

JAZZ HOT

JUL. AOÛT 1985 - 18 F

JACK
DEJOHNETTE
LE PRINCE
DES BAGUETTES

COMPACT
JAZZ:
200 TITRES
NOUVEAUX

CLIFFORD
BROWN

KIP
HANRAHAN

LE MENU
DES
FESTIVALS

KEITH JARRETT

QUITTE
SON
MASQUE

M - 1920 - 423 - 18 F

MENSUEL - JUL. AOÛT 1985 - FB 139 - FS 6,5 - CANADA 3,25\$

KIP

HANRAHAN

L'ARCHITECTE DES RYTHMES

Les percussions les plus folles, les saxophones les plus tendres, les basses les plus sensuelles, et par-dessus, la voix de Jack Bruce... Le magicien de New York a tenu son pari : abattre les barrières entre tous les ghettos, en synchronisant tous leurs rythmes.

Comment sont-ils parvenus à créer ce qu'ils font, est une des premières questions que l'on pose aux artistes. Dans le cas de Kip Hanrahan, la réponse pourrait être : en changeant fréquemment de direction sur une longue période. Dans la mesure où la musique d'Hanrahan est une combinaison de percussions haïtiennes et cubaines, de musiciens latino-américains, jazz et rock, de chansons aux rythmes asymétriques où les rimes sont absentes, on serait sérieusement à cours de formules toutes faites définissant la préparation requise pour un tel voyage.

Jeune blanc ayant grandi dans un quartier rapidement devenu latino-américain, Kip se mit à la guitare et aux congas. C'est dans ce contexte qu'il rencontra Jerry et Andy Gonzales, respectivement trompettiste et bassiste. Milton Cordona, le joueur de conga, vivait aussi dans le quartier. Les jeunes qui se voulaient « hip » écoutaient du jazz en tâchant de se

démarquer des Latinos, qui écoutaient Jo Cuba, et des Noirs, qui écoutaient du Motown. « Les gens hip écoutaient du jazz. Enfin, peut-être n'en écoutaient-ils pas, mais ils disaient le faire. C'était un point de ralliement, un catalyseur à leur activité sociale. Si bien que, dans ma tête, j'étais du genre à écouter Miles Davis ».

Si à 15 ans Hanrahan se sentait « hip », d'autres le trouvaient sans doute brillant. Ayant achevé ses études secondaires avec trois ans d'avance, il était reçu à Cooper Union, le prestigieux institut d'architecture-art-engineering de Manhattan, avec une bourse en plus de sa totale prise en charge. Il entreprit des études de sculpture. Sortant d'un quartier pauvre, c'était assez stupéfiant. « J'avais de l'argent. A quinze ans, je recevais tout d'un coup des chèques de centaines de dollars. Cooper, à quinze ans, ce fut le plus gros coup de chance de ma vie... le monde s'ouvrait

à moi ». Et à plus d'un égard. La musique de la JCOA l'avait impressionné et il s'y rendit un jour pour demander à Carla Bley s'il pouvait travailler dans leur bureau. « Ce fut donc un tout nouveau moyen de m'introduire au monde d'Alice au Pays des Merveilles. Là, j'ai eu l'occasion de rencontrer des musiciens et de jouer un peu. En tant qu'instrumentiste, je ne pensais pas qu'ils me prenaient au sérieux, mais certains de ceux, comme Jerry Gonzales, qui avec moi commencèrent à se faire des relations, se mirent bientôt à beaucoup travailler. A l'époque, je ne voulais pas vraiment devenir musicien. La musique m'intéressait beaucoup, mais mon ambition était de devenir footballeur ».

Grâce au programme de Cooper, Kip put voyager en Afrique et en Inde, où son enseignement fut loin de se limiter au bronze sculpté de l'Inde du Sud. Habitant dans la famille d'amis indiens qu'il avait à New York, il y vécut des expériences fort différentes de celles de la plupart des occidentaux. « Quand tu es jeune et que tu vois quelqu'un crever de faim... jamais je n'avais vu ça... ça te fait un drôle d'effet... Quand tu vois ça à dix-huit ans, et simplement parce que c'est sur ton chemin... personne ne te le montre... ce n'est pas quelque chose que tu oublies. Ça change tout. Ta manière de comprendre toi-même et les autres ».

