la musique contemporaine. Attiré par les musiciens noir-américains exilés à Paris comme le trompettiste Don Cherry et le batteur Sunny Murray, Portal rencontre dans leur fréquentation toute une nébuleuse de jeunes musiciens européens épris comme lui de liberté et de formes neuves. Jacques Thollot, Joachim Kühn, Jean-François Jenny-Clark ou encore Aldo Romano constituent bientôt le petit noyau de ses partenaires réguliers et c'est en leur compagnie qu'il enregistre en **1969** son **premier disque en leader : Our Meanings and our Feelings**. Très influencé par la liberté formelle des grands musiciens free (de Cecil Taylor à l'Art Ensemble of Chicago en passant par Albert Ayler), ce disque, avec son titre en forme de manifeste collectif, a le grand mérite d'à la fois poser les bases esthétiques, politiques et imaginaires d'une musique pleinement engagée dans la chair du présent et de magistralement cristalliser l'humeur insurrectionnelle des temps. Il sera suivi l'année suivante d'un autre album flamboyant, **Alors !**, enregistré en

Universal Music Classics & Jazz

20 rue des fossés Saint Jacques 75005 PARIS

Marie-Claude NOUY / 01 44 41 93 54 - marie-claude.nouy@umusic.com

François GUYARD / 01 44 41 94 80 - ecm@umusic.com

compagnie du groupe The Trio du Britannique John Surman, et proposant, dans une esthétique très voisine, quelques ponts avec la free music européenne alors en pleine expansion tant en Angleterre qu'en Allemagne ou aux Pays-Bas.

Cette soif d'improvisation Portal la réalise simultanément dans le domaine contemporain en créant en 1969 le **New Phonic Art**, en compagnie du tromboniste Vinko Globokar, du pianiste Carlos Roque Alsina et du percussionniste Jean-Pierre Drouet. Ce petit ensemble de musique de chambre atypique et volontiers subversif, entièrement dédié à l'improvisation radicale et à l'expérimentation sonore dans le cadre de compositions spontanées et non préconçues, contribuera grandement en ce tournant des années 70 à remettre en question la position surplombante du compositeur au profit de processus organiques et résolument collectifs. Mais même s'il s'affirme à cette époque en « révolte contre la composition », Portal toujours soucieux de dérouler simultanément toutes ses lignes de vie, n'en continuera pas moins de s'engager parallèlement dans des projets beaucoup plus orthodoxes, participant notamment en 1971 avec l'ensemble Musique Vivante de Diego Masson à la création de **Domaines de Pierre Boulez**.

Cette même année Portal fait paraître un nouvel album, **Spendid Yziment**, regroupant musiciens européens et américains (Howard Johnson) dans une formation hybride aux formes fluctuantes préfigurant, sous bien des aspects, les structures ouvertes qu'il mettra en œuvre quelques mois plus tard avec la création de son Unit. Ce petit laboratoire musical à géométrie variable, fondé sur les principes de l'improvisation libre, sera pour Michel Portal tout au long des années 70 l'espace privilégié de ses utopies les plus folles, mais aussi le révélateur ultra sensible des métamorphoses d'une époque en (r)évolution permanente. Composé à l'origine de Bernard Vitet (trompette, cor), Léon Francioli et Beb Guérin (contrebasse), Pierre Favre (batterie) et Tamia (voix), l'orchestre participe en 1972 au festival de **Châteauvallon** en première partie de Charles Mingus. Ce concert magistral entremêlant de façon extraordinairement fluide les influences conjointes du folklore basque et d'Albert Ayler, du théâtre musical d'inspiration contemporaine et de l'improvisation radicale, marquera durablement les esprits, offrant la matière d'un disque mythique **Châteauvallon 72** par le biais duquel Portal non seulement influera de manière durable sur l'évolution de la scène musicale hexagonale mais s'affirmera de manière éclatante comme l'une des figures les plus charismatiques et influentes du **nouveau jazz européen**.

Au fil du temps et au gré des rencontres le Michel Portal Unit accueillera en son sein un nombre incroyable de musiciens talentueux qui tous influenceront de façon plus ou moins décisive sur ses orientations. On notera plus particulièrement l'importance dans cette aventure de l'alter-ego gascon Bernard Lubat, multi-instrumentiste surdoué (**Châteauvallon 76**) ou encore du guitariste Claude Barthélémy qui dès 1978 insuffle au groupe une nouvelle énergie rock. Quelles que furent ses configurations, le Michel Portal Unit demeura tout au long de ces années fastes un espace de création authentiquement collectif fondé sur l'échange et la circulation des idées, ainsi qu'une sorte de réceptacle critique des humeurs du temps prenant continuellement en compte l'évolution du discours musical ambiant pour se l'accaparer de façon singulière et créative.

Le tournant des années 80 marque un moment de bascule dans l'histoire du jazz qui voit conjointement l'effritement des utopies libertaires héritées du free jazz et l'essor d'un nouvel académisme. Portal le sent confusément et en rend compte à sa manière en s'enfermant seul en studio pour bricoler au jour le jour, en multipistes

Universal Music Classics & Jazz

20 rue des fossés Saint Jacques 75005 PARIS

Marie-Claude NOUY / 01 44 41 93 54 – marie-claude.nouy@umusic.com

François GUYARD / 01 44 41 94 80 – ecm@umusic.com

et re-recordings, une sorte d'autoportrait fragmentaire et inspiré, à la fois humble dans son propos et ambitieux dans sa forme, tramant des tissus complexes de voix et de souffles via l'utilisation virtuose d'un large panel d'instruments. Avec **Dejarne solo**, disque inclassable, à la fois austère et flamboyant, Portal tourne clairement une page en prenant acte d'un nouvel état de solitude et sans nostalgie particulière s'engage résolument dans un nouveau chapitre de sa carrière.

Car la décennie qui s'annonce sera pour Portal celle de toutes les consécérations.

Il reçoit d'abord en **1983 le César de la Meilleure Musique de Film** pour **Le retour de Martin Guerre** de Daniel Vigne — distinction prestigieuse venant mettre en lumière une activité de compositeur pour le cinéma, débutée dès la fin des années 60 et marquée notamment par sa collaboration au long cours avec le cinéaste et critique musical Jean-Louis Comolli (« La Cecilia », « L'ombre rouge », « Balles perdues »). Portal recevra dans la foulée deux autres récompenses similaires en 1985 (« Les Cavaliers de l'Orage » de Gérard Vergez) et 1988 (« Les Champs d'honneur » de Jean-Pierre Denis) et poursuivra son travail autour de l'image tant pour le cinéma (« Max mon amour » d'Oshima, « La petite chartreuse » de Jean-Pierre Denis) que pour la télévision. Un disque paru en 1996 chez Label Bleu, **Cinema's**, viendra rendre compte de la richesse de ce répertoire un peu secret en adaptant pour orchestre de jazz un recueil de pièces extraites des nombreuses bandes originales composées par Portal au fil des années.

Par ailleurs, reconnu désormais à sa juste valeur dans le petit monde un brin conservateur de la **musique classique**, Portal voit sa **carrière de soliste et de spécialiste de musique de chambre** prendre progressivement une tout autre envergure. Partenaire privilégié de pianistes comme George Pludermacher, Maria Joao Pires ou Michel Dalberto, du violoncelliste Frédéric Lodéon, de l'altiste Gérard Caussé ou encore des Quatuors Melos, Talich et Orlando, Michel Portal passera les années 80 à rattraper le temps perdu en consolidant une renommée dont ses incursions subversives dans le monde de l'improvisation l'avaient jusqu'alors privée. En **1984 le Grand Prix National de la Musique** lui est décerné, venant consacrer vingt ans d'une carrière aussi exigeante qu'éclectique. Michel Portal est au faîte d'une certaine reconnaissance institutionnelle.

Mais Portal n'a pas pour autant renoncé au grand frisson de la **musique vivante** et c'est avec un mélange typique d'inquiétude et de désir fou d'inouï qu'il entre en studio en 1987 afin d'explorer quelques territoires en friche apparus dernièrement dans la cartographie complexe du jazz post-moderne qui commence alors à se dessiner. Entouré de quelques compagnons historiques (Bernard Lubat, Claude Barthélémy) mais aussi d'une nouvelle génération de musiciens talentueux (Andy Emler, Mino Cinelu...) Portal se laisse séduire par les charmes de la technique et entre folklore imaginaire, musiques ethniques fantasmées (du Mozambique à l'Andalousie) et expérimentations électroniques signe avec **Turbulence** son disque « studio » le plus concerté et abouti. Le succès public et critique de cette œuvre charnière dans la carrière du clarinetiste, à la fois de synthèse et de transition, est phénoménal. Portal revient d'un coup au premier plan de l'actualité jazzistique.

Il **accumule alors les concerts** avec quelques groupes constitués comme le magnifique trio composé de Joachim Kühn, Jean-François Jenny Clark et Daniel Humair ou suscite des rencontres prestigieuses avec des musiciens américains et européens (Jack DeJohnette, Dave Liebman) réunis dans des sortes d'All Stars bands réactualisant l'esprit du Unit (« Men's land »). Son esprit d'aventure et son appétit de musiques inédites sont intacts. Et c'est avec une vraie curiosité qu'il réalise en 1988 son fantasme d'Amérique en participant à la tournée de prestige « Jazz

Universal Music Classics & Jazz

20 rue des fossés Saint Jacques 75005 PARIS

Marie-Claude NOUY / 01 44 41 93 54 – marie-claude.nouy@umusic.com

François GUYARD / 01 44 41 94 80 – ecm@umusic.com

Français à New York », ponctuée par un concert au célèbre Town Hall immortalisé sur disque par Label Bleu (« 9.11 pm Town Hall »).

Partagé entre la certitude que la musique se joue essentiellement sur scène dans l'instant du partage et de la rencontre, et le fantasme de renouveler la réussite de « Turbulence » en signant une nouvelle superproduction tirant le meilleur partie des potentialités du studio, Michel Portal débute les années 90 avec le demi-succès du rutilant « Any Way » (1993). Entouré d'une pléthore de jeunes musiciens français (NGuyen Le, Marc Ducret, Yves Robert) et de vieux complices comme Kenny Wheeler ou Bernard Lubat, Portal signe une œuvre ultra sophistiquée à la matière sonore complexe pulsée de boîtes à rythmes mais où pour la première fois peut-être la technique semble l'emporter sur la fougue et l'inspiration. Conscient des limites de l'exercice de style Portal revient très vite à ses fondamentaux et passera dès lors l'essentiel de la décennie à multiplier les concerts dans les configurations orchestrales les plus diverses et en compagnie de musiciens de toutes générations et de toutes obédiences. L'album « Dockings » enregistré en 1998 entouré de musiciens américains de grande classe (le batteur Joey Baron, le bassiste Steve Swallow) et de jeunes musiciens français et européens (le contrebassiste Bruno Chevillon, le pianiste Bojan Zulfikarpasic et le trompettiste Markus Stockhausen), offre un parfait aperçu du jazz moderne, lyrique et raffiné dont Portal se fait alors le chantre, quand il ne s'engage pas dans d'intenses conversations à bâtons rompus avec quelques monstres sacrés du jazz français comme Richard Galliano (« Blow Up », 1997) ou Martial Solal (« Fast Moods », 1999).

Les années 2000 commencent pour Portal par un projet un peu fou imaginé et organisé par le **producteur Jean Rochard pour le label Universal Jazz** : confronter le clarinettiste à l'Amérique noire de ses fantasmes en l'embarquant deux semaines aux Etats-Unis, loin de ses bases et de ses certitudes. Propulsé par une rythmique résolument funky composée du batteur Michael Bland et du bassiste Sonny Thompson (membres réguliers du groupe de Prince dans les années 90), Portal, secondé par le sens de l'architecture sonore du claviériste anglais Tony Hymas, s'aventure ici sans filet dans les méandres d'une musique hybride, joyeusement inquiète, hantée par la danse, et retrouve comme par magie dans cette longue suite partiellement improvisée le sens du risque et le goût du jeu qui semblaient l'avoir délaissés. Echec total pour les uns ; album de la renaissance pour les autres : **Minneapolis** demeurera certainement l'un des disques les plus controversés de la carrière du clarinettiste. Il témoigne, quoi qu'on en pense, de l'extraordinaire jeunesse d'esprit d'un artiste véritablement exceptionnel, capable à 65 ans de totalement se remettre en question par amour immodéré de la musique. Une série de concerts prolongera l'aventure de cette séance atypique en offrant la matière d'un autre disque tout aussi réjouissant, **Minneapolis We Insist !** (2002) — avant que Jean Rochard ne vienne clore en 2006 ce qui avec le recul a toutes les allures d'un « triptyque américain » en réunissant autour de Portal pour l'album **Birdwatcher** plusieurs formules orchestrales aux castings éblouissants. Passant de climats électriques et funky alimentés par la paire rythmique Bland-Thompson à des plages plus résolument jazz (en compagnie des bassistes Erik Fratzke ou François Moutin et du batteur JT Bates), Portal donne dans cet album un peu mésestimé la pleine mesure de ses talents d'improvisateur en croisant notamment le fer avec l'un des grands noms du saxophone ténor contemporain, Tony Malaby.

Universal Music Classics & Jazz

20 rue des fossés Saint Jacques 75005 PARIS

Marie-Claude NOUY / 01 44 41 93 54 - marie-claude.nouy@umusic.com

François GUYARD / 01 44 41 94 80 - ecm@umusic.com

Si le 17 mai 2006, Michel Portal a bel et bien célébré à l'Olympia ses 50 ans de carrière en réunissant l'espace d'une soirée à la programmation kaléidoscopique, tous ses « territoires » idiomatiques traditionnels — de la musique classique (Paul Meyer, Laurent Korcia) au jazz (Mino Cinelu, Jacky Terrasson) — avant de s'aventurer du côté de la musique électronique la plus actuelle en compagnie du DJ Laurent Garnier, rien ne semble décidément plus éloigné de ses projet que l'aspiration à une retraite bien méritée. Il suffit de jeter une oreille sur le nouvel album qu'il fait paraître aujourd'hui, **Baïlador**, pour se convaincre définitivement de son éternelle jeunesse. Entouré comme à l'accoutumée d'un groupe résolument hybride entremêlant allégrement générations et traditions musicales à travers des musiciens de la trempe du batteur américain Jack DeJohnette, du guitariste béninois Lionel Loueke, du jeune trompettiste d'ascendance nigériane Ambrose Akinmusire ou du pianiste Bojan Z (qui assure avec brio arrangements et direction artistique), Portal, au-delà des genres et de toute notion d'avant-garde et de classicisme, propose une nouvelle fois une musique à son image : inclassable, lyrique, virtuose, spontanée et sophistiquée, totalement sincère et définitivement inspirée.

* (Baïlador = danseur en espagnol)

jazz | grande salle | durée 1 h 30

mardi 11 janvier 2011 à 20 h 30

Michel Portal Sextet – Bailador

avec Jack DeJohnette, Bojan Z, Ambrose Akinmusire, Lionel Loueke, Scott Colley

Gardien d'un no man's land entre jazz et musique contemporaine, mais aussi tout le reste finalement, Michel Portal a toujours aimé oser les rencontres imprévues, voire improbables. Brouiller les pistes, magnifier l'ailleurs, renforcer la marge : le clarinetiste embarque son nouveau sextet au casting de feu dans une embardée improvisée forcément explosive. Il s'est en effet entouré des meilleurs : le trompettiste Ambrose Akinmusire à découvrir d'urgence, le pianiste bosniaque Bojan Z, le contrebassiste Scott Colley, le batteur Jack DeJohnette, pour une fois en vacances du trio de Keith Jarrett, et le guitariste Lionel Loueke. Cet « all stars » éclectique de grands créateurs, ce gang d'empêcheurs de tourner en rond, Portal le guide là où la règle est de ne pas en avoir. Un vrai bonheur.

clarinette, saxophone Michel Portal / batterie Jack DeJohnette / piano Bojan Z / trompette Ambrose Akinmusire / guitare Lionel Loueke / contrebasse Scott Colley / technicien façade Andrew Robbins / technicien retour Lior Smilovici

Production Anteprema

MICHEL PORTAL : « Baïlador »

Emarcy 2010



Michel Portal (clb, ts, ss), Ambrose Akinmusire (tp), Bojan Z (s), (k), (yb), Lionel Loueke (g), Scott Colley (cb), Jack De Johnette (dm)

Encore une fois Michel Portal se réinvente, prend le contre-pied et surprend là où on ne l'attendait pas. De cet all stars qui aurait pu ressembler à une session "name dropping" on aurait pu craindre une réunion de performers jouant sur le caractère vraisemblablement éphémère de la rencontre. Or cette formation, inédite s'il en est, et dont le casting fort surprenant a été réuni sous la houlette du maître basque, livre ici un réel projet extrêmement abouti. Projet magnifiquement écrit par Portal (qui signe tous les titres à l'exception d'un titre d'Eddy Louis et un de De Johnette) et remarquablement mis en scène par le saxophoniste. Bien plus qu'une rencontre, un vrai projet musical à la fois riche et d'une formidable densité. Projet aux couleurs parfois sombres ou à tout le moins en clair obscur mêlant les harmonies du jazz à celles de la musique latine (Cuba si, cuba no) ou à celles suggérées de quelques bandas assagis et sobres.

Portal fait ici preuve d'orfèvrerie dans l'organisation très précise d'une trame subtile qui évite tous les clichés d'écriture, les césures des chorus alignés ou les montées en paroxysme, pour privilégier le charme d'une musique dont la cohésion orchestrale se dévoile intégralement tout en laissant l'auditeur en découvrir des raffinements cachés. Pas d'explosion donc, mais une musique plus feutrée et totalement maîtrisée jusque dans ses moindres détails (pour l'explosion on attendra la scène). Le plaisir des musiciens à jouer ensemble et le respect qu'ils s'inspirent mutuellement semble évident. Jamais policée (Portal ou Akinmusire peuvent parfois rugir à la limite du free), mais toujours aérienne cette mécanique-là est parfaitement bien huilée. Et c'est là un équilibre très délicat à trouver et que Portal organise avec une pointe de génie et beaucoup de retenue.

Les rencontres émergent avec tact. Il peut s'agir des questions-réponses entre Portal et Lionel Loueke (écouter ce sublime jeu d'Ombres dans le morceau éponyme, magnifique magie du temps en suspens). Ce peut être la répartition de l'espace entre le saxophoniste et un Bojan dont la discrétion est d'une présence indispensable. À moins que ce ne soit la complicité de la paire américaine entre Scott Colley (qui apporte toute sa gravité) et Jack de Johnette (maître dans le jeu fin des cymbales légères) et qui forment un tapis rythmique d'une incroyable finesse, véritable écrin pour la musique "portaliennne". Et il y a bien sûr cette communion totalement improbable entre Michel Portal et le jeune Ambrose Akinmusire (28 ans) dont on ne cesse de vous dire dans ces colonnes qu'il est l'un des trompettistes les plus talentueux de la jeune génération New Yorkaise. Entre les deux, point de reniement. Le jeune trompettiste assume totalement son jeu et sa (déjà) forte personnalité musicale dans une complémentarité absolue avec Portal (à l'image de cette intro un peu fusionnelle des deux hommes sur Tutti No Hystérique). Michel Portal quand à lui s'y

montre presque paternel, lui emboitant parfois le pas avec une grande intelligence comme dans ce Citrus Juice où il émerge de l'ombre du jeu du trompettiste dans un fondu enchaîné admirable.

Entre Europe et Amériques Portal trouve un juste équilibre. En demi-teinte Portal transmet ici le feu sacré du savoir avec beaucoup de sagesse. Transmets aussi le "son" et l'énergie. Et ce bien précieux circule entre eux : la quadrature du quintet est ici résolue.

