

J O S H U A B R E A K S T O N E

## Guitare et piano

Les amateurs de jazz et les médias européens ignorent encore Joshua Breakstone, et pour cause car il n'a jamais été programmé dans un festival européen. Il est cette année l'invité de Jazz Equinox-Jazz in Furiani à Bastia.

Plus que la guitare, c'est le piano qui constitue le fondement du concept de groupe de Joshua Breakstone. C'est ainsi qu'on trouve, tout au long de son parcours discographique, des pianistes qui ont pour nom Barry Harris, Kenny Barron, Tommy Flanagan. Ce dernier a ainsi ouvert de nombreuses portes à Joshua Breakstone au Pays du soleil levant, (il a été le sideman du trompettiste Terumasa Hino). Au début des années quatre-vingt-dix, le guitariste enregistre une série de projets pour le label japonais Paddle Wheel Records. Mais sa grande réussite est la réalisation d'un hommage à Grant Green en compagnie de Jack McDuff et Al Harewood. En 1996, il signe pour Double Time Records. Deux CDs font référence aux grands pianistes qu'étaient Bud Powell et Thelonious Monk et un troisième autoproduit est un « collector » numéroté comme une lithographie, le premier disque hors du champ du jazz. Découverte...

Propos recueillis  
par Yves Sportis  
Traduction Serge Baudot



## Josh &amp; Jill

Je suis né le 22 juillet 1955 à Elizabeth, New Jersey, tout près de New York. Il n'y avait pas de musiciens dans ma famille. Mais j'avais deux sœurs dont l'une était très impliquée dans la musique et possédait beaucoup de disques. Mes parents s'intéressaient aussi à la musique, la musique classique. Ils ont été abonnés au New York Philharmonic pendant des années. Nous habitons à Lindon, New Jersey, à un quart d'heure de New York. J'avais ainsi l'occasion d'aller à des concerts une fois par mois où j'ai entendu Leonard Bernstein, entre autres. Mais – et je crois que ce fut plus important pour moi – ils s'intéressaient également aux shows de Broadway que j'allais voir et entendre depuis tout jeune. Comme vous le savez, les chansons de Broadway constituent une large part du répertoire du jazz. Et jusqu'à ce jour, cela a été d'une grande importance pour moi. Les gens me demandent souvent : « Tu es un guitariste bebop, pourquoi joues-tu ce genre de musique ? Pourquoi pas de la musique free ? » Probablement

que ces premières expériences ont conditionné mon univers musical dont les valeurs viennent des shows de Broadway, des chansons américaines, des valeurs qui ont à voir avec l'harmonie, et par-dessus tout avec la mélodie, de très fortes mélodies qui communiquent un sens, qui disent quelque chose.

Ma sœur Jill, qui malheureusement est morte il y a quelques années, écrivait de la musique et avait beaucoup d'amis musiciens. Elle travaillait dans une salle rock and roll, le Fillmore East de New York. Je pouvais donc y aller gratuitement, j'avais 12, 13, 14 ans. Et chaque soir, je pouvais entendre Jimi Hendrix, Frank Zappa, qui étaient mes favoris, et Janis Joplin, The Doors, The Who... tous ces groupes.

Maintenant vous comprenez d'où je viens musicalement. Cela a à voir avec mon intérêt pour la musique. Et en plus de ça, ma sœur a commencé à s'intéresser au jazz et elle a eu des amis dans cette musique. C'est ainsi que j'ai démarré. Quand j'ai entendu du jazz cela a été comme un appel. J'avais 10 ans ou un peu plus.

