

Duke, l'esprit et la lettre

Laurent MIGNARD



Laurent Mignard est un musicien vraiment original dans le paysage musical français. De Duke Ellington à Don Cherry, de Bix à Miles, du Quartet au Big Band, de John Kirby au Pocket Quartet, cet homme encore jeune (il est né en 1965 à Bellot, Seine-et-Marne) a tout tenté et souvent réussi, jusqu'à être lauréat du Concours National de jazz La Défense 2002 et vainqueur des Révélation de Jazz à Juan 2005. Ses prestations sont toujours des surprises, et la qualité de ses projets comme sont énergie est à la base d'une notoriété naissante au sein de la planète jazz qui est tout à fait légitime. Du Méridien Etoile, du Festival de Pertuis (2006) au Premier Caval'Air Jazz Festival 2010, ce chef et son Duke Orchestra ne cessent d'étonner et d'enthousiasmer ceux qui connaissent cette musique, et nul doute que la prochaine rencontre au Festival Jazz à Vienne (5 juillet 2011) entre les deux big bands de Laurent Mignard et Michel Pastre, qui vont revisiter le mythique meeting de l'Orchestra de Duke Ellington et du Count Basie Big Band sera pour les milliers de spectateurs un moment très spécial.

Voici donc une interview commencée en 2006 et peaufinée avec le temps, jusqu'au premier festival de jazz de Cavalaire (Var) en septembre 2010.

Jazz Hot : Nous nous rencontrons depuis plusieurs années, le grand public commence à vous découvrir. Pour beaucoup, vos concerts sont de vraies révélations. J'aimerais que vous vous présentiez...

Laurent Mignard : Je suis né en 1965 à Bellot, dans la vallée du Petit Morin, en Seine-et-Marne, près de Coulommiers ; un tout petit village. Son harmonie y jouait la musique populaire pour le plaisir des gens. Ce n'était pas du tout la culture des conservatoires. Mon père était maire du village ; trompettiste, il avait fait partie de cette harmonie dans sa jeunesse. J'étais très jeune quand j'ai découvert sa trompette au grenier. Je lui ai demandé de me montrer comment ça fonctionnait. « La Mer » fut le premier morceau que j'ai joué ; mon père ne cessait de me répéter : « si bémol à la clé » ; je ne comprenais pas ce qu'il me disait.

Dans quel type de famille avez-vous grandi ?

Je fais partie d'un milieu favorisé mais sans prétention. Mon père a repris la fabrique de cidre créé par son grand-père ; c'est devenu une grande entreprise, les Cidres Mignard, qui emploie beaucoup de monde.

Et les études ?

J'ai passé un bac B. Ensuite, j'ai fait un Deug de marketing et finances à Dauphine, puis la licence, la maîtrise... Après, j'en ai eu marre. Je voulais être musicien, mais je ne m'en sentais pas capable. J'ai découvert la musique, le jazz très tard, à la fac. J'ai travaillé dans la pub deux ans chez Mao puis chez Téquila, mais le stress, les crises d'eczéma... Ma femme m'a encouragé à faire ce que j'aimais. J'ai donc démisionné vers l'âge de 25 ans pour faire de la musique.

Comment découvrez-vous la musique et le jazz ?

A la maison, on m'a toujours dit : « La musique, c'est bien joli, mais passe ton bac d'abord ». De sorte qu'elle est passée après les études. La musique classique, un peu au conservatoire : trois mois à Lagny, avec le frère de Katarsensky ; trois mois au conservatoire du XVI^e avec Paulin. Le conservatoire ne me plaisait pas trop ; je suis un rat des champs, cela ne me correspond pas. Le jazz m'est tombé dessus à la fac où j'avais organisé un club de musique. Un groupe de jazz est venu répéter, j'ai écouté. J'avais environ 20 ans ; ils jouaient « So What », « On Green Dolphin Street »... Je leur ai demandé de jouer avec eux. Puis un groupe de jazz traditionnel, Le Fou Jazz Band de Charles Fougère, composé d'anciens du Lycée Pasteur de Lagny, m'a demandé de tenir la trompette de la formation en 1983 et 1984. J'y ai fait mes classes. J'ai appris avec le traditionnel et j'en connais les clefs de fonctionnement. J'ai remonté l'arbre, chaque fois avec des musiciens qui connaissent très bien le style, par transmission empirique, orale en commençant la trompette à 14 ans.

