

ENTRETIEN AVEC ERIC SCHULTZ (Transcription : Stephen Binet)

Cet entretien a été réalisé dans le cadre de la rédaction de mon mémoire de DEA de musicologie. Eric Schultz est guitariste, compositeur et arrangeur. Il est notamment l'auteur du disque « Space & Time Ensemble » paru chez Naxos. J'ai suivi l'enseignement de ce musicien américain, et je le remercie de m'avoir ouvert les oreilles sur les quarantes dernières années du jazz. Merci Eric !

Entretien avec M Eric Schultz, professeur de jazz, réalisé le mardi 22 mars entre 18h15 et 19h15

J'aimerais que tu me parles de ta formation en tant que musicien ...

Comme la plupart des guitaristes, vers 10-11 ans, j'ai commencé à jouer des musiques populaires en travaillant dans les magasins-écoles de musique mais mon expérience d'adolescent la plus importante et la plus formatrice, je l'ai vécu au lycée. Comme beaucoup de lycées américains, mon lycée avait son propre big-band. On avait une section de sax complètes – alto, alto, ténor, ténor, baryton – quatre trompettes et même quatre trombones. Il faut dire que le directeur de musique était toujours très enthousiaste quand des trombonistes venaient le voir. Quand j'avais 15 ans, il y avait un autre guitariste qui savait lire et qui connaissait le blues – pas vraiment du jazz à l'époque – mais il allait avoir son diplôme, il avait 18 ans, et l'école cherchait quelqu'un d'autre. On m'a demandé de le remplacer et à la rentrée je me suis trouvé dans un univers complètement différent avec une douzaine de cuivres autour de moi, des harmonies comme je ne les avais jamais entendues. C'était une expérience très forte. L'autre coup de chance peut-être encore plus important, c'était au community college. Ce n'était pas vraiment une université mais plutôt un lieu d'étude pour les formations professionnalisantes qui était juste à côté de mon lycée, de l'autre côté de la rue. Ils avaient le meilleur programme de jazz dans toute la Californie du sud. Même récemment ils ont gagné la médaille d'or de Down Beat, le magazine nationale américain du jazz, un peu l'équivalent de Jazz Magazine ici en France. Bref, mes dernières deux années de lycée, j'ai séché beaucoup de cours pour assister aux cours là-bas avec l'approbation des professeurs du community college. Après le lycée, j'ai travaillé là-bas pendant deux ans avec plein de gens qui, comme moi, voulait faire carrière dans la musique. L'environnement y était vraiment propice pour découvrir la musique et le jazz, c'était fin des années 1970.

Tu as arrêté ta formation avant de venir en France ...

Non, j'ai fait divers stages, notamment pendant trois semaines avec Dave Holland, Kenny Wheeler, John Abercrombie, Billy Hart, Don Thompson. J'ai fait aussi un stage un peu plus long de six semaines au Colorado avec le groupe phare du label ECM qui s'appelait Oregon, avec Ralph Towner, guitariste, pianiste et compositeur, Paul McCandless, le feu Collin Walcott et Glen Moore. C'était en 1980 et ce stage m'a vraiment ouvert les oreilles.

Tu es arrivé en France en quelle année ?

Je suis arrivé en France en 1985. J'ai aussi fait deux ans d'université pour avoir l'équivalent d'une licence en musique. Ma copine était très studieuse et m'aidait à faire les devoirs de français. Moi je préférais suivre les cours que je voulais – je me souviens d'un professeur d'harmonie exceptionnel – la plupart étant très orientés vers la musique classique. Cela ne veut pas dire que je suis arrivé en France en parlant le français ! Apprendre le français dans une Californie où personne ne le parle ... Le premier jour où je suis arrivé en France j'ai demandé « un » baguette à la boulangère. Cette sacré bonne femme m'a répondu en descendant ses lunettes du nez : « « un » baguette ? Monsieur, UNE baguette ». J'ai eu mon deuxième diplôme de français chez les jeunes femmes qui travaillaient dans les boulangeries.

Comment es-tu venu à enseigner ?

J'ai mis très tôt à profit la formation que j'avais eue dans les petits magasins-écoles de musiques très répandus en Californie. J'ai commencé à enseigner environ trois mois avant mon dix-huitième anniversaire. J'étais déjà le guitariste du big-band du lycée et il y avait un guitariste qui allait quitter le magasin de musique du coin alors qu'il y avait plein d'élèves qui voulaient apprendre le rock n' roll et le blues. J'allais donc me retrouver avec 25 élèves et apprendre à faire ça sur le coup. Et on peut perdre des élèves. Je me souviens d'un élève âgé de 9 ans que j'ai fait travaillé si dur qu'il a pleuré. On apprend ce genre de choses en le faisant. En fait j'ai vraiment appris le français en donnant des cours ici.

