

Jean-Louis Chautemps

Entretien réalisé par Claude Georget et Laurent Matheron le 04/10/2007
pour *Les Cahiers du Saxophone* n° 21 (12/2008)

De Mireille Matthieu au Kaïros

Entretien avec Jean-Louis Chautemps

Né en 1931, Jean-Louis Chautemps a été de toutes les aventures musicales de l'après-guerre.

Saxophoniste jusqu'au bout des ongles, curieux, passionné, il a côtoyé les plus grands dans tous les domaines où le saxophone est acteur, c'est à dire partout.. Du jazz à la création contemporaine en passant par la variété, Jean-Louis Chautemps a traversé avec intelligence et ouverture une période importante de l'histoire de la musique certes plutôt faste, sans chômage, pour construire au gré des rencontres et des réalisations un parcours créatif impressionnant.

Le personnage reste simple, modeste, plein d'humour.

Il nous reçoit dans son magnifique appartement du VI^e arrondissement, atelier d'artiste foisonnant de livres, partitions, instruments de musique et autres objets d'art. Un lieu à son image.

Parcours

Les débuts de ma carrière professionnelle remontent au mois de juillet 1950 : au casino de Veules-les-Roses pendant trois mois. Il y a tellement d'affaires pour les musiciens, à cette époque (les « Trente Glorieuses ») qu'on engage vraiment n'importe qui. Moi, par exemple. Pourtant, perdu dans le compte des mesures, égaré dans les trames harmoniques les plus simplettes, je ne sais pas jouer. Au bout d'une quinzaine, j'en arrive enfin à comprendre un peu mieux le mode d'emploi. Rien de tel que de jouer tous les jours pour progresser. S'agissant de la musique de variété, les musiciens se retrouvent sur la place Pigalle tous les jours de 18H à 20H. Ils se parlent en direct : « tu n'as rien samedi ? Sinon, mercredi matin, il y a une viande froide » Une viande froide, c'est une musique pour un enterrement... Ce qui était intéressant, c'est qu'on rencontrait là presque toute la profession. On plaisantait, on échangeait des renseignements. Bref, la communication était directe. Aujourd'hui, il y a des intermédiaires : le téléphone, l'Internet, les agents.

Pour revenir à mes débuts, j'arrive peu à peu à jouer dans quelques affaires plus prestigieuses (Claude Bolling). Mais, je ne suis toujours pas au niveau : mon embouchure détestable est la cause d'une justesse terriblement approximative. J'en arrive pourtant à me produire avec des musiciens américains de première importance. Chet Baker, par exemple. Grâce auquel, je suis engagé en Allemagne pendant trois ans dans le magnifique orchestre international de Kurt Edelhagen, rattaché à la WDR (Westdeutscher Rundfunk) à Cologne. Dans de très bonnes conditions, inimaginables en France à cette époque. Cela se passait en 1956. J'étais l'un des premiers musiciens français à aller me faire voir ailleurs. Et j'ai, curieusement, été suivi, deux ans plus tard, par un autre musicien que vous connaissez sans doute : Pierre Boulez. Mais lui, c'était à Baden-Baden.

Pourtant encore, croyez-le ou non, je ne sais toujours pas jouer ! Et j'en suis parfaitement conscient. C'est la raison pour laquelle, à mon retour en France en 1960, je me décide, enfin, à consulter un véritable professeur de saxophone. Il était grand temps.

C'était au conservatoire du 10^{ème} ?

Exactement. La grande chance de ma vie : le professeur n'était autre que Daniel Deffayet. Il m'a supporté pendant sept ans. Je lui dois énormément. Même si, avec lui, je jouais seulement de l'alto, son enseignement magistral m'a permis de fréquenter toute la famille des saxophones. Et, par-dessus le marché, d'accepter n'importe quelle affaire de variété. Même au débotté. Mais, surtout, d'oser m'aventurer dans le champ des musiques contemporaines, ces musiques tellement plus difficiles et exigeantes. Est-il besoin de le rappeler ?

Les musiciens qui jouent magnifiquement ne sont pas toujours, de toute nécessité, de très bons professeurs. Pourquoi ? Ils connaissent les défauts, bien sûr. Mais, de loin. Ils n'ont pas une véritable accointance avec la médiocrité. Ils sont passés outre. Et même depuis longtemps, à l'étage au-dessus. En revanche, j'ai été un assez bon professeur. Pourquoi ? parce que, en moi, tous les défauts possibles s'étaient allégrement donné rendez-vous.

