



GUILLAUME NOUAUX

Vers la fin des années 90, au moment où sortaient les premiers numéros de Jazz Classique, nous découvrîmes avec beaucoup d'enthousiasme l'existence d'une flopée de jeunes musiciens très talentueux nommés Jérôme Etcheberry, Guillaume Nouaux, Olivier Beuffe, Fred Couderc... Ils avaient entre vingt et trente ans, s'intéressaient aux formes classiques du jazz et, plus étonnant encore, venaient tous de la même région, le bassin d'Arcachon. Quelques années plus tôt, Jimmie Noone Jr avait comparé ledit bassin au lac Ponchartrain. C'était prémonitoire.

Dans notre numéro 7, de septembre 1999, nous avons donné la parole au trompettiste Jérôme Etcheberry, qui dirigeait alors le "Swingtet" dans le sillage d'Al Cohn et Joe Newman. C'était la fin d'une époque où cette fine équipe n'était connue que des amateurs de la Gironde ou des Landes. Depuis, tous ont trouvé de

multiples occasions de briller sur la scène nationale et même au-delà. Parmi les plus actifs, Guillaume Nouaux, batteur et chef d'orchestre.

Guy Chauvier : Guillaume, tu es jeune mais tu as déjà eu pas mal d'interviews et je me dis que ça t'agace peut-être déjà de répéter les mêmes éléments biographiques... Où es-tu né ? Quand ? Etc.

Guillaume Nouaux : Non. Aucun problème. Je suis né le 30 juillet 1976 à Arcachon dans une famille mélomane. Mon père fabriquait des bateaux. Ma mère restait au foyer. Elle passait ses journées à peindre. Mon frère, Alexandre, était ostréiculteur et tubiste amateur dans un groupe dixieland. C'est lui, le premier qui m'a fait découvrir le jazz...

GC : Une famille mélomane, cela veut dire que tes parents aimaient la musique mais ne la pratiquaient pas ?

GN : Ils chantaient dans une chorale amateur tous les mardis soir. Parfois, ils m'amenaient avec eux. Ils m'ont aussi permis d'assister à des concerts donnés par des harmonies, des groupes locaux de rock ou de jazz, du

classique... La musique faisait partie du paysage et c'est tout naturellement que je me suis retrouvé, à six ans, à l'école de musique de La Teste de Buch.

GC : C'est toi qui avais demandé à étudier la musique ?

GN : Non. Mes deux frères et ma sœur y étaient passés avant moi. J'ai pris ça comme l'inscription à l'école, sans me poser de question. J'ai fait du solfège pendant deux ans sans toucher un instrument. Je voulais faire du saxophone mais j'avais des doigts trop petits. Alors, sur un coup de tête, sans jamais avoir été particulièrement intéressé par les percussions, j'ai demandé si je pouvais faire de la batterie. On m'a dit que oui. C'est parti comme ça, parce que je voulais à tout prix commencer un instrument... En fait, on ne m'a pas enseigné la batterie mais la percussion classique, le xylophone, les timbales... Ce n'est que vers l'âge de douze ans que je me suis mis à étudier la batterie en parallèle, dans la même école. A quatorze, j'ai demandé à mes parents de m'inscrire au conservatoire de Bordeaux car je commençais à envisager une carrière musicale.

GC : Tu avais une pratique orchestrale à l'école de La Teste ?

GN : Oui, à partir de 10/12 ans, j'ai participé à ce qu'ils appelaient "l'orchestre junior". En fait, une harmonie.

GC : Quand tu demandes d'entrer au conservatoire, tu as compris que "ton truc", c'était la musique...

GN : Non, pas exactement, j'avais compris que l'école n'était pas "mon truc". Je cherchais un moyen de l'éviter. J'ai donc passé le concours d'entrée au conservatoire, avec succès. Mais, comme l'école est obligatoire jusqu'à seize ans, je ne me consacrais pas encore à plein-temps à la musique... Lorsque j'ai eu l'âge légal de poser la question, j'ai demandé à mes parents de mettre fin à mon cursus scolaire. J'ai été assez surpris de leur réaction. Ils ont accepté, à condition que je m'investisse à fond dans la voie que j'avais choisie. A partir de là, j'ai énormément travaillé. Je faisais des journées de huit à dix heures de travail derrière ma batterie et mes percussions.

GC : Tu continuais à faire de la batterie dans le cadre du conservatoire ?

GN : Oui. Mais j'ai rapidement débuté une autre formation dans une école spécialisée dans la batterie, une école très réputée, l'école Agostini.

GC : Le jazz arrive à quel moment ?

GN : Vers quatorze, quinze ans, j'ai commencé à jouer en dehors des écoles, mais dans un groupe de hard rock. Je n'ai vraiment découvert le jazz que lorsque j'ai fait un remplacement dans l'orchestre de mon frère, un orchestre dixieland qui jouait sur un bateau à touristes du bassin d'Arcachon, l'Anachronic Estival Band. Mon frère jouait du tuba. Je n'avais jamais joué cette musique et, d'ailleurs,

je ne la connaissais pas vraiment. Mais ça m'a beaucoup plu. C'est à partir de là que j'ai commencé à acheter des disques de jazz. J'ai partagé ma découverte avec d'autres copains, Olivier Beuffe, qui est maintenant le trombone de Vintage, Jérôme Etcheberry... En fait, Jérôme, quand je l'ai connu, jouait déjà du jazz, mais du bop. Il ne connaissait pas le jazz Nouvelle-Orléans.

GC : Quel a été le premier orchestre de jazz avec lequel tu as joué régulièrement ? Il me semble que la première fois que je t'ai entendu, tu étais dans un ensemble baptisé New Fisher.

GN : Le New Fisher Band. Exact. C'était un orchestre que nous avons au départ monté à quatre, quatre copains tous issus de l'école municipale de musique de La Teste : Olivier Beuffe au trombone, son frère Hervé au saxophone baryton pour faire les basses car nous n'avions pas de contrebasse, et Jérôme Gatusi à la clarinette. J'avais alors dix-sept ans. Peu de temps après, nous avons recruté un banjoïste par le biais des petites annonces, Thierry Chabroux. Ensuite, mon frère Alexandre nous a rejoints au tuba et Hervé Beuffe est passé au saxophone soprano. Plus tard, j'ai formé mon premier orchestre, le "Creole Pinasse Hot Jazz Band". Il y avait toujours Olivier Beuffe, mais Pierre Yon a rapidement pris la place d'Hervé Beuffe à la clarinette, Jérôme à la trompette, Thierry Chabroux, Jean-Michel Plassan ou Patrick Diaz au Banjo, Bernard Thore était au tuba parfois remplacé par Manu Marchès à la contrebasse. Lorsque l'occasion le permettait, j'avais en plus Alain Barrabès au piano.

GC : Quels ont été les premiers disques de jazz qui t'ont marqué ?

GN : Le tout premier a été une compile trouvée au supermarché. Elle s'appelait "New Orleans", une dizaine de morceaux de Kid Ory, quatre ou cinq de Bechet... J'avais aussi un disque des Firehouse, un

autre des Haricots Rouges à leurs débuts. C'est l'aspect festif de cette musique qui m'a attiré au départ plus que les qualités vraiment spécifiques au jazz New Orleans, que je n'ai comprises que plus tard. Lors d'un concert à La Teste, j'ai rencontré Jean-Claude Doignié, un amateur de jazz classique ... Il m'a invité chez lui. Je suis tombé sur le cul en voyant sa collection de disques. Grâce à lui, j'ai découvert George Lewis, Bunk Johnson, Kid Tomas, le Preservation Hall Jazz Band, Kid Sheik, tous ces gars qui ont joué le vrai jazz de la Nouvelle-Orléans. Je ne les avais jamais entendus !

GC : Tu étais encore étudiant au conservatoire ?

GN : Oui. J'y suis resté jusqu'à 22 ans.

GC : Tu n'étais donc pas musicien professionnel ?

GN : Non. Je vivais chez mes parents. Je donnais des cours dans trois écoles de musique municipales, je gagnais aussi un peu d'argent avec le Creole Pinasse Hot Jazz Band. Mais pas suffisamment pour être totalement autonome.



Guillaume Nouaux, 13 ans, premier concert à Paris (D.R.)

GC : *Quand un musicien entend ses disques il est souvent déçu car il repère plein de détails qui ne lui plaisent pas, des trucs qui, souvent, passeront inaperçus du public. Quand tu fais tes premiers enregistrements avec le New Fisher Band puis le Creole Pinasse Hot Jazz Band, réagis-tu comme cela ? Es-tu critique ou enthousiaste ? Qu'est-ce qui l'emporte ?*

GN : Quand je sors mon premier disque, je suis évidemment très enthousiaste, d'autant plus qu'à l'époque un disque représentait plus un aboutissement qu'aujourd'hui, il n'y avait pas tous les graveurs que nous avons maintenant, c'était un peu moins facile. Il y avait "mon son" sur un disque. Je trouvais ça formidable...