Je suis aussi allé au CIM pendant trois mois. Antoine Illouz était le prof de trompette. Mais je suis rétif aux structures. Ça ne correspondait pas à ce que j'attendais. En revanche, la rencontre d'Eric Schultz¹, le guitariste et surtout grand arrangeur, a été importante. J'avais 24 ou 25 ans. Il m'a tout fait reprendre : l'harmonie... et surtout le respect du jazz. Il m'a montré la ligne de partage entre jouer comme les zazous avec les copains pour draguer les filles, ce qui était très sympa, et jouer de la musique. Il m'a fait prendre conscience que le jazz était autre chose d'abord des gens, une histoire, l'histoire du peuple noir, les créateurs les créateurs blancs, les relations au-delà des styles... Un jour, je lui ai demandé de jouer un blues, parce que j'imaginais que ce n'était pas difficile ; j'avais six ans de trompette ! Il m'a dit en me fusillant du regard : « *If you want to play the blues, you have to pay the due* ». C'est une rencontre majeure ; je suis passé du jazz-amusement au jazz tout simplement. J'ai travaillé pendant trois ans, en tant qu'amateur puis semi-professionnel, avant d'entrer dans la profession.

Il ne fut sûrement pas facile de se reconverter à 25 ans, marié...

Effectivement. Mais il faut comprendre. Quand vers 25 ans je démisionne et je quitte la pub où il fallait faire du commercial et de la marge sans qu'il y ait de sens ; c'était pénible... Je ne suis pas contre créer de la richesse ; et je fais en sorte de bien gérer l'orchestre pour poursuivre notre activité. Mais faire de l'argent, faire de la marge, sans but philosophique, je ne m'y reconnaissais pas. A la fin, c'était insupportable ! Ça ne me correspondait pas. Je venais de rencontrer ma femme, nous n'avions pas encore d'enfant ; elle m'a mis devant la réalité, m'a incité à sauter le pas et à me mettre au travail pour avoir le niveau. Je me suis mis à travailler la musique comme un forcené pour me mettre au niveau de jeu d'un musicien professionnel. Ça fait dix-sept ans que je travaille. Pendant l'année de chômage à laquelle j'ai eu droit, j'ai fait ma formation professionnelle à l'IACP, à raison de 25 heures par semaine. Il y avait Marc Chalosse (p), François Théberge (sax) et une brochette de gens extrêmement compétents (Daniel Casimir, Jean Gobinet...) avec lesquels j'ai étudié les domaines indispensables à la compréhension du jazz, à la formation d'un musicien de jazz. Un cycle complet d'enseignement. Parallèlement, je suis allé voir M. Robert Pichereau, le « redresseur de colonne d'air » de tout Paris. Il m'a fait rectifier ma façon de souffler dans la trompette. J'ai eu des moments d'angoisse terribles car je passais des heures au fond de la cave pour apprendre à respirer ! L'épreuve a duré un an ou un an et demi. Et pendant ce temps-là, il fallait continuer à jouer, j'étais dans le grand bain de la profession pour gagner ma vie. Il fallait apprendre et désapprendre en même temps ! Heureusement, mon épouse, orthophoniste, gagnait sa vie, car pendant ce temps, il fallait assurer le quotidien : les impôts, etc.

Lorsque j'y suis obligé, je suis assez entreprenant et efficace. Je suis donc allé voir la SNCF, et je leur ai proposé le *Train du Jazz* avec la scénographie. Ça a marché. Ce qui nous a permis d'avoir des rentrées d'argent pendant les six mois de jointure où ce fut indispensable. Cette expérience du *Train* a été pour moi-même formatrice sur l'histoire du jazz que j'ai été contraint d'assimiler. J'ai beaucoup lu pour ne pas commettre d'erreurs sur le récit que j'en donnais. J'ai commencé à être plus à l'aise avec les différents courants. En même temps, j'ai commencé à monter plusieurs orchestres : un pour chaque style qui me concernait : le Fou Jazz Band est revenu avec plus de rigueur au traditionnel avec des