L'un des grands changements qui devait en résulter, fut qu'il décida de devenir cinéaste politique, qu'il orienta ses études dans ce sens et décrocha un diplôme de cinéma. Il a travaillé avec des cinéastes aux motivations politiques comme Michael Snow et Jonas Meccas, avec des collectifs ainsi qu'avec la superstar de la vidéo Nam June Paik. Son dernier effort cinématographique se soldait par un projet conjoint entre Ishmael Reed, Cecil Taylor et Mikal Barashnikov. « Il y avait de l'argent grâce à Barashnikov. Mais quand il a voulu un peu plus de contrôle sur le projet, on l'a écarté et notre source financière avec. On a travaillé près d'un an et demi sur ce film ».

Le fiasco déclencha un processus créatif dans la tête d'Hanrahan. Il commença à se demander pourquoi personne ne fait de disque comme on réalise un film, c'est-à-dire, concevoir un album de la même façon qu'un film est conceptualisé et organisé. « Il était évidemment plus facile de faire un disque cinématographiquement, que de faire un film. Rassembler 200 000 \$ pour faire un film, même en utilisant vidéo et mixage créatif, allait être pour moi une véritable gageure. Et en plus... je n'étais nullement certain de pouvoir rembourser. Avec une maison de disques, le marché est plus réduit. On a seulement besoin de 20 000 \$ pour faire une grosse pro-

duction, de 9 000 \$ pour une petite. Quand on travaille sur un film, on intériorise le stress et ça vous tue. Ça représente tellement d'argent pour si peu de chance (de réussite). Avec la musique, on s'amuse. Tout cela s'est passé en 78/79. Je préfère les musiciens. Je n'aime pas le milieu du cinéma. J'aime dîner avec des musiciens. A travers la musique, on peut rencontrer des gens qu'on aime beaucoup. C'est plus rare dans le cinéma. Les musiciens qui se retrouvent à jouer du jazz ont généralement de bonnes raisons de le faire. Ils sont attirés par le jazz ou la musique latine pour d'autres raisons que ceux qui le sont par le rock ou le cinéma. Les musiciens ont une passion authentique, qu'on ne retrouve pas parmi les gens de cinéma. Et pas seulement les musiciens, on la retrouve parmi les gens qu'on rencontre à travers la musique... c'est une vie beaucoup plus agréable. Financièrement, c'est plus bizarre, mais il y a beaucoup moins de stress ».

UN DISCIPLE DE TEO MACERO

Ayant décidé de se lancer dans la musique, Kip constatait, après un tour d'horizon : « On pouvait trier les dix producteurs créatifs et déterminer pourquoi ils l'étaient. Mais aucun d'entre eux n'avait la créativité du cinéaste. J'adore Teo (Macerro). C'est un merveilleux homme d'affaire. Ce n'est pas un « producer ». Lui, c'est autre chose. Teo, il faut le voir travailler... Les trucs qu'il a faits avec Mingus... jusqu'en 1953 étaient incroyablement inventifs en matière de structure des morceaux. Il jouait à la manière de Warne Marsh. Vraiment créatif. Sur le premier disque qu'il a fait pour Debut, il a tenté des choses que personne n'avait imaginées auparavant. "Je vais vous faire tout un orchestre de saxes". Et ça rebondissait d'une plage à l'autre. Mingus adorait Teo. Cela se voyait à travers tout ce qu'ils faisaient. Pendant tout ce temps, Teo n'a jamais voulu être musicien. Il voulait être businessman. Faire de l'argent. Si bien que lorsqu'il signa chez CBS, il devint un businessman créatif. Une journée avec Teo, c'est ahurissant. S'il a une session à onze heures, il programme le studio pour toute la journée. Cela n'a rien d'une session ordinaire où chacun se pointe entre onze et deux heures, revoit sa partition et se met à jouer. Non. A onze heures, c'est parti. Personne n'a le temps de répéter quoi que ce soit. Ça doit être une question d'adrénaline. Il ne paye pas beaucoup, juste selon les tarifs. Seulement, si Teo vous aime bien, vous êtes as-