Arrivé en France, tu donnais des cours ...

Il s'est passé moins d'un an avant que je donne des cours. Il y avait à l'époque deux écoles de musique à Paris gérées par les scientologues qui avaient trouvé par là un moyen d'attirer les gens – ne pense pas que j'ai fait parti de cette secte là – mais quand on arrive pour gagner sa vie il vaut mieux accepter ce travail plutôt que de jouer dans le métro. Du jour au lendemain j'ai appris que j'allais avoir 25 ou 30 élèves, alors je me suis mis à bien réviser mon français : « eight note, une croche, quarter note, une noire, etc. » on a besoin de tous ces termes techniques pour enseigner la musique en français et c'est un bon moyen pour l'apprendre.

As-tu voulu passer des diplômes ?

Non, j'étais plutôt intéressé par le fait de jouer. Et c'était une très bonne époque pour jouer. Je suis resté en France pour deux raisons. Très vite j'ai joué dans les boîtes. Et puis c'était plus facile de côtoyer des très bons musiciens ici qu'à Los Angeles. Là-bas ils étaient un peu dans leur monde encloué. Beaucoup de musiciens connus viennent de New York à Los Angeles. Après avoir dépassé la quarantaine ou la cinquantaine, ils viennent écrire de la musique de film, etc. De très grands noms habitent Los Angeles, Chick Corea, Wayne Shorter, Benny Golson – qui a fait beaucoup de musiques de films – Billy Higgins. Tous ces gens n'étaient pas très faciles d'accès. Alors qu'ici, au bout de six mois, j'allais faire des bœufs chez Oliver Johnson et Jean-Jacques Avenel – la section rythmique de Steve Lacy – et donc j'ai trouvé inutile de rentrer pour retrouver mes galères. Je préférerais galérer ici et jouer avec un batteur que je considérais au même niveau que Billy Higgins.

Les D.E., les C.A. ...

Cela ne me concernait pas. Il faut savoir que j'ai passé les 14 premières années de ma vie en France sans papiers. J'avais fait un dossier pour régulariser ma situation en 1992, mais les restrictions de l'époque m'ont fait perdre tout espoir. J'ai eu mes papiers finalement en 1999. La première chose que j'ai faite, aux vues de mes collègues musiciens, c'était de rentrer dans le système des Assedic, moi qui vivais plutôt au jour le jour. J'ai quitté ce système – auquel je suis très reconnaissant – il y a deux ans. Après, je n'étais pas tout à fait au courant de ces histoires de diplômes, j'entendais parler de ça tout le temps. En tout cas je ne voulais surtout pas faire un CeFeDem pendant deux ans, l'idée de rentrer dans un conservatoire ne m'intéressait pas trop. Pédagogiquement, c'est un peu pareil pour moi. Mais maintenant que vais avoir bientôt quarante cinq ans, il faut quand même que je pense à gagner ma vie. Je me suis quand même inscrit au D.E. en 2001-2002 et après la clôture des inscriptions j'ai entendu parler du C.A. D'ailleurs, j'ai plusieurs collègues qui ont passé les deux d'un coup. C'est vrai que je regrette de ne pas avoir réglé cela une bonne fois pour toute. Je ferais ça une autre fois.

Tu es à l'E.D.I.M. depuis 1992 ...

Oui c'est ça je crois, il faudrait que je regarde mes feuilles de paye !

Et tu t'occupes des ateliers depuis ton arrivée ?

Oui. La structure était bien plus petite. Et le même prof s'occupait de la formation musicale, des ateliers, avec les mêmes élèves. Parfois il s'agissait d'amateurs, parfois de professionnels. Puis nous avons eu quelques subventions pour pouvoir commencer un programme professionnel en 1998. On a crû exponentiellement depuis 1997. J'ai évolué parallèlement avec l'E.D.I.M. au niveau de l'implication pédagogique. Et avec mes problèmes de mains – je ne joue plus depuis quatre ans, ou cinq ans même ... ça va se régler ... – j'ai commencé à enseigner de plus en plus. Et avec la montée du programme professionnel, j'ai commencé à enseigner de plus en plus. En plus au début je travaillais aussi à l'I.A.C.P.

Comment prépares-tu tes cours en atelier ?