GC : *A l'époque où tu dirigeais le Creole Pinasse Hot Jazz Band, avais-tu déjà choisi de devenir musicien de jazz ou conservais-tu la possibilité de postuler à un emploi de musicien classique salarié ?*

GN : Je rêvais d'être batteur, pas nécessairement de jazz, mais batteur...

GC : *Quand tu faisais du rock, tu avais un modèle ?*

GN : Ian Paice, le batteur de Deep Purple. Sur un disque "Live in Japan", il y a un solo de plus de dix minutes intitulé « The Mule ». C'est la première fois que j'entendais un solo aussi long. Cela m'avait beaucoup marqué. J'admirais beaucoup Dave Lombardo aussi, il était le batteur du groupe Slayer et avait un son, une force de frappe et une rapidité avec ses deux grosses caisses incroyables !

GC : *Quelles ont été tes premières influences dans le jazz ?*

GN : Minor Hall. Après j'ai découvert tous les autres, presque en même temps grâce à Jean-Claude Doignié. Minor Hall, cela s'explique par le fait que nous écoutions abondamment l'orchestre de Kid Ory avec Olivier Beuffe. Kid Ory était son modèle et il aimait lorsque j'essayais de jouer à la manière de Minor Hall. Avec Olivier, on s'échangeait nos disques et nous avons quasiment écouté tout Kid Ory à cette époque.

GC : *Tu as quitté le conservatoire à 22 ans. Dans quelles conditions ?*

GN : Mes études étaient finies...

GC : *Avec succès ?*

GN : Oui. J'ai obtenu un premier prix à l'unanimité. Et je suis parti faire mon service militaire dans la musique militaire en région parisienne, à Versailles. J'ai pu enfin découvrir des tas de musiciens que je n'avais pas l'occasion de voir chez moi... Je suis resté dix mois là-bas, logé et nourri par l'état. A partir de là, ma vie a complètement changé. J'avais des répétitions tous les matins... et je sortais dans les clubs de la capitale quasiment tous les soirs.

GC : *De quels instruments jouais-tu dans l'armée ?*

GN : Au début, pour les défilés, je faisais les cymbales. Et

du tambour à la fin. Pour les concerts, avec l'harmonie, j'étais soit à la batterie, soit aux timbales ou aux autres percussions. Mais je ne garde aucun bon souvenir de ce que j'ai fait au sein de l'armée. Cela dit, ce service militaire a été une grande opportunité pour moi car je n'aurais pas pu me permettre d'arriver à Paris sans aucun revenu.

GC : *Quel est le premier orchestre que tu as entendu dans la capitale ?*

GN : Les Fidgety Feet de Jean-Marie Hurel. J'avais déjà rencontré Jean-Marie lors d'un festival à Villeneuve sur Lot. Quand je suis arrivé à Paris, je l'ai appelé. Il s'est trouvé qu'il jouait au Petit Journal et qu'il avait besoin d'un batteur. Il m'a pris. Le deuxième musicien que j'ai rencontré fut Dan Vernhettes. J'avais vu que le Petit Journal programmait un hommage à George Lewis avec Philippe Dagan. J'y suis allé. Dan était le trompettiste. J'ai fait le bœuf. Au moment de partir, Dan m'a demandé mon numéro de téléphone. Quelque temps après, je devenais le batteur de Vintage Jazzmen.

GC : *A cette époque, sur la batterie, ta culture est essentiellement Nouvelle-Orléans ?*

GN : Non. Quand j'ai commencé à m'intéresser au jazz, j'ai écouté tout le jazz. A côté de Kid Ory, j'avais Giant Steps de Coltrane, Atomic Basie, Mickael Brecker, Ornette Coleman, tous les styles... J'achetais tout ce qu'on trouvait dans les rayons jazz...

GC : *Oui, mais Ornette Coleman n'est pas totalement étranger à la Nouvelle-Orléans quand il y a Ed Blackwell... A la fin de ton service, tu connaissais donc pas mal de musiciens parisiens et tu es resté sur place...*

GN : La question s'est posée de savoir si je restais ou si je rentrais au pays. Ce n'était pas évident de rester. Heureusement, Olivier Beuffe, qui avait trouvé du travail à Paris, a

accepté que je devienne son colocataire. A partir de là, je me suis débrouillé pour trouver un maximum de concerts. A part Vintage, je n'étais titulaire d'aucun orchestre. Je faisais des remplacements.

GC : *Comment s'est passée ton intégration dans Vintage ? Tu étais jeune, formé essentiellement en milieu scolaire, tu arrivais dans un orchestre de musiciens aguerris, formés sur le tas, des types qui avaient forcément écouté plus de choses que toi, qui avaient fréquenté des musiciens américains, etc. Est-ce que ça a tout de suite collé sur le plan esthétique ? T'ont-ils donné des directives ou t'ont-ils laissé faire à ta guise ?*

GN : C'est une bonne question. Je ne pensais pas en parler. Cette arrivée dans Vintage, à l'époque, m'a pas mal perturbé. Jusque-là, j'étais une petite vedette locale, le jeune type du coin que tout le monde applaudissait. Pour la première fois depuis longtemps, je recevais des critiques sur mon jeu. Elles se voulaient constructives mais j'ai mis un temps à le comprendre et à l'admettre. Dan me faisait des cassettes, me demandait d'écouter ce que faisait tel ou tel batteur dans un contexte précis. C'était



Guillaume Nouaux, Bayonne, 2001 (photo G. Chauvier)

évidemment enrichissant mais pas facile parce que j'avais mon caractère et une idée assez précise de ce que je voulais faire. Je refusais en tout cas de faire de la copie. Je le faisais couramment à la maison pour étudier mais adopter cette démarche dans un orchestre était contraire à ma conception. Maintenant, Dan me laisse jouer comme je veux mais, au début, lui et quelques autres musiciens de l'orchestre ont essayé de me formater.

GC : Mais cela t'a apporté quelque chose...

GN : Oui. Bien sûr. J'ai écouté et fait attention à des tas de choses grâce à Vintage. Mais, sur le moment, je ne savais pas trop comment je devais comprendre toutes ces critiques.

GC : Les autres musiciens te critiquaient aussi ?

GN : Oui, presque tous. Pierre Jean, Boss... Boss, par exemple, déteste les batteurs qui jouent Nouvelle-Orléans avec la charleston. Moi, je l'utilise pour certaines choses que j'aime faire. Je me sens plus influencé par les batteurs actuels, comme Shannon Powell, qui utilisent pas mal la charleston. C'est cette direction qui est la mienne. J'aurais dû prendre de la distance avec les remarques de Boss mais j'étais assez susceptible à l'époque et certaines de ces remarques m'ont fait mal.

GC : Tu es allé à la Nouvelle-Orléans avec cet orchestre. C'était la première fois ?

GN : Non. J'y étais allé deux fois avant. La première, en 1996, avec Jean-Claude Doignié, un voyage très important pour moi. Je n'avais jamais entendu autant de batteurs et aucun ne jouait de la batterie comme ceux que je connaissais. A l'époque, j'étais très concerné par la technique de l'instrument et j'ai été surpris par le fait que ces batteurs faisaient tous des choses assez simples mais que leur façon de faire était pratiquement impossible à copier. Ce qui m'a frappé également, c'est de constater que, quel que soit le style de musique, le jeu de grosse caisse des batteurs était le même et aussi de voir à quel point la musique faisait, là-bas, partie de la vie des gens...

GC : Te souviens-tu du nom de certains des batteurs entendus au cours de ce premier voyage ?

GN : Je me souviens très bien de Shannon Powell au Preservation Hall. Ce soir-là, un autre batteur est venu faire le bœuf. J'ai appris plus tard qu'il s'agissait de Herlin Riley. A l'époque, je ne le connaissais pas. Herlin m'avait moins plu, je n'avais pas dû tout comprendre... Aujourd'hui, ces deux batteurs font partie de ceux que j'admire le plus. J'avais été aussi très impressionné par l'énergie des brass bands. Aucun brass band européen ne sonne comme ceux de là-bas. Et cela n'a rien à voir avec la technique instrumentale. A la suite de ce premier voyage, et des autres qui suivirent, je me suis rendu compte que j'étais plus passionné par la musique de la Nouvelle-Orléans en général que par le jazz.

GC : Lors de ce premier voyage de 96, tu as eu l'occasion de jouer ?

GN : J'étais venu avec mon washboard. J'ai fait le bœuf avec quelques musiciens : dans la rue avec la clarinettiste Doreen, sur le Natchez avec les Dukes Of Dixieland, au Palm Court avec Lucien Barbarin et Duke Heitger, au Maple Leaf avec Kermitt Ruffins. Quand je suis revenu, au mois de mars 1999, un trio sous mon nom, composé de membres du Creole Pinasse Hot Jazz Band, a été



Guillaume Nouaux et Shannon Powell, New Orleans, avril 2005 (D.R.)

programmé durant une semaine au Fritzel, toujours par l'intermédiaire de Jean-Claude Doignié qui nous a décidément beaucoup aidés.

GC : Des musiciens locaux sont venus faire le bœuf avec vous ?

GN : Oui. Je me souviens du pianiste et trompettiste Jamie White, du tromboniste Mike Owen, du trompettiste Chris Tyle...