suré de travailler chaque jour jusqu'à la fin de votre vie. Il se lève à cinq heures, à sept heures on l'appelle pour un jingle et à onze heures, il l'a écrit et dupliqué pour chacun. A une heure, trois versions différentes du même jingle seront en boîte, mixées, en route vers leur destinataire. Les musiciens doivent lire et ne faire aucune faute. Il obtient un bon mixage dès la console. Passe directement du demi-pouce au quart de pouce. Directement avec le bon mixage original, qu'il ne remixe pas. De là, il passe sur cassettes. Ainsi ne perd-il jamais une seconde en studio. De une heure à deux, il reste seul à travailler sur des trucs à lui, soit expérimentaux, soit genre Las Vegas, soit genre Miles... selon ce qu'il veut entendre. De quatre à cinq, il fait un album. Pareil : sache ta partition, ne rate pas de notes. A cinq heures, c'est une session pour Miles. C'est lui qui dirige le groupe lors de ces sessions de Miles. Miles peut arriver plus tard. Mais Teo aura fait venir les membres du groupe. Et pas défoncés. Personne ne se présente défoncé devant Teo. A quelque occasion que ce soit. Tout le monde est là à cinq heures. Teo leur fait répéter ce que Miles a demandé. Et Miles arrive. Ou pas. Dans les années 60 et 70, il arrivait que Miles ne vienne pas pendant les sessions. Teo les enregistrait. Miles arrivait après et jouait en overdub. Ce fut le cas pour Jack Johnson, par exemple. Si ça ne marche pas bien pendant la session, Teo prépare une boucle pour Miles. C'est ce qui s'est produit également avec *In A Silent Way*, pour lequel Teo n'avait obtenu que quelques minutes de bonne musique (les estimations vont de sept à un maximum de douze minutes). Miles adorait le passage et voulait en faire un disque. Teo joua donc sur le mixage, faisant défiler la boucle en bout à bout et en enlevant des instruments sur un premier mixage pour commencer le suivant avec d'autres instruments ajoutés. En tout, il y a peut être douze minutes. Mais ça représente moins du tiers de la durée du disque... C'est ce que j'appelle un "producteur créatif". Que va-t-on faire de sept minutes ? Tiens ! Faisons ça... ».

COUP DE TÊTE

Faire des disques comme des films ? « En travaillant avec Teo, vous comprenez que c'est possible à faire... ce fut l'idée de base de *Coup de Tête* ». Jerry Gonzales s'était mis à jouer du jazz et voulait enregistrer. Son ami Kip donna son accord. Peu d'argent, mais qu'on partagera équitablement. « On est allé à Woodstock où Jerry et moi nous sommes bagarrés pendant

une semaine ». Le motif de la bagarre était que Jerry exerçait son penchant habituel à disparaître continuellement. Où peut-on bien disparaître à Woodstock, si ce n'est dans un arbre, la question reste ouverte. Plutôt que de se perdre en conjectures sur les errances du leader d'un groupe privé de leader, Hanrahan s'embarqua dans *Coup de Tête* — plus par hasard que par préméditation.

« Je me disais que Jerry ne ferait jamais tel truc. Autant l'essayer. Et si là-dessus on mettait ce rythme là, ce serait super... Peut-être que ça ne marchera pas mais... Les musiciens étaient d'accord. C'est ainsi qu'on a enregistré ce qui donna naissance à *Coup de Tête*. A mon retour à New York, j'ai réécouté et ça m'a paru très bon. On terminerait le disque de Jerry dans le sens qu'il fallait... J'aime aussi jouer sur les sons comme un cinéaste joue sur la lumière. On a enregistré dans une pièce. On a enregistré dehors. On enregistrerait les mêmes morceaux pour voir comment changerait le son des percus et du groupe ». Hanrahan était pris à son jeu. « C'était quelque chose qu'il fallait que je fasse ». Après un voyage en Afrique (pendant lequel il fit une tournée avec un groupe sénégalais, comme guitariste), il se remit à travailler sur le disque en été 80. « Je me suis procuré un peu plus d'argent, j'ai investi mon dernier centime et j'ai formé un groupe de base. A l'époque : Anton Fier à la batterie, Jerry Gonzales, Daniel Ponce qui arrivait juste de Cuba et n'était pas encore professionnel, Bill Laswell à la basse... très vite rejoints par Jamaaladeen à la deuxième basse, Arto (Lindsay), seul guitariste... Ignacio (Berroa) à la batterie, qui avait simplement été invité par quelqu'un. Pendant cette première année, Chico Freeman et Carlos Ward étaient les saxophonistes. A chaque séance, nous essayions de remplacer une personne. On essayait de changer un peu la structure. Byard Lancaster a fait une session, George Cartwright en a fait plusieurs. Fred Frith en a fait une qui ne nous a pas plu. Carla Bley a fait son truc (piano et voix sur « India Song »). On a fait des essais de pupitres : chacun sa partition, pas de partition du tout, la moitié du groupe avec partition pour la moitié du morceau et l'autre moitié du groupe avec partition pour l'autre moitié du morceau. A chaque session, c'était *Alice au Pays des Merveilles*. Teo en a fait quelques-unes. On a essayé des mélanges d'anciens et nouveaux jazzmen, de musiciens latinos professionnels et amateurs, de gens du rock et de la new wave. Dans un sens, on avait un groupe différent à chaque morceau. Et s'il arrivait qu'on ait le même groupe, on le transformait en changeant le rôle de chacun. Parfois chacun indiquait en chantant la partie qu'un autre devait jouer ».