Cela dit, je dois avouer que j'avais pris pas mal de leçons de piano. Sans beaucoup de résultat. Avec, entre autres, la femme du célèbre musicologue Armand Machabey. Et, surtout, très tôt, je me suis intéressé à l'harmonie. Juste à côté de chez moi, à l'angle de la rue de Rennes et du boulevard Raspail, le compositeur Jean Courbin, un peu oublié aujourd'hui, tenait une école de musique. Je m'entendais vraiment bien avec Olivier Gixou qui, là, enseignait l'harmonie. Avec lui, il n'était pas du tout question de jazz. Le traité de Théodore Dubois, la musique de Telemann, le passé, oui, si l'on y tient. Et j'étais très excité par la chose. Quand je prenais un saxophone, la technique était catastrophique. Bien sûr. Et je le savais. Mais je remettais la chose à plus tard. La procrastination a toujours été un de mes faibles : Il fallait, d'abord et de toute

nécessité, essayer de *comprendre* la musique. Assez curieusement, à la même époque, j'ai été très séduit par la musique dodécaphonique. René Leibowitz venait de faire paraître, presque coup sur coup, *Schoenberg et son école* (1947), *Introduction à la musique de 12 sons* (1949) et puis, *L'Artiste et sa conscience*, avec la célèbre préface de Sartre (1950). À cette époque, je me suis mis à essayer de composer des pièces sérielles. Bref, j'ai été conquis. Et, d'ailleurs, je le suis toujours. Qu'on ne compte donc pas sur moi pour faire partie de ces « Néotonaux » ou... les mots me manquent pour les désigner... Je faisais aussi beaucoup de relevés de thèmes ou de solos, et, à l'époque, ce n'était pas si facile avec les disques 78 tours et ces phonos qu'il fallait remonter en tournant la manivelle. Sans oublier les aiguilles de phono. Il fallait en changer le plus souvent possible. J'ai beaucoup appris par ce procédé. Les méthodes, en jazz, étaient inexistantes.

Pour en revenir à Daniel Deffayet, c'est grâce à son enseignement que j'ai pu enfin participer à des séances de variété rémunératrices. Mais seulement à partir des années 1960. Avant, je n'avais absolument pas le niveau suffisant. Il ne faut pas oublier que dans les studios, la plupart des instrumentistes sont de remarquables artisans. Des musiciens comme Pierre Gossez, le requin n° 1, ou Georges Grenu, ou les frères Hrasko, même s'ils n'avaient pas une véritable formation classique au sens strict, faisaient admirablement l'affaire, aussi bien à la clarinette qu'à tous les saxophones. J'ai eu la chance d'être admis dans leur cercle.

C'est Daniel Deffayet qui vous a mis en contact pour les séances ?

Non, pas lui directement. Mais son enseignement, oui, certainement. C'est une époque où il y a des séances d'enregistrement tous les jours. Cela paraît extraordinaire aujourd'hui. Pour le moindre chanteur, le parfait débutant, l'on n'hésitait pas à engager 4 ou 5 saxophonistes, 50 violonistes. De l'Opéra ou de la Garde républicaine. Le re-recording n'était pas encore en usage. Il fallait savoir lire la musique, bien sûr, jouer en place, juste, savoir improviser, connaître non seulement les styles anciens mais aussi les styles à la mode. Ce qu'il y avait de très intéressant dans ces séances, c'est qu'on côtoyait là de très bons musiciens. Juste à côté de vous, c'était Georges Barboteu au cor, Raymond Guiot à la flûte. Et vous vous retrouviez ami avec eux. Et pas du tout dans un rapport de maître à élève.

Mireille Matthieu & Pierre Boulez

Pour quels chanteurs avez-vous enregistré ?