GC : Chris Tyle qui est aussi batteur...

GN : Un excellent batteur.

GC : Depuis le début de cette interview, tu as évoqué un certain nombre de batteurs de la Nouvelle-Orléans. J'aimerais que tu ailles un peu plus loin, que tu dises quelques mots sur les principaux, mais d'abord, et surtout, que tu expliques ce qui les rapproche, que tu définisses le style de batterie spécifique de la Nouvelle-Orléans. Cela me paraît d'autant plus important que, récemment, à propos de batteurs néo-orléanais actuels, j'ai entendu des amateurs dire qu'ils n'étaient pas des batteurs de style Nouvelle-Orléans, style dont le modèle était pour eux Minor Hall, le batteur de Kid Ory dont tu as également parlé.

GN : Je suis très content de cette question car j'ai l'impression que beaucoup d'amateurs de jazz confondent le jazz New Orleans et le jazz traditionnel. Le jazz New Orleans est bien souvent traditionnel, mais il y a aussi un jazz New Orleans moderne... Alors que le jazz traditionnel, s'il prend sa source à la Nouvelle-Orléans, s'en éloigne bien souvent, au point de s'affranchir de quelques-unes des caractéristiques principales du jazz New Orleans. Par exemple, le jazz traditionnel peut être sautillant alors que le jazz New Orleans prend son temps, c'est une musique posée...

GC : Si tu donnais des noms pour que les choses soient claires. Par exemple, cite des noms de musiciens qui sont dans ce que tu appelles le jazz traditionnel sans être à cent pour cent dans le jazz de la Nouvelle-Orléans.

GN : Sidney Bechet, Kid Ory, Bob Wilber... Bechet et Ory sont des musiciens de la Nouvelle-Orléans et leur musique possède indiscutablement une saveur New Orleans mais on ne retrouve pas chez eux toutes les caractéristiques de ce style, contrairement à George Lewis ou Kid Sheik... Pour ce qui est des musiciens d'aujourd'hui, Evan Christopher, Wendell Brunious, Leroy Jones, Herlin Riley, Nicholas Payton, Wynton, Ellis Marsalis, Troy Andrews, Irving Mayfield (etc.) sont des musiciens qui font du jazz Nouvelle-Orléans, mais pas nécessairement traditionnel.

Ils ont la pulsation de la Nouvelle-Orléans, une façon de phraser relax. Leur balancement vient du jeu de grosse caisse, inspiré de la grosse caisse des brass bands, jeu qui lie tous les batteurs de style Nouvelle-Orléans. Et là je réponds à la question que tu posais précédemment.

GC : *Il faut que je te dise que j'ai prévu de te faire écouter deux extraits musicaux. Et je crois que le moment est venu du premier. Ce n'est pas un blindfold test. D'ailleurs tu vas reconnaître l'enregistrement dès la première mesure. C'est juste pour alimenter notre discussion.*

Louis Armstrong. When The Saints Go Marching In (1938)

GN : C'est tout à fait ça. Tu entends ce que fait Paul Barbarin ? Il accentue légèrement le quatrième temps une mesure sur deux. C'est "ça" le balancement Nouvelle-Orléans.

GC : *Pour moi, c'est chronologiquement le premier disque où j'entends une rythmique véritablement Nouvelle-Orléans. Il y a certainement des batteurs qui ont joué comme Paul Barbarin dans When The Saints avant mais, sur disque, je n'en connais pas. Quand j'entends Baby Dodds, par exemple, je n'ai pas l'impression d'entendre un batteur Nouvelle-Orléans.*

GN : Mais Baby Dodds n'est pas un batteur caractéristique du style Nouvelle-Orléans, ni Zutty Singleton d'ailleurs.

GC : *Si on n'entend pas ce jeu de batterie dans les disques enregistrés avant trente-huit est-ce que cela vient des techniques d'enregistrement qui ne permettaient que difficilement d'enregistrer la batterie (surtout pour les noirs qui ne bénéficiaient jamais des meilleures conditions d'enregistrement), du fait que les disques des années 20 et*

30 ont été enregistrés dans le Nord par des musiciens qui venaient souvent de la Nouvelle-Orléans, certes, mais qui avaient été déjà influencés par d'autres choses ou tout simplement parce que personne n'avait encore adopté cette façon de battre ?

GN : Je pense que c'est plutôt ta deuxième explication. Les batteurs de la Nouvelle-Orléans qui jouent dans les disques des années 20 n'ont pas beaucoup joué à la Nouvelle-Orléans. Ceci dit, les problèmes de prise de son ont aussi contribué à nous cacher des choses.

GC : *Parce que ce balancement qu'on a entendu chez Barbarin existait déjà à la Nouvelle-Orléans dans les années 20 ?*

GN : On n'en a pas de preuve par le disque mais je suppose que ce balancement existait depuis l'origine des brass bands... Pour ce qui est des disques, c'est surtout à partir des années 40 que l'on entend copieusement ce style de rythmique, avec des batteurs qui ont longuement vécu et joué à la Nouvelle-Orléans : Paul Barbarin, Alex Bigard, Cie Frazier, Sammy Penn... Encore que le cas de Sammy Penn soit assez particulier dans la mesure où il a tendance à jouer la grosse caisse sur tous les temps, comme Zutty Singleton. Mais, de temps en temps, il place un petit accent qui rappelle ce balancement particulier des brass bands sur le quatrième temps. Disons que ce n'est pas flagrant dans son jeu. Il y a aussi Louis Barbarin, le frère de Paul, un batteur très Nouvelle-Orléans.

GC : *Ce jeu de grosse caisse qui vient des fanfares, tu dirais que c'est la marque principale de la batterie Nouvelle-Orléans, de la rythmique Nouvelle-Orléans ou du jazz Nouvelle-Orléans ?*

GN : De la musique de la Nouvelle-Orléans, en général, quel que soit le style de musique. Si tu écoutes certains

Olivier Beuffe (tb), Guillaume Nouaux (dms), Dan Vernhettes (tp). Preservation Hall, New Orleans. Avril 2004 (D.R.)



disques des Meters ou des Neville Brothers, tu retrouves totalement ça.

GC : *Cela signifie que cette partie de grosse caisse a une incidence sur le jeu des autres musiciens de l'orchestre ?*

GN : Oui.

GC : *Je résume, tu penses que Fats Domino, Wynton Marsalis, Nicholas Payton, même quand ils font des choses assez modernes, font du jazz Nouvelle-Orléans, parce qu'on entend ce balancement dont tu parles, et que Jelly Roll Morton et les Red Hot Peppers, c'est du jazz traditionnel issu de la Nouvelle-Orléans mais pas totalement du jazz Nouvelle-Orléans.*

GN : En gros, oui. Il faut très souvent nuancer. Si tu prends les disques des Red Hot Peppers, il y a plein de choses typiques de la Nouvelle-Orléans, dans le jeu collectif, dans les compositions de Jelly Roll... Mais le jeu de la section rythmique n'est pas caractéristique de ce style, même quand il y a Paul Barbarin, et il est certain qu'avec une véritable rythmique Nouvelle-Orléans, les disques auraient été passablement différents. Au risque de surprendre, je dirais que certains disques d'Ornette Coleman sont plus Nouvelle-Orléans que certains disques de Jelly Roll Morton. Comme tu le laissais entendre tout à l'heure, dans le jeu d'Ed Blackwell, le batteur, on entend l'influence des brass bands. Evidemment, tout le reste de la musique d'Ornette Coleman n'a rien à voir avec la Nouvelle-Orléans. C'est l'inverse de Morton. Ils sont finalement autant Nouvelle-Orléans l'un que l'autre (rires).

GC : *Je sens que ça va plaire...*

GC : D'une certaine façon, je me sens plus proche de Coleman car c'est l'aspect rythmique de la musique Nouvelle-Orléans qui m'intéresse d'abord. Le fait de mélanger toutes les autres musiques avec cette influence rythmique néo-orléanaise.