J'avais déjà commencé à jouer dans un groupe, mais ce n'était pas du jazz. J'ai supplié mon père de m'acheter une guitare – ce qu'il a fait – une guitare rouge cerise, la plus belle chose que j'aie jamais vue. Les cordes étaient loin du manche, et pourtant j'ai passé mes journées à essayer de bouger mes doigts dessus. A cette époque, j'étais encore un adepte du rock and roll, mais on écoutait toutes sortes de musique. On jouait du rock mais – c'était inhabituel – avec une formation flûte, orgue, guitare, basse et batterie. Le père du banquier adorait la musique swing et il avait une collection de disques. Il nous décortiquait les disques de Zutty Singleton, Gene Krupa, Benny Goodman... C'est ma première rencontre avec le jazz. On s'est mis ainsi à jouer une sorte de jazz, même si on ne savait pas bien ce que c'était. Le bassiste faisait les quatre temps et le batteur jouait un peu en avant. J'aimais ce feeling swing. Mais en fait, je ne me suis pas tellement intéressé au jazz jusqu'à ce que j'entende Lee Morgan : C'est terrible ! C'est Lee Morgan qui m'a vraiment amené au jazz. Alors j'ai voulu en entendre davantage et mon premier amour a été Charlie Parker. J'ai tout de suite compris que c'était un langage. C'était comme si Bird me parlait, et je voulais comprendre comment était fait ce langage. J'avais réussi à comprendre le langage du rock and roll et je voulais changer de voie, aller dans une autre direction. Je voulais être capable de chanter comme Charlie Parker, de dire des choses qui étaient vraiment puissantes, mélodiques, belles, douces. Ça me semblait tellement vrai.

J'ai eu un professeur à New York, Sal Salvador. C'était un grand professeur, il vient de mourir. Un type magnifique et un grand, grand Monsieur. Sal Salvador m'a donné tant de matières, tant d'informations sur la guitare, que ça m'étonne encore quand j'y pense. Il m'a aussi appris comment enseigner, la façon d'approcher l'enseignement sous beaucoup d'aspects. La première fois que je l'ai vu, ce devait être en 1970, et je ne l'ai fréquenté que pendant environ deux ans. Puis j'ai quitté New York pour aller à l'université, mais le temps que j'ai passé avec lui a été formidable. Il ne m'a pas vraiment dirigé vers le jazz, mais il m'a donné une énorme connaissance de l'instrument. Je travaillais avec d'autres élèves, mais il travaillait avec moi de manière différente. Il comprenait comment donner à chacun un cursus complet et comment nous faire apprécier l'instrument. C'est l'élément le plus important quand on commence la musique. J'ai suivi des cours en Floride mais je sentais vraiment que je savais ce que j'avais à faire, et c'était parce que j'avais commencé avec Sal Salvador. Je savais ce qu'il me fallait apprendre, ce qu'il me fallait transcrire, j'avais tout le matériel technique pour travailler. J'ai passé trois ans à l'université, d'abord au New College de Sarasota, en Floride, puis j'ai été au Berklee College pour l'instrument.

Le New College en Floride n'était pas une école de musique. C'est une école où les élèves peuvent étudier ce qu'eux-mêmes décident. On peut y développer son propre programme, et c'était parfait pour

moi parce que je savais ce que je voulais étudier. On m'y a aussi donné une bourse pour revenir étudier à New York pour un été entier. C'était formidable ! Je pouvais fréquenter les clubs de New York tous les soirs. J'avais 16 ans à l'époque et, pour moi, ça a été la meilleure expérience possible, il ne pouvait y avoir de meilleure formation. A l'époque il y avait un club, le Boomers, sur Bleecker Street, et la section rythmique maison se composait de Cedar Walton, Sam Jones et Billy Higgins ou Louis Hayes le plus souvent. Une semaine, on pouvait y entendre Art Farmer, une autre Lee Konitz ou Clifford Jordan, ou Charles McPherson, et cela quatre soirs par semaine. C'était génial ! Le New College était parfait pour moi parce que j'étais le genre de type qui savait ce qu'il voulait faire, et j'avais juste besoin d'un endroit où on m'aiderait à la faire. L'année à Berklee ne fut pas aussi formidable. Elle fut utile socialement parce que ça m'a permis de connaître des gens en dehors de l'école. Il y avait des moments musicaux assez intéressants, mais en ce qui concerne la guitare à Berklee, ce n'est pas un endroit que je recommanderais. En revanche, pour le saxophone ou la batterie, c'est excellent.