Comment je les prépare ? Cela évolue beaucoup au cours d'une année. En début d'année, je réfléchis de quoi on pourrait profiter. Je connaissais la plupart du monde dans l'atelier – pas encore toi – mais par rapport à So-Jhi, Eric, Charly et Mathieu, je voulais travailler les musiques ouvertes et free en début d'année mais de façon la plus rigoureuse possible. La plupart du temps, je travaille le be-bop, les improvisations harmoniques, structurées ... parce que c'est ce dont les élèves ont besoin. Mais on est quand même dans les années 2000 et la musique free et ouverte existe depuis quarante ans. Si on écoute ma propre discographie, vous vous rendez compte que ce dont je parle à l'E.D.I.M. et ce que j'ai enregistré, ce n'est pas pareil. Ceci dit, la moitié de ce que je fais moi-même est une musique très libre. Il existe donc un décalage entre ce que je fais moi-même et ce que j'enseigne. Et c'est normal lorsque l'on considère le niveau des élèves. Mais peut-être suis-je en train de répondre à d'autres questions ...

Non. Mais alors que cherches-tu à développer chez les élèves ? Est-ce que c'est plutôt de l'ordre de la compétence, abordes-tu des savoirs musicaux précis ?

Il y a tellement de choses à faire chaque semaine. Ma méthode, c'est plutôt de me jeter à l'eau. On a toujours envie de ramener le plus de morceaux, de jouer le plus de morceaux, de parler de plein de choses. C'est vrai que j'aimerais bien que l'on travaille deux fois par semaines par exemple. Ou de faire un cours de trois heures avec une pause et deux sessions d'une heure et demie. J'aimerais avoir plus temps. Mais je ne prévois jamais rien de spécifique tant que je ne connais pas les élèves. Le répertoire que j'ai ramené en début d'année était en fonction de vous les élèves. Les expériences musicales de chacun n'ont fait que me renforcer dans ma démarche. Par exemple, quand j'ai des élèves qui sont assez forts en improvisation libre, la première chose que je fais, c'est de ramener le répertoire de Charlie Parker. Ce qui est très important pour le musicien de jazz d'aujourd'hui, c'est la multiplicité des expériences et l'équilibre entre la structure et l'ouverture. Mais l'équilibre aussi d'ailleurs entre rigueur et intuition.

Et c'est toi, professeur, qui apporte cet équilibre ?

Je fais de mon mieux. C'est quelque chose sur lequel je me suis toujours concentré dans mes propres travaux musicaux et personnels. Plutôt que de penser qu'il existe une quantité de choses quantifiables à savoir absolument – bien sûr en cours de composition quand je vois que tout le monde ne connaît pas les modes mineurs mélodiques, je m'affole – ce qui m'importe c'est l'ouverture des esprits, l'ouverture des oreilles, pour que chaque élève suive son propre chemin et développe sa propre individualité. J'essaie aussi par là de me garder des préjugés, mais si l'objectivité est difficile – je ne suis pas un grand fan du répertoire jazz rock fusion par exemple, ce n'est pas vraiment quelque chose que j'enseigne – pourtant j'aime bien que les élèves puissent jouer du rhythm n' blues. Il y a donc des aspects où je ne suis pas si ouvert que je pourrais l'être, mais je fais de mon mieux.

Le moment où tous tes élèves sont là, c'est un moment important dans leur apprentissage ...

Absolument.

A ce propos j'aimerais te soumettre cette citation d'un sociologue qui s'appelle Philippe Perrenoud : « Enseigner : agir dans l'urgence, décider dans l'incertitude. »

J'aime bien cette définition. Mais il faut quand même décider après tout. Si on reste toujours dans l'incertitude, on ne sait pas où l'on va pouvoir aller. Et là aussi, c'est un équilibre dont le musicien a besoin. Je parle de l'équilibre dans l'ego : il faut avoir suffisamment d'incertitude pour poser des questions, se demander où l'on va, mais en même temps il faut croire suffisamment en soi pour se proposer aux boîtes de jazz, aux maisons de disque, pour se promouvoir. En anglais on dit que si vous ne soufflez pas dans votre trompette, il n'y a personne qui va le faire pour vous.

Le free-jazz a-t-il toujours occupé la même place dans les ateliers ?