GC : *Je repense à la façon dont tu as présenté les choses au début. Je comprends bien ce que tu as voulu dire mais je n'aurais pas utilisé les mêmes mots. L'emploi que tu fais du mot "traditionnel" me pose problème. Ce mot a un sens précis qui renvoie à un mode de transmission. Dire que Bechet ou Armstrong font du jazz traditionnel est paradoxal dans la mesure où l'un et l'autre ont bousculé les habitudes de leur époque. Armstrong me paraît même être l'archétype du musicien moderne qui modifie très sensiblement le cours de l'histoire. Comme tous les grands musiciens modernes (Parker, par exemple), il est par la suite devenu un classique. En plus, utiliser l'expression "jazz traditionnel" comme une étiquette est ambigu dans la mesure où il existe aussi une tradition dans le jazz manouche, où l'on retrouve, comme à la Nouvelle-Orléans, une transmission orale, des familles où l'on est musicien de père en fils... Moi, je dirais que la plupart des musiciens que tu as cités (Bechet, Ory, Lewis, Kid Sheik...) font du jazz Nouvelle-Orléans mais que ce jazz est protéiforme. On peut notamment distinguer deux "courants". Il y a un courant qui trouve son origine dans les disques des années 20, enregistrés par des musiciens de la Nouvelle-Orléans avec souvent le concours d'artistes venus d'autres horizons, comme Earl Hines. Ce courant fut à l'origine porté par des musiciens exceptionnels stimulés par la rencontre d'autres pratiques musicales. Ces rencontres firent évoluer ces musiciens vers des styles qui s'éloignaient de leurs origines. Ce courant eut une grande incidence sur l'avenir du jazz et connut de nombreux prolongements. Il occupe une place importante dans*

l'histoire du jazz. Il fait aujourd'hui partie des styles classiques de jazz. Il est donc figé. Parmi les orchestres français actuels qui relèvent de ce courant, par exemple, les Jazz Daniels Puddlers, qui jouent Clarence Williams, les Red Hot Reedwarmers, qui jouent la musique du quintette de Jimmie Noone, Olivier Franc, qui joue dans le style de Bechet, Irakli et les Louis Ambassadors, qui s'inspirent du All Stars d'Armstrong... Quand je dis que le style est figé, cela ne signifie pas que les musiciens et les orchestres n'aient pas de personnalité, ne soient pas créatifs...L'autre courant concerne évidemment la musique qui n'a cessé de se jouer à la Nouvelle-Orléans, en marge de l'histoire du jazz. Cette musique a subi des influences, influences du courant décrit précédemment, influences aussi de musiques plus modernes, surtout quand ce jazz de la Nouvelle-Orléans a été pratiqué par des musiciens ayant une éducation musicale scolaire, mais, contrairement à ce qui s'est passé avec les musiciens expatriés, ces influences n'entraînèrent aucune perte d'identité. Ce jazz Nouvelle-Orléans, joué à la Nouvelle-Orléans, se rapprocha même de son terroir, devint en quelque sorte plus local, plus enraciné, plus original, notamment en intégrant progressivement dans les orchestres de danse la rythmique des brass bands. Inséparable de l'organisation sociale de la ville, ce jazz s'est transmis de génération en génération, souvent au sein d'une même famille. C'est lui qui mérite l'appellation traditionnelle. De Bunk Johnson, qui représente une sorte de pureté originelle, avec des collectives d'une cohésion et d'une "sauvagerie" stupéfiantes (et une rythmique encore assez éloignée des brass bands), à Leroy Jones, ce jazz-là n'a cessé d'évoluer mais il a évolué lentement, sans jamais renier ses accents... Enfin, j'ai peur que Katrina n'ait mis un coup d'arrêt à ce processus. Ce jazz est, par exemple, représenté par Vintage Jazzmen, pour citer un orchestre profondément enraciné dans l'histoire de cette musique, ou Leroy Jones, pour citer un musicien participant activement à l'enrichissement de cette tradition. Quant aux musiciens qui pratiquent des styles plus modernes, même s'ils font du jazz et sont très imprégnés de la rythmique New Orleans, pour éviter les confusions, je ne dis pas qu'ils font du jazz Nouvelle-Orléans, car "jazz Nouvelle-Orléans", c'est une étiquette stylistique. En distinguant deux courants, j'ai mis en valeur des différences. Les deux courants en question n'en partagent pas moins une identité qui dépasse l'origine géographique. Quand un trompettiste actuel "fait du Clifford Brown" avec un batteur qui joue sa grosse caisse comme Earl Palmer ou, a fortiori, quand Ornette Coleman jouait avec Ed Blackwell, c'est autre chose... Il n'en existe pas moins un ensemble de musiques dont le dénominateur commun est la rythmique des fanfares de la Nouvelle-Orléans et je comprends parfaitement que, si l'on est sensible à cette rythmique, on mette en valeur cet ensemble. Pardonne-moi d'avoir été si long.

GN : Tu as raison, j'ai sans doute mal utilisé le mot traditionnel... Mais, au delà des mots, pour ce qui est de distinguer différents courants, nous semblons d'accord.

GC : Tout à fait.

GN : Beaucoup d'amateurs français semblent fermés à ces questions. Pour eux, le jazz Nouvelle-Orléans, ce sont des époques. Il y a les débuts du jazz, avec tous les grands artistes que l'on entend dans les premiers disques, et le revival, qu'ils conçoivent comme une tentative de retour aux origines. Alors que, pour moi, le jazz Nouvelle-

Orléans, c'est un jazz qui est né à la Nouvelle-Orléans au début du siècle, qui n'a cessé d'évoluer dans cette ville et qui continue d'évoluer aujourd'hui. La façon dont on joue cette musique aujourd'hui est différente de celles dont on l'a jouée dans les années 70, dans les années 40, dans les années 20... Mais il y a une permanence, une identité rythmique et mélodique qui appartient à la ville.

GC : Effectivement, beaucoup d'amateurs français se régalaient avec les disques des Hot Five, des Hot Peppers et ignorent totalement ce qui a été enregistré à la Nouvelle-Orléans des années 20 à aujourd'hui. C'est un phénomène très français. Tu as une explication ?

GN : C'est sans doute la conséquence de l'influence considérable de Panassié qui ne s'est jamais intéressé au jazz de la Nouvelle-Orléans. Tout ce qu'il aimait, en fait de jazz Nouvelle-Orléans, c'étaient les disques enregistrés dans les années 20 par les musiciens qui avaient quitté la ville.

GC : Panassié n'était pas très sensible au terroir dont je parlais tout à l'heure, il a jugé les disques de Bunk Johnson ou des autres musiciens enregistrés à la Nouvelle-Orléans à l'aune de ce qu'il avait apprécié dans ceux d'Armstrong ou de Noone. Alors, il est évidemment passé à côté. Cela me rappelle une anecdote qui m'a été rapportée par Gérard Conte. En 1952, lors de l'assemblée du HCF, Gérard a demandé à Panassié pourquoi il n'avait pas chroniqué les disques Vogue anglais de George Lewis qui venaient d'être publiés. Panassié aurait répondu avec mépris : « Je me demande bien ce que j'aurais pu en dire ! » Quelques amateurs de jazz Nouvelle-Orléans quittèrent le HCF à ce moment. A Paris, alors, on ne trouvait guère que quelques disques d'importations enregistrés à la Nouvelle-Orléans. Mais, pour satisfaire la curiosité des amateurs français, des réseaux se mirent en place, via l'Angleterre, la Hollande, la Belgique ou l'Allemagne. En 1963, Gérard Conte fonda l'Association Française des Amateurs de Jazz Nouvelle-Orléans (AFAJNO) qui compta rapidement 1250 adhérents dont la plupart n'avaient aucun contact avec le HCF. Dès lors, il existait deux catégories d'amateurs de jazz Nouvelle-Orléans : ceux qui fréquentaient l'Afajno et ceux qui lisaient le bulletin HCF. J'ai connu quelques afajniens qui, dans les années 70, possédaient déjà presque tous les disques enregistrés à la Nouvelle-Orléans au cours des deux décennies précédentes, quand la majorité des panassiéistes n'en avaient aucun. Une autre bizarrerie est apparue depuis. Grâce à Jean-Marie Hurel, qui fréquente assidûment la Nouvelle-Orléans depuis le milieu des années 80 et rend compte de ses voyages dans des réunions du Hot Club et dans le bulletin de cette association, grâce aussi au festival d'Ascona et à l'effet Katrina, on rencontre aujourd'hui un type hybride d'amateur qui connaît très bien les disques de King Oliver, de mieux en mieux la musique des musiciens actuels (les Leroy Jones, Duke Heitger, Evan Christopher, Shannon Powell...) mais ne sait toujours pratiquement rien des deux générations de musiciens intermédiaires. Nombreux ont été les lecteurs qui ont reconnu n'avoir jamais entendu parler de Thomas Jefferson avant que nous ne lui consacrons quelques pages. Récemment, deux amateurs chevronnés m'ont même avoué qu'ils venaient d'acheter leurs premiers enregistrements de George Lewis ! Tu te rends compte. Il y a quatre ou cinq ans, j'avais commencé à recenser la totalité des CD disponibles de George Lewis. J'ai capitulé avant d'avoir terminé mais j'avais largement dépassé la centaine... Je crois même que j'en avais

dénombré plus de cent cinquante. Cette profusion rend compte de l'intérêt suscité par la musique de cet orchestre auprès des amateurs de jazz Nouvelle-Orléans du monde entier. Cela n'empêche pas certains de nos compatriotes de se dire amateurs de jazz Nouvelle-Orléans tout en ignorant complètement les disques de George Lewis. Avant de revenir à ta carrière, comme on vient de parler de la rythmique New Orleans, j'aimerais que l'on continue à recenser les principaux batteurs de style Nouvelle-Orléans. Comptes-tu Freddie Kohlman parmi eux ?

GN : Certainement. C'est un batteur charnière très important. Il est le premier batteur à avoir ouvert ce style de batterie sur des choses plus modernes en associant le jeu de grosse caisse traditionnel à un jeu de cymbales et de caisse claire plutôt bop. Il a été, je pense, la principale influence de Shannon Powell et de Herlin Riley.

GC : Remontons le temps. Nous avons déjà parlé de Paul et Louis Barbarin, de Cie Frazier, Alex Bigard et Sammy Penn. Qui d'autre aimerais-tu citer ?