On enregistre pour beaucoup de chanteurs. Mais, il faut bien se rendre compte que, à partir des années 1960, pour les musiciens, le chanteur n'a strictement aucune importance. On s'en moque complètement ! Tout simplement parce que les nouvelles techniques ont modifié la procédure. Le chanteur vient *après* l'enregistrement de l'orchestre. L'important, c'est l'arrangeur. C'est lui qui a le talent. Si vous faites une séance pour un Gainsbourg — je prends un exemple au hasard — vous comprenez tout de suite. Et si, d'aventure, le Gainsbourg se met au piano, c'est la catastrophe. La nullité absolue. Et les quelques gribouillis que de tels soi-disant compositeurs osent proposer à l'arrangeur sont totalement misérables. Il faut le dire et le redire, la plupart du temps, l'arrangeur est le véritable compositeur de toutes ces musiques. Ces musiques qui ont pour principale fonction la création de lien social, de domestication des multitudes, ou de crétinisation des masses. Choisissez la formule que vous voulez. Même pour les musiques de films, il y a les petits malins qui ont les commandes et il y a les vrais travailleurs, les nègres, qui sont connus de la seule profession. Et, donc, ignorés du public. Alors, quand on va faire une séance d'enregistrement, on prend bonne note du jour, de l'heure, du studio, de l'arrangeur, mais, le braillard ? Ou, le chanteur ou l'artiste, si vous voulez, quelle importance ? Je me souviens de Patachou : elle avait enregistré avec l'orchestre.

Toujours sur disque ?

Il m'est arrivé de jouer sur scène derrière presque tous les chanteurs ou chanteuses, à partir des années 1950. Je ne vois pas lequel aurait pu m'échapper. Aussi bien Charles Trenet, Tino Rossi, Henri Salvador, Marcel Amont, Dick Rivers, June Richmond, Zizi Jeanmaire, Jonny Halliday, Nicole Croisille, Yvan Dautin, tous ces gens-là. La plupart sont très aimables avec les musiciens. Devant, ils balancent leur salade, mais, dans la coulisse, ils ne se prennent pas pour des vedettes. J'ai de bons souvenirs avec Georges Ulmer à l'Alhambra. Avec Jacques Brel à l'Olympia. Il y a aussi quelques emmerdeurs, comme Trenet, odieux avec ses musiciens, alors que, pour le public, il passe pour quelqu'un de particulièrement sympathique. J'ai aussi accompagné Mireille Matthieu pour une longue tournée en Allemagne (1972). Elle chantait pratiquement tout son répertoire en allemand, sans comprendre un seul mot de la langue. C'était déjà un vrai tour de force. Mais, il y a plus. Mireille, qui, très effacée, n'a l'air de rien dans la vie de tous les jours, dès qu'elle rentre sur scène, dans des salles immenses, se retrouve complètement transformée. Elle fait preuve d'une présence phénoménale. Très étonnant. Et admirable.

Et la musique contemporaine ?

Rencontre avec Bernard Parmegiani en 1965 et stage au GRM (1967-1968) avec François Bayle et Guy Reibel. Très formateur. J'aimais beaucoup Pierre Schaeffer, un peu à l'écart, à l'époque. Il y eut une longue

et heureuse collaboration avec *Musique Vivante* de Diego Masson. Et, sans doute par contagion, avec l'ensemble 2E2M de Paul Méfano (à partir de 1978) et même avec l'Ensemble InterContemporain, pendant quelques années (1977 à 1981). Jusqu'à ce qu'ils aient eu la bonne idée d'inviter un véritable saxophoniste. Vous le connaissez sans doute. Il s'appelle Claude Delangle. Ou quelque chose comme ça. Inutile de vous dire qu'on rencontre, là, des gens formidables : Vinko Globokar, d'une activité débordante, Patrice Mestral, Carlos Roque Alsina. La liste est très longue. Je ne cite que quelques noms, à tout hasard et en vrac. Si mon bavardage est trop long, vous n'aurez qu'à couper au montage. Jacques Rebotier, Bernard Cavanna, Jean-Yves Bosseur, Georges Aperghis, Renaud François, Louis Roquin, Michel Decoust, Henri Pousseur, Michel Philippot, Luciano Berio, André Boucourechliev. Mais, surtout, je n'oublie pas John Cage, dont j'avais joué, sous sa curieuse direction, son fameux *Atlas Eclipticalis* (1978). Et l'on se retrouve même souvent nez à nez avec des compositeurs débutants : Philippe Manoury doit avoir 18 ans, Pascal Dusapin est plein de promesses. Alors, le travail de studio, la recherche, les musiques de variété, le jazz (tous les styles), les clubs, les musiques contemporaines, cela fait beaucoup. Et tout se mélange. Mais, justement, cette vie de musicien professionnel est très intéressante dans la mesure où l'on peut et, même, on doit jouer sur tous les tableaux. L'important est de pouvoir passer d'un système à l'autre, de façon à créer des fissures, des fentes. Faire fuir les systèmes, comme disait Gilles Deleuze, créer des passages, des correspondances..