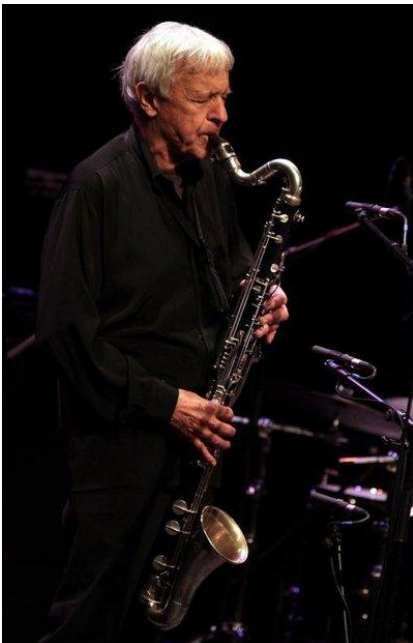
Jean-Marc Gelin

Michel Portal Sextet Des géants du jazz à La Comète

Publié le samedi 15 janvier 2011 à 11h00



Le batteur Jack DeJohnette (au centre) est l'un des plus grands joueurs de jazz de sa génération.



Photos François Nascimbeni

«BAÏLADOR », le nouvel album que Michel Portal a enregistré en deux jours et demi à New York avec Bojan Z (piano, clavier), Ambrose Akinmusire (trompette), Scott Colley (contrebasse), Jack DeJohnette (batterie) et Lionel Loueke (guitare), est sorti en magasin le lundi 8 janvier 2010.

Démarrée le samedi 8 janvier 2011, la tournée qui ne compte que six dates a fait halte hier à La Comète, scène nationale de Châlons-en-Champagne.

596 fans au total. « Les 3/4 des places étaient vendues au bout d'un mois d'abonnement », confie le secrétaire général Jean-Michel Talva. Il n'en restait qu'une vingtaine disponibles hier matin, toutes vendues en billetterie dès les portes de l'établissement ouvertes.

« Beaucoup de rythmes »

Grande figure du jazz français, Michel Portal a fait l'unanimité. « Dans Baïlador, il y a beaucoup de rythmes. J'adore jouer sur les rythmes », confiait-il récemment à Elise Lucet sur le plateau du 13 heures de France 2. Les nombreux spectateurs ont pu en juger, profitant à la fois de l'album qui résulte « d'une relation entre la tradition du jazz et les diverses influences que j'ai dans la musique » et du sextet composé de géants du jazz.

Citons parmi eux Jack DeJohnette, qui a débuté sa carrière en 1966 en jouant au sein du John Coltrane Quintet. Batteur virtuose, il accompagna notamment Miles Davis avec le pianiste Keith Jarrett sur l'album « Bitches Brew » en 1969.

Un sextet auquel aurait dû se joindre le clarinettiste Louis Sclavis, artiste associé à La Comète cette saison, s'il n'avait été empêché pour raisons familiales.

S.B.

Le concert, donné le dimanche 9 janvier salle Pleyel à Paris, est diffusé en direct sur www.citedelamusiquelive.tv Il restera accessible jusqu'au 9 mai 2011.

Michel Portal Sextet



Le clarinettiste Michel Portal

Jack DeJohnette, Bojan Z, Ambrose Akinmusire, Lionel Loueke et Scott Colley.

La filature reçoit une grande figure du jazz français, Michel Portal. Il vient de sortir un nouvel album Bailador avec un sextet de haut vol qui brasse les générations et les cultures.

Musicien aux multiples facettes, Michel Portal est clarinettiste et saxophoniste. Il est aussi à l'aise dans le répertoire classique où il est devenu un grand spécialiste de Mozart et de Schumann, que dans le répertoire contemporain où il a travaillé avec Stockhausen, Berio, Boulez...

Mais son cœur bat depuis toujours pour le jazz venu d'Amérique. Influencé par le free jazz des Mingus, Coltrane et consorts, il participe en 1965 à l'enregistrement du disque Free Jazz qui marque l'arrivée en Europe d'une musique juvénile et révolutionnaire. Dans les années 70, il crée Michel Portal Unit, laboratoire musical, réunissant musiciens européens et américains, épris de liberté et de formes neuves. Il devient ainsi un maître dans l'improvisation libre.

Touche à tout, Michel Portal compose aussi des bandes originales de films et téléfilms, pour lesquels il a reçu trois César de la meilleure musique (Le Retour de Martin Guerre, Les Cavaliers de l'orage, Champ d'honneur) et des 7 d'or (L'Ami Giono: Onorato, L'Ami Giono: Ivan Ivanovitch Kossiakoff, Eugénie Grandet).

Il a été de nombreuses fois récompensé par la profession. Il a reçu les premiers prix de clarinette du Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1959, du Concours international de Genève et du Jubilé suisse en 1963, et le Grand prix national de la musique en 1984.

En lien avec l'Afrique

Avec lui, la musique est avant tout une aventure, une rencontre. Il le prouve une fois encore avec son nouvel album Bailador, sorti en novembre dernier, mélange de générations, de nationalités et d'expériences différentes. Lui qui souhaite rester fidèle au jazz en lien avec l'Afrique a fait appel à Ambrose Akinmusire, jeune trompettiste américain d'ascendance nigériane et à Lionel Loueke, guiratiste béninois. La distribution est complétée par l'ami de toujours, Bojan Z, par le contrebassiste Scott Colley. Last but not the least, le batteur Jack DeJohnette qui a joué avec les plus grands : Herbie Hancock ou encore Miles Davis.



3 261013 380054

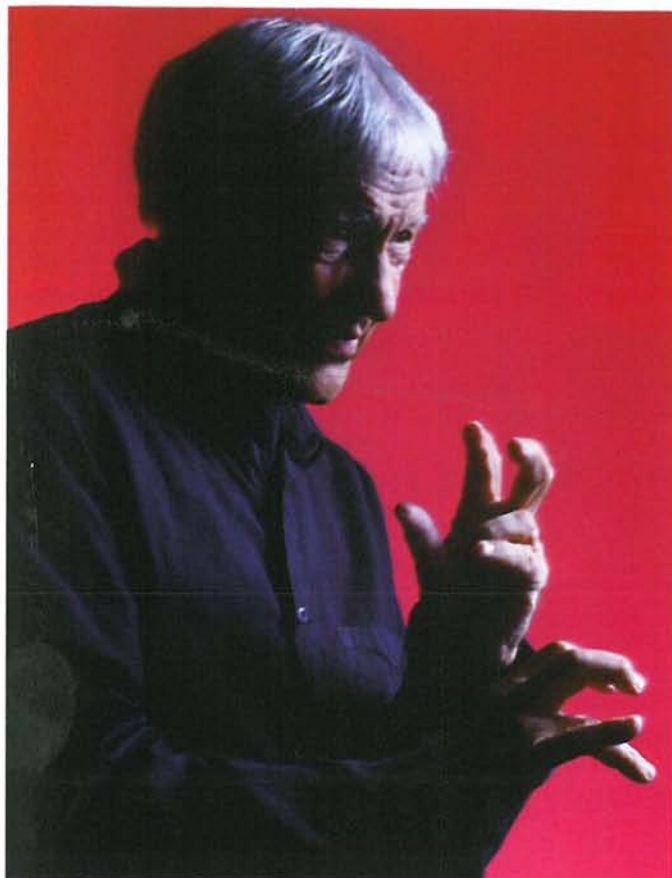
Mensuel
T.M. : N.C.

☎ : + 41 21 311 77 22
L.M. : N.C.

SO JAZZ

NOVEMBRE 2010

DISQUES



Benjamin de Diesboch

Remise en jeu

C'est un retour au jazz que signe Michel Portal avec cet album vif et accrocheur

Bye-bye Minneapolis, good morning New York ! Ciao le funk, bonjour le retour au jazz. *Bailador* est une vraie remise en jeu. Michel

Portal tel qu'on espérait l'entendre depuis longtemps. Avec des partenaires dignes de ce nom. De ceux qui stimulent, de ceux qui relancent. Portal peut se le permettre, Portal ne s'en est pas privé. Bojan Z, qui joue depuis tant d'années à ses côtés, l'y a bien aidé. Résultat : la musique est vive, les ritournelles accrochent et la partie reprend. *Bailador* impose la danse au corps des musiciens, et la rythmique Scott Colley-Jack DeJohnette est là pour donner la cadence. Lionel Loueke épingle sans violence les mélodies de sa guitare. Mais c'est surtout le trompettiste Ambrose Akinmusire qui fait forte impression, habile à trouver sa voix dans toutes les configurations. Comme quoi, les castings bien pensés peuvent parfois faire des miracles. Michel Portal s'en tire mieux que bien et signe un disque réconciliateur. **VINCENT BESSIÈRES**

SO JAZZ





Mensuel
T.M. : 25 000

☎ : 01 45 61 41 80
L.M. : 77 000



NOVEMBRE 2010

CHOC

JAZZ
jazzman

MICHEL PORTAL BAILADOR

| CD EMARCY / UNIVERSAL

MICHEL PORTAL
BAILADOR



Où l'on commence par la liste des musiciens : Jack DeJohnette (oui, oui !), Scott Colley (que tout le monde se dispute), Ambrose Akinmusire (que bientôt l'on ne présentera plus), Bojan Zulfikarpasic (en copilote de luxe), Lionel Loueke (en ouverture de programme)... On avait déjà remarqué le talent du clarinettiste pour s'entourer, nous voilà ici mieux que servis. L'essentiel reste à venir, et ne se fait pas attendre. *Dolce* annonce les couleurs, dominées par l'acoustique, et les

mouvements, qui seront souples et dansants. *Bailador* justement (danseur en espagnol) est un festin de groove, impair mais si tranquille... *Cuba Si, Cuba No* est un régal dans l'alliage des grains et la superposition des flux rythmiques. Ombres laisse chanter la clarinette basse et miroiter la guitare avec une évidence qui touche juste. *Alto Blues* est ici offert (au soprano !) dans une version à la fois intense et un peu lunaire, servi par de belles recherches de couleurs au piano et à la trompette. DeJohnette apporte pour sa part une composition contrastée, *One on One*, scénario très ouvert, propre à nourrir les débordements - contrôlés - individuels et collectifs. On se régale du dialogue offert par le tandem rythmique en guise de coda. Le bref et subtil *Tutti No Hystérique* final réserve en son centre, entre autres surprises, une petite merveille de solo de piano. Que du bonheur donc, en partie grâce au jeu des complémentarités fécondes qui se dessinent progressivement : Colley / DeJohnette, Akinmusire / Portal, mais aussi le croisement des univers rythmiques de Bojan Z et du batteur. L'impression, enfin, que Portal renoue en cette belle compagnie avec une part profonde de lui-même qui chante, qui danse, et qui n'aurait que faire d'un exercice supplémentaire de fusion ou de métissage. On a hâte de les voir et entendre sur scène. Vincent Cotro

VINCENT COTRO

Michel Portal (bcl, ss, ts, arr), Bojan Z (p, kbds, arr), Ambrose Akinmusire (tp), Scott Colley (b), Jack DeJohnette (dm), Lionel Loueke (g).

LE CD DE MICHEL PORTAL, "BAILADOR", EST OFFERT AUX FUTURS ABONNÉS DE JAZZ MAGAZINE / JAZZMAN. RENDEZ-VOUS PAGE 85.

N° 619 - NOVEMBRE 2010

JAZZ

jazzman magazine

**TOUT CE QUE
VOUS AVEZ
TOUJOURS VOULU
SAVOIR SUR**

MICHEL PORTAL

**SANS JAMAIS OSER
LUI DEMANDER**

**L'INTERVIEW VÉRITÉ
LE DISQUE ÉVÉNEMENT**

**30 PAGES
DE CHRONIQUES
DE DISQUES**

**MULGREW MILLER
LAURENT DE WILDI
GIGI GRYS
JEAN-PHILIPPE VIRET
AHMAD JAMA
BENOÎT DELBECC**

M 01923 - 619 - F: 5,00 €





Mensuel
T.M. : 25 000

☎ : 01 45 61 41 80
L.M. : 77 000

JAZZ
magazine
www.jazzmagazine.com

NOVEMBRE 2010

À LA UNE

Le rêve du danseur

Entre le Bayonne de l'après-guerre, le Minneapolis début de siècle et le Paris des "années 68", entre le bal et la musique contemporaine, le free jazz et la variété, Mozart et Mauricio Kagel, Barbara et Duke Ellington, **MICHEL PORTAL** revient sur une carrière hors-normes, au moment où sort son nouvel album, "Baïlador". Contrepoint visuel à cet entretien sans fard, les images et les souvenirs de Guy Le Querrec, l'indispensable compagnon de route. PAR STÉPHANE OLLIVIER

C'est une vaste pièce baignée d'une lumière douce, au dernier étage d'un immeuble cosu du sixième arrondissement de Paris. Silhouette sombre et longiligne à l'élégance austère, Michel Portal nous reçoit chez lui. Une plaque de verre sur tréteaux encombrée d'un amoncellement de papiers, de disques et de partitions, deux vieilles chaises en bois. Un pauvre canapé comme rejeté dans un coin. Un pupitre. Une clarinette. L'espace est nu, à peine habité. Comme une invitation permanente au voyage, une forêt de valises de toutes tailles hérissent leurs poignées rétractiles. On les imagine toutes remplies du même nécessaire vital, interchangeables, prêtes à répondre dans l'instant à tout désir impromptu de départ. Depuis bientôt soixante-quinze ans, Michel Portal est en transit. De passage parmi les hommes. Avec pour seul vicaire un désir fou de musique.

STÉPHANE OLLIVIER : Quels sont les premiers liens à la musique d'un petit garçon à Bayonne au tournant des années 40 ?

MICHEL PORTAL : Je les résumerai d'un mot : la passion. C'est quelque chose qui arrive comme ça, d'un coup, et qui fout en l'air tout ce qu'il y a autour. Même l'école à l'époque ça ne m'intéresse pas trop, j'ai l'im-

pression que très vite la seule histoire qui me concerne c'est la musique. Je dois avoir huit ans, pas plus, quand ça me tombe dessus, mon seul but dans la vie ça devient d'écouter de la musique, tout le temps, partout, la nuit à la radio, au théâtre dès que je le peux. Rencontrer des musiciens, découvrir de nouveaux instruments... Je me plonge là-dedans et ça me semble tellement facile cette histoire-là que c'est un peu comme un rêve...

Vous étiez en contact direct avec la musique dans votre famille ?

J'ai grandi dans un milieu où l'on ne parlait pas beaucoup. Mon père a d'abord eu une imprimerie, ensuite il a tenu un café où les gens venaient pour jouer aux cartes. C'était moitié populaire, moitié "je ne sais quoi", mais dans un quartier que j'ai toujours qualifié de désert musical. C'était une angoisse terrible pour moi ça. L'ennui profond de la province. Il se trouve qu'au Pays basque il y avait la fête chaque été, j'adorais ce moment, mais dès que se profilait la fin des vacances, c'était l'angoisse profonde. C'était le brouillard, l'eau, la mer, les cours... C'était terrible pour moi. Je ne communiquais pas beaucoup, j'étais assez timide, j'avais la hantise d'aller à l'école, et je me souviens que je me disais : « Mais comment je vais continuer dans cette histoire plus tard ? » Alors c'est à ce

moment-là, je ne sais plus très bien comment, que la musique, les instruments, sont venus comme une possibilité de salut. Je me suis mis à faire partie des orchestres de patronage de la ville, l'estudiantine, la clique, les processions, l'harmonie... Grâce à la musique je pouvais être avec les gens sans avoir à leur parler, je jouais. De la mandoline, de la clarinette, j'y trouvais mon compte. Mais j'étais un enfant terriblement solitaire. Et quand je me suis retrouvé un peu plus tard à l'école de musique de Bayonne à apprendre la clarinette, j'étais encore très seul. Les amateurs de musique constituaient un cercle minuscule.

Pourquoi choisissez-vous la clarinette ?

Chez moi déjà ce n'était pas trop le genre violon et piano, et puis mon beau-père était chef d'harmonie, il y avait ces orchestres qui jouaient dans les corridors - la clarinette s'est un peu imposée d'elle-même. C'était l'instrument roi en quelque sorte. Mais j'ai joué d'une quantité d'instruments avant de me fixer : de la flûte, du basson... Très vite les gens se sont mis à me dire : « Eh c'est pas mal ce que tu fais ! », mais moi, l'impression que j'ai de cette époque, même si c'est très flou dans ma mémoire, c'est que dès ce moment je ne veux pas trop savoir ce que je fais. Je ne veux rien préméditer. C'est quelque chose qui m'est resté, je n'ai jamais eu de stratégie dans la vie. ***



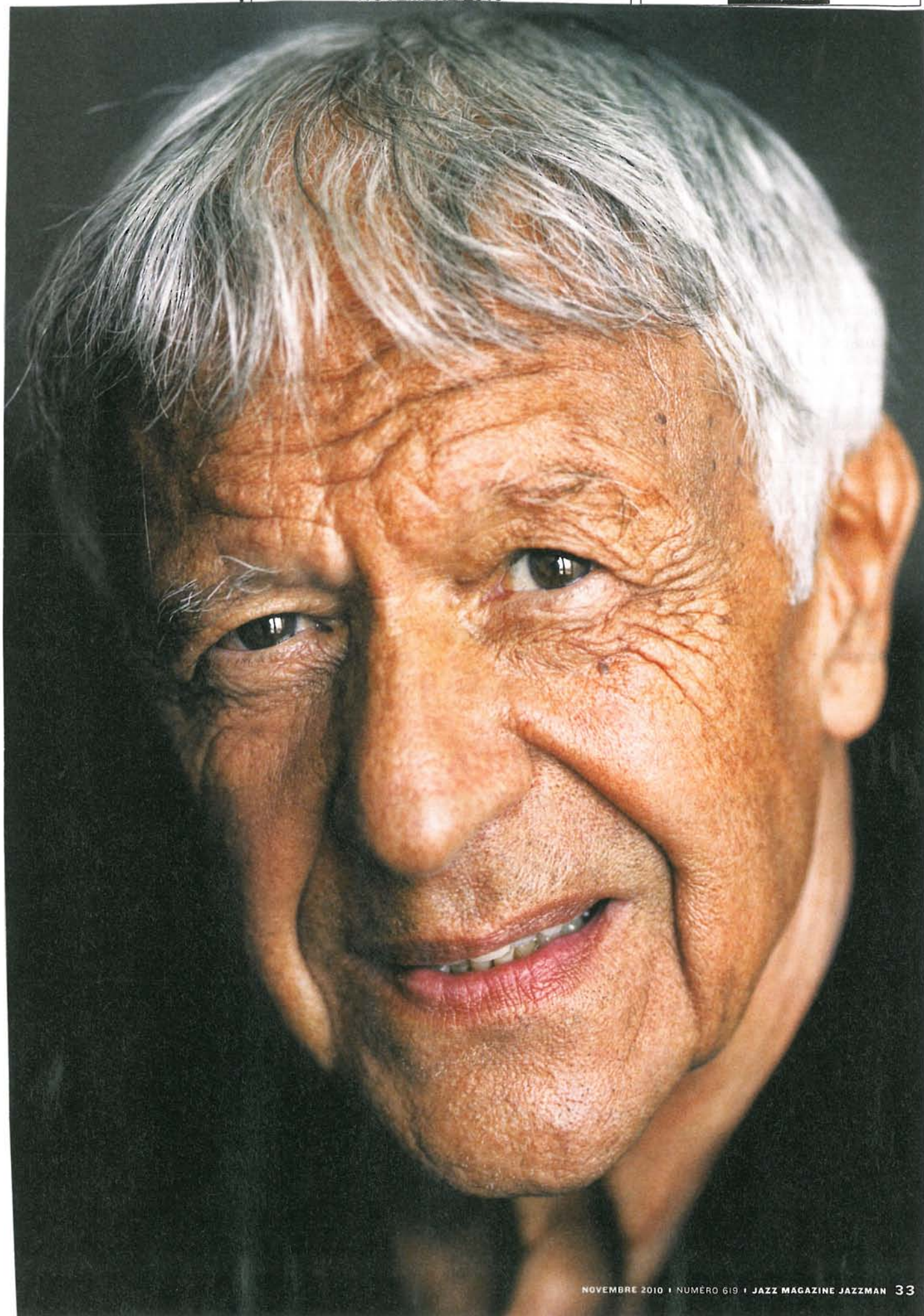
3 041001 458831

Mensuel
T.M. : 25 000

☎ : 01 45 61 41 80
L.M. : 77 000



NOVEMBRE 2010



*** La seule chose qui me pousse d'un côté plutôt que d'un autre c'est l'impression que j'ai que ça me fera moins mal là qu'ailleurs... J'étais déjà d'un tempérament très inquiet, et comme les gens portaient sur moi des regards bienveillants quand je me mettais à improviser un fandango à la clarinette avec un accordéoniste du coin, bah ça me rassurait, ça me confortait dans l'idée que c'était là que je devais aller. Je jouais, je rendais les gens heureux sans avoir à leur parler. On me remarquait. La musique, il ne faut pas se mentir, c'est aussi un peu pour se montrer. C'est le paradoxe de l'état de solitude qui était le mien. Au lycée, je n'avais qu'une hâte : que la récré arrive pour que je puisse faire le con. J'adorais raconter des histoires de façon un peu théâtrale pour faire rire les gens. J'aimais bien me mettre en scène. J'avais ce sens de la fête. Alors la grand-rue de la petite ville balnéaire, déserte à partir de 20 heures, ça m'angoissait totalement. La musique venait comme me guérir de cette mélancolie. Et puis petit à petit des gens se sont intéressés à moi comme des sortes de mécènes, ils m'ont aidé en me donnant des disques notamment, de Ravel mais aussi de Charlie Parker ou de Stan Getz. A l'époque on vivait par l'oreille, on fantasait les musiciens qu'on entendait, il n'y avait pas toute cette dictature de l'image, on ne projetait pas de devenir musicien pour être une star, le chemin que l'on empruntait était étroit et très incertain. Mon père était très réticent, il pensait que j'allais me casser la gueule, comme il disait. Mais moi je n'avais pas envie de faire autre chose, l'école ça m'ennuyait, je n'aimais pas l'idée de me retrouver à plusieurs dans une salle à écouter un professeur qui nous disait à tous la même chose en même temps, j'étais très réticent, je ne supportais pas, j'avais une espèce de révolte en moi...