« Barry est un grand professeur, un grand bonhomme, à chaque fois qu'il joue, qu'il enseigne, par la façon dont il parle aux gens, par sa façon d'être. »

Après la Floride, je suis revenu à New York, puis j'ai passé quelque temps au Brésil car ma sœur y était. Une autre grande expérience. Finalement je suis revenu à New York, en 1976. Et j'ai commencé à jouer par-ci par-là à Manhattan. Vous savez, c'est plutôt bizarre de faire sa vie dans le jazz. Je pense que même à ce moment, en 1976-77, je n'avais jamais pensé que je jouerais du jazz toute ma vie, que je serais un musicien de jazz. Je jouais parce que je le voulais, parce que c'était plus excitant que n'importe quoi d'autre. Je ne pouvais pas m'arrêter. C'est pour ça que je jouais instant, j'étais fou. Je n'avais pas de partitions, je jouais de 10h du matin à 1h 30 de l'après-midi, pour pratiquer. Puis de 2h à 6h 45, j'écrivais tous les jours. Je m'entraînais de neuf à treize heures par jour. C'était dingue ! Pas sous la pression de devenir meilleur mais de devenir un musicien de jazz, et un bon musicien de jazz. Mais je le faisais aussi parce que ça m'amusait et que j'avais cette guitare... Je ne pense pas avoir changé là-dessus. Je ne joue pas autant d'heures par jour, mais je joue parce que j'aime ça. C'est ma vie aussi, quoi faire d'autre ?

Barry Harris est le premier grand musicien avec lequel j'ai enregistré, le musicien number one selon moi, celui qui a le plus influencé ma musique. J'avais beaucoup entendu Barry et j'avais joué avec lui quelques fois. Quand j'ai dit à Barry que j'allais enregistrer une bande pour un disque, il m'a dit : « Pourquoi enregistres-tu une bande ? Assure-toi d'abord que tu feras le disque. » J'ai attendu, je pense à cause de problèmes financiers. Quand je l'ai pu, j'ai appelé Barry en lui disant : « Je crois que je t'ai parlé de la possibilité d'enregistrer une bande. » Il m'a dit : « O.K., on peut la faire, si tu veux que je la fasse. » Ensuite il a fallu attendre d'avoir l'argent. On voulait George Duvivier à la basse, on a attendu longtemps pour finalement le trouver. Ensuite on a fait une tournée avec George Duvivier. Mais il est mort. J'ai continué avec Barry ; nous avons fait un autre disque, et je joue encore beaucoup en quartet avec un piano. A ce moment-là, j'étais dans ce club de Bleecker Street – il y avait deux niveaux – à côté du Left Bank, tout près du Village Corner. Bref, Kenny Barron jouait là. Je ne l'avais jamais rencontré auparavant. Quand je l'ai vu jouer, je lui ai proposé d'enregistrer. Nous avons dû faire sept disques. Cette première bande, on l'a faite dans un studio de la 57<sup>e</sup> Rue, le soir disant Nova Studio, avec plein de problèmes. Et il y a eu des pro-



" Il faut qu'il y ait une interaction à l'intérieur du groupe. On se focalise trop sur ce que font les autres..."