C'était un mélange fou de personnalités. Kip a le sentiment que les jazzmen étaient impressionnés par les Latinos. La réaction de Macero : « Je n'ai pas la moindre idée de ce que vous foutez, mais j'adore ça. Ça a bien stimulé Chico... Carlos Ward a vraiment aimé ça. Les jazzmen... se sont plu à regarder les percussionnistes latinos. Et certains des latinos étaient ravis à l'idée d'avoir l'occasion de changer de clavé en milieu de morceau... ».

Coup de Tête fit un petit succès et transforma quelques carrières. Laswell s'occupa de tous les musiciens rencontrés dans les sessions et mixa sur disque les divers styles de chaque ghetto. (Un producteur est né). Anton Fier quitta les Feelies pour s'atteler à un travail plus créatif. Daniel Ponce devint le percussionniste caraïbe attiré de toutes les sessions de rock.

L'ARRIVEE DE JACK BRUCE

Desire Develops An Edge, la seconde parution d'Hanrahan, bénéficia d'un meilleur plan d'attaque. Kip travailla les harmonies avec Steve Swallow avant les sessions et fit faire les partitions longtemps à l'avance. Le choix des musiciens s'effectua avant le dernier moment. On préféra prendre des musiciens haïtiens pour leur phrasé particulier. « En ce qui concerne les harmonies, il était préférable que je travaille sur les treizièmes diminuées et les accords intéressants à tête reposée... et que je fasse répéter l'orchestre avant d'entrer en studio. *Desire* devait être tout autre chose. Avant de le réaliser, nous savions ce que nous voulions. Ça nous a pris un an. On a commencé sans Jack [Bruce]. Je lui ai envoyé les bases rythmiques en lui demandant s'il était intéressé. Je lui disais que j'avais envie d'utiliser sa voix, que les phrasés seraient asymétriques, qu'il n'y aurait pas de rimes entre les mots, qu'on avait prévu certaines choses pour sa voix et qu'il aurait à les chanter. Et il m'a répondu qu'il avait toujours eu envie de faire ça et qu'il était prêt. Au départ, il n'était pas censé être payé. Finalement, il l'a été comme il le méritait ». Le 3 juillet 1982, Hanrahan décidait qu'il était temps d'entrer en studio. Il décrochait le téléphone, contactait tout le monde, passait sa journée à copier les musiques et se retrouvait dans la cabine du studio le lendemain après-midi. Il employait des cordes sur une chanson middle of-the-road, aux changements d'accords intéressants et à la coda étrange, avec le chant asymétrique de Jack Bruce sur les paroles bizarres d'Edu Lobo. La chanson était enregistrée à trois reprises, chaque fois avec un nouveau rythme. « Parfois des contre-rythmi-

ques. Mais c'était prévu, programmé. Il fallut encore un an pour enregistrer *Desire*. Principalement parce qu'on en est venu à manquer d'argent ».