Le jazz arrive donc très vite dans votre vie, quasiment en même temps que le classique...

Oui, je ne me souviens plus tellement des dates. Mais juste après la guerre, c'est sûr je suis déjà totalement fondu. Je me souviens me réveillant une nuit pour écouter la radio et de découvrir *Lover Man* de Charlie Parker. J'ai été complètement saisi. Je me suis dit : « Putain, qu'est-ce que c'est que ce bordel ? Ça alors ! Mais, ça alors... » Mais le lendemain je pouvais écouter un concerto de Brahms par un grand pianiste russe et être touché de la même manière. Pour moi, la musique, ça n'a jamais constitué qu'un seul et même grand

corps, je n'ai jamais fait de différence entre les genres, contrairement à beaucoup de gens qui ont senti le besoin d'affirmer et d'afficher leur goûts en réaction contre d'autres. Moi j'ai tout pris d'un bloc, même le vieux type qui jouait de la clarinette dans les fêtes de village à côté d'un tonneau de bière, j'avais envie d'aller le voir et de lui dire : « Continuez, c'est bien ce que vous faites... »

Mais vous vous engagez tout de même dans une formation classique traditionnelle...

Je vais vous dire... Je me souviens d'un Japonais qui était venu prendre la direction de l'orchestre de Biarritz et qui avait pour ambition de tout révolutionner. Il m'avait convoqué pour une audition, et je m'étais retrouvé dans une immense salle, remplie des soixante-dix pupitres de l'orchestre, avec pour seule

“Je veux avoir des instruments pour faire du bruit. Parce que le bruit, ça m'attire...”

partenaire une petite Japonaise, sa fille, qui était premier prix de violoncelle je crois, à Tokyo. On était là tous les deux, on devait avoir une douzaine d'années, et il nous a fait jouer la *Pastorale* de Beethoven, enfin, les parties qui étaient réservées à chacun de nos instruments dans la partition, c'est-à-dire à peu près rien... Mon père, qui m'avait accompagné, était dans un coin de la salle et ne disait rien. Au retour, dans la voiture, il s'est tourné vers moi et m'a dit : « Tu vois, ce type de musique-là, c'est pas pour toi... » C'est tout. Et je me souviens que j'avais trouvé ça assez extra à l'époque, cette phrase. Mais de la même façon, je me souviens de conversations entre musiciens que j'avais surprises à peu près à la même époque au casino au bord de la mer qui, dans le champ du jazz, m'avaient semblé tout aussi ridicules et réactionnaires. Je me disais : « Eh ben, c'est donc avec ça qu'il va falloir faire ? » Pourtant, curieusement, ces expériences ne me détournent pas de la musique. Je me dis juste que je vis dans un désert et qu'il va fal-

loir aller voir ailleurs. Je savais confusément que c'était par et pour la musique que j'arriverais à m'en sortir. Mais quand tu dois prendre ton vélo l'hiver quand il fait nuit et qu'il pleut pour aller à l'école de musique et que tu te retrouves face au professeur avec ta clarinette, c'est pas marrant non plus. On me disait que j'étais doué. D'accord ! Mais moi je travaillais, et beaucoup : les gammes et tout ça, ce n'était pas une partie de plaisir. Heureusement on m'appelait parfois pour participer à une petite fête de village dans le pays basque. Ou on me proposait de jouer le quintette de Mozart accompagné par un quatuor à cordes de la région. Ah, ça c'était bien, ça ça avait du sens... Et les deux, ensemble, c'était encore mieux ! J'ai compris très vite que j'avais besoin de la fête, de voir les filles qui dansent, et en même temps du côté sérieux de l'histoire. Il y avait presque un petit côté "enquête" là-dedans : de passer d'un monde à l'autre, ça me permettait de me faire une idée plus précise de ces gens bizarres qui font de la musique - de comprendre d'où ils viennent, pourquoi celui-là fait du classique et celui-là du jazz... Ce n'étaient pas les mêmes personnes, et ce n'était pas qu'une question de classe sociale... Le type qui fait le cacheton dans les bals et celui qui est derrière un pupitre dans un orchestre symphonique, ils ne se ressemblent pas.

Et vous, vous vous sentiez appartenir à quelle catégorie à l'époque ?

J'observais et je traversais tous ces mondes sans me poser trop de questions. Simple, je constatais qu'il y avait deux mondes bien distincts et je ne comprenais pas pourquoi il devait y avoir absolument cette séparation. Mais bon, très vite j'ai quand même voulu faire du jazz, je me suis mis au saxophone. Parce qu'il y avait l'Amérique derrière tout ça, le fantasme, la fascination qu'exerçait ce monde sur nous, les enfants de la guerre. On ne parlait que de ça, de la façon dont les mecs se sapaient, jouaient - du solo de machin dans l'orchestre de Duke ou de Cab Calloway...

Mais votre connaissance du jazz venait principalement des disques et de la radio. Y avait-il des concerts de jazz parfois dans la région ?

Le programme du théâtre de Bayonne était très mélangé, on pouvait d'un jour sur l'autre y voir une pièce de Guitry, puis une opérette, puis de la musique folklorique. Un jour sur l'affiche, je lis : "Concert de jazz". Alors là, événement - « j'veux y aller, j'veux y aller ! » Ça a été un moment extraordinaire pour moi, parce qu'à côté de tout ce que j'écoutais, du vieux jazz new orleans à Wardell Gray ou Dexter Gordon en passant par Coleman Hawkins et Fletcher Henderson, tout à coup j'ai vu en chair et en os des musiciens de jazz. C'étaient les frères Fol, je me souviens, accompagnés d'un black assez costaud, pas mal, classe, le trompettiste Rex Stewart. J'ai trouvé ça fabuleux.

Vous vous mettez au saxophone à cette époque : dans l'idée d'en faire votre instrument principal et d'abandonner à terme la clarinette ?

Non, je veux jouer de tout. De tout, et en même temps. Je veux avoir des instruments pour faire du bruit. Parce que le bruit, ça m'attire... J'ai essayé tous les instruments à vent de l'harmonie avant de m'arrêter à la clarinette : le cor, le basson... Trop dur le cor, j'ai vite arrêté. Et puis j'ai joué de la mandoline aussi. Mais là, ça me faisait mal aux doigts. Là encore je suis allé vers ce qui me faisait le moins mal, finalement je dois être assez paresseux... C'est peut-être ça aussi la musique pour moi, une certaine forme de paresse. C'est un métier bizarre, musicien, quand tu y penses. C'est une pratique très solitaire paradoxalement : tu travailles au milieu de gens mais tout le temps que tu passes avant, seul, à attendre ce moment où tu te mélanges... Les gens ont peu conscience de toute cette somme de travail nécessaire et de l'angoisse que ça représente ces moments où tu ne sais pas si on a encore envie de toi. Mon père pensait que la vie de musicien c'était une vie de saltimbanque, et il n'avait pas tort.

1968 Avec François Tusques dans la Salle 105 de la Maison de l'ORTF : « Bien sûr, on avait écouté Ornette Coleman... »

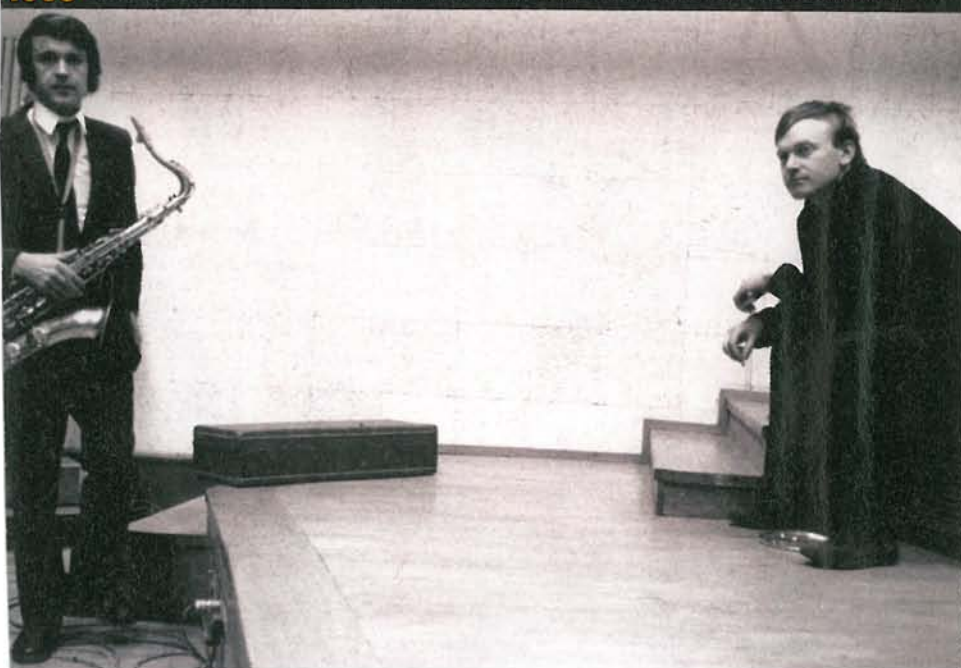


PHOTO : GUY LE QUERREC / MAGNUM

Mais cette dimension-là ne vous attirait-elle pas un peu aussi ?

Moi je suis bordélique. Regardez autour de vous. Ma vie n'a pas changé depuis cette époque. Il n'y a pas de table ici. Je n'en ai jamais eu, ou rarement. Je ne me pose pas. J'ai ces vieilles chaises depuis quarante ans, elles sont toutes branlantes. Par contre vous voyez là il y a une vingtaine de valises entreposées, il faudrait les ranger mais je ne sais pas où les mettre... Le résultat c'est que je ne peux tout simplement recevoir personne chez moi, comme si c'était un lieu réservé à la musique, comme si la musique était une chose sacrée... J'ai besoin de cette retraite. Pour moi, la musique est de l'ordre du secret. Finalement cette vie avec la musique c'est très tourmenté, c'est plein de points d'interrogation... À cette époque-là constamment j'ai le doute : est-ce que je continue ? Est-ce que j'arrête ? Et curieusement j'ai l'impression d'en être encore là, quoi !

À quel moment quittez-vous Bayonne ?

C'est encore grâce à ces gens qui m'avaient pris sous leur protection, ils m'inscrivaient régulièrement à des concours régionaux, je jouais de la musique de chambre principalement, et très souvent je remportais la palme. Je ne me disais pas que j'avais du talent - je n'ai jamais très bien su ce que ça voulait dire, mais je trouvais bien que des gens reconnaissent ma passion et mon travail, ça m'encourageait à continuer. Et j'ai bien l'idée d'avoir bien compris l'œuvre que j'avais interprétée. Tout ça progressivement ça a fait boule de neige. Finalement je suis allé à Paris prendre des cours de clarinette avec Ulysse Delécluse, un grand maître de l'instrument, qui m'a encouragé à persévérer et travailler, et au bout d'un certain temps j'ai passé le concours du Conservatoire, et j'ai été reçu. Mais tout ça sans me couper un seul instant du jazz. Je jouais l'été dans des orchestres amateurs, dans les casinos, je faisais danser les gens, et puis au milieu d'un blues de temps en temps j'aimais bien balancer un solo de Charlie Parker que j'avais retranscrit d'oreille. On me disait : « *il était chouette ton solo* », je ne disais pas que c'était de Parker...

Votre principal modèle à ce moment, c'est lui ?

Parker pour le saxophone alto, c'est indépassable. Mais j'écoute tout, j'absorbe tout. Les grands bluesmen, les grands maîtres créoles de la clarinette... J'adorais le jazz moderne, le bebop, mais le style new orleans me fascinait aussi beaucoup, à cause précisément de sa façon de réinventer la clarinette... J'avais quand même une formation classique, on m'avait appris une certaine façon de modeler le son, de le contrôler. Ce n'était pas du tout comme ça que jouaient des types comme Jimmie Noone ou Barney Bigard. Il y avait une autre façon d'y mettre le corps, un autre rapport au souffle, une autre sensualité avec tout ce vibrato. Tout ça se mélangeait en moi et j'essayais de faire avec. Ce qui est sûr c'est que je ne choisissais pas les modernes contre les anciens : je prenais tout. Mais le jazz, ce n'était pas simple quand même, on l'apprenait d'oreille, par la radio, les disques, c'était une sorte de confrérie : les mecs qui aimaient ça, des joyeux hurluberlus qui voulaient voyager sans bouger de chez eux. Mais ce qu'on entendait, la qualité des cho-

Portal en 10 dates

1935
Naissance, le 27 novembre, à Bayonne.

1959
1^{er} Prix de clarinette du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

1965
Enregistrement de "Free Jazz" en compagnie de quelques "renégats" du jazz français menés par le pianiste François Tusques.

1969
Création du New Phonic Art avec Vinko Globokar, Carlos Roque Alsina et Jean-Pierre Drouet.

1971
Il fonde le Michel Portal Unit.

1980
"Dejarme Solo!", ou la fin des utopies collectives des années 70.

1981
César de la Meilleure Musique de Film pour *Le Retour de Martin Guerre* de Daniel Vigne.

1987
"Turbulence" : gros succès public.

2000
Sous l'impulsion du producteur Jean Rochard, il enregistre l'audacieux et controversé "Minneapolis".

2006
Le 17 mai à l'Olympia, il célèbre ses cinquante ans de carrière.



1979 Paris, Chapelle des Lombards, Michel face à Portal : « Qu'est-ce que tu vas bien pouvoir faire de ça ? »

rus de ces musiciens d'Amérique, c'était bluffant...

Est-ce qu'à cette époque vous avez la tentation de mêler les pratiques ?

Pas du tout. J'ai un respect total pour l'esprit de la musique qu'un type a pris la peine d'écrire dans ses moindres détails, avec une idée bien précise de ce qu'il veut, comme de l'autre côté j'ai un respect total pour l'expression ultime qu'un musicien de jazz va aller rechercher au fin fond de son solo avec tout ce que ça peut comporter de défonce, de meurtre et d'assassinat. Donc, je ne vais pas m'amuser avec ça. Je ne joue pas avec la musique. Ce sont deux formes de musique ardues et de haute tension, il ne faut pas les prendre à la légère. Passion. Adoration. Respect... Le son qui traverse et qui envoie un message terrible, chaque fois ça me fascine. Et immanquablement je me demande : « Est-ce que j'y arriverai un jour à ce bordel ? » Ultime question... Il me semble que dans le classique, si je choisis demain de

défendre Mozart, je vais être là, je suis au niveau. Par contre si tu me dis de jouer le blues et d'y intégrer les harmonies de Parker, je ne sais pas, je crois que j'ai laissé les portes ouvertes. Je veux dire que c'est une musique que je suis allé chercher ailleurs, par l'oreille, je n'ai jamais appris, je n'ai pas eu de maître, ça me manque. J'aurais adoré aller aux États-Unis et trouver quelqu'un qui m'initie, qui me dise quel type de doigté faire, comment articuler telle phrase. Je me sens un peu orphelin en jazz. J'aurais aimé être totalement dans un idiome, comme les Manouches, et y chercher le chorus ultime. Parfois quand je m'inscris dans ces styles j'ai l'impression de réciter une leçon. Un jour je me suis dit : « Dans le jazz tu ne sais pas ce que tu fais mon pote, laisse tomber tous ces exercices, tu as tellement retranscrit de chorus, tellement joué à la manière de truc et de machin pour aussitôt tout oublier, fais ton propre truc ! » Parce que quand je suis sur scène j'oublie tout ça, je ne suis plus du tout dans ce type de complexe. Mais je sais ce qui me manque : les pratiques de changement d'harmonie par exemple, toutes ces techniques de jeu que je peux faire, que je peux emprunter, mais que fondamentalement je sens bien que je n'ai pas. En ce ...

*** sens je suis un très mauvais élève et quand les gens me reprochent de mal développer mes solos dans les harmonies, bah peut-être qu'ils ont raison, c'est possible, c'est trop tard de toute façon, ce n'est pas à mon âge que je vais m'y mettre...

Vous semblez le regretter et, en même temps, vous n'allez pas me faire croire que vous n'êtes pas conscient de votre singularité qui vient précisément de votre incapacité à vous inscrire dans un idiome et de vous y limiter...

Évidemment, parce que je pense aussi que plus tu apprends de choses dans la musique, plus tu es à même ensuite de les utiliser et de les balancer au moment où tu en as besoin. Pour faire des choses extrêmement difficiles en improvisation, il faut être riche, posséder intimement tout un tas de pratiques que tu as travaillées et que tu maîtrises sur le bout des doigts. Sinon tu es constamment limité. Les derniers chorus de Coltrane par exemple, c'est incroyablement difficile techniquement, mais je les joue. C'est monstrueux de difficulté, je les travaille régulièrement, je les analyse. Et en même temps souvent je me demande : « Qu'est-ce que tu vas bien pouvoir faire de ça ? »

Mais ne croyez-vous pas que c'est en étant confronté à ses limites et ses manques que l'on innove vraiment ?

Ça dépend des époques. Il y en a de plus créatives que d'autres qui te poussent à aller chercher au-delà de tes possibilités, et d'autres plus frileuses, comme aujourd'hui. Je trouve qu'on vit dans un monde un peu solitaire, un peu fermé. Mais peut-être que c'est moi qui ose moins, avec le temps.

Si l'on reprend le fil de votre vie, on arrive au moment où vous commencez une carrière classique...