blèmes pour enregistrer. J'étais très nerveux parce que nous n'avions que quatre heures pour tout faire, quelqu'un venait enregistrer juste après nous. Donc une fois que tout a été préparé, il ne nous restait qu'une heure et demie pour enregistrer. Mais en ce qui concerne Kenny Barron, tout ce qu'il joue est bon à la première prise. Tout est parfait. Sur les sept disques, toutes les prises sont bonnes, et j'ai les alternatives, elles sont belles, parfaites, c'est étonnant ! Puis j'ai signé avec Dick Boock chez Contemporary Records. Le budget était plus important, ça aide. J'avais Kenny Barron sur ce disque et Pepper Adams. Génial ! A New York, j'ai grandi avec le Thad Jones-Mel Lewis Orchestra, en voyant Pepper Adams debout derrière son pupitre avec son saxophone baryton. Entendre ce son dans ce club fut une immense expérience. Barry Harris et Pepper Adams sont de Detroit. Travailler la guitare avec quelqu'un comme Barry, c'est parfait. Puis il y a eu Tommy Flanagan dans le disque suivant. Tout le monde me disait de ne pas l'appeler, qu'il n'avait pas été sideman depuis dix ans. Mais je pensais à lui. J'adore Tommy et je voyais tout le monde en somme prendre la décision à sa place, c'était dingue ! Alors je l'ai appelé : « Je suis Joshua Breakstone, tout le monde me dit de ne pas vous appeler, que vous ne jouez plus en sideman sur des disques, mais j'ai pensé que vous pourriez me dire vous-même ce qu'il en est. » Et Tommy a fait le disque. Il m'avait demandé : « Vous avez fait ce disque avec Barry, non ? » et il a ajouté : « J'adorerais faire ce disque. » Tommy m'a complimenté. J'ai pu faire ça parce que je venais des ateliers de Barry. J'ai vu ce que Barry fait et je suis conscient de ce qu'il enseigne. J'allais le voir quand il avait ce club dans la 8<sup>e</sup> Avenue, le Jazz Cultural Theater. Je ne pense pas que l'enseignement de Barry et le mien procèdent du même système, mais Barry est un grand. Je ne sais pas ce qu'il fait dans sa classe. Je ne connais pas ses gammes et ses accords, mais peu importe ! Barry est un grand professeur, un grand bonhomme, à chaque fois qu'il joue, qu'il enseigne, par la façon dont il parle aux gens, par sa façon d'être. J'adore Barry Harris ! Quand j'ai fait le disque avec lui, j'habitais pratiquement en face de chez lui. Alors on parlait pas mal. Il est encore là-bas.

## My jazz

Ma vie se passe en voyages, pour fonder mes valeurs en différents endroits. Il y a des années, je passais beaucoup de temps à aller écouter tous les concerts. Quand j'allais dans les clubs, j'entendais des gens comme Barry, Kenny Barron et Tommy Flanagan, Art Farmer, etc. Je sois toujours pour écouter des musiciens, mais ce n'est plus aussi satisfaisant. La façon dont les gens jouent aujourd'hui n'est pas conforme à mes valeurs musicales, à ma bonne vieille conception, en particulier la façon dont ils jouent en groupe. La section rythmique et moi sommes ensemble pour swinguer. Dans un groupe, et pas seulement dans la section rythmique, tout le monde a une valeur égale. Maintenant, peut-être parce que le jazz est en train de devenir beaucoup plus médiatique, il s'apparente au rock and roll, dans le sens où dans le rock, quand un gars prend un chorus, tout va vers lui, et les autres sont en retrait. Le jazz ne fonctionne pas comme ça, il n'a jamais fonctionné comme ça. Dans le jazz, quand un gars prend un chorus tout le monde est avec lui ; ça ne marche pas si les autres restent derrière. J'aime les gens qui jouent mélodiquement, même en solo. Il faut qu'il y ait une interaction à l'intérieur du groupe. On se focalise trop sur ce que font les autres, à écouter toutes les musiques. Je me suis fixé sur ma propre musique, j'ai fait pas mal de disques, j'ai un répertoire que je veux jouer. Quand je fais un CD, je fais d'abord des recherches. Je laisse tomber tout ce que je suis en train de faire. J'apprends la musique pour ce nouveau travail quelques mois

avant de faire le disque comme pour Grant Green ou Wes Montgomery. Ce sont des expériences intéressantes, mais bien sûr elles m'isolent un peu. Je suis en train d'apprendre comment converser avec la musique d'autres musiciens. Apprendre et écouter la musique d'autres musiciens est une expérience satisfaisante.