Ces ensembles, Musique Vivante, 2E2M, à leurs débuts, on ne se battait peut être pas pour y travailler ?

Non, bien sur. Au début, pour répéter avec 2E2M, il faut aller à Champigny. Pour *Musique Vivante*, jusqu'à la Courneuve. Oui mais ce qui est excitant, c'est de rencontrer de façon informelle tous ces gens passionnés de musique. On les voit de près. Ils mangent, ils bafrent, ils boivent, ils osent déconner, souvent à pleins tubes. Ils deviennent beaucoup plus proches. On commence à comprendre leurs hésitations, leurs doutes. Même Pierre Boulez n'est jamais tout à fait content de ce qu'il a fait. Il donne une pièce et, trois ans après, il en fait une Dérive 1, puis une Dérive 2 et une Dérive 3. Je comprends ça très bien. C'est tout à son honneur. Puisqu'on parle de Boulez, en 1981, avec l'ensemble InterContemporain, et sous sa direction, nous avons enregistré l'*Ebony Concerto* de Stravinsky. Si mes souvenirs sont exacts, les saxophonistes étaient Jacques Nourredine (le premier alto idéal, comme disait Claude Bolling, et il avait bien raison), Jacques Di Donato, ainsi que Jean-Pierre Solves. Nous étions à l'Ircam dans l'espace de projection. Nous n'avons enregistré que deux prises. Et c'était terminé. Aucuns réglages préalables. C'était pourtant pour Deutsche Grammophon. En principe, du sérieux. Je suis allé écouter le résultat dans la cabine, ainsi qu'on a l'habitude de le faire quand on enregistre toutes ces musiquettes insipides. Le résultat ? un désastre. Et pourtant, tout le monde semblait content. Et Boulez, tout le premier. Les musiciens de l'ensemble jouaient parfaitement, mais la prise de son n'avait aucune importance. Aucun des musiciens de l'ensemble n'avait eu la curiosité d'entendre le résultat. Pourquoi ? Pour eux, comme pour Boulez, un enregistrement n'est pas de la musique. Ce n'est qu'un analogon, une reproduction. Et figurez-vous que je ne leur donne pas tort. Un disque n'est jamais qu'un cadavre de musique.

Et vous créez *Périple*...

J'ai souvent joué sous la direction de Paul Méfano avec 2E2M. Je l'admire beaucoup et il le sait. Bref, je l'aime. C'est un passionné. Il raffole du jazz, a une vénération absolue pour Charlie Parker et adore le saxophone. Il en a même joué pendant six mois en autodidacte. En 1978, pour les 70 ans d'Olivier Messiaen, ses anciens élèves écrivent chacun une pièce en son honneur. Paul choisit le saxophone ténor. Le concert a lieu salle Wagram. Deux jours avant ou le jour même, Paul me donne quelques indications : « tu peux jouer ça d'abord, et ensuite ça... ». C'était à la mode d'avoir à choisir son parcours, comme dans la 3^{ème} sonate de Boulez ou chez Boucourechliev. Un peu d'aléatoire, l'œuvre ouverte, l'œuvre comme labyrinthe. Au premier rang, il y a Messiaen, Boulez, ils sont tous là, prêts à vous juger. C'est une très belle pièce, mais difficile. On ne peut pas la maîtriser en deux jours. Pas moi en tout cas. Par exemple, il y a des ¼ de tons. Mais, en réalité, ce ne sont pas de véritables ¼ de tons. À cette époque Méfano ne souhait pas du tout figuler le tempérament mais, tout au contraire, le casser. Et puis il n'y a pas de barre de mesure. La graphie est très précise, comme toujours chez Paul, mais c'est écrit petit. Il faut de sacrés bons yeux.

Est-ce que la version éditée est conforme à l'originale ? On a le sentiment qu'il y a des parties presque improvisées qui auraient été retranscrites...

Non, non, il n'y a pas du tout d'improvisation.

Il n'y a pas eu d'interaction entre l'interprétation et l'écriture ?