GN : Chinee Foster est un batteur important, bien qu'il n'ait pas énormément enregistré (1). C'est un batteur dont le jeu est très influencé par les brass bands. Dave Bailey en est un autre, pas très connu lui non plus (2). Je n'oublie pas Ray Bauduc qui est un batteur vraiment extraordinaire dans des contextes plus swing.

GC : Parmi les batteurs que l'on peut écouter aujourd'hui dans les ensembles traditionnels, il y a Ernest Elly...

GN : C'est un bon batteur qui a vraiment ce jeu de grosse caisse si particulier. Il a un jeu qui se rapproche beaucoup de celui de Freddie Kohlman.

GC : En dehors du jazz, il y a d'autres batteurs très connus et très Nouvelle-Orléans. Earl Palmer, par exemple. Comment le situes-tu ?

GN : C'est "le" batteur Rock n' Roll avec la touche Nouvelle-Orléans ! Son jeu de grosse caisse est typique. Il a joué un rôle très important, influencé des centaines d'autres batteurs comme Zigaboo Modeliste ou Herman Ernest.

GC : Je reviens à toi, à tes activités parisiennes une fois ton service terminé. Tu es le titulaire de Vintage mais tu joues aussi dans d'autres formations très différentes. Tu participes même, je crois, dès cette époque, à des orchestres de jazz moderne.

GN : En fait, oui. J'ai rapidement intégré le quintet de Samy Thiébault, un saxophoniste pas mal influencé par Wayne Shorter et John Coltrane. J'ai pu me retrouver à faire quelques concerts avec les frères Belmondo, Olivier Témime, David Sauzay... Ensuite, j'ai intégré le quartette de Yoann Loustalot, un trompettiste que j'avais rencontré à Bordeaux, avant Paris. Nous jouons surtout des compositions à lui, écrites dans un esprit qui rappelle un peu Art Farmer... avec une petite touche Nouvelle-Orléans qui vient de la batterie. Il me laisse libre de jouer comme je l'entends. Notre premier disque doit sortir au mois de novembre sur le label Elabeth.

GC : Tu es étiqueté "batteur Nouvelle-Orléans" ?

GN : Oui, ça me colle un peu à la peau. A une époque, cela m'a embêté. Plus aujourd'hui, au contraire, je revendique cette filiation avec la Nouvelle-Orléans, avec cette tradition rythmique de la Nouvelle-Orléans qui perdure à travers des musiques très variées.

GC : Tu peux donc jouer avec des orchestres extrêmement différents sans sortir de cet univers rythmique de la Nouvelle-Orléans.

GN : Exactement. Je conserve mes influences Nouvelle-Orléans quel que soit le contexte et ça marche très bien. Je crois d'ailleurs que c'est le but de tout musicien, d'arriver à jouer dans divers contextes sans jamais renier sa personnalité, de toujours affirmer son identité, d'être facilement reconnaissable en toutes circonstances. Il se peut que cette démarche me ferme certaines portes. Mais je m'en fiche. C'est pour moi la seule démarche bénéfique à long terme. Tant pis si l'on me téléphone moins, je préfère que l'on m'appelle pour ce que je suis plutôt que pour imiter quelqu'un d'autre.

GC : Sur ton site, il y a une photo de toi avec Steve Lacy. Tu peux m'expliquer le contexte de cette photo ?

GN : C'était un concert à Bordeaux, avant que je ne vienne à Paris. Lacy était venu faire une master class. A la fin, il devait jouer en concert. Il fallait lui trouver une rythmique locale. C'était l'époque où je faisais partie des musiciens bordelais que l'on appelait pour ce genre d'engagement. Je me suis donc retrouvé avec lui pour deux concerts où nous n'avons joué que des compositions de Monk.

GC : On écoute mon deuxième disque ?

GN : D'accord.

Clark Terry. Swahili. 1955.

GN : Certaines façons de faire me font penser à Art Blakey et d'autres non... Si, c'est Art Blakey !

GC : Exact. Avec Clark Terry. J'écoute souvent ce disque et chaque fois je l'apprécie davantage. Il faut dire qu'il y a au moins trois raisons d'avoir un disque exceptionnel : le soliste, le batteur et l'arrangement de Quincy Jones.

GN : Blakey fait partie de mes influences les plus fortes, car j'ai été influencé par beaucoup de batteurs qui ne venaient pas de la Nouvelle-Orléans. Ce que j'adore chez lui, c'est la façon dont il a adapté l'Afrique au jazz, son côté "bestial". Il y a une chose dont nous n'avons pas encore parlée, c'est le placement rythmique par rapport aux autres instruments, aux solistes. Beaucoup de batteurs bop new-yorkais, surtout aujourd'hui d'ailleurs, jouent en avant par rapport au bassiste, c'est leur cymbale qui mène l'orchestre. Blakey, lui, joue relax, il est derrière le bassiste. Quand je dis devant et derrière, je parle du placement par rapport au temps. Sur ce point, Blakey ressemble aux musiciens de la Nouvelle-Orléans.

GC : C'est aussi un des batteurs les plus faciles à reconnaître. Tu as hésité au début parce que tu as commencé à analyser et, quand on analyse, on trouve souvent quelque chose qui remet en cause sa première idée. Mais si tu écoutes ça de façon synthétique, tu penses à Blakey tout de suite. En plus, Blakey, comme tous les grands, a des formules, des "signatures"... Il a aussi un son.

GN : Oui. Pour toutes ces raisons aussi, parce qu'il est continuellement lui-même, facilement reconnaissable, il est pour moi un modèle.

GC : Quels sont les autres batteurs qui t'ont marqué en dehors de ceux de la Nouvelle-Orléans ?

GN : Si je commence par les plus anciens, il y a d'abord Gene Krupa. J'ai été très impressionné par sa technique, en dehors de son swing.

GC : Dans quels disques l'as-tu découvert ?

GN : Le premier que j'ai entendu de lui, c'est "Drummer Man", un LP Verve de 1956 avec Anita O'Day et Roy Eldridge. Ensuite, j'ai eu des vidéos... Et je suis devenu vraiment fan. Ce que j'ai aimé chez Krupa, c'est son jeu de batterie plus que sa musique.

GC : Quelle est la plus importante caractéristique de son jeu ?

GN : Son énergie complètement démesurée, son aspect sportif, sa maîtrise technique, sa rapidité.

GC : Cela t'a marqué au point de lui rendre hommage dans un disque.

GN : Oui, d'ailleurs ce disque doit ressortir très prochainement aux USA sous le label Jazzology Records de George Buck qui a flashé dessus et m'a racheté les droits pour les Etats-Unis. Le disque a été généralement bien reçu par le public, même si la presse, ici ou là, a émis quelques réserves. Je dois préciser que, contrairement à ce qu'ont entendu certains critiques, dans cet hommage, je n'ai jamais cherché à jouer comme Krupa, je me suis contenté de jouer des morceaux qu'il avait joués sous son nom en m'inspirant de ses arrangements. Mais, pour mon jeu de batterie, je n'ai pas fait de copie. J'ai peut-être eu tort de présenter le disque comme un hommage, cela a influencé l'écoute, a amené des auditeurs à essayer de retrouver Krupa dans mon jeu... Je me suis rendu compte après coup que c'était une erreur. La manière dont on présente un disque est, en fait, très



Steve Lacy, Guillaume Nouaux. Bordeaux, avril 1998 (D.R.)

importante !

GC : En dehors de Krupa...

GN : Jo Jones, son jeu de balais surtout. C'est à lui que j'ai piqué le plus d'idée pour les balais.

GC : Tu connais Specs Powell ?

GN : Pas suffisamment pour t'en parler.

GC : Je t'en parle tout à fait par hasard parce que, cette après-midi, juste avant que tu arrives, j'ai rangé des LP et j'ai trouvé un Garner déclassé. Alors, comme je ne l'avais pas entendu depuis longtemps, plutôt que de le remettre dans la bonne case, je l'ai fait tourner en terminant mes rangements. Voilà pourquoi il est sur mon bureau. C'est une séance formidable, avec Specs Powell à la batterie et souvent aux balais. Tu veux en écouter un morceau ?

GN : Avec plaisir.

Erroll Garner. Passing Through. 1956.

GN : Superbe !

GC : *Quels disques de Jo Jones as-tu le plus étudiés ?*

GN : Le trio avec Ray Bryant. Les sextettes aussi. Beaucoup de sessions Black & Blue... Le disque en solo que tu m'as donné à chroniquer est également très intéressant (3)...