D'abord, il y a la guerre d'Algérie qui se greffe là-dessus. C'est la première fois que j'ai entendu dire de moi que j'y allais "la fleur au fusil". C'est vrai que je suis parti là-bas avec des instruments de musique pour faire la guerre. Je suis arrivé avec la clarinette, le saxophone, le bandonéon, on m'a pris pour un fou, ou tout au moins un doux rêveur. En fait, je me suis engagé dans l'armée pour ne pas faire la guerre. J'avais une vingtaine d'années, je venais d'entrer au conservatoire et j'avais besoin d'argent parce que je m'étais fâché avec mon père. Seulement comme j'étais engagé j'ai été obligé de partir, et je me suis retrouvé dans le djebel avec la France profonde. J'y suis resté trente mois. Avec mes instruments, je faisais des petits concerts impromptus aux soldats qui s'emmerdaient. Il fallait que je joue *Besame Mucho* ou *Reine de Valse*... Si je rechignais, ils allaient chercher la mitrailleuse

1972 Châteauvallon : « Albert Ayler et ses ritournelles... »



PHOTO : GUY LE QUÉRECC



1982 Avec Bernard Lubat : « On comprend tout de suite qu'on fait partie de la même famille... »

et disaient en se marrant qu'ils allaient me buter. Ils me prenaient pour un doux dingue mais je leur faisais du bien. J'ai l'impression que cette anecdote en dit long sur la façon que j'avais alors de passer dans la vie, avec beaucoup d'inconscience. Il y a un côté absurde de l'existence que j'ai toujours ressenti très intimement. Alors oui, à mon retour j'essaie de commencer une carrière classique, je suis prix de conservatoire mais j'ai très peu de concerts. C'est le moment où je me mets à gagner ma vie avec la variété. Dès mon arrivée à Paris je me mets à courir le cacheton, je vais dans les clubs de Pigalle, un peu comme a fait Martial Solal. Je joue de la clarinette, du saxophone mais aussi du bandonéon, je trouve des contrats dans des styles de musique très variés. Parce qu'il ne faut pas se mentir : c'est la variété qui me fait vivre à l'époque. J'y trouve aussi mon compte musicalement, parfois. Quand je joue dans le grand orchestre d'Aimé Barelli, ce n'est pas n'importe quoi. C'était au Sporting de Monte-Carlo, je me souviens, un endroit hyper sélect, on faisait une musique jazzy, sophistiquée, et il y avait beaucoup d'argent à la clé. Mais j'ai fait aussi beaucoup de baloche, au Moulin Rouge, au Moulin de la Galette, à faire danser les gens toute la nuit, avec l'orchestre de mambo de Benny Bennett ou l'orchestre de l'accordéoniste Tony Murena. Il fallait respecter la clientèle dans ce milieu-là, jouer des cha cha cha, des boléros. Il n'y avait pas de place pour la fantaisie. Traverser toutes ces musiques me permettait d'avoir une vue d'ensemble sur le milieu et une idée assez précise de ce que les gens voulaient entendre...

Conclusion ?

Chacun est dans sa carcasse et ne s'en sort pas. Certains vont totalement se conformer aux goûts du public et s'attacher à lui faire plaisir quand d'autres vont arriver avec leur instrument et lui cracher à la gueule pour le faire réagir.

Et quel rôle choisissez-vous alors ?

Au fond de moi, je crois que je suis un peu violent et que même si je veux aller dans le sens du public en connaissant toutes les routines du plaisir que peuvent procurer les musiques romantiques ou populaires que j'ai jouées dans ma carrière, bien sûr, je peux tricher un peu, mais au bout du compte il y aura toujours quelque chose d'inconfortable dans ce que je vais produire. Enfin il me semble...

Comment se passent vos collaborations avec les grands noms de la chanson française qui font appels à vous comme Serge Gainsbourg, Claude Nougaro ou Barbara ?

En tant que musicien qui privilégie le partage et l'idée que la création est un processus collectif, la plupart de ces expériences ont été frustrantes. J'arrivais en studio, on me demandait un petit chorus de seize

mesures, il n'y avait vraiment rien de palpitant là-dedans. Ou de partir en tournée avec Nougaro, de jouer tous les soirs la même chose, de la même manière, c'était quand même une forme de routine, un travail de caméléon.

En même temps, les contrechans que vous improvisez sur les chansons de Barbara participent structurellement de la poésie des morceaux...

Je suis d'accord, mais mon apport reste quand même minimal. Mais vous avez raison, avec Barbara c'est une autre histoire. Quand on s'est rencontré, on s'est découvert l'un l'autre un peu identiques, inquiets et

“À froid, je suis triste comme la mort, je ne peux pas. Il me faut du rythme.”

indécis. Elle ne savait pas vraiment ce qu'elle allait faire, elle avait son texte là, *Pierre*, mais elle ne savait pas comment elle allait le chanter, quelle serait même la musique de la chanson. C'est moi qui ai eu cette idée de l'introduction calquée sur un morceau de Bach et elle est partie de ça pour composer. Au moment de l'enregistrement j'ai pris l'alto au lieu de la clarinette, je lui ai dit : « Tu la chantes et on fait une prise ou deux, pas plus. » On a démarré et j'ai improvisé. Et puis c'est resté comme ça. C'est sûr que je n'aurais pas pu faire ça si je n'avais pas eu toute mon expérience dans le jazz.

Enfinement qu'est-ce que vous ont apporté toutes ces années passées à faire de la variété ?

J'ai tout simplement appris mon métier. La variété c'est une école de la précision et de l'humilité. Tu arrives en séance, tu n'as que quatre mesures à faire, mais il faut les faire. Tu es jugé là-dessus. Sur ta capacité à déchiffrer la partition, à réagir très vite à ce que l'on te demande, à apporter des idées, à improviser. C'était un milieu très sélectif, on devait être une petite dizaine de saxophonistes sur la place de Paris à se partager les séances, guère plus. On pouvait nous demander d'un jour sur l'autre de jouer comme Stan Getz ou Dexter Gordon. La variété, ça porte bien son nom, il faut être capable d'aller partout. Cette polyvalence m'allait très bien, ça me ressemblait.

Quels sont vos liens avec les “professionnels” du jazz à cette époque ?

Pas très bons... L'impression que j'ai c'est qu'ils me regardent comme quelqu'un qui vient du classique.

Quelqu'un qui n'est pas du sérail, qui n'a pas assez écumé les boîtes et souffert dans les jam sessions. C'est un peu la lutte des classes. Si tu viens du jazz ou de la variété, à plus forte raison quand tu viens des deux, tu es méprisé par ceux qui font du jazz pur et dur, tu es d'emblée classé. D'un côté il y a le mec qui se lève à huit heures pour aller au studio à Blanqui enregistrer avec Gainsbourg, et de l'autre le mec qui se couche à quatre heures du matin et ne se réveille pas avant midi. Ça n'a rien à voir. Alors je me tiens au courant de l'actualité du jazz, je vais dans les boîtes voir ce qui s'y joue mais je n'ai pas l'idée à ce moment-là de sortir mon biniou. D'abord, j'ai peur, certainement, et je n'ai pas envie d'entrer dans cette logique d'examen, je ne veux pas me faire noter, je sens le piège, je veux éviter à tout prix les remarques du genre : « Attention il a joué douze mesures 1/2, il s'est trompé » J'ai l'impression d'être confronté à un monde assez macho, très fermé et contrôlé. Il faudra attendre mai 68 pour que tout ça vole en éclats. C'est ça l'histoire. Mai 68 c'est l'éparpillement de tout, soudain tu trouves des mecs qui jouent des choros dans la rue, qui n'en ont rien à foutre de ces petits temples du jazz sanctifiés par leurs fidèles. On va voir ailleurs, on ouvre de nouveaux lieux où on ne demande pas au mec qui arrive s'il a la carte pour jouer, on le laisse venir sur scène. On ne parle plus de jazz là, c'est l'émergence d'autre chose. Il y a une ouverture incroyable dans la tronche des gens. Je me souviens de Barney Wilen avec moi à la Mutualité, pour un concert contre la guerre au Vietnam : il avait apporté sur scène une valise pleine de têtes de cochon coupées. Ce n'est plus Miles dans *Ascenseur pour l'échafaud*, ce n'est plus le Club Saint-Germain... Avant ce grand vent de marée qui emporte tout, moi je n'ai pas l'impression de faire vraiment partie de ce monde. Je fais bien quelques petites séances avec Jef Gilson ou Pierre Michelot, ce sont plutôt les arrangeurs dans des contextes orchestraux qui font appel à moi à ce moment. Mais ça reste très anecdotique. Ceci dit on est un petit groupe de musiciens à se sentir exclus du monde des clubs, et on commence à s'organiser pour jouer en dehors de ce réseau.

En 1965, vous enregistrez avec François Tusques ce disque un peu mythique dans l'histoire du jazz français qu'est "Free Jazz"... Quelle place accordez-vous à cet enregistrement dans votre carrière ?

Je me retrouve là un peu par intuition, un peu par engagement. Je crois qu'on avait tous une envie folle de ce genre de choses, et que de toute façon on n'avait rien à perdre. Plutôt tout à gagner même. Moi de jouer devant une partition blanche ça ne me faisait pas peur. La musique contemporaine dans laquelle j'avais commencé à m'impliquer m'avait appris à aller dans le brouillard, à assumer pleinement cette violence. Quand je fais ce disque, je ne me demande à aucun moment si je joue bien ou pas, je fais des choses, j'écoute autour de moi, je vais jusqu'au bout. J'ai l'impression d'avoir fait une action à ce moment-là. D'être allé loin dans la liberté. Évidemment, on a tout de suite eu des détracteurs : c'était n'importe quoi, on avait piqué aux Américains... Bien sûr, on avait écouté Ornette Coleman, on était déjà branché avec des mecs qui jouaient des choses comme ça, on n'inventait rien, mais il y avait ce chemin à prendre, il fallait le faire, ce n'était pas si évident. Ça ouvrait des portes, tu pouvais jouer vingt choros si tu voulais, toutes les formes éclataient. Mais il faut rappeler aussi qu'à l'époque nos préoccupations et nos engagements dépassaient le simple cadre de la musique, on se sentait impliqué politiquement, socialement, les choses étaient liées. Avec des gens comme Beb Guérin, que je rencontre à peu près à ce moment-là, on passait des heures à discuter de la place du musicien dans la société, de son rôle actif et concret dans la cité. On parlait beaucoup, beaucoup plus que maintenant. Enfin bon... Oui, ce disque est important, c'est

un acte de naissance pour moi, les gens commencent à me reconnaître - l'identité commence un peu là...

Vous sentez que vous commencez d'appartenir à une famille de musiciens ?

C'est vrai que c'est un moment où le jazz se scinde en familles très distinctes. Je ne sais pas si je trouve encore vraiment ma famille, mais des gens apparaissent qui sont en accord avec ce que l'on a fait et la façon qu'on a eue de le faire.

Vous dites que votre expérience du domaine contemporain vous avait en partie préparé à affronter cet aléatoire radical du free jazz...

Oui, quand je me lance là-dedans, j'ai déjà rencontré quelqu'un comme Iannis Xenakis, par exemple, qui écrit une musique tout sauf facile. Mais là encore les liens entre les deux mondes ne sont pas si simples. Un jour, je lui dis : « Tiens, Iannis, tu pourrais peut-être m'écrire une œuvre ? » Et il m'a répondu, je m'en souviendrai toujours : « Non, pas à toi. Toi tu as trop goûté à la liberté. » Ça m'a fait réfléchir... Une autre fois, il avait écrit une phrase extraordinairement compliquée et je n'arrivais pas à la jouer - pas techniquement, mais j'avais en tête Parker, Coltrane, tous ces gens et je me disais « jamais ils ne joueraient un truc comme ça », et ça m'empêchait de la produire comme elle était notée. Je me suis tourné vers lui et je lui ai dit : « Ta phrase là je n'y arrive pas, je n'y trouve pas

ma place, je ne suis pas libre là-dedans ! » Il m'a regardé et il m'a demandé : « Tu vois ce que c'est qu'une salle de bain ? - Bah oui ! - Bon écoute, ce que je te demande, c'est d'ouvrir l'eau du robinet et à un moment donné, et de le refermer quand je te le dis. C'est ça que j'attends de toi, que tu joues comme ça. Dans ta tête, tu ouvres et tu refermes un robinet, et il n'est pas question de liberté là-dedans ou de savoir si c'est bien ou pas bien. » Paradoxalement cette exigence de précision et d'abandon total m'a donné la force de me retrouver sur une scène et d'ouvrir mes propres robinets, sans me soucier de l'avis ou du goût des autres. C'est fondamental. Par ailleurs j'ai emprunté à la musique contemporaine tout un tas de techniques d'expression, tous ces moments où la voix déborde de l'instrument par exemple, où le cri affleure. On est allé très loin à ce moment-là dans la destruction du langage classique.

On a l'impression qu'il y avait plus de passerelles possibles à cette époque entre le jazz et la musique contemporaine...

Oui, c'est vrai. Mais ça a été très éphémère, les chapeaux se sont vite reconstitués. Il y a eu un moment où les compositeurs ont été à l'écoute, même s'ils n'ont pour la plupart jamais aimé l'improvisation. Il faut dire aussi que ça les mettait en danger : plus l'improvisation gagnait la partie, moins on avait

1987 Avec Dave Liebman et Jack DeJohnette (au premier plan) : « Ouais, ouais, coïn coïn ! »



*** besoin d'eux. Alors ils ont remis de l'ordre là-dedans et aujourd'hui j'ai l'impression que c'est pire encore, que l'improvisation a encore perdu du terrain. Mais bon, même à l'époque on était là, on évoluait parmi eux, on jouait leur musique, mais ils ne s'intéressaient pas vraiment à la nôtre. J'ai toujours senti ce racisme fou. Enfin il ne faut jamais faire de généralités et aujourd'hui un compositeur comme Pascal Dusapin est très ouvert au jazz.

Mais comment supportiez-vous cette situation de n'être jamais pleinement reconnu dans aucun des milieux que vous fréquentez ?

C'était dur. Mais peut-être que je me trompais aussi. Parce qu'avec le recul je m'aperçois qu'il y a toujours eu des gens qui m'ont beaucoup aimé. Beaucoup qui ne m'ont jamais supporté bien sûr... Toute ma carrière, j'ai reçu des coups de téléphone haineux pour me cracher à la gueule que j'étais le plus mauvais musicien de la terre et que je pouvais crever. Bon... Et puis à côté de ça je vais recevoir des petits mots comme celui de Miroslav Vitous là, récemment, qui m'écrit : « *Your problem is that you are more great that you think !* » - je trouve ça drôle bien sûr et ça

me fait réfléchir quand même... Ou alors José Arthur qui m'avait appelé "Le Comanche du saxophone qui n'a jamais voulu marcher en file indienne" ! C'est joli, c'est assez moi... C'est vrai qu'il y a un côté anarchiste chez moi qui n'a jamais voulu s'embrigader. J'ai besoin de passer très vite à autre chose dès que je sens que je m'installe...

C'est quoi : une fuite ou une espèce d'hygiène ?

Je ne sais pas. Je vais vous raconter une histoire. Il y a un ami tunisien un jour qui a eu envie d'aller écouter les chants basques. Je l'emmène dans un endroit authentique que je connais et, je ne sais pas, on doit nous prendre pour des touristes, ça commence, le chant s'élève, majestueux et quand ça s'arrête, à côté de nous il y a un type qui fait : « *Coin ! Coin !* » Bon. Deuxième morceau, toujours aussi beau. Et à la fin, le type : « *Coin ! Coin !* » Le chef de chœur se tourne vers lui et l'apostrophe : « *Et toi, là, qu'est-ce qui te prend ? Pourquoi tu fais "coin ! coin !" comme ça ?* » Alors l'autre : « *Ah c'est beau votre musique hein ? C'est solennel et mystérieux... Vous voulez épater les touristes avec vos roucoullades. Et bien moi je fais "coin ! coin !"* » Et bien c'est un peu moi ça : « *Oh, comme*

C'est joli ! - ouais, ouais, "coin ! coin !" ... C'est un peu con, mais je ne peux pas vraiment faire autrement. **C'est précisément ce que vous avez aimé dans le free, non, cette façon un peu iconoclaste de ruer dans les brancards ?**

Oui, c'était extraordinaire de pouvoir crier ! Il n'y a aucune autre musique où je pouvais faire ça. Le jazz me permettait de faire ce que je voulais, comme je le voulais, quand j'en avais envie, sur le moment... Parce qu'évidemment dans la musique contemporaine il y a des formes d'expression qui s'en rapprochent. Mais c'est écrit. On te demande de le faire. Tu peux lors d'une création être totalement dedans et ressentir le cri. Mais quand on te le redemande dix ans plus tard, exactement de la même manière, tu peux très bien ne plus du tout avoir envie de crier à ce moment-là. Tu l'as déjà fait une fois. Quel sens ça a de le répéter ? Souvent, en concert, ça m'arrive de haranguer. Je prends un plaisir fou à le faire, mais ce n'est pas prémédité, ça arrive quand ça s'impose, parfois au début du concert, parfois à la fin. Ce n'est pas systématique, j'attends que ça vienne. Tout mon travail, je l'ai fait un peu comme l'oiseau sur la branche, je n'ai aucune méthode, j'attends que ça vienne. Le plus souvent mes idées viennent quand je suis en mouvement, quand je remue, quand je voyage, quand je danse. À froid, je suis triste comme la mort, je ne peux pas. Il me faut du rythme.

Quel est le moment clé de votre carrière après "Free Jazz" ?

68, comme je disais tout à l'heure. Il faut revenir là-dessus, c'est fondamental, contrairement à ce que dit l'autre là, "notre président" : en 68 tout éclate. Les musiciens français installés qui s'appliquaient sagement à jouer la musique des Américains en essayant tant bien que mal d'égaliser leurs modèles voient débouler des mecs qui ne savent pas jouer de leur instrument. Ils crient au scandale, c'est la racaille qui débarque. Évidemment j'ai conscience de ça, dans le tas il y a beaucoup de gens qui ne jouent pas très bien, certains même sont très mauvais, mais l'émergence de ces groupuscules qui se mettent à jouer pour la première fois leur musique je trouve ça d'une importance capitale. Tout à coup, on laissait le standard de côté. Tout à coup, on entendait des musiques véritablement inouïes. Ça a été une révolution dont certains ne se sont jamais remis. Certains grands musiciens ont vu d'un coup tout leur savoir démonétisé et ont abandonné la partie. Tout à coup, que machin joue superbement comme Stan Getz ou Herbie Stewart, plus personne n'en avait rien à foutre ! Et à l'inverse des tas de gens sont venus dans la musique qui n'auraient pas osé le faire auparavant. C'est une vraie grande bouffée d'air frais. Moi, je commence à rencontrer des gens comme Jacques Thollot, Joachim Kühn ou Sunny Murray. J'ai le sentiment d'être encore en attente, d'être en retrait et de regarder... Mais dans ma tête j'ai totalement basculé, j'ai envie de jouer cette musique ouverte qui rompt avec toutes les formes du jazz classique. J'ai envie de réunir des musiciens et de monter mes propres groupes. En même temps, attention : je ne perds jamais de vue que le jazz est une musique qui dans son histoire est montée très haut ! Pour moi, il n'y a aucune raison d'abandonner l'apport de Duke Ellington, de Dizzy Gillespie et de tous les autres. à aucun moment je n'oublie la force extraordinaire que cette musique a donnée. Respect pour cette histoire. Mais je me dis : « *On va essayer de faire autre chose.* »

Arrive donc le moment où vous enregistrez votre premier disque sous votre nom. Son titre sonne comme un manifeste : « Our Meanings and our Feelings »...

Oui c'est ça : voilà c'est nous, on est là, on pense ça et on ressent ça ! C'était esthétique et politique cette façon de s'affirmer. Il y avait la guerre au Vietnam, il y avait Franco de l'autre côté des Pyrénées, je n'ou-

1988 New York, "The JVC Jazz Festival Salutes Jazz in France" : « L'Amérique, le fantasme, la fascination... »



1990 Paris, at home avec Claude Barthélémy : « Résultat, je ne peux tout simplement recevoir personne chez moi... »



PHOTOS : GUY LE QUERRÉC / MAGNUM



1994 Paris, at home avec Louis Sclavis : « Privilégier le partage et l'idée que la création est un processus collectif... »

blie pas à ce moment-là que ma famille est arrivée en France suite à la Guerre d'Espagne, réfugiée politique. C'est important, et je me dis : « Pour qui je fais de la musique, et pourquoi ? » Je me pose ce type de question. La réflexion n'est plus là aujourd'hui, mais pour nous c'est fondamental : pour qui et pourquoi ? C'est pour ça qu'il nous arrivait de jouer des mélodies basques clairement indépendantistes, même si je n'aime pas le nationalisme. Il y avait derrière tout ça des gens comme Charles Mingus, LeRoi Jones, le mouvement des Black Panthers, notre engagement est lié à un mouvement international où la musique n'est pas coupée du reste du monde. De nos jours, on pourrait s'en souvenir quand on voit comment sont traités les Roms. Bref. Notre musique était complètement branchée sur le présent. Le jazz était un peu le langage des opprimés et de la révolte. Il a complètement perdu ça : aujourd'hui, si il y a une cause humanitaire à défendre, on va voir les "people", on ne s'adresse plus aux musiciens de jazz, parce que le seul but est d'atteindre le plus de monde possible, pas de trouver une expression musicale à la révolte. Ce n'est pas que le jazz s'est embourgeoisé mais il n'est pas assez vendeur pour intéresser dans notre monde. Du coup il s'est fragilisé, mis en retrait...