gens comme Laurent Bajata (g), Jack Cadieu (tb), Didier Sarazin (b)... Puis des petites formations style Basie, John Kirby, de la période swing. Nous nous obligions à en respecter le style. Je me suis mis à étudier la musique de Bix pendant un an pour la comprendre et à relever la musique de Miles... C'est en travaillant Bix que je me suis rendu compte que l'essentiel de Don Cherry était déjà chez Bix : même façon de penser l'articulation. Parallèlement, j'ai monté un autre groupe, Jazz Passeport Quintet, qui jouait du hard bop avec les gens de la rue des Lombards : Jean-Michel Couchet (sax), Etienne Miallet (sax), Eric Schultz (g), souvent remplacé par Yves Brouqui, Nicolas Rajeau (b), Philippe Soirat ou Yves Nahon (dm). Il fallait que je travaille, que j'alimente la chaudière et que j'apprenne en même temps ! J'avais réussi à trouver un contrat avec les whiskys J&B qui envoyaient l'orchestre jouer dans différents bars. J'utilisais ainsi ma formation d'économiste et de publiciste : j'ai réussi à placer l'orchestre pour 40 ou 50 concerts ! En sorte que le lundi je travaillais le traditionnel, le mardi le swing et le mercredi le hard bop ! Toujours beaucoup de transcriptions et les solos des maîtres relevés à l'oreille, sinon cela n'a pas grand intérêt. Ainsi, petit à petit, je suis parvenu à remonter mon niveau de jeu musical et à découvrir ce que j'aimais. Plus tard, j'ai monté un orchestre de jazz plus moderne. J'ai vite abandonné car je considérais que je n'avais pas le niveau. Il fallait que je construisse mes bases pour pouvoir y prétendre. Tout ce processus a pris une petite dizaine d'années, non pour exister sur la planète jazz, mais pour me sentir suffisamment solide et confiant pour

© François-Marie Dumas, by courtesy of Laurent Mignard



pouvoir jouer, écrire et surtout avoir un discours derrière ce que je joue. Pendant le même temps, j'avais monté un big band avec Andrea Michelutti (b), Federico Benedetti, Bertrand Chapelier, Pascal Gaubert, Pascal Camors où je m'exerçais à écrire des arrangements. On répétait tous les week-ends ; je suis arrivé à placer trois ou quatre fois l'orchestre. Ça permettait d'entretenir la culture big band, de faire vivre et continuer le projet ; je m'obligeais à faire beaucoup d'arrangements pour avoir un rapport à l'écriture. Pendant cette période, je travaille également dans l'orchestre de Pier Vandomber et je manifeste quelques velléités de free jazz en compagnie de Federico Benedetti.

Une activité intense...

Oui. Et là, je ne parle que de jazz. Car il y a eu d'autres choses, d'autres



© Félix W. Sportis
expériences parallèlement : des études avec David Liebman, Bill Dobbins, François Jeanneau et un perfectionnement avec le compositeur de musiques de films à Hollywood, David Angel. Ces rencontres successives, parallèles m'ont fait côtoyer la tradition et la modernité, sans savoir trop comment les marier mais avec l'intention de le faire. A la fin des années 1990, j'ai fait une première tentative d'associer un trio de jazz et un quatuor de violoncelles, avec Olivier Sens, Peter Perfidio, Paul Broutin, Chahan Dinanian, Carlos Beyris et Jean Taverne. Bien que l'essai ait été salué par la critique, on se doute bien qu'il n'était économiquement pas possible de faire vivre une telle structure ! Il reste un album, *Face à Face* publié en 1998.

Comment en venez-vous à monter votre quartet ?