GC : *Et Sid Catlett ?*

GN : C'est un batteur extraordinaire mais je l'ai moins écouté que les deux que je viens de citer et il m'a moins influencé. Après Krupa et Jo Jones, mes autres influences, en dehors du jazz de la Nouvelle-Orléans, sont surtout bop. Art Blakey, dont on a parlé tout à l'heure, Philly Joe Jones, particulièrement pour son jeu de caisse claire très délié. Il a aussi une cymbale parfaite, qui ne bouge pas. C'est peut-être mon batteur be-bop préféré. Ses accompagnements, ses solos, ses quatre-quatre, tout est parfait. Plus que les quelques disques réalisés sous son nom, j'aime ce qu'il a fait avec Miles Davis, Sonny Clarke, Red Garland... Un des meilleurs est le "Art Pepper meets the rhythm section" (4), un disque que j'ai écouté des milliers de fois. J'ai pas mal écouté aussi Roy Haynes. Il m'a surtout intéressé par son jeu de charleston très indépendant. Elvin Jones m'a influencé aussi, notamment par la façon dont il accompagne les ballades. Contrairement à ses confrères qui jouent les ballades aux balais, Elvin Jones utilise beaucoup les mailloches et crée des climats, enveloppe la mélodie, sans jouer nécessairement le tempo. Il a un jeu qui est très instinctif, pas du tout intello, comme Blakey. Tony Williams est également un batteur que j'adore. Sa technique est hallucinante. Sa musique, sa façon de swinguer sont totalement originales. Il avait notamment l'habitude de jouer la charleston sur tous les temps et se servait de la grosse caisse pour les accentuations, une conception toute personnelle. C'est ce genre d'idées qui m'a inspiré chez lui. Mais il y a aussi des batteurs actuels qui m'influencent, des types qui ne sont pas plus vieux que moi, comme Brian Blade, l'actuel batteur de Wayne Shorter. Il est extraordinaire. C'est un mélange de presque tous les batteurs dont je viens de parler. En plus, il a des origines louisianaises. On les sent, même s'il est plus proche d'Elvin Jones que d'Herlin Riley. Parmi les jeunes, il y a aussi Adonis Rose et Jason Marsalis. Sinon, parmi ceux qui me viennent à l'esprit, j'aime aussi beaucoup Gregory Hutchinson, Jeff Hamilton, Kenny Washington, Alvin Queen, Lewis Nash... Je voudrais également citer Jeff Watts, que j'admire beaucoup. Il joue actuellement avec Kenny Garrett mais il a enregistré beaucoup de disques avec Ellis et Wynton Marsalis et il connaît très bien la batterie Nouvelle-Orléans, bien qu'il ne soit pas du tout originaire de là-bas. Son approche très ouverte de la batterie est proche de la mienne. C'est la voie dans laquelle j'essaie d'aller...



Guillaume Nouaux. 2006 (D.R.)

GC : *Je vais te citer quelques noms de batteurs dont tu n'as pas parlé. Chick Webb...*

GN : Je l'adore mais je ne l'ai pas cité car je ne crois pas qu'il m'ait influencé. Je ne l'ai pas écouté plus que tous les autres, contrairement à ceux que j'ai cités précédemment.

GC : *Tu n'as pas ressenti de filiation Chick Webb/Jo Jones ?*

GN : Non.

GC : *Cozy Cole.*

GN : Je ne l'ai pas beaucoup écouté.

GC : *Buddy Rich.*

GN : C'est un des rares grands batteurs que je n'aime pas. Son jeu trop démonstratif ne me touche pas. Krupa aussi est démonstratif, mais pas seulement. Alors que chez Buddy Rich, je n'entends que de la démonstration, du tambour militaire...

GC : *Sonny Payne.*

GN : J'aurais pu en parler tout à l'heure car c'est vraiment un batteur que j'adore.

GC : *Vernell Fournier.*

GN : Lui, je regrette de ne pas l'avoir cité plus tôt. C'est un de mes batteurs favoris. Et encore un batteur de la Nouvelle-Orléans ! Et ça s'entend, on n'a pas besoin de lire sa biographie pour savoir d'où il vient... Sur le fameux Poinciana d'Ahmad Jamal, Fournier, sur caisse claire sans timbre, joue une partie typique de grosse caisse de brass band, frappant la cymbale sur les contre-temps comme dans les parades. Il y a un autre batteur très important, très novateur, qui vient de la Nouvelle-Orléans et que je n'ai pas encore cité, c'est Idris Muhamad, qui a été aussi batteur de Jamal, comme Fournier et Riley. A croire qu'Ahmad Jamal adore ce groove de la Nouvelle-Orléans.

GC : *Max Roach.*

GN : C'est aussi un batteur que j'adore, presque autant que Blakey ou Philly Joe Jones. Je crois qu'il m'a aussi influencé...

GC : *Si j'ai bien suivi, ton style est fortement marqué par les batteurs de la Nouvelle-Orléans, par cette rythmique des brass bands mais pas seulement, tu as aussi recueilli une part de l'héritage de tous ces batteurs très différents dont tu viens de parler.*

GN : C'est un peu ça.

GC : *Y a-t-il des choses que tu joues dont tu te dis, tiens ça c'est un truc à moi qui ne doit rien à personne.*

GN : L'écoute des autres est la base de mon travail. A force de mélanger les influences les plus diverses, ces influences deviennent de plus en plus discrètes. S'il m'est parfois possible de dire que telle phrase, tel procédé, je l'ai emprunté à un tel, il m'est impossible d'affirmer que j'ai inventé ceci ou cela. De toute façon on ne crée qu'à partir de ce qu'on a reçu. J'espère que le public reconnaît, ou va reconnaître, une personnalité à mon jeu. Mais c'est extrêmement difficile à moi d'en parler. Je ne me pose d'ailleurs jamais la question de savoir si j'ai quelque chose de différent des autres. Tout ce que je peux dire avec certitude, c'est que, quand je joue avec un orchestre, je ne copie jamais un batteur. J'essaie d'être le plus spontané possible.

GC : *Est-ce que tu es sûr de pouvoir te reconnaître dans un enregistrement ?*

GN : Maintenant, oui. Depuis trois, quatre ans. Dans les enregistrements plus anciens, c'est moins évident. Aujourd'hui, comme j'ai la même démarche quel que soit l'orchestre, mon jeu est devenu plus homogène. Avant, je changeais mon jeu en fonction de l'orchestre. L'orchestre jouait un répertoire des années 30, je me situais dans l'héritage de Krupa ou de Jo Jones. Si j'étais avec des boppers, je me mettais à imiter les batteurs bop que je connaissais. Maintenant, je ne me pose plus ces questions, j'essaie d'être moi-même, avec toutes mes influences, quel que soit le contexte. Si je me sens très proche de gens comme Shannon Powell ou Herlin Riley c'est non seulement à cause de mes influences néo-orléanaises mais aussi parce qu'ils ont ce genre d'approche de la musique. Ils ne sont pas prisonniers du style des orchestres dans lesquels ils jouent. Très peu de musiciens français ont suivi cette voie. Patrick Artero en fait assurément partie. Qu'il rende hommage à Beiderbecke, qu'il joue dans un ensemble middle ou bop, il est toujours lui-même, avec une profonde identité. Sébastien Girardot a aussi cette démarche, tout comme Julien Brunetaud ou le guitariste David Blenkhorn... Mais, par rapport à beaucoup d'autres pays, les musiciens français sont très enfermés dans des étiquettes, des styles.

GC : *Excuse-moi de revenir en arrière mais il y a un nom que j'ai oublié de te soumettre tout à l'heure : Sam Woodyard.*

GN : Il a vécu un temps en France mais, malheureusement, j'étais trop jeune pour en avoir profité. Plusieurs aspects de son jeu m'ont marqué, notamment son rim shot caractéristique, son tempo aussi...

GC : *Peux-tu expliquer à nos lecteurs ce qu'est un rim shot ?*

GN : Cela consiste à frapper, avec une baguette, le cercle en même temps que la peau. Sam Woodyard créait beaucoup de tension en tenant le chabada de la main droite en faisant un rim shot de la main gauche, pendant plusieurs minutes. C'était un batteur qui cherchait la transe. Je l'aime beaucoup. Même si c'est un jeu assez opposé aux batteurs Nouvelle-Orléans qui me sont plus proches. Moi, je préfère les jeux tout en nuances, en ponctuations, où l'on change souvent les climats, où l'on se fond dans le climat du soliste... C'est-à-dire l'opposé de cette recherche de la transe de Sam Woodyard avec son tempo immuable...

GC : *Et les batteurs Nouvelle-Orléans français... Michel Sénamaud.*

GN : De tous les batteurs français qui jouent Nouvelle-Orléans, c'est l'un de mes préférés.

GC : *Pourtant, ce n'est pas un batteur qui "bouge" beaucoup.*

GN : Non. Ce n'est pas non plus quelqu'un qui m'impressionne techniquement (qu'il me pardonne ! ... rires...). Mais il a un son, une façon de frapper très personnelle. Son tempo est immuable. Et il swingue énormément. Quand je l'ai découvert, en venant à Paris, il m'a fait un peu la même impression que les batteurs que j'avais entendus lors de mon premier voyage à la Nouvelle-Orléans, des types que je trouvais un peu frustes techniquement mais qui swinguaient énormément. En arrivant à Paris, dans les clubs où l'on jouait du jazz

moderne, j'ai entendu beaucoup de batteurs techniquement très forts, mille fois meilleurs que moi. Alors, je me disais que je devais travailler avant de demander à faire le bœuf. Avec Sénamaud, je ne me suis pas dit ça une seconde. Il ne faisait rien de difficile. En revanche, il avait le plus difficile à obtenir : il était reconnaissable.