Non. Paul Méfano est plein d'humour : il acceptait que je fasse n'importe quoi, par moments... L'introduction du hasard dans l'œuvre est pour lui inéluctable. Mais pas d'un hasard hasardeux. Utiliser les franges de l'instrument. Ne pas oublier qu'il aime les sons hachurés, tordus, granuleux, rauques, claquants, fusants, sans vibrato surtout... et toujours avec rareté, sans abus. Ce qu'il faut faire quand on joue *Périple*, c'est de dialoguer avec soi-même, c'est de s'efforcer de passer très brutalement du presque rien à un hurlement. C'est oriental. Il tenait à ça. Presque chaque fois que j'ai entendu des élèves jouer cette pièce, il manquait

cette violence et ce changement instantané entre la plus grande douceur et la méchanceté terrible. Une cruauté comme s'il s'agissait d'arracher des lambeaux d'absolu et de faire peur au néant. Il a aussi écrit d'autres pièces pour saxophone : Tige (1986), par exemple. Et la version de *Périple* pour quatuor de saxophones.

Vous jouez aussi avec le Quatuor de Saxophones..

Le *Quatuor de saxophones*, c'est une vieille histoire. Il y a eu assez peu de quatuors dans l'histoire du jazz. Philippe Maté avait joué avec le saxophoniste danois John Tchicai et quelques autres. La formule est devenue à la mode. Dans l'orchestre de Jef Gilson, il y avait quatre saxophonistes. Après avoir participé au Festival de Jazz de Moers en Allemagne, en juin 1979, nous avons décidé de continuer à jouer en quatuor. Nous avons joué à Paris à *La Chapelle des Lombards* et quelques concerts en province. Nous avons même enregistré deux disques (vinyles) : *Double-Messieurs* (Open 14) enregistré en 1980 et *Mad-Sax 2* (Grand Prix de l'Académie Charles Cros) enregistré au studio Davout en juillet et octobre 1982, ndr)*. En 1981, on m'a proposé une sorte de carte blanche à l'IRCAM, et j'ai composé pour cette occasion un quatuor, très écrit : *From a Saxophonological Point of View*. Le titre, une sorte d'hommage à un empirisme non totalement positiviste, a été directement emprunté au petit livre du philosophe américain Willard Van Orman Quine : *From a logical point of view*. Ce qui est en question dans cette pièce c'est la *durabilité* de l'œuvre. Il y a là le souci de produire une œuvre durable. Non pas de « faire œuvre durable », de réussir à créer une composition qui résisterait aux atteintes du temps. Mais bien plutôt de réaliser une œuvre dont l'exécution intégrale, si elle était possible, durerait effectivement une année galactique au moins. Autrement dit, environ 200 millions de nos années terrestres. Le but étant d'obtenir le maximum de droits d'auteur. Histoire d'avoir la paix quelque temps. Telle était la contrainte de départ. C'était possible grâce au Rubik's Cube qui permettait de faire proliférer le matériau de la matrice compositionnelle. En faisant tourner ce cube, on obtenait 43 milliards de milliards de configurations possibles. D'où l'hyper-durabilité. Nous n'en avons joué qu'une infime partie.

S'il fallait rejouer aujourd'hui, la pièce j'en tirerais sans doute une *Dérive*.

Vous avez reconstitué le quatuor ?

Oui, nous avons fait un concert à Radio France (avril 2007) et un autre au *Duc des Lombards*. Il y a deux nouveaux très bons saxophonistes : Thomas de Pourquery et Jean-Charles Richard, qui a été un élève de Claude Delangle et de Dave Liebman. Une double culture, classique et jazz, française et américaine. C'est l'idéal.

Médisance et l'Iliade

On vous retrouve également comme critique dans Les Cahiers du jazz ou auprès d'Alain Gerber..

Lucien Malson a remarqué que j'appartenais au genre tatillon. C'est la raison pour laquelle il m'a demandé de m'occuper des *Cahiers du Jazz*. Les textes passent donc devant moi. Je les corrige avec une sorte de cruauté jubilatoire. Un espace qui manque après la virgule ou quelque chose comme ça, et, fou de rage, ou presque, je monte sur mes grands chevaux.

Quand on est musicien, on vous demande souvent votre avis. C'est ainsi qu'on se retrouve à blablater à la radio. Par exemple, hier, avec Alain Gerber (*Black and Blue* sur France Culture ndr) l'émission tournicotait autour des éventuels rapports entre la musique contemporaine et le jazz. Je ne savais absolument pas ce que Gerber allait passer. Nous avons écouté des musiques nullissimes et d'autres remarquables. C'est intéressant d'entendre le mélange de toutes ces œuvres. Et, personnellement, j'aime parler des choses que je ne connais pas. Il y a un livre de Pierre Bayard qui vient de sortir : *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Je m'avancerais plutôt dans ce sillage-là.