J'ai proposé cette musique de temps en temps. D'abord chez les élèves amateurs semi professionnels, il faut que je sente une envie de le faire et j'aime bien qu'ils aient, surtout à ce niveau là, une certaine habitude de l'écouter. Car on ne peut jouer cette musique que si l'on a envie. Je n'aime pas quand cette musique est réduite au fait de jouer quelques sons bizarres, on se regarde et on rigole ! Le free-jazz est avant tout une quête spirituelle, une quête pour soi-même, peut-être même plus que le be-bop ... quoique, ça dépend qui le joue, bref, il y a beaucoup de musiciens be-bop qui sont très spirituels. Avant tout, il faut que les élèves aient envie. Dans l'atelier D.E.M., j'ai des élèves d'un autre cran, il y a l'échéance du diplôme, et le but est d'avoir une vision assez large du jazz. Ce qui fait que le but de l'atelier est un peu différent que lorsque je travaille avec des amateurs éclairés ou des professionnels. C'est un peu ce que je disais au début, cela dépend de qui est dans l'atelier et ce dont les élèves ont besoin. Mais effectivement, j'ai déjà ramené des morceaux à moi ou d'Ornette Coleman dans d'autres ateliers avec parfois un certain succès.

J'aimerais avoir ton avis sur la notion de règles dans le free-jazz.

Il faut dire c'est vrai que la musique swing ou le be-bop sont les deux voies les plus utilisées dans un contexte d'école parce qu'elles sont très réglementées, il y a beaucoup de règles qui sont assez claires dans leur jeu. Alors que dans une perspective d'improvisation libre, ça va dans tous les sens ! Il y a dans cette catégorie les plus belles musiques que je n'ai jamais entendues, et en même temps il existe des musiques et des musiciens dans cette catégorie qui tombent dans ce que je déteste le plus aussi. C'est une catégorie très vaste et ce n'est pas une famille en soi hétérogène : il y a par exemple une différence entre la musique européenne et certains musiciens américains apparentés à l'école free-jazz américaines qui parfois d'ailleurs déteste le mot free et même le mot jazz ! Et donc toutes ces étiquettes sont difficiles même si entre nous on sait de quoi on parle.

Qu'en est-il alors de l'utilisation du terme free-jazz ? Tu parlais de jazz ouvert ...

Si je n'enseignais pas autant, et si j'avais plus de temps pour réfléchir et contempler la construction métaphysique de notre vie terrestre, il se peut que je pourrais répondre à cette question.

Le terme peut dépasser la connotation politique de départ ?

Connotation qui n'était pas forcément partagée par tout le monde. Quand on parle de contexte politique, on pense à des gens comme Archie Shepp par exemple, que j'admire beaucoup dans ses démarches. Je pense que c'est une vision trop réductrice et que le concept de free-jazz est au-delà de ça. Quand on regarde l'histoire des peuples africano-américains au Etats-Unis, on voit que tout est arrivé simultanément. Ce sont deux révolutions très marquantes. Je pense que l'aspect programmatique de la musique est toujours imposé par l'extérieur. Avant tout, la musique existe en soi. Je crois fortement en ça. Mais si parfois il m'arrive de mettre un titre politique sur une de mes compositions, parce que j'ai envie de faire passer un message. A ce titre, la musique de Charlie Haden me touche très fortement. L'étiquette de style d'une musique, qu'il soit free ou be-bop ne détermine pas la nature du message que l'on veut faire passer. Je pourrais très bien écrire une musique engagée dans le style be-bop.

La composition Congeniality d'Ornette Coleman fait partie du répertoire imposé. Que vas-tu enseigner ?

Qu'est ce que j'enseigne ? D'abord je voulais dire que c'est moi qui aie tenu à intégrer ce morceau au répertoire. Aussi, beaucoup de gens pensent que le free-jazz c'est : on joue ensemble, on joue en tête, on rigole et finalement on joue n'importe quoi. Et quand on écoute soigneusement les disques d'Ornette Coleman, on peut voir que c'est loin d'être n'importe quoi. On peut même y trouve des grooves et des swings les plus forts de l'histoire du jazz. Et donc déjà il existe un rapport avec le swing, la rigueur du rythme et du tempo, vraiment incroyable. Congeniality est un morceau superbe en raison de ses éléments de composition. Et il est intéressant de savoir utiliser ces éléments. D'abord il s'agit d'une vision assez abstraite du rhythm' changes.