Afin de réunir l'argent nécessaire pour terminer *Desire*, le producteur dut s'occuper du projet *Golden Palominos*, « que je détestais. C'était plus fort que moi ». Bien pire. « Je me suis brûlé les doigts avec *Golden Palominos*. J'ai fini par le vendre moins cher que ce qu'il m'avait coûté. Seulement pour m'en échapper. C'est à partir de là qu'a vraiment décollé la carrière de Laswell. Il faisait des choses à partir du rock que je n'aurais jamais pu parvenir à faire. Ça ne fait tout simplement pas partie de moi-même. Réussir à sortir *Rock II*, importante contribution à la fortune de Herbie Hancock et peut-être même à celle de Ponce... parfait ».

On trouva des gens pour investir et *Desire* fut terminé en quelques mois. « J'ai passé deux mois formidables en studio avec Jack et le reste du groupe. Au point de vue plaisir et créativité, c'est ce que j'ai vécu de mieux. Jack est tellement créatif, les musiciens l'adoraient. Sincèrement ». En fait, les Haïtiens l'aimaient tellement qu'ils lui demandaient de partir en tournée avec eux. « Hey man ! c'est sept cents balles par concert. Avec l'hôtel. Bon, faut partager la chambre à quatre, mais au moins, c'est un hôtel ». Les Cubains et les jazzmen ont craqué sur lui aussi. « C'est en studio que ça s'est passé. Du genre : " Qui est ce type ? C'est vraiment l'un des nôtres. A tous points de vue ! " Pendant *Desire*, une véritable camaraderie s'est développée ». Démarré le 4 juillet 1982, l'album devait sortir fin 83.

Pendant la même période, mais avec un groupe différent, le travail commençait sur *Conjure*. En août et septembre 83, les paroles d'Ishmael Reed étaient mises en musique. « Chacun des musiciens suivants se chargea d'un texte d'Ishmael Reed : David Murray, Carla Bley, Allen Toussaint, Steve Swallow, Carmine Moore, Taj Mahal, Lester Bowie et moi-même. Le groupe interprète de ces morceaux était composé des mêmes, plus Olu Dara, Jamaaladeen Tacuma, le guitariste haïtien Elysee Pyronneau, Milton Cardona, Frisner Augustin, Billy Hart. Nous avons terminé l'enregistrement en septembre 83, mais s'il a mis si longtemps à sortir, c'est que j'ai essayé pour un temps de le vendre à une grosse compagnie. Ça sonnait très commercial, très rhythm and blues dans l'esprit. Toutes les grosses compagnies trouvaient ça pas mal, mais se demandaient comment en assurer le marketing. J'ai donc fini par abandonner et je l'ai sorti moi-même ». En fait, la métaphore de « l'éminence grise drapée de noir » n'a pas déplu à Kip Hanrahan. Il la commente. « A vrai dire, je cherche à être comme cela pour un certain nombre de raisons.

Les sensations que me procure chaque session ont pour effet de transformer mon rôle. Mais fondamentalement, il y a des invariables. La plupart des morceaux sont de ma composition. Paroles incluses — même si parfois, afin de ne pas me répéter, j'y travaille avec d'autres gens. J'aime beaucoup travailler avec les Haïtiens. Ils me suggèrent des choses auxquelles je n'aurais jamais pensé. Avec des Haïtiens et Paul Haines, on lançait des idées en l'air, comme ça. C'était vraiment bien. Les mélodies chantées sont presque toutes de moi. Les arrangements aussi. Pour les transcrire, je travaille avec Alberto Bengolea, à moins que Steve Swallow ne les écrive, vu que je suis extrêmement brouillon. J'ai des millions d'idées, et quand Steve y découvre une super-chanson, il m'indique comment la traiter. Il formule clairement ce que j'ai en tête. Parfois, pour l'obliger à être moins précis en studio, je lui dis : Steve, j'ai une super idée. J'ai sept accords, mais je ne vois pas où les placer. Allons-y. Un... deux... OK, les gars, voilà le truc ! Merci Steve. Les suggestions de Jack ne sont jamais déplacées. Il en a des centaines, toutes formidables. C'est un vrai travail de groupe dont je suis sans doute le pivot, le centre de gravité, et certainement l'élément critique : c'est moi qui dit non, ou oui. J'aimerais me considérer comme architecte autant que comme producteur ».