Quand vous faites ces premiers disques, avez-vous le sentiment ou l'ambition de proposer une forme de jazz typiquement européenne et de participer de ce mouvement de prise de distance du modèle américain que l'on trouve au même moment dans les collectifs en Angleterre ou en Hollande ?

Ah non ! L'Amérique, elle est toujours dans ma tronche ! Je suis peut-être européen mais je fais du jazz, je ne peux pas oublier d'où vient cette musique. Ce serait imbécile. C'est la même histoire qui se continue, simplement ailleurs et un peu autrement. Il y a ce cordon, pourquoi le couper ? Comment et pourquoi me couper de tout ça ? J'ai eu la chance de jouer avec l'orchestre de Duke Ellington dans le film *Paris Blues*. Il y avait Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Russell Procope... J'ai joué avec ces mecs et j'ai pu voir de près ce que c'était que cet orchestre : une vraie cathédrale sonore. Et puis la précision, le travail - le travail d'oreille, de discipline: reprendre le morceau quatre fois de façons différentes, je ne veux pas oublier tout ça. C'est ça qui m'a attiré au départ. Pourquoi maintenant je dirais : « Salut, je vous quitte ! » Grande connerie. Bon, il y en a qui se sentaient "colonisés", qui ont voulu se libérer, je ne leur en veux pas, je peux même les comprendre. Mais je ne les suis pas. Ce qui est drôle, c'est que ceux qui ont vraiment fait la révolution, ce sont Django et Stéphane Grappelli,

qui n'avaient pas en tête de s'émanciper de quoi que ce soit quand ils inventaient leur musique. C'est sans le savoir qu'ils sortaient du standard américain, qu'ils étaient authentiquement originaux. Moi, j'ai toujours eu la nostalgie de ces grands groupes miraculeux où se mêlent de façon inextricable amitié et créativité, de ces formations où les gens se trouvent et créent ensemble une musique qui n'appartient qu'à eux... Je pense précisément au Quintette du Hot Club de France ou au quartette de Coltrane. Je n'ai pas eu la chance de vivre ça, mais je pense que c'est en grande partie de ma faute. Je ne suis pas très communicant, et surtout je ne sais pas alimenter les liens. Je ne suis pas « papa », moi, je suis un peu orphelin et je n'engendre que des orphelins autour de moi. J'ai l'impression que ma vie de musicien est essentiellement une suite de ruptures, parfois brutales, parfois insidieuses avec le silence qui s'installe. Mais bon, il ne faut

“Je me souviens de Beb Guérin en train de gueuler : « Souffrière, montre ton cul ! ».”

pas non plus être injuste, il y a tout un tas de musiciens qui me sont restés fidèles au fil des années. Et plus généralement, j'ai une immense reconnaissance pour tous les gens avec qui j'ai joué au cours de ma carrière et qui ont donné de leur talent, de leur intelligence, de leur sueur, m'ont aidé à arriver là où je suis. Daniel Humair, Jean-François Jenny-Clark, Joachim Kühn et tous les autres que je ne veux pas oublier, Beb Guérin, Pierre Favre, Léon Francioli, tous ceux qui sont passés dans l'*Unité*, je ne les oublie pas, je sais ce que je leur dois. Mais il y a des ruptures qui me sont restées très douloureuses, dont je tairai les noms. Mozart disait que la musique réunit les hommes, je croyais ça naïvement, j'ai expérimenté le contraire, c'est terrible.

Revenons sur votre rapport au jazz afro-américain. Est-ce que vous ressentez un complexe d'infériorité vis-à-vis des musiciens noirs à cette époque ? Est-ce que vous avez le sentiment que fondamentalement le jazz c'est leur affaire ?

Non, je ne pense pas avoir été véritablement là-dedans. En revanche, il m'a toujours semblé qu'à chaque fois qu'il y a un grand impact musical comme ont

pu l'être la naissance du jazz à La Nouvelle-Orléans puis l'émergence du bebop à New York dans les années 40, ceux qui ont été les contemporains de ces séismes gardent une espèce d'authenticité dans leur jeu, qui, au fur et à mesure que le temps passe et qu'on s'éloigne en cercles concentriques du moment d'impact, perd en puissance. Parce que le type qui des années plus tard joue dans ce style sans en avoir vécu l'irruption est influencé par de nouvelles choses et insensiblement sa musique dérive vers d'autres univers. Tout se transforme à un certain moment, c'est obligatoire. Alors c'est sûr que quand on voyait Don Byas on avait l'impression très forte d'être en présence du jazz incarné. Mais pas tant parce qu'il était noir que parce qu'il avait vécu l'histoire en direct, qu'il y avait participé. Parker était vivant dans sa tronche, ça se sentait. Moi, quand j'ai vu ça, j'ai compris que je ne pourrais jamais atteindre cette authenticité. Je n'avais pas rencontré les mecs qu'il avait connus, je ne leur avais pas parlé, je ne les avais jamais vu jouer, je ne les avais pas sentis physiquement, cette connaissance-là n'est pas transmissible dans les disques. Donc, à quoi bon me lancer dans cette quête perdue d'avance ? Je savais que je n'y arriverais pas. J'avais moins de complexes avec des types plus contemporains comme Dolphy par exemple, qui faisait éclater la tradition, qui avait un rapport plus libre avec l'harmonie, avec en plus un instrument qui ne ressemblait pas à l'alto - la clarinette basse me ramenait à ma pratique... Il me semblait pouvoir repartir de là, prendre l'histoire en marche, mais qu'effectivement tout ce qui précédait ne m'appartenait pas. Mais j'ai mis du temps à trouver ça, à coupler musique classique et jazz dans ma pratique, ça m'a demandé beaucoup d'efforts. Je me suis souvent dit que j'aurais eu besoin de deux vies : l'une consacrée au jazz et l'autre au classique. De faire les deux m'a demandé le double de temps. J'ai toujours eu l'impression de perdre du terrain d'un côté quand je m'impliquais dans l'autre. D'être toujours un peu en retard. Si bien que j'ai déjà 34 ans quand j'enregistre mon premier disque. C'est tardif.

Au même moment, en 1969, vous créez le New Phonic Art avec Vinko Globokar, Jean-Pierre Drouet, et Carlos Roque Alsina...

Oui, tout ce que je fais en musique contemporaine à ce moment-là est très important aussi. Avant même les expérimentations avec Vinko Globokar, il y a le théâtre instrumental de Kagel, qui pour moi est primordial. La pièce *Exotica* de Kagel que l'on crée en 1968 est assez emblématique de ce qu'on pouvait inventer de plus subversif à l'époque. C'était une pièce pour instruments exotiques qui entendait s'insurger contre le pillage culturel du tiers-monde, le tourisme et le piratage musical. C'était très sarcastique et très novateur. J'utilisais ça après dans ma propre musique. Toutes les choses un peu fêlées que l'on a proposées ensuite avec le New Phonic Art étaient tout autant en rupture avec la musique contemporaine institutionnelle que le free jazz avec la tradition. On faisait des sortes de happenings, des concerts dont on ne préparait rien avant de jouer et dont on ne parlait plus ensuite. C'était de la musique complètement libre qui ne différait du free qu'au niveau des codes, le jazz n'apparaissait que très rarement et sous forme de trace, de citation. On était très critique envers toute forme instituée et, en retour, on a eu à subir un rejet extraordinairement violent !

À l'époque vous vous affirmiez « en révolte contre la composition ». Que pensez-vous de ce mot d'ordre aujourd'hui ?

Je ne le dirais sans doute pas comme ça aujourd'hui. Il faut se remettre en situation : on était au milieu d'une fournée de liberté, tout le monde n'avait que ce mot à la bouche. Mais je me souviens d'une fois Stockhausen qui nous réunit et nous dit : « Aujourd'hui, on fait ce qu'on veut, vous pouvez jouer tout ce que vous... »

*** *passe par la tête. »* On commence et à un moment je place le début d'un thème de Count Basie. Il arrête et il me dit : « Ah non, pas ça ! » Je me suis dit : « Ah d'accord, c'est ça leur liberté... » Alors oui, peut-être que cette phrase un peu définitive se place dans ce moment où j'ai un rejet du statut tyrannique du compositeur. Mais je pense que ma colère à ce moment ne touche pas le monde du classique, ni même quelqu'un comme Boulez, qui a toujours eu en horreur l'improvisation et dont je crée à l'époque la pièce *Domaines*, mais plutôt une certaine forme de musique contemporaine qui est dans un rapport très schizo au bordel, à l'aléatoire, et qui finalement ne lâche rien du contrôle absolu... C'est pour ça que mon projet, quand je me lance dans *l'Unit* en 1972, c'est la liberté, la vraie, l'authentique. La liberté totale, sans entrave. « *Interdit d'interdire* » disait le slogan. Moi, je le prenais au pied de la lettre. Je me souviens de Beb en train de gueuler : « *Souffrière, montre ton cul !* », et moi de l'encourager à continuer, parce que c'était un pied terrible. Là, j'osais tout. À Châteaувallon, on jouait complètement free, puis tout à coup j'introduisais une petite mélodie du folklore basque. C'était encore monstrueux aux oreilles de certains. J'entendais des remarques comme : « *Il ne manque plus que la baguette et le béret basque !* » Avant, ça m'aurait touché, ça m'aurait déstabilisé. Là, je disais : « *Je t'emmerde. Maintenant, je t'emmerde !* » J'avais envie de me servir de tout mon vécu musical, de l'harmonie municipale de Bayonne, du folklore du pays basque, de la musique contemporaine, d'Albert Ayler comme de Charlie Parker, de faire une espèce de mix de tout ça et d'essayer d'être le plus honnête possible, de trouver une voix la plus personnelle, de ne jouer que ce qui sort directement de ma tête. C'était ça mon projet.

Ça rompt bien évidemment avec la tradition mais ça prend simultanément ses distances d'avec la free music qui, au même moment, tend à se couper du swing, du rythme, de la mélodie...

C'est vrai, moi je continue tout ça. Je reste cohérent avec mes désirs d'enfant, je prends tout, je ne lâche rien. Et puis j'entends Albert Ayler qui joue ses petites ritournelles... Pourquoi pas moi ? Il fait le précheur ? Pourquoi pas moi ?

Et le swing ?

Ah, alors là... Oui, bien sûr, c'est très important. J'ai souvent entendu dire : « *Michel Portal il swingue comme une biscotte* », des trucs comme ça... Avec mon pedigree, musicien classique, free jazzman, c'était facile de m'envoyer ça à la tronche. Ça m'a touché à un

moment. J'ai essayé de travailler avec un métronome, comme on me l'a conseillé. Oui, ça aide... Mais la principale difficulté, pour moi, ça a toujours été de passer d'un langage à l'autre. Dans ma période free la plus radicale, je me suis retrouvé à devoir jouer Mozart et à ne pas pouvoir sortir une note. Il me fallait constamment passer par des périodes de décompression, déconditionner l'esprit et le corps pour retrouver des sensations dans l'autre langage. C'était extrêmement déstabilisant. Vous ne pouvez pas imaginer tous les doutes qu'il y a à abandonner une chose pour en retrouver une autre : est-ce que je vais encore savoir ? Est-ce que je vais pouvoir revenir ? Les musiciens de jazz, ce qu'ils ont de particulier, c'est que ce sont des danseurs... Est-ce que je vais retrouver cette légèreté ?

“J'ai souvent entendu dire : « Michel Portal il swingue comme une biscotte ».”

La danse est très présente dans votre musique, au point d'ailleurs que vous avez appelé votre nouveau disque “Baïllador” [danseur], ce n'est pas rien...

Mais je ne vois pas de musique que j'aime vraiment qui ne soit pas d'une façon ou d'une autre liée à la danse. J'ai toujours adoré voir les gens danser devant les orchestres, les joueurs de claquettes dans les clubs de Harlem, tout ça, c'est le pied. Moi même, j'adore danser, j'aurais adoré être danseur. Le corps qui se libère, la transe, tout ça, ça a toujours été une tentation.

Quel est le statut de la virtuosité dans votre musique ?

L'idée de dépassement m'intéresse. Mais quand je suis sur scène, je ne suis pas dans la démonstration technique, je cherche à rendre concrètement ce que j'entends dans ma tête. Si techniquement je suis limité et que je ne peux pas transcrire immédiatement dans les doigts ce qui me vient, je suis malheureux. Alors là, il faut travailler, s'y remettre. Pas pour en foutre plein la vue, juste pour arriver à réaliser ses propres idées.

Au cours des années 70, à travers les diverses formules de l'Unit, il y a cette grande utopie du collectif. Comment vivez-vous alors cette dialectique entre expression individuelle et création collec-

tive qui est à la fois au cœur du jazz depuis toujours et au premier plan des préoccupations esthétiques de l'époque ?

Pour essayer de dépasser l'apparente contradiction qu'il pouvait y avoir là-dedans, j'avais choisi la solution de la composition verbale, un peu comme faisait Django. C'est-à-dire que je trouvais souvent que les concerts free flirtaient avec la logorrhée verbale, ça n'arrêtait pas de jouer pendant des heures et chacun était dans son coin, enfermé dans son propre discours, et, à l'arrivée, ce qui se voulait d'une nouveauté radicale se mettait étrangement à ressembler à ce qu'on avait fait la veille. Pour que la musique ne bégaye pas, je recherchais des bases de composition, à la fois verticale et horizontale, histoire que chacun dans l'orchestre ait un rôle. Donc je disais au trompettiste : « *Voilà, on pourrait peut-être commencer ce morceau par cette phrase* » - et je la lui chantais... « *Note-la, même graphiquement...* » Et puis je continuais : « *Moi pendant ce temps-là je jouerai cette petite mélodie, tout doux, piano* » - et je la chantais aussi... Je distribuais les rôles, et ainsi je créais des rapports, des contre-chants, j'échappais au grand bain osmotique et au paroxystique obligatoire. Je cherchais des jeux de contrastes, des zones d'ombre et de lumière, des alternances de fièvre et de repos. Arrivé sur scène, on se mettait progressivement à jouer le petit scénario abstrait, ténu, qu'on avait élaboré et qu'on avait dans la tête. Il n'y avait pas de partition, juste ce scénario qui servait de fil rouge, qui organisait le discours collectif. Après il s'agissait de construire un truc avec ça, chacun apportait un rythme, une mélodie, une harmonie, et on cherchait tous à faire tenir tout ça ensemble. Et quand on arrivait à cette construction, c'était très satisfaisant. Ceci dit, avant de mettre au point cette méthode, j'ai beaucoup fait moi aussi dans le paroxystique et, il faut avouer que, dans la douleur, dans ces moments où on arrive aux limites parce qu'on ne sait plus quoi faire, tout simplement, on trouve aussi des choses, on invente pour se sortir d'affaire. Mais il y a des moments dans la free music où ça ne prend pas, où rien ne se développe, parce que la rencontre ne se fait pas, parce que chacun reste dans son île.

Enfinement avec le recul quel regard portez-vous sur ces années 70 ? C'était une époque d'utopie, de libération, de grande créativité ?

C'était une époque très enthousiasmante mais très dure aussi. On sentait une tension constante, le poids de ce qu'il y avait avant dont on essayait de se débar-

SÉLECTION CD

5 DISQUES ESSENTIELS

Cinq décennies de remise en question permanente en autant de disques clés à (re)découvrir sans tarder. SÉLECTION : STÉPHANE OLLIVIER.



FRANÇOIS TUSQUES
Free Jazz [In Situ]

Sous la "direction" de François Tusques et en compagnie de Bernard Vitet, François Jeanneau, Beb Guérin et Charles Soudrais,

Portal participe en 1965 à l'enregistrement de cette séance marquant l'irruption sur la scène européenne d'une musique juvénile et révolutionnaire directement influencée par la new thing afro-américaine. Les prémices de la nouvelle vague...



MICHEL PORTAL UNIT
Châteaувallon 23 août 1972
[Universal]

Après deux premiers disques en leader encore sous influence, Portal crée le Unit en 1971 et

enregistre dans la foulée ce disque entré d'emblée dans la légende du free jazz européen. Avec cette musique théâtrale, spontanée et sensualiste, profondément lyrique et totalement libre, Portal pose son empreinte sur le jazz français.



MICHEL PORTAL
Dejarne Solo ! [Dreyfus Jazz]

A l'orée des années 80, comme en équilibre entre deux mondes, Portal, un peu par hasard se retrouve seul en (multi) piste

et bricole au jour le jour une sorte d'autoportrait inspiré, à la fois humble et ambitieux. Un disque inclassable, austère et flamboyant, qui solde les années 70 collectives et libertaires pour prendre acte d'une certaine solitude. Les temps changent...



MICHEL PORTAL
Turbulence
[MFA]

Entouré par quelques compagnons historiques comme Bernard Lubat mais aussi par une nouvelle génération de musiciens (Claude

Barthélémy, Andy Emler, Mino Cinelu), Portal se laisse séduire par les charmes de la technique et, entre folklore imaginaire, musiques ethniques fantasmées et expérimentations électroniques, signe son disque studio le plus abouti.



MICHEL PORTAL
Minneapolis [Universal]

Avec cette longue suite funambulesque partiellement improvisée, Michel Portal se coltine in vivo l'Amérique noire

de ses fantasmes et retrouve le sens du risque et le goût du jeu. Propulsé par une rythmique "princièrè", le clarinetiste s'aventure sans filet dans les méandres d'une musique hybride, joyeusement inquiète et hantée par la danse.

rasser et tout un tas d'interdits, de tabous nouveaux qui s'installaient pour conjurer le grand vide qui s'ouvrait devant nous... Mais je dirais d'un mot que c'était une époque nécessaire. Quelqu'un comme Lubat, par exemple, quand je le prends un peu au vol comme ça, on a le même passé en un sens, on a traversé les milieux du jazz, de la variété, de la musique contemporaine, et on se découvre un même désir inouï de liberté et on comprend tout de suite qu'on fait partie de la même famille. On ne se pose pas plus de questions que ça, on se lance ensemble dans le grand jeu. C'est une époque où ça circule, où les frontières tombent, on se trouve comme ça entre musiciens parce qu'on sent soudain qu'on a besoin les uns des autres pour avancer, on s'agrège par affinité instinctive, mais ça reste fragile. Il y a cette grande liberté de mêler les genres, les humeurs, de passer de choses très sophistiquées à des choses très simples et puis il y a l'humour : c'est une époque où on se fend vraiment la gueule ! Avec Beb et Lubat, on s'est vraiment bien marré. On était dans la provocation permanente, chaque concert était un happening où tout pouvait arriver...

En même temps, c'est le moment où vous posez véritablement votre empreinte sur le jazz français, où vous devenez une référence pour tout un tas de jeunes musiciens qui s'inscrivent résolument dans vos traces. Comment vivez-vous ce revirement ?

J'en prends conscience évidemment, mais ça ne calme pas mes doutes pour autant. Je suis étonné d'abord que tout à coup ça se mette à marcher un peu comme ça. Et puis je l'accepte, mais ça ne va pas de soi, c'est difficile pour moi. Je sens que c'est fragile. Ce qui me faisait le plus plaisir c'était la réaction du public, ou plutôt sa réactivité, totale, spontanée, à tout ce que l'on pouvait proposer. Ce que le public peut nous renvoyer aujourd'hui est beaucoup plus mécanique.

Pourquoi ça prend comme ça ? Parce que votre musique est en phase totale avec son époque ?

Elle était sauvage, débridée, tout sauf formatée... Tout ce à quoi la société aspirait. Et puis elle appartenait aux gens parce qu'elle s'inventait là, au présent, en relation directe avec leurs humeurs, leurs désirs. Tout était à l'état d'ébauche, en train de se construire, ils savaient qu'on n'avait pas d'avance sur eux, qu'on était sur le même plan, ne sachant pas vraiment où on allait. L'accident faisait véritablement partie du jeu. Plus tard, j'ai fait des choses en duo avec Carolyn Carlson. Des fois, elle me disait : « Ah, tu vois Michel, je ne suis pas contente dans la deuxième partie, ce moment-là où tu fais ça... » Mais pourquoi elle disait ça ? L'improvisation, c'est ça ! Il faut accepter la merde aussi, abandonner le contrôle, oublier sa posture d'artiste, c'est un moment de vérité qu'il faut prendre d'un bloc. À cette époque tout le monde l'acceptait. C'est difficile à faire comprendre à ceux qui ne l'ont pas vécu parce que ça se jouait essentiellement sur scène. Les traces sur disque que l'on en a sont rares, et de toute façon ne rendent que de façon très fragmentaires tout ce qui se passait. C'était aussi très gestuel, très théâtral. Mes disques de l'époque sont des enregistrements live mais j'ai l'impression qu'ils ne rendent compte que d'une infime partie de tout ce que j'ai vécu.