J'ai tiré un enseignement de l'expérience. En 2000, les choses sont devenues beaucoup plus claires. J'ai tout arrêté ; le traditionnel, je ne le joue pratiquement plus, sauf quand on le demande, je retrouve les copains. Mais j'avais enfin trouvé le sens de ce que je souhaitais faire. La première chose fut de monter un quartet, le Pocket Quartet, formation sans piano sur le format de la musique d'Ornette et de Don Cherry mais que je cherche à nourrir de tout ce qui m'a construit : un format où la chose devrait être agréable et accessible au plus grand nombre. Je ne crois pas en la musique absconse pour elle-même. Mais il faut qu'elle soit à l'intérieur suffisamment exigeante pour que les musiciens y trouvent leur compte et que les gens qui aiment la chose sensible ou subtile puissent s'y retrouver. C'est donc une recherche d'équilibre. Avec cette formation, j'enregistre un second album, *Suite*. Et je reçois le Second Prix du Concours de la Défense (2002). La formation, qui réunit Sylvain Rifflet (fl, cl, ts), Eric Jacot (b) et Sylain Clavier (dm), enregistre *Alter Tropicus* en 2004. Sur la lancée, nous avons remporté les *Révélation* de Jazz à Juan 2005. J'ai donc continué à pratiquer en quartet, étant parallèlement préoccupé par Ellington. *Alter Tropicus* était une contribution, certes modeste mais néanmoins volontaire, dans le regard sur l'autre, en prolongement d'un livre référent important, *Tristes tropiques*. Quelle est la position d'un musicien de jazz quand il s'inspire de la musique de l'autre, la musique des peuples du monde, quand cette musique rejoint l'idiome du quartet de jazz ? Comment rendre hommage sans pervertir ? Comment rester soi-même tout en respectant l'autre ? Aujourd'hui, c'est enfoncer une porte ouverte que de dire que le salut est dans l'autre. En tant que témoin de mon temps, en tant que citoyen, en tant qu'acteur, en tant que musicien engagé, le combat est celui d'un monde à changer. La musique du quartet est l'expression de cette idée. C'est une suite de portraits de nos contemporains, d'une situation, dans lesquels tous les morceaux sont chargés d'une énergie qui va vers l'avant ; qui puise soit dans l'expérience soit dans le regard de l'autre. Il n'est plus temps de se poser des questions. Il faut avancer, oser aller dans le monde avec confiance. Toute une série de morceaux témoigne de cela : « Good News » est le résultat de cette démarche, « un manifeste pour aborder l'avenir avec confiance ». Un morceau qui a pour titre « Fairplay » une

sorte de rumba, un peu à la Duke, où l'essentiel est une mélodie ; c'est pour moi une musique qui rend hommage à tous les gens qui continuent à faire preuve de fairplay aujourd'hui. C'est basique : je tiens la porte à mon collègue, je m'arrête au carrefour s'il est embouteillé, je m'intéresse à l'autre : je vis avec autrui. C'est une mélodie très lente, assez calme. Il y en a une autre, « Manhattan Express », en hommage à la mère de Woody Allen, qui symbolise cent ans de psychanalyse, comme toutes ces pauvres femmes qui en ont pris plein la figure de la part de leurs enfants, qui pour être mieux ont vitrifié leurs pauvres mères, qui pour la plupart ont fait de leur mieux ; elles se sont peut-être trompées, mais il y a un moment où il faut cesser de chercher la faute dans l'autre. Un autre est titré « Playmobil Festival », tout en ruptures. Comme ma femme est orthophoniste, j'ai pensé que son cabinet pourrait être l'endroit où l'on amènerait les enfants non pour les condi-

tionner mais pour les accompagner et les aider à être eux-mêmes et investir le monde avec sérénité. Et j'imaginai les enfants dans le cabinet d'orthophonie jouant avec les playmobils et les histoires qu'ils se racontent. La musique parle du monde magnifique des enfants. Il y a également une suite sur l'Europe centrale avec : « Tachkent », « Magyar » et « A l'Est de Constantinople » : trouver dans la rencontre entre civilisations l'énergie qui est en l'autre. Ce n'est pas à l'intérieur mais aux points de rencontre que se passent les choses. C'est aux points de contact que se produisent les événements intéressants. Je le fais sans prétention historique, politique ou philosophique, vu de ma fenêtre en tant que citoyen avec pour seul message : « Il y a un monde qui ne demande qu'à être investi ». Regardons comment les pays émergents bouffent le monde à pleines dents, et ils n'ont peur de rien. Pendant ce temps, nous nous posons des questions, avec les conséquences que nous constatons. La renaissance, je l'appelle de mes vœux ; nous sommes à la fin d'une période, et je pense qu'à l'échelle de ma vie, je la verrai.

Parlez-nous de vos rencontres...