## Bird, Kenny Burrell et Grant Green

Mon influence principale en musique ne vient pas de la guitare mais de gens comme Charlie Parker. Charlie Parker est un musicien de jazz, il parle le langage du jazz, et je parle ce langage. Ça m'étonne toujours que si peu de gens mentionnent Charlie Parker au premier rang de leurs influences. Donc il y a eu Charlie Parker et des gens comme Barry Harris, Lee Konitz : j'aime son approche de la musique. J'ai écouté beaucoup Frank Strozier, une autre de mes influences. Pour la guitare, je pense à Kenny Burrell et Grant Green. Il y a un autre guitariste que j'oublie toujours de mentionner, peut-être ma plus grande influence, c'est Yoshiaki Masuo, un guitariste japonais qui a joué de nombreuses années avec Sonny Rollins. Aujourd'hui, il a un studio à New York dans lequel j'enregistre ; il est mon ingénieur et il joue encore, et terriblement bien. Son dernier disque est terrible ! Le second disque que j'ai fait pour Capri Records, la compagnie de Denver, Colorado, est consacré à la musique de Wes Montgomery. C'est un projet intéressant, comme celui sur la musique de Thelonious Monk, un grand compositeur de jazz comme Bud Powell. Bud a été l'une des figures du jazz les plus incroyables ; les gens se rappellent qu'il a écrit des thèmes, mais ils se rappellent plus volontiers ses improvisations. « Poco Loco », bien sûr c'est lui qui l'a écrit, mais on se rappelle d'abord ses étonnantes improvisations. Faire un disque sur Bud Powell, le compositeur, c'est intéressant parce que c'est aussi un compositeur phénoménal. Il a écrit de merveilleuses choses. Wes Montgomery est bien sûr un grand guitariste, et la guitare est un monde en soi. Mais pour un guitariste, faire un disque sur Wes Montgomery attire peu l'attention, et ça peut être un peu énervant (rire). Wes Montgomery était un musicien merveilleux, avec un son pur très excitant, une sorte d'esprit heureux. Il jouait avec le sens de la beauté, un beau toucher. Il a écrit un grand nombre de beaux thèmes bien qu'il ne soit pas un compositeur du niveau de Bud Powell. Faire un album sur Wes Montgomery, c'est rendre hommage à son caractère unique. J'ai fait aussi un disque sur la musique de Grant Green. Il n'était pas un grand compositeur, mais une voix tout à fait particulière dans la musique et dans la guitare. Wes n'a jamais vraiment été une de mes influences au contraire de Grant Green. Quoi que Wes ait fait sur la guitare, Grant Green a transcendé la guitare. Il a été au-delà de la guitare, tout simplement au niveau de l'expression, avec une voix

qui est totalement unique. Il est dans cette sphère des très grands comme Sonny Rollins. Quand je pense à Wes, un grand musicien, je suis submergé par ce qu'il a fait de la guitare. Mais quand j'écoute un disque de Grant Green, je ne suis dans le monde de personne, je ne pense même pas à la guitare. Je suis plus minimaliste, je joue plus brut, comme Grant Green, mais je sens aussi des forces chez Wes Montgomery. Je me sens plus près de Wes quand il joue des ballades. Ce feeling et ce toucher ! Il y a aussi un autre guitariste qui a une belle façon de jouer et un toucher remarquable, c'est Harry Leakey. Il a enregistré un double album avec Phil Woods que je crois être son meilleur, *Live From the Showboat*. Il vivait dans le New Jersey. Malheureusement il est mort il y a environ 10 ans. Il a été l'une de mes influences.