Puis soudain en 1980 vous vous retrouvez seul en studio pour enregistrer "Dejarme solo !"... Avec le recul, comment interprétez-vous le geste de ce disque ? Faut-il y voir le constat d'une solitude après le fantasme du collectif ?

C'est sans doute ce qu'on peut y lire aujourd'hui et ce n'est pas totalement faux de le considérer comme ça - comme un tournant tout au moins. Mais dans l'instant c'est beaucoup moins pensé et "conceptuel" que ça. C'est un moment où je ne sais pas trop avec qui jouer, pas trop quoi faire. Mais ça, je suis coutumier du fait, je ne suis pas très fort pour faire des dis-

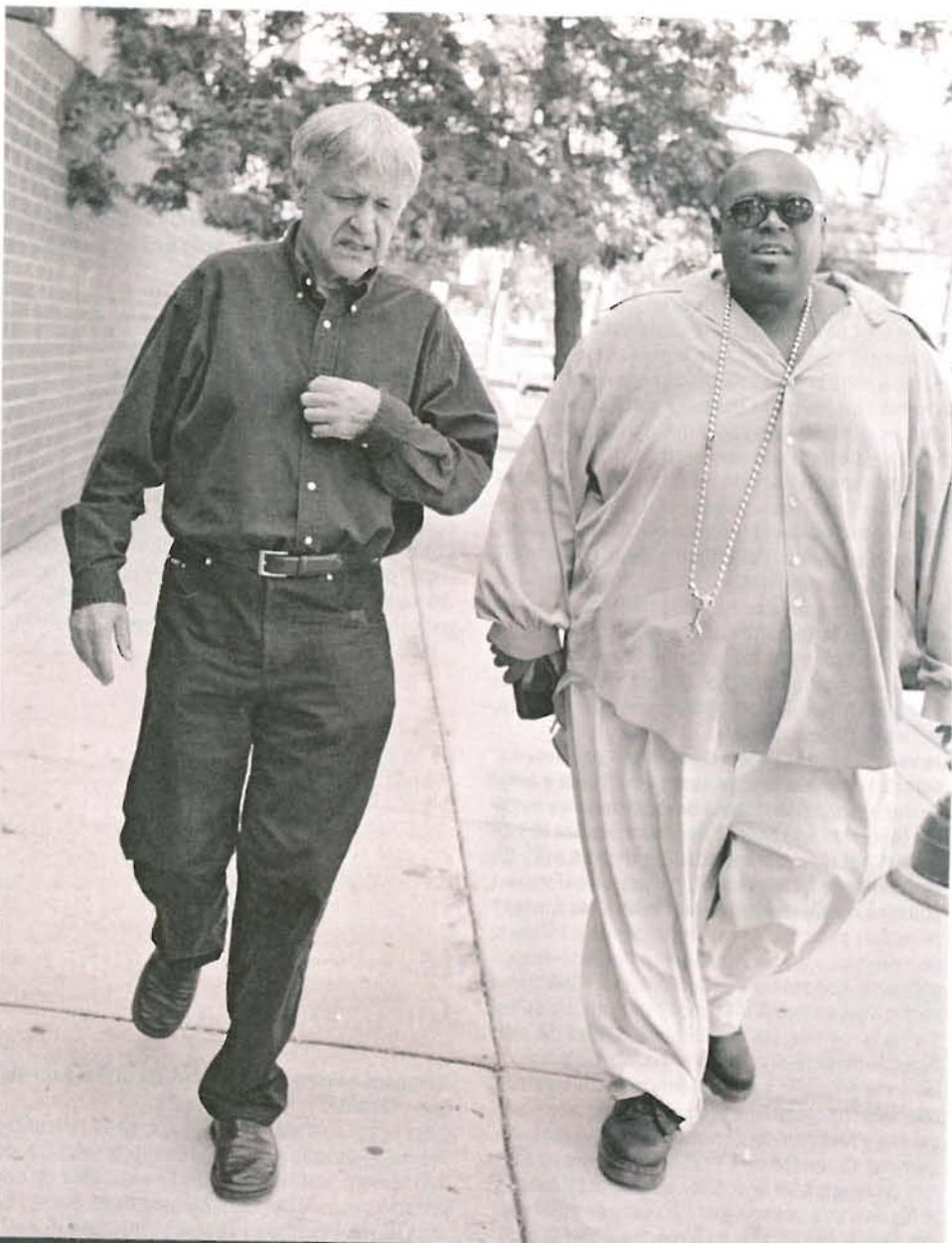


PHOTO : GUY LE QUERREC / MAGNUM

2000 Minneapolis, avec Michael Bland : « Il se chauffait avec ses petites figures de funk, ça me faisait du bien, c'était joyeux.

ques. Mes idées viennent quand je joue sur scène. Cette situation d'enregistrement, ça me ramène à l'école, c'est comme si je devais faire un devoir, ça m'angoisse terriblement. Je voulais un batteur, mais il s'était désisté ; le bassiste, je ne savais pas qui prendre, pareil pour le pianiste... On avait fait une ou deux séances auparavant dans les mêmes studios avec Lubat, mais ça n'avait pas marché... Je suis revenu là avec le souvenir de cet échec, j'étais tout seul avec tout un tas de petits papiers autour de moi, remplis de bribes d'idées, et je me suis dit : « Tiens, bah vas-y, commence et quand tu auras des musiciens, ils viendront faire du re-recording là-dessus... » Et j'ai commencé, un truc un peu africain, puis j'ai fait des backgrounds à la clarinette avec l'idée d'improviser par la suite dessus. Avec l'ingénieur du son, on a trouvé que c'était pas mal et j'ai continué tout seul comme ça jusqu'à la fin. Je revenais chaque jour en me disant : « On verra bien ! » Et je suis allé au bout de l'histoire... Mais dans une douleur bizarre. Parce que quand je réécoutais mes parties de batterie par exemple, je ne trouvais pas ça très beau. Je me disais : « On va encore dire que je ne swingue pas et pour le coup on aura raison... » Mais on a jugé qu'il y avait une authenticité là-dedans qui permettait de passer outre les imperfections techniques. Qu'au final ça ne ressemblait à personne. "Dejarme solo !", c'était un titre à double tranchant, en grande partie ironique.

Ça signifie « Laissez moi seul ! », mais ç'a un sens bien particulier dans le monde de la taoumachie. L'idée c'est qu'on a toujours besoin des autres mais qu'au final c'est toujours le matador qui se fait avoir par le taureau. Alors il est là, déchaussé, il a un trou au cul, les péons l'ont débarrassé du danger et il leur dit : « Dejarme solo ! » Vous voyez l'ironie. Parce qu'évidemment j'aurais préféré jouer avec Jo Jones... Mais j'ai mon honneur : « Dejarme solo ! »

En 1984, dans une interview à Jazz Magazine donnée au moment où vous recevez le Grand Prix National de la Musique, vous avez des mots assez amers sur le jazz tel que vous le voyez évoluer. Vous dites que c'est un temps où « il faut faire plaisir aux gens avec un certain type de musique (technicité, virtuosité, frime), distraire à tout prix dans le mensonge ». Et vous ajoutez : « On est entré dans autre chose que le jazz. »

Je pense encore que c'est vrai. Mais c'est une évolution de la musique à cet instant qui est autant esthétique que politique. J'ai toujours été tiraillé entre deux pôles contradictoires dans la musique. J'ai été élevé avec des gens gentils, aussi bien dans le jazz que dans le classique, pour qui il fallait faire plaisir aux gens en leur donnant de la beauté et du travail bien fait, et parallèlement je me suis construit en côtoyant des gens pour qui la principale vertu était l'insolence, pour qui l'art devait être un

*** électrochoc, une provocation, et peu importait la réaction du public. S'il gueule, s'il fout le camp, peu importe, on l'accepte. De tout temps j'ai navigué entre ces deux pôles, et aujourd'hui encore. La musique, je le répète et je le crois vraiment, a toujours été ma thérapie, c'est à travers elle que j'ai essayé de me guérir de ma névrose. Aujourd'hui, je sais que je ne pourrai jamais m'en passer. Qu'il me serait tout bonnement impossible maintenant de faire autre chose, mais pire encore, de continuer même à vivre si pour une raison ou une autre je ne pouvais plus jouer. À l'inverse il suffit de me dire : « Tu vas jouer demain », pour que mon angoisse disparaît. Ce n'est pas une question d'argent, c'est le fait de souffler devant des gens. Malgré toutes ces années passées à jouer, je n'ai pas réussi à me mettre dans le crâne la certitude que j'avais un public qui m'était fidèle. J'ai toujours peur qu'on m'ait oublié. Alors c'est vrai que quand je vois tous ces gens qui ont pris la peine de se déplacer une fois encore, j'ai la tentation d'être gentil avec eux, et puis simultanément j'ai la hantise de la routine et je ne peux pas m'empêcher d'avoir envie de changer, d'offrir autre chose, d'aller chercher ailleurs, au risque de leur déplaire...

Je vous écoutez et j'entends dans vos paroles, au-delà de la passion intacte, tout ce qu'il peut y avoir de dur, d'usant dans la vie de musicien : les voyages incessants, la fatigue, les tournées, les chambres d'hôtel... Votre quotidien depuis près de cinquante ans maintenant. Qu'est-ce qui vous a poussé à continuer ainsi durant toutes ces années ? Je ne sais pas... J'aime ça, profondément, même si en définitive, c'est une vie qui est à l'opposé de mon caractère, cette exhibition permanente. Parce qu'au fond qu'est-ce que je suis, moi ? Un solitaire ! C'est ma vie la solitude, elle est intimement liée à ma relation à la musique. J'ai le sentiment d'avoir passé ma vie à me préparer à jouer. Même si le concert n'est que dans trois semaines, je vais organiser mon temps pour m'y préparer. Tout ce que je vais faire dans l'intervalle va tendre vers ça. Si on m'invite dans ce laps de temps à sortir écouter quelqu'un en concert, je n'y vais pas. Je crois que j'ai toujours aussi peur des gens qu'à l'époque du lycée. Pour moi la musique, c'est un rêve. Laissez moi vivre ce rêve quoi... Je vais fermer les yeux, je vais essayer de raconter une histoire, essayer d'être heureux et de vous rendre heureux, mais après laissez-moi seul. Je ne peux même pas aller prendre un verre avec les autres musiciens à la fin d'un concert...

En même temps vous l'avez vécue cette vie de groupe dans les années 70. Guy Le Querrec a des photos extraordinaires de vos voyages en camionnette à travers la France, de vos virées à Uzeste avec Lubat, Henri Texier et les autres...

Oui, c'est vrai, il y avait une énergie de groupe à ce moment-là, qui contrecarrait mes angoisses. Mais maintenant, il y a une fragilité qui est arrivée. Chaque jour mon obsession c'est : « Est-ce que je vais être encore là demain à jouer ? » J'ai la hantise que



New York, lors des séances de "Bailladot" : Bojan Zulfikarpasic, Ambrose Akimmsire, M.P., Jack DeJohnette et Scott Colley.

la musique s'en aille. Et puis en même temps j'ai l'impression d'avoir deux ans. Je suis un enfant, moi... Je n'ai pas du tout l'impression d'en être arrivé là. Tout ça est bien contradictoire...

Est-ce que vous avez finalement l'impression d'avoir sacrifié quelque chose de l'ordre de la vie privée à la musique ?

C'est une question très personnelle mais, oui, certainement. J'ai un fils et c'est vrai qu'au moment où je l'ai eu, avec la musique je me suis senti incapable d'aller vers lui, incapable de vivre avec sa mère, je me suis dit : « Je casse tout ça, je ne peux pas vivre pleinement ma musique et assumer une vie de famille » - j'ai cassé. Je crois qu'il faut faire certains sacrifices quand on s'engage dans une vie d'artiste. Mais lesquels ? Qui je suis pour en parler ? La réalité, c'est que même quand je ne fais rien j'ai besoin d'un certain recueillement. C'est un peu comme si j'étais en travail permanent. Le reste, je ne veux pas en entendre parler, c'est comme si ça n'existait pas. Je ne veux pas voir le temps qui passe, je ne veux pas savoir.

“La musique, je le répète et je le crois vraiment, c'a toujours été ma thérapie, c'est à travers elle que j'ai essayé de me guérir de ma névrose.”

Revenons à votre discographie. On arrive à un disque charnière : “Turbulences”...

C'est la concrétisation sur disque de la rencontre avec une nouvelle génération de musiciens : Claude Barthélémy, Andy Emler, Mino Cinelu... C'est un disque très produit, qui est à l'écoute de ce qui se fait alors de neuf au niveau du son. Le morceau *Mozambique* va devenir une sorte de tube. C'est drôle, mais j'ai d'abord eu beaucoup de réticences à le garder dans l'album, parce que je trouvais que c'est à la limite du commercial. Puis, je me suis laissé convaincre, et on connaît la suite... Mais au-delà du succès, pour moi ce morceau c'est l'Afrique. C'est une époque où je voyageais pas mal dans les pays du Maghreb et j'avais toujours sur moi un dictaphone. Un jour, j'ai saisi au vol une petite phrase rythmique qu'un type faisait avec une boîte de sardine, un truc dansant, syncopé, répétitif - et j'ai bien aimé ça, je l'ai noté. Et puis un type m'a embarqué dans un film sur le Mozambique et, dans ses rushes, je tombe sur un musicien qui fait presque la même chose. Je me suis dit : « Qu'est-ce que ça ferait si je jouais ce motif à la clarinette basse ? » - j'ai travaillé à partir de ça et ça a donné la mélodie du début, qui est totalement issue de ce petit riff. Ensuite il y a toute une partie électronique, c'était une époque où je cherchais beaucoup plus qu'aujourd'hui dans ce domaine, qui vient comme une parenthèse un peu sophistiquée. Et puis dans le même film sur le Mozambique, à un moment, il y a un type sur une bécane avec plein d'instruments, une sorte d'homme-orchestre, qui fait presque note pour note la phrase du pont - j'en ai fait une transposition et puis j'ai aggloméré tous ces éléments composites qui pour moi représentaient mon amour de l'Afrique. Ensuite, j'ai soumis le morceau à Mino Cinelu qui habitait aux États-Unis à cette époque-là, et il m'a envoyé sur bandes des propositions de riffs, de grooves, de figures rythmiques, et c'est comme ça, de manière très hybride et bricolée, que s'est peu à peu construit le truc.

Cette anecdote sur la fabrication de Mozambique me semble assez emblématique de votre façon de travailler qui est faite d'une suite d'allers et retours avec les gens qui vous entourent. Vous êtes très ouvert à ce que l'on peut vous apporter, très avide de propositions - c'est une conception du rôle de leader assez particulière, non ?

C'est sûr que je suis tout sauf le leader plein de certitude sur les directions à prendre. Je suis inquiet, indécis, mais j'ai toujours pensé qu'une idée élaborée à cinq était plus forte. Il faut accepter ça... Ça peut créer des problèmes d'ego, des conflits d'intérêt ou, tout simplement, des incompatibilités de goûts, alors c'est à moi de trancher. Quand je rencontre un nouveau musicien pour enregistrer un disque par exemple, je lui dis toujours : « Vas-y, balance, propose, donne tout ce que tu veux ! » Ce n'est pas pour lui prendre, c'est pour qu'il trouve sa place, pour qu'il sache que sa voix est prise en compte, qu'il a toute sa place dans la musique qu'on va faire ensemble.

Est-ce que vous n'avez pas la sensation avec le recul d'avoir évolué à travers les autres ?

Oui, je pense que c'est vrai. J'ai toujours eu besoin des autres, de leurs idées. Je n'ai jamais eu la prétention d'être un compositeur. Au cours de ma carrière, j'ai fait beaucoup de choses, mais j'ai toujours eu besoin de d'autres m'aident à concrétiser mes envies, à les mettre en forme. Vous savez, j'ai toute cette “musicologie” dans la tête et soudain je vais avoir envie de retrouver tel type de rythme que j'ai entendu dans l'orchestre de Miles Davis, tel type de son ou de phrasé que j'ai aimé chez un guitariste rock dont je n'ai même jamais su le nom et alors là j'ai besoin qu'on m'aide à faire le tri, puis à faire les liens. Parce que je suis un être hybride, un éclectique absolu. J'impulse des mouvements dans des directions très diverses, mais après il faut recoller les morceaux. Au fil des années, beaucoup de musiciens extraordinaires ont tenu ce rôle auprès de moi. **Le milieu des années 80 est un moment de reconnaissance publique pour vous. “Turbulences” est un vrai succès, vous obtenez consécutivement trois Césars de la meilleure musique de film. Comment avez-vous vécu ce vedettariat ?**

En me cachant. Je n'ai jamais recherché les honneurs, je ne suis jamais allé à aucune cérémonie officielle de remise de prix, et toutes les fois où il m'est arrivé d'en recevoir, comme avec les Césars, et bien je l'ai payé, le téléphone a arrêté de sonner. Donc, je me suis toujours tenu à l'écart de tout ça, je me suis toujours méfié des institutions, quelles qu'elles soient. **Vous avez beaucoup joué en duo ces dernières années avec Richard Galliano, Martial Solal, Mino Cinelu, Jacky Terrasson et beaucoup d'autres...**

C'est une formule que j'apprécie particulièrement. C'est une façon privilégiée de rencontrer quelqu'un, d'aller très vite et très profond au cœur de l'autre comme dans une conversation...

La rencontre de l'autre, ça reste le moteur de votre musique...

Je suis toujours à l'écoute, toujours en quête de celui qui va m'emmener plus loin, ailleurs. Le revers, ce sont les ruptures, parfois, qui sont toujours amères et douloureuses pour moi. Je ne veux pas entrer dans le détail, mais j'ai eu beaucoup de déceptions humaines au fil des années. Les gens se quittent, c'est la vie. Mais c'est très décevant. Les hommes, quand ils vieillissent, ne supportent pas d'être, même à tort, considérés comme subalternes dans une relation. Les affaires d'ego et de jalousie sont dévastatrices.

Parmi les disques de la dernière période, il en est un qui se démarque et qui a fait sensation, c'est “Minneapolis”, que vous êtes allé enregistrer sous la direction de Jean Rochard avec des musiciens funk, partenaires de Prince. Là, peut-être pour la première fois, vous vous coltinez sans faux-semblant avec l'Amérique noire du groove et du blues...

Absolument, c'est un moment important de ma carrière. Je ne regrette rien de cette aventure. C'est un moment où j'ai l'impression d'être connecté totalement à mon désir de musique. Quand on s'entraînait le matin en studio à improviser avant d'enregistrer et que Michael Bland, le batteur, se chauffait avec ses petites figures de funk, ça me faisait du bien, c'était joyeux, ça venait me guérir de toutes mes angoisses, de toutes mes névroses. J'ai longtemps été dans le doute évidemment sur ce projet qui me mettait en danger, qui me faisait sortir de chez moi, mais la totale réceptivité de ces musiciens m'a mis à l'aise, m'a décomplexé. J'ai rencontré une famille sur ce disque. C'est un disque de "fusion" pour moi, c'est l'impression que j'ai eue en le faisant, de véritablement faire se rencontrer deux mondes, deux univers. Je ne dis pas que je n'avais pas quelques doutes : quand ils se mettaient soudain à introduire des pulsations hip hop ou à rapper, j'avais bien conscience que c'était très éloigné de moi, et je craignais qu'on ait la sensation en écoutant de m'entendre prendre en marche un train qui n'était pas le mien. Et puis j'ai peu à peu laissé tomber toutes ces réserves : quand j'ai expérimenté leur musicalité, leur sens de l'improvisation, leur façon de se mettre totalement à mon écoute, j'ai accepté la règle du jeu. Évidemment, après, quand c'était à moi de faire mon chorus, j'ai souvent l'impression de n'être pas dans le ton. J'étais partagé entre essayer de jouer dans ce style au risque de y perdre mon identité et de toute façon de le faire de façon maladroit et un peu scolaire ou de me contenter de faire mon truc en voyant bien ce que ça allait donner. À l'arrivée, c'est un disque où j'ai cherché, où j'ai fait des choses que je n'avais jamais faites auparavant. Le résultat, après, je ne peux pas en parler, je n'ai jamais réécouté. Mais on m'a tout dit là-dessus. Que c'était le plus mauvais disque de ma vie. Que c'était le meilleur de ces dernières années. Ce qui est certain, c'est que j'ai trouvé du soleil auprès de ces musiciens chaleureux, drôles, généreux. C'est un disque dont il me reste un sentiment de joie. Et je n'attends qu'une chose en fait, c'est d'avoir l'occasion un jour de rejouer avec eux.