J'ai eu l'occasion de faire d'autres expériences avec d'autres formations et en d'autres contextes. Je n'en étais plus l'initiateur, mais j'y collaborais activement ; par exemple dans le sextet de Mico Nissim (p, arr), en compagnie de Géraldine Laurent (as), Stéphane Guillaume (fl, cl, as, bcl), Jean-Luc Ponthieux (b), Mourad Benhammou (dm) et l'Orchestre symphonique de Suresnes, dont l'enregistrement public (31 mars 2009), *Ornette-Dolphy/Tribute Conséquences*, est maintenant disponible. J'ai également participé au récital d'improvisation du pianiste Eric Le Guen, *La Face cachée des compositeurs*, rencontre jazz et classique sur des orchestrations élaborées sur des œuvres allant de Bach à Ellington. Et cette année, en 2010, le Pocket Quartet, avec Geoffrey Secco (ts), Eric Jacot (b) et Luc Isenmann (dm), enregistre un nouvel album, *Good News* chez Juste une Trace, un petit label indépendant d'un centre de formation professionnel, AMOC, qui a produit Jean-Pierre Derouard par exemple. L'album *Good News* devrait sortir en mai 2011. J'ai un partenariat simple et efficace avec ce label qui me convient parfaitement.

Comment se produit la rencontre avec la musique d'Ellington ?

Quand le quartet a existé, je me suis rendu compte que j'étais nourri de ma musique mais qu'en même temps restait un tribut. L'occasion m'en a été donnée d'y répondre, quand la commande m'a été faite en 2002 par Frédéric Charbaut du Festival Esprit Jazz de reprendre les *Musiques Sacrées* de Duke à Saint-Sulpice (concert de 1969) ; j'ai monté un orchestre spécifiquement ellingtonien pour ce projet. Sa réalisation a si bien abouti et si bien fonctionné que les gars de l'orchestre ont eu l'impression de constituer une équipe toute entière portée vers un même objectif, au point que j'ai décidé de poursuivre l'entreprise ; au-delà des musiques sacrées, de faire un travail de fond sur la musique d'Ellington. Maintenant, je porte en moi deux objectifs : d'une part, ma musique ; d'autre part celle de Duke.

Est-ce la même chose que de jouer sa musique ou celle des autres ?

C'est le même acte bien sûr. Mais au-delà de cet aspect, ce qui est assez exceptionnel dans cette formation, c'est les relations humaines : chacun a un immense respect pour son voisin de pupitre. Que ce soit Villéger ou Milanta, on ne peut pas leur en conter sur la musique de Duke. De sorte que lorsque Philippe joue, les autres sont les premiers auditeurs concernés par sa musique et à l'écouter. Et quand Montier vient devant et fait ses prouesses... Chacun a envie de surprendre l'autre, mais pas dans la compétition.

Nicolas Montier et Fred Couderc ne participent au départ pas du même univers musical...

Effectivement, je ne pouvais retrouver un autre Gonsalves, qui est le ténor soliste d'Ellington par excellence : musicien à la sonorité incertaine, au son un peu détimbré, bizarre mais aussi qui swingue en même temps comme Hawkins, Webster... Avec eux, j'ai cet équilibre. Je suis ainsi assez content de notre organisation. Car il se trouve que c'est le second alto qui remplit le rôle de la clarinette. Quand Hamilton joue de la clarinette, c'est merveilleux parfois ahurissant, mais au ténor c'est assez anecdotique. Cet agencement nous permet d'avoir un clarinetiste deuxième alto et de donner toute sa place au premier alto, avec mes deux ténors ! Ça nous permet d'avoir un équilibre dans l'attractivité devant, où chacun a une place. Tous, parmi les anches, ont un timbre différent ; on perçoit parfaitement les cinq voix de cette section. Je leur demande de ne pas jouer à la Basie évidemment et au contraire, à chacun, de conserver son timbre, sa couleur ; j'essaie de rester fidèle à ce principe ellingtonien... Je transcris tout ce qu'il y a dans l'enregistrement, y compris la ligne de basse et la partie de piano, que les musiciens ont à leur disposition et qu'ils pourront interpréter à leur façon mais en tenant compte de la structure originale.

C'est un travail musicologique...