Si ce qu'on entend est de l'architecture, il s'agit sans doute d'architecture urbaine, puisqu'elle est celle d'une métropole internationale. « C'est probablement ce qui lui donne sa structure. Il ne s'agit pas d'une musique américaine, ni d'une musique new yorkaise. Jack ne vient pas de New York. Je ne dirais pas que New York est un *catalyseur*, mais plutôt un bon cadre pour capturer toutes les possibilités. Ça ne pourrait certainement pas se passer à San Antonio, ni à L. A. L'avantage de New York, c'est que chaque ghetto peut se désintégrer si l'éventualité se présente. Les ghettos pourraient aussi bien être des ghettos de classes. A Los Angeles, tous les types de musiques cohabitent sans éprouver l'intérêt d'une désagrégation (des particularismes). A New York on ressent ce besoin d'éclatement, l'excitation du changement. Il y a ce besoin épidermique de ne surtout pas faire ce qu'on a toujours fait, quoi qu'il en coûte. A Los Angeles, si quelque chose rapporte de l'argent, il faut absolument continuer. New York est un kaléidoscope de tout. A l'instant où vous imaginez quelque chose, c'est en train de se passer à New York, et ça vous fait imaginer d'autres choses encore. La seule chose qu'ont en commun tous les membres du groupe, c'est d'avoir grandi dans la ville. C'est ce qui donne leur énergie exacerbée. C'est ce qui caractérise le type de musique qu'ils ont envie de jouer, le

type de contact qu'ils ont besoin d'avoir avec d'autres musiciens. Jack Bruce est issu de la classe ouvrière écossaise, et il y a une façon de le percevoir en tant que musicien qui vient uniquement de ce genre de milieu. A la musique, nous réagissons de la même façon, que l'on nous force à jouer quelque chose que nous n'aimons pas ou que l'on nous oblige à jouer des choses que nous avons déjà jouées. Ce qui est étrange, c'est que chacun des membres du groupe vient d'un point différent de la planète, tout en accordant un même sens à leur action politique. Ils ressentent les mêmes malaises (socio-politiques), mais ont différentes façons d'en conceptualiser les raisons. Le père de Jack était communiste, ce qui rend Jack un peu cynique à ce propos, sans avoir trouvé lui-même la bonne réponse. Ignacio vient du monde communiste, en a encore la haine pour d'évidentes raisons, mais sans accep-

ter le capitalisme. Il sait qu'il faut y appliquer des transformations, mais il ne sait pas où. Milton est croyant, issu d'un milieu religieux, mais il perçoit l'effet que cela peut avoir sur le changement social... » « Lorsque j'ai fait du cinéma politique, j'étais maoïste, si bien que je savais où j'allais. Du moins je le croyais. Maintenant, je suis à la dérive. Je me considère comme un socialiste libertaire, mais je ne suis pas toujours sûr de savoir ce que ça veut dire. Comme tout le monde, je lis ce qui se passe, toujours avec un esprit critique. Je ne sais pas. Je sais pourquoi ça ne fonctionne pas, comme tout le monde. Sans savoir exactement ce qui peut fonctionner. Comme tout le monde ! Il y a un ensemble X de musiciens qui pensent qu'on peut entendre leur punch, sans se préoccuper de savoir si on l'entend ou non. On ne le sait jamais. Mais on sait qu'il est entre nous. Et on espère qu'il y est pour le public. Chaque fois qu'on joue deux notes, on en entend trois qui réclament d'être jouées ou un rythme qui demande à être fait. Il n'y aura personne pour dire, "Voilà le truc, mec ! On l'a fait". En sortant d'une séance d'enregistrement, tout le monde est toujours là à dire : " Mon vieux, je l'entends ce truc. J'espère que c'est perceptible " ».

propos recueillis par David Aronson.
traduction de Laurent Danchin.

Kip Hanrahan et son groupe joueront notamment à Vienne, Paris (New Morning, le 9 Juillet), Stockholm, La Haye et Antibes. L'orchestre comprendra en supplément le guitariste Haïtien Ti Plume et le percussionniste Tabu Combo.

« La seule chose qu'ont en commun tous les membres du groupe, c'est d'avoir grandi dans la ville. C'est ce qui leur donne leur énergie exacerbée et caractérise le type de musique qu'ils ont envie de jouer. »