GC : *Tu aimes les batteurs qui jouent des nuances, varient leur jeu mais tu aimes Sénamaud pour les qualités de Sam Woodyard, le son, la stabilité du tempo, le swing...*

GN : C'est vrai. Dans cette lignée de batteurs "stables" j'aime bien aussi le swing de Stéphane Roger ou celui de Mourad Benhamou. Plus proche de mon jeu, il y a un autre batteur de style Nouvelle-Orléans que j'apprécie énormément en France, c'est un Belge : Maurice Van Eick. Il habite à Anduze et joue un style New Orleans traditionnel, fait beaucoup de nuances et possède le jeu de grosse caisse typique des brass bands. Dans ce style, c'est le meilleur que j'aie pu entendre, non seulement en France, mais en Europe. C'est vraiment dommage qu'on ne parle pas plus de lui car c'est vraiment un grand !

GC : *J'ai en projet de l'interviewer pour Jazz Classique.*

GN : Très bien.

GC : *Tu viens de beaucoup parler de son. Est-ce qu'un batteur travaille le son ?*

GN : Il y a des exercices que l'on fait au début quand on apprend à frapper correctement, que...

GC : *Je ne te parle pas de frapper correctement, je te parle de frapper comme seul Guillaume Nouaux doit frapper. Est-ce que tu penses à ton son ? Est-ce que tu fais quelque chose pour travailler ta frappe en fonction du son que tu souhaites obtenir. Pour que tu comprennes bien ce que je veux dire, je fais une comparaison. Vers la fin des années soixante, je suis devenu copain avec Pierre Boyer, le père de Simon, aujourd'hui décédé. Un jour, je l'ai surpris à moitié enfermé dans un placard en train de souffler dans son ténor. J'ai cru qu'il était devenu fou. Mais il m'a expliqué qu'un musicien américain lui avait conseillé ce genre d'exercice pour travailler son son, pour obtenir le son qu'il souhaitait obtenir.*

GN : Je ne me pose pas la question du son comme ça. Je me pose des questions sur le matériel, pas sur ma frappe. J'ai essayé beaucoup de matériels pour trouver un son que j'aimais.

GC : *Tu as trouvé ?*

GN : Oui. J'ai trouvé. Je dois dire que je joue de très bonnes cymbales, puisque je suis sponsorisé (rires). Ce sont des cymbales MEINL, une marque allemande qui fait fabriquer ses cymbales en Turquie, de très bonnes cymbales. Le plus important c'est d'avoir de bonnes cymbales et de bonnes peaux.

GC : *Le reste n'a pas d'importance ?*

GN : J'aime les beaux instruments, mais cela n'a pas grand-chose à voir avec la qualité du son.

GC : *Est-ce que tu as quelque chose à dire à propos du débat peaux plastiques / peaux naturelles ?*

GN : Chaque batteur fait comme il veut. Je connais des batteurs qui ne jurent que par des peaux animales. Moi,

ce n'est pas le cas. Je joue avec des peaux plastiques. C'est beaucoup plus pratique. Les peaux animales n'arrêtent pas de se tendre et de se détendre en fonction de la chaleur. Et puis, les peaux animales, ne cadrent pas bien avec ma démarche musicale, qui n'est pas orientée vers la reproduction du passé. Je ne veux pas avoir le son des batteurs d'autrefois. J'aime collectionner le matériel ancien mais je préfère jouer du matériel actuel.

GC : Je t'ai vu jouer sur la batterie de Trevor Richards, qui fut avant lui celle de Zutty. A cet instant, tu t'es dit que tu avais envie de la garder ou simplement que tu vivais un moment magique.

GN : Je me suis dit les deux. C'était effectivement magique de jouer un instrument qu'avait joué Zutty. Et je l'aurais bien gardé aussi, mais pas pour des raisons musicales, pas pour la jouer professionnellement, pour garder l'objet avec moi. J'ai appris que cette batterie avait été malheureusement emportée par Katrina... Pour revenir à cette question des instruments anciens, je trouve que l'on a fait dans la conception des batteries de telles améliorations qu'il est bête de s'en priver. Mais je comprends tout à fait que quelqu'un qui cherche à reproduire le son d'une époque joue sur un vieil instrument.

GC : Dans une étude sur Baby Dodds que tu avais réalisée pour Jazz Classique, tu avais fait des relevés de ses parties de batterie. Est-ce que c'est quelque chose que tu fais couramment ? Si oui, dans quel but ?

GN : J'en ai fait effectivement beaucoup, d'à peu près tous



Guillaume Nouaux jouant sur la batterie de Trevor Richards et de Zutty Singleton. Périgueux. Août 2002 (photo Guy Chauvier)

les batteurs qui m'intéressent, notamment des batteurs de la Nouvelle-Orléans. Il n'y a rien de mieux que de faire des relevés pour apprendre. C'est le meilleur moyen d'analyser le jeu d'un batteur.

GC : Tout ce que tu relèves, tu essaies de le jouer ?

GN : C'est dans ce but que je le fais. Pour mieux comprendre ce qu'ils font et aussi pour enrichir mon propre jeu.

GC : Je me suis laissé dire que tu avais le projet de publier un livre sur la batterie...

GN : C'est un projet que j'ai depuis sept ou huit ans mais c'est un projet à long terme. Je ne suis pas pressé. Plus on en sait, plus on découvre ses manques. Pour ce livre, je ne suis pas encore prêt, mais je le ferai un jour. C'est sûr.

GC : Est-ce que tu as lu les livres de Paczynski ?

GN : Oui, les trois. Ils sont excellents.

GC : Le livre auquel tu penses ressemblerait à ça ?

GN : Ce serait un peu cette démarche mais, moi, je n'ai pas l'intention de traiter de toute la batterie jazz, seulement de la batterie Nouvelle-Orléans. Et je te fais remarquer que je ne dis pas la batterie de jazz Nouvelle-Orléans.

GC : Et ça, tu le connais (je montre à Guillaume la méthode intitulée "New Orleans Jazz and Second Line Drumming", de Herlin Riley et Johnny Vidacovitch) ?

GN : J'ai tout appris là dedans. Je connais cette méthode par cœur. Elle m'a appris toutes les bases du jeu de la batterie Nouvelle-Orléans. C'est une méthode très progressive. Elle se prolonge par une superbe k7 vidéo. Ce fut ma bible. Je recommande cette méthode à tous les batteurs qui veulent apprendre à jouer dans l'esprit Nouvelle-Orléans.

GC : Revenons sur ta carrière. Peux-tu nous parler des autres orchestres de jazz classique avec lesquels tu joues ou tu as joué ?

GN : Un des premiers musiciens de ma génération que j'ai rencontré à Paris a été le contrebassiste Sébastien Girardot. Comme il jouait avec Paddy Sherlock, il me l'a fait rencontrer et je suis rentré dans les Swingin' Lovers, l'orchestre de Paddy.

GC : Comment définirais-tu le style de cet orchestre ?

GN : La question est difficile. En fait, il est impossible de définir le style de cet orchestre qui est fait de personnalités diverses. Chacun joue comme il joue sans se plier à une discipline de style quelconque. Comme tu l'as compris, j'aime beaucoup cette démarche. Je disais tout à l'heure qu'elle n'était pas très française mais, justement, à part moi, l'orchestre n'est composé que d'anglophones. Ce n'est peut-être pas un hasard.

GC : Tu joues toujours avec Paddy ?

GN : De moins en moins régulièrement. Sébastien Girardot et moi-même étant amenés à jouer de plus en plus souvent au sein de projets importants, nous ne sommes plus autant disponibles qu'avant, il prend donc de plus en plus souvent d'autres musiciens. Avec Evan Christopher j'ai plusieurs dates aux Etats-Unis en prévision, plusieurs tournées avec Julien Brunetaud au Maroc, en Indes, aux Iles Caraïbes... Leroy Jones m'a également récemment

appelé pour remplacer son batteur Gerald French pour une date importante près de New York. Malheureusement pour moi, Gerald s'est finalement libéré... Je n'ai donc pas fait cette date mais j'ai été très touché par le fait qu'il m'ait appelé pour jouer dans son groupe, surtout pour une date aux Etats-Unis, il y a tellement de bons batteurs là-bas ! Sinon, j'ai beaucoup enregistré ces derniers temps. Avec Kevin Doublé, un excellent chanteur harmoniciste de blues de Nantes. J'ai également participé au dernier disque de Shona Taylor. Le nouveau disque de Brunetaud que nous avons enregistré à New Orleans l'an dernier vient également de sortir chez Jazzology Records. Il y a les deux nouveaux disques de Vintage, et mon nouveau CD en tant que leader qui devrait sortir en début d'année. Parmi les orchestres qui m'emploient régulièrement, il y a : Evan Christopher quintet, Julien Brunetaud trio, Yoann Loustalot quartet, Vintage Jazzmen, Tuxedo Big Band, Paul Chéron sextet, Jean-Philippe Scali sextet (une saxophoniste issu de la classe de jazz du CNSM de Paris avec Riccardo Del Fra).