J'ai la sensation que les musiciens de ma génération (les 35-45ans) ont une énorme responsabilité. Parce que nous sommes à une période charnière ; les anciens sont en train de nous quitter et les jeunes musiciens, qui arrivent avec un bagage musical et instrumental extraordinaire, bien supérieur au nôtre, ne les connaissent pas. Il nous appartient donc de faire le joint entre cet héritage du passé et eux. Je me sens impliqué parce que nous disposons d'un matériau extraordinaire à transmettre, avec tous les enregistrements dont nous disposons maintenant ; Sylvain Rifflet, auprès de qui j'ai fait ce travail de « passeur » en lui faisant découvrir des œuvres, des pièces interprétées par Bechet, est un excellent exemple de notre rôle. Parce qu'il possède le bagage technique musical (conservatoire et tout...), parce qu'il a l'esprit curieux et qu'il a été formé à recevoir et à travailler ces œuvres comme il a appris à le faire pour des œuvres classiques. Voilà le sens des concerts que nous donnons. Parce que jouer la musique d'Ellington est à la portée de beaucoup de musiciens. Bien écouter, bien réaliser, tu passes du temps et tu le fais. Par contre, là où nous avons une responsabilité, c'est de donner du sens aux choses. Je me sens aussi responsable vis-à-vis des musiciens que du public. Ma démarche représente plus un parcours à l'intérieur d'une œuvre qu'une manière de montrer sa capacité à bien jouer Ellington ou un autre compositeur. Mon problème n'est pas de donner un concert comme Ellington en personne l'aurait programmé ou comme un autre orchestre l'aurait proposé avec plusieurs standards connus, quelques rappels, etc., et basta ! Je pense qu'en commençant par « Ko-Ko » et en poursuivant par « Harlem Airshaft », qu'en jouant quelques œuvres plus rares, les musiciens et le public auront envie après le concert de se replonger dans l'œuvre de Duke, d'acheter ses disques pour y pénétrer. Et les petits mots, que je mets en présentant chaque pièce, qui ont tendance à entrecouper la séquence musicale, j'en sais le risque, sont justement là pour donner des clés, pour établir un sens général, pour essayer d'en reprendre le cours et retrouver le fil d'Ariane de cette œuvre multiple, polymorphe – du blues à la chanson ; de la musique concertante aux emprunts orientalistes...

La fréquentation de l'art n'est pas une attitude passive ; c'est un investissement de chacun...

Effectivement, j'ai envie que le public s'approprie le concert.

Vos petites présentations des œuvres sont parties intégrantes de ces œuvres...

La compagne de Léandre Grau – Président du Festival de Big Band de Pertuis – a eu une jolie phrase, une réflexion profonde après notre concert : « Le concert d'hier et sa présentation m'ont donné l'impression d'avoir dépoussiéré ma mémoire, disait-elle. On va à un concert sans être spécialiste, mais on connaît un peu, parce que c'est une musique entendue chez nos parents. C'est quelque part enfoui dans notre mémoire : comme les objets d'un grenier sous la poussière et les toiles d'araignées. On n'y va jamais, mais ils sont là et bien là ». C'est ce qui m'intéresse : remettre les pièces dans leur perspective historique avec l'éclairage de notre temps.

Les musiciens de jazz de l'âge d'or jouaient pour donner du bonheur aux auditeurs tout en se faisant plaisir.

C'est exactement ce que je disais au début. Etre devant le public de Pertuis, par exemple, était un vrai bonheur ! Un véritable partage, comme avec mon père à l'accordéon, quand on jouait « On n'a pas tous les jours 20 ans » et autres morceaux populaires, le 14 juillet, pour le bal du village. Il y avait une batterie, une trompette et un accordéon. Sans basse, sans guitare, sans sono, pour les 120 personnes venues danser et manger la rondelle de saucisson de la mairie. On faisait du mieux qu'on pouvait, on prenait son panard. Mon père s'arrêtait lorsque ses partitions tombaient, mais on reprenait... L'assistance et nous avions passé une soirée formidable. Pour moi, à Pertuis ou ailleurs, notre concert relève du même type d'acte. C'est vrai partout, avec tous les publics.

Effectivement, parce que vous redonnez à la musique son sens et sa fonction sociale.

Oui, clairement. Et voilà pourquoi je parlais de la responsabilité que je pense être la nôtre en tant que musiciens. Tant pis si d'autres ne l'exercent pas. En ce qui me concerne, j'estime en avoir une. J'ai envie que les gens s'approprient le concert d'une façon ou d'une autre. Qu'ils soient contents même s'ils n'ont pas eu « Satin Doll » qu'ils pourront réentendre chez eux !

Mais le bis existe aussi, comme en musique classique ; un morceau connu pour remercier les spectateurs de leur attention...