Jimmy Raney, c'est une découverte étonnante. La première fois, je l'ai entendu en conduisant, et je me suis dit : « C'est moi, ça ! ». Quand j'ai commencé à enregistrer, tout le monde me disait que c'était le son de Jimmy Raney, alors que je ne l'avais jamais entendu. Ensuite, j'ai acquis quelques disques et je me suis mis à l'écouter. Et il s'est trouvé que lors d'une tournée aux États-Unis, Jimmy Raney et moi jouions à Louisville, Kentucky. Il est venu au club où je jouais. C'était la plus belle soirée de toute ma vie, c'est tellement chouette quand

" Je veux pouvoir jouer des mélodies fortes, et sortir de la guitare pure. "

vous pouvez jouer ce que vous voulez ! Soudain je l'ai reconnu, là en face de moi. C'était génial parce qu'en somme il est un peu mon père musical. Je suis allé vers lui. C'est un type exceptionnel, très gentil. Il m'a dit : « Je viens juste de vous entendre, il me semble que vous sonnez vraiment comme moi. » Je lui ai répondu : « Oui, mais je ne vous avais jamais entendu, je vous le jure ! » Puis nous avons parlé d'un tas de choses. Finalement, je lui ai demandé ce qu'il pensait de ma musique. Il m'a dit : « Je ne pouvais pas bien l'entendre. » Je ne savais pas qu'il était presque sourd. Un an ou deux avant sa mort, il a perdu l'audition. Il m'a décrit son mal. Il n'entendait que les parasites et, un jour ou deux par mois, il pouvait entendre clairement ; alors il jouait. J'ai bien sûr écouté Charlie Christian, Django Reinhardt. J'apprécie leur style, leur swing et leur capacité à improviser. Il est difficile pour nous maintenant de comprendre combien leur approche était révolutionnaire, spécialement avec quelqu'un comme Charlie Christian. Il nous est difficile aussi de comprendre combien Charlie Parker était révolutionnaire, que la première fois qu'ils sont venus pour faire une radio les gens disaient : « C'est horrible, c'est de la merde, ça ne marchera pas. » C'est inimaginable aujourd'hui.

Barney Kessel a été merveilleux avec moi. Quand j'ai enregistré pour Contemporary, il y avait deux guitares, Barney et moi, plus Art Farmer et Bud Shank. En 1984, j'ai eu un engagement au Birdland, avec Emily Remler et Barney, une semaine à New York. Je ne joue pas comme lui, mais il m'a influencé. Pour ce que je connais de la guitare, je crois que Barney Kessel est le plus grand guitariste de tous les temps. Kenny Burrell et Grant Green sont mes deux plus fortes influences. Kenny Burrell à mes débuts, et cela m'a pris plus longtemps pour comprendre et apprécier ce que faisait Grant Green. Au début, je pensais que ce type ne savait pas jouer. J'avais besoin de grandir pour le comprendre. C'est une combinaison des deux, de la même façon que Kenny Barron a écouté Earl Hines, Nat King Cole et Ahmad Jamal. Mettez ensemble ces influences et vous avez la génération suivante. C'est ainsi que je suis avec Kenny Burrell et Grant Green. Kenny Barron connaît le blues,



mais il ne va pas le jouer comme l'un de ses prédécesseurs. Il s'est nourri de l'expérience de tous ces gens, il en est sorti et il est lui-même. C'est ainsi que je procède avec Grant Green et les autres. J'ai grandi à partir de Grant Green, je pense comprendre ce qu'est le blues, j'ai enregistré avec Jack McDuff, mais je ne veux pas être que ça, parce que, comme je l'ai dit auparavant, j'ai toujours eu le sentiment qu'il fallait que je m'éloigne de la guitare. C'est ce qui m'effraie quand j'écoute Wes Montgomery. Je veux sortir de la guitare, je veux atteindre un niveau où toutes les mélodies sont contrôlées. Nous improvisons à un haut niveau, mais je ne veux pas rester confiné dans la partie technique. Ce sentiment me vient de Grant Green, de la beauté chez Kenny Burrell et aussi de gens comme Sonny Rollins. Je veux pouvoir jouer des mélodies fortes, et sortir de la guitare pure. Vous savez, la guitare demande une technique complexe, ce qui rend difficile pour le guitariste de s'en éloigner. C'est la chose la plus importante avec les élèves ; j'essaie de leur apprendre à écouter, de jouer non pas « guitare » mais « chant ». Je leur demande de jouer une gamme à la façon guitare (il la mime en chantant), puis je la leur chante (il la chante). Est-ce que ça sonne pareil ? Alors je leur dis de rejouer et il la joue ainsi (il la chante). Maintenant c'est là que la musique prend toute sa place. Tout vient de la voix, et c'est là que j'essaie de revenir, et les élèves y reviennent. Il faut que les élèves se rappellent que c'est un langage, qu'il faut communiquer ce qu'on entend. Cette façon de « jouer chantant » est très importante, mais très difficile à la guitare. Pensez au nombre de guitaristes, peut-être des millions dans toute l'histoire du jazz, et pourtant, cherchez combien il y en a qui ont transcendé l'instrument. Je parle aussi bien de Jimmy Raney, pourtant un excellent guitariste et un excellent musicien. Mais les gens de la stature de Rollins, Coltrane, on en trouvera combien à la guitare ? Peut-être cinq ou six.