GC : Parle-moi du Tuxedo. Comment es-tu rentré dans ce big band ?

GN : Jean-Luc Guiraud, l'ancien titulaire, n'était pas toujours disponible, trop pris par son travail. Or, il y avait de plus en plus d'arrangements. Paul Chéron en écrit des quantités ! Et Jean-Luc n'est pas un lecteur. Paul a préféré avoir un batteur lecteur. Cela permet de varier davantage le répertoire.

GC : Est-ce que le travail en big band était nouveau pour toi ? Est-ce que cela t'a apporté quelque chose ?

GN : C'était effectivement nouveau. Et cela m'a énormément enrichi. Je remercie toujours Paul Chéron de m'avoir donné cette chance de jouer en big band. C'est un pied total ! Derrière un big band on se sent le chef... (rires)

GC : Ah bon, derrière un big band on se sent plus "chef" que derrière une petite formation.

GN : Oui. Le batteur a un rôle plus défini et encore plus déterminant dans un big band.

GC : Stylistiquement, tu t'es rapidement adapté ?

GN : Oui, j'ai toujours écouté des big bands mais personne ne m'avait donné l'opportunité de jouer dans ce contexte.



Evan Christopher Quartet : Julien Brunetaud (p), Sébastien Girardot (b), Guillaume Nouaux (dms), Evan Christopher (ts). Café Oz, Paris. Mai 2006 (D.R.)

Depuis, d'autres chefs, comme Michel Pastre ont souvent fait appel à moi. Marc Richard m'a également déjà appelé pour des répétitions avec le Paris Swing. J'adore ce rôle de batteur de big band, c'est très différent de ce que je fais d'habitude mais réellement excitant. A propos de Paul Chéron, je suis aussi le batteur de son "sextet".

GC : Il y a toujours Jean-François Bonnel ?

GN : Oui.

GC : Qu'est-ce que tu en penses ?

GN : C'est un des meilleurs musiciens que nous ayons en France. Il joue superbement de la clarinette et du saxophone. Mais c'est aussi un bon trompettiste, un bon bassiste, un bon batteur, un bon guitariste... Il est incroyable, et beaucoup trop méconnu.

GC : François Biensan doit donc craindre de perdre la place de premier multi-instrumentiste ?

GN : Avec Jean-François, il a un concurrent sérieux.

GC : Tu joues encore dans d'autres formations...

GN : Oui. Les Wooden Heads, un excellent orchestre Nouvelle-Orléans fondé très récemment par Jérôme Etcheberry, avec Olivier Beuffe au trombone, Guy Bonne à la clarinette, Enzo Mucci au banjo, Sébastien Girardot à la contrebasse et moi à la batterie. C'est dans le genre Preservation Hall Jazz Band, finalement très proche du Creole Pinasse Hot Jazz Band que j'avais à l'époque, mais c'est encore mieux ! Nous avons prévu d'enregistrer d'ici la fin de l'année. Je joue aussi dans la nouvelle petite formation montée par Michel Pastre et Louis Mazetier pour, au départ, jouer la musique de Fats Waller. On a finalement élargi le répertoire. Nous n'avons pas beaucoup joué mais nous nous sommes éclatés, alors je pense que cela devrait continuer.

GC : Quels sont les autres musiciens de l'orchestre ?

GN : Encore Jérôme, Enzo et Sébastien...

GC : L'orchestre de Julien Brunetaud, c'est surtout un orchestre de blues...

Non. C'était un orchestre de blues. Mais Julien a beaucoup évolué. Il est de plus en plus influencé par Erroll Garner, Red Garland, Hampton Hawes, tout en gardant ses racines dans le blues. Julien est un jeune musicien extrêmement doué et passionné par ce qu'il fait. Son orchestre est le premier avec lequel je travaille autant. Par travailler, je veux dire répéter, peaufiner notre cohésion, notre répertoire, nos arrangements...

GC : Je n'ai pas encore reçu le disque publié chez Jazzology Est-il représentatif de ce que vous faites maintenant ?

GN : Non. C'était l'époque où on faisait essentiellement du blues.

GC : Tu viens de mentionner Evan Christopher à plusieurs reprises. Est-ce que cela signifie que l'orchestre qu'Evan avait fondé en France lors de son séjour du début 2006 va continuer ?

GN : Oui. Ce quartette, qui est quelquefois un quintette, existe encore. Cet orchestre va non seulement continuer mais il va probablement intensifier son activité car Evan s'installera à Paris au début de l'année prochaine. Deux disques de cet orchestre vont sortir prochainement, un

en quartet en "live", un autre en quintette avec Brunetaud.

GC : Comme presque tous les autres musiciens de jazz, tu es amené à jouer ponctuellement avec quantité de formations. Je sais notamment que, récemment, tu étais le batteur de Chuck Berry pour un concert à Paris.

GN : Une opportunité extraordinaire ! J'étais en répétition avec le Tuxedo à Toulouse quand Guy Robert me dit : « Ça te dirait d'accompagner Chuck Berry ? J'ai un copain producteur qui le fait venir à Paris et qui n'a pas de rythmique. » Je croyais que c'était une blague. Mais j'ai pris le numéro du copain en question et j'ai laissé un message sur son répondeur. Une semaine avant le concert, le type m'a appelé, m'a demandé si j'étais toujours libre... Ça s'est fait comme ça. Chuck Berry n'est pas venu à la balance. Il est arrivé quelques minutes avant le concert. Julien Brunetaud, qui faisait aussi partie de cette aventure, et moi avons découvert les morceaux en même temps que le public. C'était assez stressant. Mais quelle expérience !

GC : Venons-en à ton activité de leader. Est-ce que le quintette de Drummin' Man tourne toujours ?

GN : Il est un peu en stand by. Il n'est pas officiellement terminé mais je n'ai plus envie de jouer cette musique. J'aime toujours les musiciens de ce quintette et la musique que nous avons faite mais ce n'est pas la voie que j'ai envie de suivre aujourd'hui. J'aime encore jouer cette musique, je le fais volontiers avec d'autres orchestres qui me demandent, mais je ne veux plus porter cette musique comme un projet personnel. Ce qui correspond pleinement à ce que j'ai envie de faire maintenant, c'est le nouveau quintette que j'ai créé cette année. Il a joué cet été en Suisse, à Celerina, et nous avons fait un disque à Paris dans la foulée. Il n'est pas encore sorti. J'espère qu'il sortira en début d'année prochaine. Il y a Leroy Jones à la trompette, Jerry Edwards au trombone, Julien Brunetaud au piano, Sébastien Girardot à la contrebasse et moi à la batterie. Nous jouons ce que nous aimons, comme nous l'aimons, sans nous poser la question du style. Sur le disque, il y a trois compositions à moi, deux de Leroy, des morceaux de Paul Barbarin, Ornette Coleman, Ray Brown, Lou Donaldson ou Don Byas.

GC : Pour être varié, c'est varié...

GN : Oui, sur le papier. Mais notre façon de faire est la même toujours. Il y a une vraie homogénéité entre tous les morceaux. Je suis très fier de ce disque. C'est actuellement le projet qui me tient le plus à cœur. J'espère

pouvoir trouver des organisateurs intéressés pour nous programmer car c'est sincèrement le plus beau projet musical que j'aie jamais réalisé. En plus l'équipe est superbe. On fait de la belle musique, on rigole et on s'entend comme des frères ...

Interview réalisée à Corneville le 28 septembre 2006



Julien Brunetaud (p), Leroy Jones (tp), Sébastien Girardot (b), Jerry Edwards (tb), Guillaume Nouaux (dms). Celerina, Suisse. 08/2006. (D.R.)

(1) Abbey (ou Abby) "Chinee" Foster est né en 1900 à la Nouvelle-Orléans, il a enregistré avec Papa Célestin (1925-1928), Billie & De De Pierce (1962), Punch Miller (1962), James Kid Clayton (1962). Les faces avec Célestin sont disponibles sur plusieurs éditions, par exemple le Jazz Oracle BDW 8002 ou dans le coffret de 4 CD Breaking out of New Orleans JSP Records JSP921D. Les séances de De De Pierce et de Punch Miller se trouvent dans le coffret Mosaic intitulé "The Atlantic New Orleans Jazz Sessions". Les enregistrements de James Kid Clayton sur le CD American Music AMCD 62.

(2) Dave Bailey. Ne pas confondre avec le fameux Dave Bailey qui joua notamment, et longuement, avec Gerry Mulligan. Le Dave Bailey dont parle Guillaume Nouaux est né à la Nouvelle-Orléans vers 1898. Il a enregistré avec John Henry McNeil (1963), The Gibson Brass Band (1963) et Emile Barnes (1963). Les séances de McNeil et Barnes figurent sur un CD American Music (n° 67), "intitulé New Orleans Dance Bands", et les faces du Gibson Brass Bands sur l'American Music n° 96.

(3) The Drums. Jazz Odyssey Records JOCD03-2 (cf. Jazz Classique n°39). On peut se procurer ce coffret de deux CD en envoyant 29 euros (port compris) à Laurent Verdeaux - 1 rue des Planchettes - 15100 St Flour.

(4) Contemporary 98636.