Vous aviez écrit justement, dans Les Cahiers du jazz, un article « Pour la réhabilitation de la médisance ».

Ah oui ! Il faut avoir la liberté de critiquer. Ils font tous ça. Boulez n'arrête pas, il est souvent très méchant. Par exemple, avec son ancien ami John Cage. Il a bien raison de dire ce qu'il pense. Si vous l'avez sous la main, jetez donc un œil à la page 107 de *ÉCLATS 2002*, son livre avec Claude Samuel. Charmant. Il m'est arrivé de dire quelques méchancetés à propos d'un livre de Steve Lacy, *Findings*. Pour ne prendre qu'un seul exemple. Bien sûr, dire du mal des gens, ce n'est pas ce qu'il y a de mieux pour votre carrière. Il y a aussi des musiciens dont on admire la technique mais pas la musique. Par exemple, le saxophoniste Steve Coleman. Il joue juste, et en place. Mais il y a aussi chez lui une pauvreté rythmique. Même en jouant sur des mesures à 13/8, il ne donne à entendre que des croches, des doubles-croches, ou des triolets. C'est très scandé, mais pas rythmique. Je reprends ici la distinction que faisait Messiaen. À juste titre. C'est un peu pareil pour John Coltrane. Si l'on fait un relevé, on ne voit que des croches. En revanche, dans un relevé de solo de Sonny Rollins, il y a des trous partout, une grande variété de valeurs différentes. Chez un Steve Coleman, le champ de liberté des timbres est malheureusement restreint. Quand Steve émet un La à

la mesure 3, vous pouvez être certain qu'à la mesure 7 vous allez retrouver exactement le même La. Le timbre de la note est strictement identique. En revanche, dans n'importe quel solo de Stan Getz, s'il y a 3 Ré dans une phrase, les 2 suivants sont totalement différents. Le timbre est bien là, dans le coup. Comme une composante essentielle de la musique.

Il y a surtout, dans la musique de jazz, une chose de la plus haute importance. On appelle souvent cela le swing. Mais, étant donné mon âge, et appartenant plutôt maintenant à un monde antique, pour essayer de penser la chose, je préfère utiliser le concept de *Kairos*. C'est un outil qui a fait ses preuves. On traduit ça souvent, plutôt à la va-vite, par le « moment opportun ». L'affaire est plus subtile. D'habitude j'en parle pendant des heures. Alors, s'il vous plaît, arrêtez-moi.

Le mot *Kairos* désigne d'abord chez les grecs anciens, un point de l'espace où il peut se passer quelque chose. La mort, par exemple. Dans l'*Illiade*, les gens se déchirent, se battent entre eux. La routine. Mais, quand il s'agit de tuer quelqu'un, l'affaire n'est pas simple. On peut taper sur le crâne. Oui, mais pas n'importe où. Toute la question est de trouver le bon emplacement : un point précis à la jointure des os du crâne, par exemple. Ce point de l'espace est transposé ensuite en un point dans le temps.

Dans le jazz, on peut rapprocher ça du *Off Beat*, ce temps totalement libre, entre les temps. L'adverbe OFF signifie à distance, au large, dégagé, libéré. Le *swing point*, le point de swing est un espace de totale liberté, situé quelque part dans l'inachevé ou dans l'éternité. Pensez-le comme *off shore*, comme paradis fiscal. Je n'invente rien. Il y a eu un remarquable article dans la revue *Down Beat*, en août 1995, à propos d'une étude sur les coups de la cymbale Ride de 15 grands batteurs. Les temps sont les mêmes presque partout, mais les *Off Beat* sont totalement libres et totalement différents chez les 15 batteurs. Ce sont justement les points de swing. C'est là qu'on retrouve le *Kairos*, le moment opportun, le point où l'on peut être dans la liberté, sortir du temps. Dans le jazz de haut niveau, il s'agit d'être aux aguets afin d'arriver au centre de l'occasion. Je parle du jazz, mais on pourrait en dire autant s'agissant de la musique baroque. Pensez aux fameuses notes inégales. Mais même pour jouer une étude classique au saxophone, il faut savoir faire le guet pour placer les accents au bon endroit, au moment opportun. Daniel Deffayet, encore lui, m'avait un jour fait cette remarque judicieuse : il faut que ça danse. Je ne peux que lui donner raison.