Et ce nouveau disque alors, "Baïlador" ?

Je suis parti du constat simple et assez pessimiste du marasme ambiant. Le climat est sombre dans la musique en ce moment, on entend partout que ça ne va pas, que c'est la merde. Et c'est vrai qu'il n'y a pas d'énergie, pas de générosité : tout le monde reste enfermé dans ses petites certitudes ou va chercher le gimmick dans l'air du temps qui va peut-être lui apporter le succès public. C'est d'une grande frilosité. Dans ce silence que j'ai ressenti personnellement ces dernières années, je me suis dit : « *Qu'est-ce qui me reste à faire ?* » Et la réponse qui s'est imposée, c'est : du groove, du rythme, de la danse... Puisque depuis des années on me reproche de ne pas savoir faire de disques, j'ai demandé à Bojan [Zulfikarpasic], avec qui j'ai beaucoup joué ces dernières années, de m'aider à le concevoir, de préparer des choses, d'assumer le rôle de directeur artistique afin de ne pas arriver en studio en me demandant encore ce que l'on allait pouvoir bien faire. Dans ce disque, ce que j'ai voulu, c'est offrir un peu le contraire de ce que je suis : donner à entendre un peu de soleil. Pas de violence, pas d'inquiétude. De la vie. Comme si j'étais au Brésil ou à Cuba, comme si la musique était encore dans la vie, dans la rue, évidente et directe. Je sais que c'est une utopie mais c'est ça que j'ai voulu faire. Pour une fois à la fin, j'ai écouté le résultat : j'assume tout. **■**

CD "Baïlador" (EmArcy / Universal Jazz, sortie le 8/11)
RADIO Spéciale Michel Portal dans Open Jazz
présenté par Alex Dutilh le 8 novembre à 19 h 10
sur France Musique.



TÉMOIGNAGE

« UN MUSICIEN DE LA FULGURANCE »

Depuis 1964, il le saisit sur le vif. Pourtant, c'est un Portal sans clichés que raconte le photographe Guy Le Querrec, son ami de quarante-cinq ans.

« La première fois que j'ai Portal dans mon viseur, c'est à l'occasion d'un concert de Sonny Grey, à Wagram en 1964. Je suis encore photographe amateur, je ne sais pas qui est Portal et je ne suis pas sûr que je lui prête une attention particulière. Mais je vais par la suite le retrouver fréquemment, notamment au sein de la bande à Texier, que je suis tout particulièrement à l'époque. En 1967, je commence une carrière professionnelle au sein du journal *Jeune Afrique* et je délaisse un temps les territoires du jazz. Mes retrouvailles avec Portal ? Châteauvallon 72. Il se trouve que c'est un concert mémorable : la musique de Portal vient refléter son époque comme peut-être jamais plus elle ne le fera par la suite, en confirmant le sentiment de grande liberté que nous ressentions tous. Sa musique, je le saisis immédiatement, est précieuse pour ma propre construction : elle me fait comprendre que mon propos n'est pas de photographier le jazz mais, à le fréquenter, de trouver dans l'improvisation une sorte de chemin que je pourrai suivre à ma façon. C'est à cet instant que je me mets à concevoir le réel comme une partition à partir de quoi mon œil va improviser. Par ailleurs, c'est le moment où j'entends Portal proposer aux autres musiciens de l'orchestre des images virtuelles comme support à l'improvisation. Ces mises en place musicales étaient d'autant plus fascinantes que la plupart du temps, après les avoir très précisément élaborées, Portal, une fois sur scène,

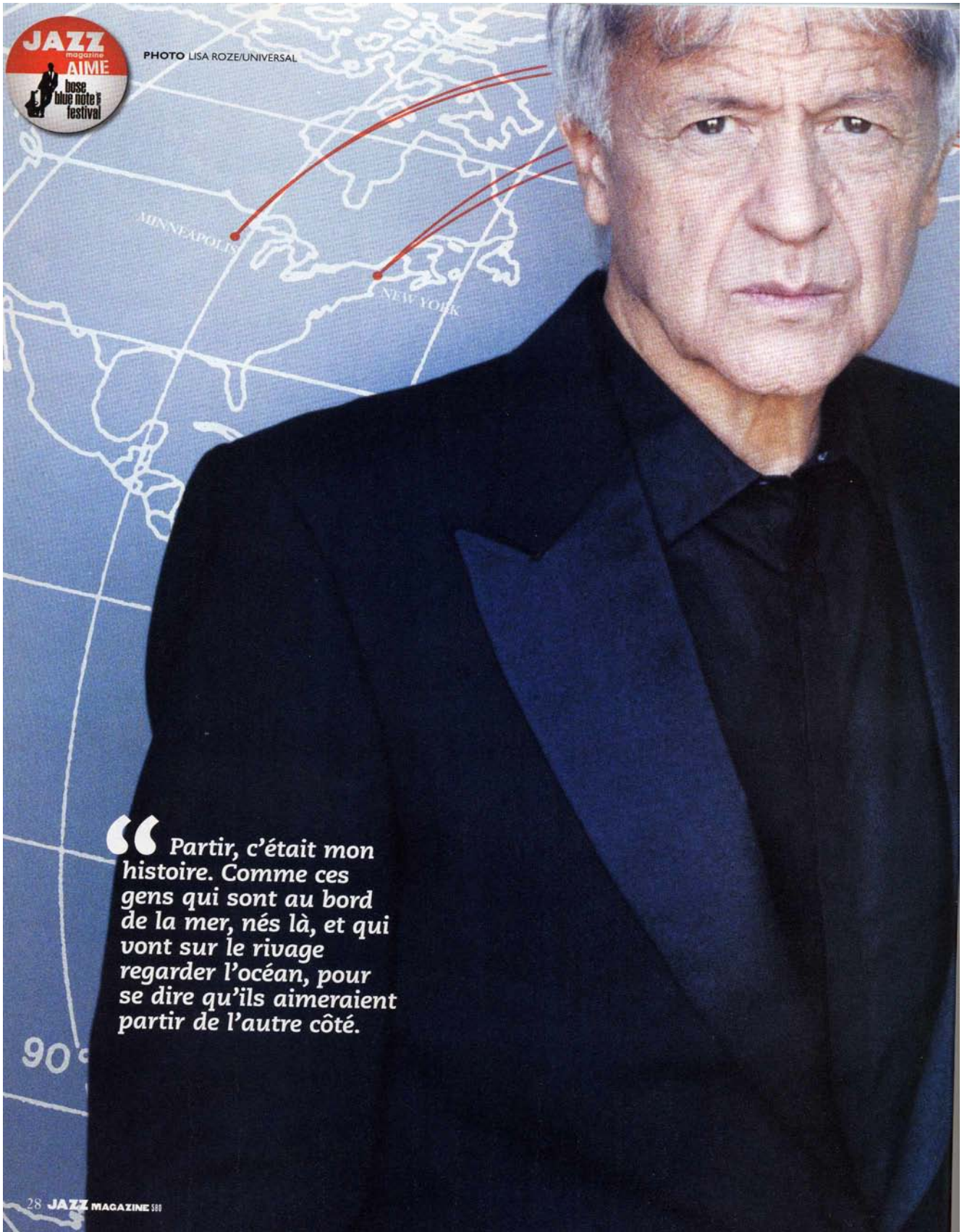
faisait absolument autre chose. Un peu comme s'il avait eu besoin de poser tous ces repères pour créer son discours en réaction, ou tout au moins en dehors des cadres prévus. Mais au-delà de ça, cette façon visuelle de "composer" m'a donné des idées : je me suis dit que si je remplaçais ces images virtuelles par des images réelles un dialogue était possible. Une partie de notre relation va se tisser là-dessus en générant une série de spectacles mêlant photographie et musique.

CANDEUR ET SURPRISE

La grande date de notre "collaboration", c'est *Photoscopie* en 1981, lorsque je bénéficie d'une bourse et que je choisis Portal comme sujet de mon reportage. Je vais le suivre pendant trois mois dans tous ses milieux, jazz, classique et contemporain, être le témoin de ses transformations. Même si Portal garde toujours une pointe de méfiance envers les autres qui l'empêche de se confier totalement, c'est un moment où notre dialogue prend une nouvelle consistance. Se met alors en place toute une série de jeux de rôle qui constituent depuis trente ans l'essentiel de nos rapports. On se raconte beaucoup d'histoires, on passe notre temps à se jouer l'un à l'autre une sorte de petite comédie humaine loufoque et surréaliste en captant dans le réel des personnages dont on s'amuse à évoquer les vies imaginaires, ou en jetant sur nos propres existences un regard toujours un peu ironique, soulignant ce que nous appelons « le sentiment tragique

de la vie », comme pour en conjurer le sordide. C'est en ce sens que je peux dire que notre relation s'est moins construite dans un tête-à-tête intime et introspectif que dans une façon très particulière de regarder ensemble le monde qui nous entoure. Il m'a fait remarquer un jour qu'il y avait un mot qui n'existe pas en français qui à ses yeux le caractérisait tout à fait : l'intranquillité. Et je crois que c'est vrai. Il peut passer d'un moment à l'autre du rire à l'inquiétude extrême parce que je crois qu'il craint que s'il n'alimente pas ses angoisses, elles finissent par lui en vouloir. Or elles sont probablement l'un des ressorts de sa création, un stimulant dont il a viscéralement besoin. Il serait très démuné si son malaise disparaissait. C'est de cette intranquillité qu'il tire son extraordinaire disponibilité à l'étonnement et à l'émerveillement. Et en retour cette façon de reconstituer constamment en lui un état de candeur et de surprise face aux choses engendre la vulnérabilité dont il a besoin pour créer. Je m'y retrouve tout à fait. Quand je dis qu'en photographie il faut « *se passer l'œil au papier de verre* », c'est la même idée que de l'irritabilité va naître un rapport encore plus sensible aux choses, qui permettra un regard neuf. C'est peut-être parce qu'il sait se mettre dans la situation du photographe, qui doit être attentif à tous les instants pour parvenir à capturer celui qui sera décisif, que Portal est un musicien de la fulgurance. » **■**

AU MICRO : STÉPHANE OLLIVIER



“ Partir, c’était mon histoire. Comme ces gens qui sont au bord de la mer, nés là, et qui vont sur le rivage regarder l’océan, pour se dire qu’ils aimeraient partir de l’autre côté.

MICHEL PORTAL

LE VOYAGEUR PERPÉTUEL

En vérité, il n'est pas toujours celui qu'on croit, **Michel Portal**. Il est pluriel, il se multiplie, il additionne, il (se) retranche, il divise... Il n'arrête pas, jamais : un jour à Minneapolis, le lendemain à Paris, le surlendemain à Vienne – le jazz, son histoire, Rex Stewart, le blues, la danse, Pierre Michelot, le free, Mozart... C'est sa vie, son voyage, sa quête perpétuelle. Le 31 janvier dernier, dans "Le 20 heures de TSF" (sur TSF Jazz, 89.9, Paris), il s'est autrement raconté. Embarquement immédiat.

INTERVIEW SÉBASTIEN VIDAL

Michel Portal est arrivé inquiet, impatient, angoissé, curieux – comme d'habitude je crois. Il a salué tout le monde à la radio, m'a demandé d'emblée ce que je pensais de son disque : s'il était chouette, dans le coup, jazz, pas jazz, assez improvisé... Il l'a demandé aussi à David Koperhant (le réalisateur), à Grégoire (l'assistant de son attachée de presse). Il s'est assis en face du micro, j'ai sorti une bouteille de Margaux. Il m'a lancé : « J'ai toujours peur, les gens attendent souvent de moi des choses que je ne crois pas pouvoir leur donner ». Et l'interview a commencé en musique :

RICHARD GALLIANO GUARDA CHE LUNA – LUZ NEGRA, MILAN

C'est un vieux standard italien, enregistré au Brésil par Richard Galliano. J'ai le sentiment que vous avez parfois la même démarche : aller à l'étranger, travailler sur des répertoires traditionnels, des folklores...

J'ai souvent joué ces musiques, je les ai aussi détournées, notamment avec l'influence de la musique contemporaine. Je crois que Richard est beaucoup plus fidèle que moi à ces musiques des "Méditerranées", il aime ça passionnément. C'est un musicien excellent, qui peut inventer des choses insoupçonnées. Il fait ça aujourd'hui, mais moi qui le pratique en concert, je sais qu'il peut faire des choses redoutables.

Comme vous, c'est aussi un concertiste classique...

Il fait des choix. Moi-même, dans les périodes free, j'ai été assez déjanté je crois. J'ai produit une musique plutôt violente, ce qui m'arrive encore. Mais j'aime aussi faire des allers-retours entre cet univers et des musiques moins complexes. C'est mon chemin de toujours : je traverse les musiques, je m'amuse un peu, je voyage.

J'ai envie de vous faire écouter quelque chose : *Sidney Sobs* par un trompettiste qui, je crois, vous a beaucoup marqué. C'est l'un de vos premiers émois musicaux...

REX STEWART & HIS SYDNEY SIX SYDNEY SOBS – CLASSICS, 1949

... C'est la première émotion que j'ai eue en dehors de Duke Ellington, Charlie Parker ou des grands de cette époque. À ce moment-là, au lycée, je jouais aussi *Clarinete Marmelade*. Mais il est évident que la première fois que j'ai vu le métissage, au Théâtre de Bayonne, entre des musiciens parisiens – les frères Fol, je crois – et ce trompettiste noir, Rex Stewart, alors là, j'ai été heureux. J'avais l'impression de voyager, de n'être jamais sorti de ce territoire où je tentais de faire de la musique.

C'était assez difficile, il y avait très peu de musiciens. J'ai su alors qu'un jour j'irai jouer avec des gens très, très

différents. Rex Stewart est resté pour moi l'exemple de ces artistes qui venaient d'ailleurs et que je n'avais encore jamais vus jouer...

Des gens venus d'horizons différents mais pratiquant le même langage ?

Un langage fait de thèmes. Le blues évidemment, comme socle et base de tout, mais aussi toutes ces différentes sonorités, comme cette trompette bouchée. Je rentrais ensuite chez moi, et je voulais faire pareil : je mettais un verre devant ma clarinette, je voulais être Rex Stewart... Avec les trous partout, évidemment ça ne marchait pas !... Il m'avait impressionné, et je me disais qu'il fallait que tous ces gens arrivent à se rassembler, tous ces artistes qui font une musique vivante, spontanée, qui n'existe nulle part ailleurs.

Est-ce cette découverte qui vous a donné envie de venir à Paris ?

Oui, mais il n'y avait pas que Paris. Partir, c'était mon histoire. Comme ces gens qui sont au bord de la mer, nés là, et qui vont sur le rivage regarder l'océan, pour se dire qu'ils aimeraient partir de l'autre côté. J'ai toujours eu cette volonté. Aller de l'autre côté pour rencontrer des musiciens d'ailleurs. Cette histoire est éternelle, et mon grand regret est de ne pas avoir rencontré tous ceux que j'admirais.

A Paris, vous faites "le métier", les studios, les grands orchestres. Par exemple celui de Pierre Michelot...

Avec Pierre on adorait se raconter des histoires surréalistes, sur n'importe quoi, comme si nous étions dans l'absurdité la plus totale. Mais lorsqu'il m'a dit que j'allais faire le solo d'alto sur *Elephant Green*, je lui ai répondu qu'il y avait peut-être dans l'orchestre des gens plus capables que moi. J'avais beaucoup de doutes à cette époque...

Vous n'en avez plus aujourd'hui ?

Mais aujourd'hui je pourrais le faire ce solo. Alors qu'à l'époque on ne savait pas si on allait faire du jazz. C'était très curieux. Je sortais du conservatoire, je faisais du studio avec des chanteurs, mais on ne savait pas très bien si on allait vers le jazz ou pas du tout. On se demandait : « Vraiment ? Est-ce que je peux faire un solo dans ce morceau ? ».

Vous vous demandiez peut-être également si vous aviez le "droit" de le faire ?

Nous étions très influencés par toutes les musiques, moi j'avais Desmond dans la tête, Lee Konitz, Bud Shank, tous ces excellents musiciens que j'ai presque tous rencontrés. Il y avait une sorte de : « Est-ce que vraiment ?... »

PIERRE MICHELOT ELEPHANT GREEN – ROUND ABOUT A BASS, UNIVERSAL, 1963

Je suis très heureux et ému d'écouter ça. J'ai connu à cette époque l'amour des grands orchestres, j'ai rencontré Roger Guérin, Pierre Gossez, Pierre Michelot, j'en oublie... des amis extraordinaires. Ces artistes qui jouaient cette musique en connaissant tout. Pierre Gossez, que je viens de réentendre, était la réincarnation d'Harry ▶

DE CHÂTEAUVALLOŃ À MINNEAPOLIS 10 CD ESSENTIELS

SÉLECTION : PHILIPPE CARLES

PHOTO GIUSEPPE PINO



ARRIVEDERCI LE CHOUARTSE

HAI ART - 1980

Avec Léon Francioli et Pierre Favre, comme une version abrégée, plutôt essentialisée, du Unit de Châteauvallon 72, et du même coup une sorte de reviviscence du trio fondamental de l'histoire du jazz, dans la lignée des Bill Evans-Scott LaFaro-Paul Motian ou Rollins-Wilbur Ware-Elvin Jones, où l'incandescence n'en finit pas de circuler, au gré des accouplements instrumentaux et des solos, le long des trois côtés du triangle. Aventures rythmiques, sculptage et exacerbation du son, ferveur mélodique : tout y est. Un disque à offrir à ceux qui feraient la fine bouche quant à l'insuffisante "jazzité" de Portal, sans pour autant oublier les autres.

BLOW UP

[AVEC RICHARD GALLIANO] DREYFUS JAZZ - 1996

Une autre forme de perfection : une géométrie quasi mondrianesque, des à-plats monochromes, des angles rigoureux. Et puis, de temps à autre, une fusée lyrique jaillie de l'accordéon ou de la clarinette (pas seulement basse, mais si bémol aussi, qui était jusqu'alors plutôt rare dans la discographie portaliennne non-classique), ou encore du redoublement "tanguant" du bandonéon, sollicitant les fantasmes récurrents de Portal avec moins d'allégresse, ou plus de pathétique évident, que lors des rituels paroxysmes de fin de concert. Comme si, confronté à Richard Galliano, Portal avait opté pour un superbe premier degré.

MINNEAPOLIS, WE INSIST

UNIVERSAL - 2001

Souvenez-vous : cela faisait longtemps qu'il n'avait pas, comme on dit, défrayé la chronique, c'est-à-dire irrité les tenants du "vrai jazz" et, cette fois, les protectionnistes chauvins. Une rythmique "amerloque", suspecte d'avoir collaboré avec Prince et diverses stars pop-rock : « Trahison ! », alors qu'encore une fois Portal avait cédé à son désir irrésistible de changer d'air et de décor. Moins perturbé qu'efficacement porté par des compagnons sans préjugés, ces Michael Bland et Sonny Thompson qui découvriraient en toute innocence, outre sa virtuosité hors-norme, sa passion pour le hasard et l'inouï.

BIRDWATCHER

UNIVERSAL - 2006

Ce pourrait être une phase de synthèse, où alternent plusieurs climats et compagnonnages, minneapolisien et européens, du genre carnet de route de notre insatiable voyageur, explorateur de tous les temps et espaces de la musique. Vives séquences en forme de cartes postales (de Suisse, d'Espagne jamais bien loin, sans jamais oublier certaine douceur pastorale basque), rythmes riches fourbis par les équipes étatsuniennes, "princières" et autres, parfois pimentées de percussions (Airtone Moreira), dialogues avec un ténor (Tony Malaby) aux impeccables turbulences... Plutôt qu'un disque de Portal, un florilège de quelques-uns de ses émois.