## Lucky and Happy

J'ai eu de la chance oui. J'ai grandi à New York, et quand j'étais au lycée, vers l'âge de 14-15 ans, je pouvais aller au Village Vanguard. Les classes finissant à 5h, j'y arrivais avec mes livres vers 6h environ et parfois les portes n'étaient pas même ouvertes. J'attendais en faisant mes devoirs. Puis l'orchestre arrivait. Les lundis soirs,



© Photo K. Piccolini / F. Broussier



c'était Thad Jones-Mel Lewis. J'habitais dans le New Jersey, il fallait que je prenne le bus pour rentrer, et le dernier était à 11 heures, et le concert commençait à 10 heures, donc je ne pouvais écouter que quelques morceaux, et parfois ils commençaient en retard, je ne pouvais écouter qu'un ou deux morceaux et il me fallait prendre mes livres et partir. Il y avait également le Bradley's où Barry Harris jouait les dimanches soirs avec Sam Jones et aussi Leroy Williams, le batteur. Mes amis et moi allions à «Bradley's Church». On nous offrait parfois des boissons. *C'était le paradis! (en français)*. Des années époustouflantes.

Ma carrière a commencé avec deux disques pour Sonora et juste après, j'ai eu un contrat chez Contemporary. Au Japon, alors que je jouais à Tokyo, le producteur de King Records m'a invité dans ses bureaux. Mon contrat avec Contemporary se terminait. Il m'a fait signer immédiatement pour quatre disques. J'ai enregistré avec pas mal de labels différents. Je crois que l'économie au Japon s'améliore, j'y joue deux fois par an et j'ai rencontré des gens de DIW Records, et j'espère que ça aboutira. J'ai de la chance parce que mes disques se vendent. Aux Etats-Unis, c'est difficile d'enregistrer pour une compagnie américaine, il faut d'abord prouver qu'on travaille. Si le musicien est de Philadelphie, on lui dit: «O.K., tu vends des disques à Philadelphie mais est-ce que tu peux en vendre à San Francisco? Est-ce que tu as joué à New York? Est-ce que tu peux vendre à Kansas City?» Il faut que tu puisses voyager. Moi j'ai joué à travers les Etats-Unis, j'y ai fait mes disques. Maintenant le marché japonais est le marché le plus important au monde pour les disques de jazz. Et bien sûr les musiciens veulent aller jouer là-bas.

Enfin, ma petite amie a une maison *dans le Sud de la France (en français)*, c'était la maison de ses grands-parents. Maintenant, je peux cesser de l'appeler ma petite amie parce que – vous pouvez voir la bague à son doigt – elle est devenue ma fiancée. Nous allons nous marier. La France a beaucoup de lois et de règles pour le mariage, et nous espérons que ce sera possible l'été prochain. J'espère pouvoir passer pas mal de temps en France chaque année, me régaler de découvrir ce pays, et je l'espère aussi en apprendre davantage sur ce qui se passe dans le jazz en France.