Et la plupart des compositions d'Ornette de la période 1958-1962 font référence à la musique de Parker. Et l'on sait bien que les deux tiers des musiques enregistrées de Charlie Parker étaient soit des blues, soit des rhythm' changes. A travers la tonalité de sib on trouve un autre rapport. On pourrait penser à la forme, mais ce n'est pas vraiment un AABA, il y a d'autres morceaux comme Birdfood ou Chronology issu du même album que Congeniality qui ont une structure en AABA. Le contexte tonal dont je parlais, reconnaissable dans le thème, est identifiable aussi dans son solo. Et aussi surtout, il y a tempo et non tempo : tempo et rubato. Et c'est très intéressant de gérer ça. Ornette utilise déjà cette technique dans son album Somethin' else. Le thème commence sur un tempo infernal et le pont arrive rubato. Tout le monde doit suivre et il faut développer un tempo interne énorme ! Cette façon d'improviser sur du rubato a d'ailleurs été très fortement exploitée par Albert Ayler, Sonny Murray et Gary Peacock deux ou trois ans plus tard. Ce jeu rubato, à partir de la musique d'Albert Ayler, est appelé aujourd'hui, jeu « pulse » où l'on sent au milieu du rubato le rythme qui est là. Tous ces éléments prennent naissance dans Congeniality. J'ai beaucoup joué de morceau en trio à une époque, c'était mon morceau de chevet ! Ce morceau m'offrait tellement d'ouverture que à chaque fois que je le jouais je découvrais énormément de choses. J'ai déjà partagé ce morceau avec d'autres musiciens, d'autres élèves, et souvent ils ont eu la même impression. J'ai un ami avec Joe Kaïat qui est professeur ici aussi, qui ne connaissais pas ce répertoire, que ce soit Congeniality ou Four Winds de Dave Holland. Moi je le connaissais depuis le stage avec Dave Holland. Et bien à présent j'ai passé le flambeau et aujourd'hui il s'occupe du plus grand collectif de musique ouverte en Israël. Ce qui fait que je pense que ces musiques ne doivent pas être emprisonnées dans un manuel à la David Baker. On ne peut pas apprendre les divers plans 1, 2, 3, 5 à superposer sur le contexte free. Il faut vraiment apprendre cette musique au contact des gens.

Tu n'entrevois donc pas de méthode ...

Non, je pense que l'on rencontre des gens – j'ai parlé de ces deux stages qui ont été très importants pour moi – et qu'il faut beaucoup pratiquer et avant d'entrer en contact avec les gens qui ont beaucoup pratiqué cette musique, je comprends qu'on ait peur, que l'on doute : est-ce que j'ai fait n'importe quoi, est-ce que j'ai le droit de jouer cette note, est-ce que je me fous des gens qui sont venus me voir jouer ? On a besoin d'être rassuré par les gens avec qui l'on joue qui sont soit nos égaux, soit nos modèles. J'ai passé vingt-cinq ans dans cette musique et je pense que je peux faire profiter mon entourage de mon expérience. Si tu as envie de jouer cet accord à ce moment là, il faut que tu le sentes, et ce dans l'incertitude. Et une fois que tu l'as joué, tu as joué. Il faut y croire. Et c'est vrai que cela m'ennuie de ne pas avoir plus de temps pour parler de ça dans les ateliers, parce que mon souci actuel primordial, c'est que tout le monde passe l'U.V. à la fin de l'année. Comme ça l'année prochaine, nous pourrions être tranquilles afin d'aborder ces questions importantes. S'il n'y avait pas les examens, je prendrais le temps de développer les notions abordées par Roscoe Mitchell lors de sa Master Class. Il faut sortir de tous ces trucs psychologiques qui nous bloquent. Il faut pouvoir trouver l'équilibre dans les critiques que l'on s'adresse.

J'aimerais enfin terminer cet entretien en te posant une question posée à Jean-Louis Chautemps : la pédagogie du jazz doit-elle se nourrir de l'expérience du free-jazz ?

Pas forcé ... euh ... doit-elle se nourrir ... a priori oui mais avec un certain dosage. Pour nous qui sommes impliqués dans l'enseignement, nous découvrons cette musique au fur et à mesure. C'est vrai qu'il est important de réfléchir sur comment enseigner la musique de ces dernières quarante années. Il y a sûrement plein de visions et de méthodes différentes. Tout cela reste à découvrir. Le plus important étant de rester ouvert. Aussi le plus important est d'apprendre à jouer en structure. Je n'ai aucune envie d'aborder cette musique avec des élèves qui ne manipulent pas avec une certaine aisance les structures de 32 mesures, du blues. Je crois que c'est quand même la base car l'improvisation libre revient à créer la structure alors qu'il n'y en a pas. Comment peut-on créer la structure spontanément ? Ça c'est important et c'est une vision partagée par tous mes collègues de l'école.