Effectivement, c'est une relation interactive. Ce que j'aime dans cette musique et dans nos rencontres ou quand je parle avec Biensan qui a joué avec Sam Woodyard, c'est le plaisir de se nourrir des connaissances des uns et des autres. L'œuvre véritable est celle du passeur qui transmet. La capacité de l'artiste d'exercer son esprit critique dans son activité est essentielle pour s'affranchir des arguments d'autorité, des préjugés, en même temps que le respect et la connaissance de sa matière. C'est le socle. Ensuite s'affirmer certes, mais sans crainte. On m'a souvent demandé les références des enregistrements que nous avions réalisés. Et j'ai longtemps répondu que nous n'en avions pas. En 2006, je pensais que ce serait un non-sens économique. Je ne sais pas si ce ne serait pas un non-sens musical. Parce que la musique jouée correspond à des transcriptions d'albums. Alors pourquoi remettre dans les gondoles notre vision de ces transcriptions ? J'entends tout à fait l'argument selon lequel il est toujours intéressant d'écouter la lecture nouvelle de celui qui a réalisé la transcription. Mais cette production va intéresser un nombre très restreint de gens, voire de spécialistes. J'avais plutôt tendance à préférer que le public, après nous avoir entendus, retourne acheter les disques d'Ellington, les originaux. Par contre, Ellington n'est pas mort. Nous avons un rôle à jouer en l'interprétant sur scène ; et dans ce cas, mettre une exigence absolue.

Depuis, vous avez enregistré *Duke Ellington Is Alive* en 2009...

Je ne crois pas modifier totalement mon précédent point de vue, si je dis que cet enregistrement a été réalisé avec la complicité du public. Sans être l'orchestre d'Ellington, nous pouvons jouer Ellington sur scène. Et c'est la raison pour laquelle notre album a été enregistré en public. Il rend compte de l'ambiance en public. Il témoigne de la ferveur du public lorsque nous jouons cette musique sur scène. Et je continue à ne pas envisager d'enregistrement de l'orchestre en studio mais à donner des témoignages de nos représentations dans des enregistrements *live*. Je ne pourrais envisager d'enregistrement en studio que pour des œuvres importantes que Duke n'aurait jamais enregistrées, comme *Queenie Pie*; mais il faudrait alors faire un travail de réécriture de haute couture à la Süssmayr !

Une sorte de reconstruction comme Ralph Kirpatrick a pu le faire sur les œuvres de Scarlatti.

Parfaitement. Parce qu'il y a beaucoup d'orchestres qui jouent Ellington; et je suis navré de devoir dire que la façon dont ils jouent cette musique est parfois inacceptable pour des gens qui se disent spécialistes de cette musique, ils la jouent de façon incorrecte. Ils ne font pas même l'effort de vérifier que leur pianiste a mis le nez dans le truc; que leur premier alto soit allé écouter Hodges avant de faire son solo; que les lignes de basse ne comportent pas de fautes de transcription. Et que le directeur musical, qui joue merveilleusement et dont je suis un fan depuis ses premiers albums avec Art Blakey, prenne plus de temps pour relire les scores, pour les reprendre, pour faire le ménage chez lui et pour jouer vraiment Ellington.

Vous parlez du Lincoln Center Jazz Orchestra et de Wynton Marsalis, de la disponibilité des musiciens...

Effectivement, et je ne veux pas le savoir. J'ai, comme lui, les mêmes problèmes de musiciens, qui ne sont pas uniquement attachés à l'orchestre. Je fais la guerre au laisser-aller dès qu'ils entrent dans la salle de «rêpète», je ne laisse rien passer au niveau du phrasé, de l'articulation et de l'intention personnelle donnée pour respecter la musique du compositeur! Ce qui m'ennuie, c'est le décalage entre l'objectif et sa réalisation. Le projet Ellington est pharaonique. Nous sommes, d'une certaine façon, dépositaires de l'œuvre, ceux qui lui permettons d'exister. Nous passons des commandes, nous éditons des partitions. Nous les mettons à disposition des big bands du monde en les publiant. Or l'entreprise n'est pas à la hauteur du projet qui est absolument nécessaire, indispensable. Là, nous parlons de musique de répertoire. S'il joue Mozart, le chef d'orchestre va essayer de restituer cette musique telle que le compositeur l'a écrite et envisagée.