TURBULENCE

HARMONIA MUNDI - 1986

Avec en ouverture le presque tube portalien, ce *Mozambique* profondément boisé, une collection de quatre nébuleuses à travers quoi notre héros s'est aventuré, réunions de complices attentifs, plus ou moins discrets plus ou moins provocants, manières de gothas des diverses phases du jazz qui font partie de sa biographie : Daniel Humair (dm) et Jenny-Clark (b), Yannick Top (elb) et André Ceccarelli (dm), Andy Emler (p) ou Bernard Lubat (dm), Claude Barthélémy (g), Richard Galliano (acc), Mino Cinelu (perc), le trafiqueur de sons Jean Schwarz... Belle illustration des rencontres et amours qui font courir Portal aux quatre coins de la jazzosphère et jusqu'en ses confins.

MEN'S LAND

LABEL BLEU - 1987

Ou quand Portal (d'abord au ténor) se prêtait, lors d'un festival d'Amiens, au jeu relativement traditionnel de cet "autre" étatsunien qu'incarnaient Dave Liebman au soprano et le batteur-compositeur Jack DeJohnette, avant de se retrouver en un tête-à-tête plus familial, presque familial, avec les suavités et vivacités jaillies des idiophones manipulés par Mino Cinelu, parfait écrivain ou fronton pour les élans et fulgurances de sa clarinette basse. Et puis, interlocuteur désormais silencieux, cette contrebasse de Jean-François Jenny-Clark à travers quoi surgissait quelque chose de la mémoire de Jaco Pastorius...

ALORS !!!

FUTURA - 1970

Portal, John Surman, Barre Phillips, Stu Martin, Jean-Pierre Drouet : d'autres que Gérard Terronès (producteur) et Gérard Noël (signataire du texte d'accompagnement) n'auraient pas résisté à la tentation commerciale d'appeler ça un "all-stars", alors qu'il s'agissait, simplement, d'un gai manifeste, acte de naissance d'un autre "free jazz", à dominante européenne cette fois, les Américains Phillips (basse) et Martin (batterie), déjà très transatlantiques, installant une passerelle superbement mouvante entre ici et là-bas, tandis que les deux clarinettes basses inventaient des musiques qui allaient changer nos vies, soit huit morceaux dont un explicite *Y en a marre* signé Portal.

SPLENDID YZLMET

CBS - 1971

Comment allumer un feu et rester partie intégrante de ses moindres mouvements ? Préfigurant diverses effervescences portaliennes, cette aventure à sept n'a pas fini de nous faire rêver. Tout s'y passe comme si le leader-catalyseur avait inventé une nouvelle dimension du rapport ellingtonien à la masse orchestrale, ici délicieusement hérissée. Plus free que free mais l'on croirait que c'est encore Portal qui souffle dans le tuba d'Howard Johnson et les multiples "tuyaux" de Jouk Minor (qui utilise même une scie musicale), Barre Phillips assurant comme hier de provocantes transitions et les moindres gestes de Pierre Favre menant une danse entre fanfare et maîtres fous.

CHÂTEAUVALLOŃ : 23 AOUT 1972

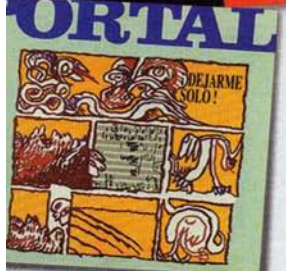
UNIVERSAL - 1972

De cet enregistrement impossible (?) à diffuser à la radio, Francis Marmande, qui avait assisté au concert devenu d'emblée "historique", écrivait lors de sa première publication : « Cette musique, une des plus "gais" de la new thing, une des moins situables et des plus nécessaires, hâtez-vous de l'écouter (...) : son intensité s'accommode mal du fragment bref ; pour tout dire, son plaisir ne se partage pas ». Avec Bernard Vitet (tp, cor), Léon Francioli et Beb Guérin (b), Pierre Favre (perc) et la voix de Tamia, c'était le premier "Unit" de Michel Portal. Reste à espérer que le concert de Châteauvallon 76 soit lui aussi réédité.

DEJARME SOLO !

DREYFUS JAZZ - 1979

Mais cette déclaration de solitude (après huit ans de silence phonographique, si l'on excepte les enregistrements de concerts) ne pouvait pour Michel Portal, et pas seulement à cause de son pluri-instrumentisme bouillonnant, qu'aboutir à un bouquet, presque une foule, de chants, de danses et de cris, explosion ou combustion interne alimentées par toutes les mémoires et "folklores" indissociables de ses "racines" et fantasmes. Echos de txiistu et de corrido, traces de langue basque, rêves d'Afrique et hypertrophie délibérément dérisoire de tango, comme autant de séquelles et d'alluvions à la surface d'un flot aussi contrasté que les *Passions Of A Man* de Charles Mingus.



► Carney chez Duke. Moi j'étais au milieu de millions d'influences. En écoutant ce morceau, je me dis que, finalement, j'y suis un peu moi aussi dans cette histoire. C'est un cadeau extraordinaire que ça ait existé. En tant que leader, Pierre Michelot a fait peu de choses mais tellement belles. Je m'en aperçois aujourd'hui, après tant d'années passées à avoir peur d'écouter cette musique.

Vous n'aimez pas vous écouter ?

Pas trop, non ! Mais après tout ce temps... J'avais oublié Raymond Guiot à la flûte... Ces artistes d'un professionnalisme incroyable avec qui j'ai appris un métier, le studio, qui était extrêmement sérieux à l'époque. Malheureusement ça a disparu, c'est dommage.

Qu'est-ce qui vous a poussé à vous aventurer sur d'autres territoires, comme la musique contemporaine ?

Je ressentais parfois un peu de lassitude en studio. Dans le cas du disque de Michelot, c'était un cadeau du ciel, mais ce n'était pas tous les jours comme ça, loin de là. Il fallait souvent faire à la clarinette basse trois petites notes dans le grave et on rentrait à la maison. Il y avait aussi une sorte de rancœur : tous ces magnifiques artistes à qui l'on demandait de faire des choses pas très intéressantes, ça faisait monter le mécontentement artistique. Certains, parfois, tapaient sur le piano, aimaient faire du "théâtre musical", comme Armand Molinetti, qui faisait semblant de mal jouer dans une séance, par dépit. Il faisait exprès de laisser tomber ses baguettes, en réaction à une sorte de... monotonie.

Vous aviez envie de liberté musicale en quelque sorte. Vous étiez déjà l'interprète de Stockhausen, de Boulez... Mais le contemporain fait-il bon ménage avec l'improvisation libre ?

Je n'étais pas le seul à faire ça. Les musiciens de jazz allaient aux manifs de la Mutualité pour la paix au Vietnam. On avait ainsi l'impression d'être utiles. Avec la musique, on avait envie de se libérer de quelque chose qui devenait lourd et monotone. Il y a eu un courant, et tout le monde a fait ça en même temps. A chaque action que l'on faisait, il y avait une réaction. Je n'ai jamais connu autant d'agressivité contre moi, dans ma carrière, qu'à ce moment-là.

En fait, c'était une époque violente. Votre position en tant qu'artiste était engagée et déterminée et, en face, le public était partagé et également assez virulent...

C'était une bataille, c'était le jeu. On était aussi dans la mouvance de musiciens afro-américains comme l'Art Ensemble de Chicago. Ils venaient nous montrer une musique dont nous avions envie. Ce n'était pas de la rigolade, il fallait en vouloir vraiment. C'est une période que j'ai appréciée. Lorsqu'il y a des luttes en musique, il en résulte toujours des "extra techniques" de l'instrument, comme crier dedans, hurler, chanter, jouer sur la résonance d'une cymbale. Les choses nous venaient comme ça. Aujourd'hui ces techniques sont répertoriées et très répandues. Ce sont les techniques modernes.

ALDO ROMANO IL CAMINO — IL PIACERE OWL, 1978

Sur ce morceau, on vous entend respirer avec Aldo à la guitare. Dans votre carrière, on décèle une envie de casser les frontières, mais aussi quelque chose d'extrêmement mélodique...

Je crois que cela vient de mes origines, le Pays Basque. J'ai passé une partie de ma jeunesse à écouter des gens qui chantent *a cappella* des choses très belles. Ce côté lyrique me sert aussi lorsque je joue Mozart ou Brahms. J'aime ces contrastes. Quand j'interprète ce thème d'Aldo Romano, j'ai une impression de facilité, je ne cherche pas. C'est plus simple que de jouer un chorus complexe. J'ai le sentiment que je peux me détendre parce que j'aime ça. De même, je n'oublie jamais de jouer le deuxième mouvement d'un concerto de Mozart. Je cherche cette pureté dans le lyrisme et je joue avec Aldo comme si j'étais en train de jouer de la musique romantique classique. Ces deux univers sont essentiels dans mon expression.

En 1972, à Châteaullon, avec votre "Unit", aviez-vous envie de mettre un coup de pied dans quelque chose ? On parlait du complexe des artistes français par rapport aux Américains : était-ce une façon d'affirmer très fort votre identité ?

Il y a toujours des cassures dans une époque. Souvent à cause de la lassitude. Chassez le naturel, il revient au galop. Le désordre suit l'ordre et l'ordre le désordre, sans cesse répété. Mais quand l'ordre revient, ceux qui ont produit le désordre sont fatigués. Ils ont le sentiment de n'avoir servi à rien, alors ils se reposent et reviennent très lentement, vers le désordre. Voilà. On est conscient de ça. ►

ORNITHOLOGIE PORTALIENNE

PAR PHILIPPE CARLES

Les amis, et aussi les autres, ironisent sur ses questions et ses doutes, qui de toute évidence participent de son "style" – certains diraient "de sa folie" qui ignorent que « ce n'est pas le doute qui rend fou, c'est la certitude » (Nietzsche, *Ecce Homo*). Au point que le titre des 47 minutes 26 secondes qu'avec son "Unit" il avait inventées à Châteaullon en 1972 a pris valeur d'acte de baptême pour l'ensemble de son œuvre : « Non, non mais ça pourrait être » (*No, no but it may be*). Depuis un demi-siècle, la musique est sa vie et son métier, mais sa discographie personnelle est d'une étonnante minceur, alors qu'aujourd'hui plus que jamais il a la réputation de voyager sans cesse, pour « jouer partout », dans les contextes et les genres musicaux les plus divers, ostensiblement guidé par un désir de rencontres, quête lancinante, obsessionnelle, de nouveaux interlocuteurs. C'est dire que son "œuvre" a la forme mixte de points d'interrogation et de suspension. S'y croisent et juxtaposent, ou s'y heurtent, autant de fragments de mémoire que d'éléments inouis, de traditions assimilées ou braconnées et d'éblouissants effets du hasard, au gré d'un flux "live" qu'on pourrait croire ininterrompu et qui équivaut à une formidable discographie potentielle, ponctué de quelques objets phonographiques en quoi semblent se cristalliser de fondamentales questions. Soit un parcours décidément très "jazz" dans la mesure où il rappelle la genèse de la musique afro-américaine aux Etats-Unis : lente formation d'une "langue" forcément et d'emblée métissée grâce à d'innombrables emprunts et phagocytages. Et tant pis si quelques employés du cadastre s'obstinent à lui faire grief de ne pas régurgiter *ad vitam aeternam* les codes et les clichés de la "forme blues", de ne plus ànonner les conventions bebop, et semblent oublier le temps où, dans cette phase incontournable de l'"imitation" (qui, chez les âmes bien nées, précède "émulation" et enfin "innovation"). Michel Portal a longtemps mis au supplice les amateurs de *blindtests* qui pensaient avoir repéré l'incroyable présence de Jackie McLean ou Paul Desmond... Aujourd'hui comme hier, et plutôt à la manière de ses confrères ornithologues Eric Dolphy ou Olivier Messiaen, Portal n'a pas fini de s'affirmer *birdwatcher*.

► **Mais l'aventure de Châteauvallon, votre aventure, a fait école...**
... une école qui est toujours là et que je fais semblant de ne pas regarder, mais qui est bien là.

Vous ne voulez pas la regarder ?

Je ne me sens chef de rien du tout. Je ne suis pas très chef dans ma tête. Mais je vois qu'il y a un manque. Les musiciens qui m'entourent me demandent souvent si on va jouer "free" ! Si avec moi ils vont pouvoir jouer ainsi et pas comme à l'école. Moi, pour jouer comme ça, j'ai besoin de prendre un petit verre ! Je dois me mettre dans une certaine condition... Je pense *a posteriori* que notre histoire a certainement ouvert des frontières dans la musique. Je suis allé faire une "master class" au Conservatoire de Paris ; il y avait là des musiciens capables de jouer des œuvres contemporaines, des partitions écrites en les transposant à vue, et ces jeunes artistes sont comme j'ai pu l'être : en attente de quelque chose. Ils veulent embraser ou embrasser beaucoup de musiques et puis tenter le plus difficile : en sortir et avoir leur identité.

Vous êtes toujours en attente de quelque chose ?

Toujours, perplexe même. Tout le monde attend aujourd'hui, je crois que c'est aussi l'époque qui veut ça.

Je vais vous obliger à écouter votre nouveau disque...

Je ne l'ai jamais écouté depuis qu'on l'a enregistré.

Vous préférez rester dans l'émotion de l'enregistrement ?

Peut-être, mais aussi parce que je suis assez démolisseur de ce que je fais.

MICHEL PORTAL DISTIRA LANOAN - BIRDWATCHER, UNIVERSAL

Quand on a enregistré ce morceau, au départ j'avais seulement marqué sur la feuille *Basque*. Cette sorte de danse qui apparaît dans le lointain est comme un souvenir du pays. La racine, c'est important. Dernièrement j'ai eu une récompense dans mon pays : citoyen de la ville de Bayonne. On m'a rappelé les études musicales que j'avais faites à onze ans : j'ai explosé, j'ai éclaté en larmes... C'est pendant cette jeunesse que j'ai aimé Charlie Parker, Brahms, Mozart, Ravel, ces musiques folkloriques qui sont jouées sur ce morceau, avec beaucoup de prudence il est vrai. J'aurais pu faire un "chorus" très violent au milieu du morceau, mais j'ai souhaité laisser venir les choses, comme un souvenir.

Vous aviez besoin d'être déraciné à Minneapolis, avec ces musiciens-là, pour retrouver vos racines ?

Possible, mais je dois vous parler de Jean Rochard, le producteur, et de Daniel Richard chez Universal. Ils m'ont dit que ce serait bien de sortir du terrain où je joue toujours. Là-bas, il n'y a pas de pression. On va dans un café : on ne connaît personne. Dans le studio, on connaît seulement le (génial) preneur de son, c'est tout. Lors de ces sessions, je n'avais pas du tout l'impression d'être dans un territoire où je suis musicien, où je dois représenter quelque chose. Je suis allé au studio comme en vacances. Après avoir habité Paris ou le Pays Basque, j'avais envie d'habiter là-bas ! Je ne crois pas qu'ici j'aurais joué ces morceaux.

Il n'y a qu'à Minneapolis que vous avez osé les proposer ces morceaux, à ces artistes-là, à Tony Malaby, par exemple ?

C'est lui qui m'a dit qu'on allait défendre ce disque... Il m'a proposé des arrangements...

Tony Malaby avec vous, c'est une rencontre surprenante. On a le sentiment que ce musicien vous a donné beaucoup de force, beaucoup de confiance.

Une confiance inouïe. J'avais entendu son disque avec deux batteurs. [NDLR : "Apparitions", *Songlines*.] Je savais qu'il était capable de faire des musiques très différentes. Il m'a beaucoup rassuré, il m'a dit : « *Allons-y, tranquille, un disque ce n'est pas la fin du monde* ». Je me suis dit : ça alors...

Ça faisait six ans que vous ne vouliez plus aller en studio.

Peut-être attendrai-je moins pour le prochain.

C'est avec cet état d'esprit que vous êtes retourné à Minneapolis...

Attention, ça ne veut pas dire que demain je n'irai pas ailleurs.

J'adore les familles de musiciens que je rencontre là-bas, Michael Bland, Sonny Thompson. Mais cela ne m'empêche pas d'avoir envie de m'aventurer dans d'autres régions.

Il y a trois équipes dans votre disque, trois univers qui se confrontent. Celui du "Minneapolis underground", un peu free, le "Minneapolis funky", groove, avec la rythmique de Prince. Et enfin quelques épices comme Aírto Moreira, qui perturbent et apportent autre chose.

On parle de "groove", mais j'aurais voulu aussi jouer des morceaux sans groove du tout. C'est peut-être ce qui me manque dans cet enregistrement : un peu d'ouverture !

Vous avez avoué ne jamais écouter vos disques. Et en studio, vous n'écoutez jamais les prises ?

Je pars et je me cache. Je me mets les doigts dans les oreilles et je vais jusqu'à la rue. Je fais le maximum pour que ce soit bien, mais après, impossible d'écouter.

En fait, sans Jean Rochard, votre producteur, les choses seraient impossibles ?

Oui, il avance lui, il a toute ma confiance. Il a fait le mixage, il a fait beaucoup de choses à ma place...

Je vais vous imposer d'écouter un autre extrait de votre disque...

Ça va être une découverte.

MICHEL PORTAL LANTERNE HELVÈTE - BIRDWATCHER, UNIVERSAL

Ce morceau a été composé lors d'un concert en Suisse. Deux, trois notes comme ça, jetées. Dans mes improvisations, il m'est arrivé de faire des choses plus explosives. Je découvre ce morceau, j'y entends beaucoup d'entente et de respect, c'est une façon de faire de la musique - on peut la faire en se respectant, parfois en se respectant moins.

Vous aimeriez être moins respecté ?

J'aimerais peut-être plus d'insolence. J'aime être attaqué. Mais sur ce morceau-là, il y a beaucoup d'unité. Beaucoup d'écoute.

Quand vous avez enregistré ce "Birdwatcher", avez-vous sauté dans l'inconnu ?

Je suis extrêmement angoissé quand j'arrive dans un studio, c'est terrifiant. Je ne sais pas s'il faut que je m'en aille ou que je retourne à l'aéroport... J'ai un compte à régler avec cette histoire. J'ai peur de fixer, de graver. Des improvisations, je pourrais en faire une vingtaine de suite, je choisirais la 18^{bis} ! Si je n'en fais que deux, je n'ai plus le choix. J'ai un peu l'attitude de l'enfant gâté qui aimerait que ce soit toujours mieux. J'ai toujours été ainsi. Quand je joue Mozart par exemple, je préfère toujours la prise de la veille, mais je crois que tous les artistes sont comme ça. Dans le jazz, il faut accepter ce qui est joué dans l'instant. C'est aussi le jeu. Le jazz n'est pas une musique écrite, ce qui est sorti est sorti, on ne revient pas en arrière, c'est la grande différence avec les musiques écrites où l'on peut éternellement recommencer. Le jazz, lui, est parti. Il faut admettre que c'était comme ça.

C'est pour cela que vous préférez la scène ?

Je veux quand même continuer de faire des disques. Il y a beaucoup de gens qui ne viennent jamais m'écouter en concert et qui me découvrent en disque. Mais j'en fais peu. Comment peut-on rester six ans sans enregistrer ?

C'est la question que je vous pose...

Je ne sais pas, j'ai l'impression qu'on attend de moi ce qui n'existe pas ailleurs. Mais ce n'est pas vrai.

Vous sentez cette pression ?

Je l'ai sentie. Mais aujourd'hui, avec tout ce qu'il y a comme actualité dans le disque, c'est différent. Autrefois, il y avait dix personnes qui enregistraient, aujourd'hui c'est tous les jours et partout. Il est difficile pour moi de faire un disque, d'exister dans tout ça. Quand on enregistre et que l'on sort un disque, on a peur de perdre tout de suite quelque chose, de devenir obsolète. J'ai l'impression que les disques disparaissent aujourd'hui très vite... ■

CD "Birdwatcher" (EmArcy/Universal).

CONCERT Le 27 mars à Paris (New Morning, Bose Blue Note Records Jazz Festival)

**Je ne me sens
chef de rien du tout.
Je ne suis pas très
chef dans ma tête.
Mais je vois qu'il y a
un manque.**