Et vous, en tant que chef d'orchestre, s'il y avait des enregistrements de Mozart, réenregistreriez-vous ses pièces?

Non, je ne le crois pas. Il y en aurait moins besoin. Quoi qu'il en soit, mon problème n'est ni d'entretenir une polémique ni de contester une interprétation. Mais j'ai le projet de faire le boulot, à notre place, consciencieusement, le mieux possible; car tous les matins on se regarde à la glace et Ellington nous voit. Nous ne jouerons qu'Ellington écrit et arrangé par Ellington. Je ne veux que jouer la musique d'Ellington. Je ne ferai pas, comme Bolling, réécrire une orchestration sur la musique de Duke. Nous sommes un orchestre d'interprétation; c'est le ciment de tous les musiciens, ce qui fait que nous avons si peu de remplacements. C'est la musique d'Ellington qui les rassemble et pas la mienne ou ma personne. Je dois être très vigilant de ne pas rompre ce contrat. Là, je parle de management, plus seulement d'esthétique.

Les Etats-Unis sont encore profondément ancrés dans le christianisme, particulièrement les Afro-Américains...

Quand on joue du jazz, si l'on se nourrit du courant philosophique profond et de cette espèce de grâce du destin, alors là... En parvenant alors à trouver un équilibre entre ces diverses composantes, c'est formidable. Or je le trouve dans la musique d'Ellington; cet équilibre me plaît. Parce qu'il va remplacer le courant philosophique profond par une absence d'étiquette, un humanisme, une relation aux autres, une certaine façon de se projeter dans le monde...

1. Né en Californie.

2. Ethnologue et écrivain malien.

3. Franz Xaver Süssmayr fut l'élève de Mozart puis de Salieri. Il termina la copie du Requiem de Mozart (il savait imiter l'écriture du maître) et peut-être plus; on ne connaît pas l'étendue de sa participation à l'œuvre.

Sélection discographique

Leader/coleader

- 1998. Jazz Trio & Quatuor de violoncelles, *Face à Face*, Juste une Trace/AMOC 9805
- 2000. Laurent Mignard Jazz Quartet, *Suites*, Juste une Trace/AMOC 032002
- 2004. Laurent Mignard Pocket Quartet, *Alter Tropicus*, Juste une Trace/AMOC 012004
- 2010. Laurent Mignard Pocket Quartet, *Good News*, Juste une Trace/AMOC 850814620191
- 2010. Laurent Mignard Duke Orchestra, *Duke Ellington Is Alive*, Juste une Trace/AMOC 305369175646

Sideman

- 2009. Mico Nissim, *Ornette, Dolphy/Tribute Conséquences*, Cristal
- 2009. Eric Le Guen, *La Face cachée des compositeurs*, Autoproduit

Duke Orchestra : Didier Desbois (as, cl), Aurelie Tropez (as, cl solo), Nicolas Montier (ts), Christophe Allemand (ts, cl), Philippe Chagne (bs, cl), Franck Delpeut (tp), Franck Guicherd (tp), François Biensan (tp), Richard Blanchet (tp), Jean-Louis Damant (tb), Guy Figlionlos (tb), Guy Arbion (btb), Philippe Milanta (p), Bruno Rousselet (b), Julie Saury (dm), Patrick Bacqueville (voc), Laurent Mignard (dir)

Pocket Quartet: Laurent Mignard (pocket tp), Geoffrey Secco (ts, ss), Eric Jacot (b), Luc Isenmann (dm)

Concerts

29 mai 2011-Coutances (50)-Festival Jazz sous les pommiers
6 juin 2011-Collège des Bernardins (75)-« Early Ellington »
5 juil 2011-Jazz à Vienne (38) - « Battle Royal » : Duke Ellington vs. Count Basie
Laurent Mignard Duke Orchestra & Michel Pastre Big Band
15 juil 2011 Le Vigan (30)-Festival Radio France et Montpellier
16 juil 2011-Toulouges (66)-Festival Radio France et Montpellier
17 juil 2011-Saint Raphael (83)-Festival Jazz New Orleans
18 juil 2011-Gruissan (11)-Festival Radio France et Montpellier
18 août 2011-Festival Jazz Ramatuelle (83)

Contacts: www.laurentmignard.com - www.maisonduduke.com