

Interview de Léon Francioli

Lausanne, le 9 décembre 2013

Version révisée en concertation avec Léon Francioli en décembre 2014

00' (les rencontres et les lieux importants)

Durant ces années 1965 – 1980, quels étaient les moments, les lieux, les rencontres importantes pour toi en tant que musicien ?

Il faut dire qu'à l'époque, en 1964-65, je n'étais pas du tout dans la musique de jazz : j'étais au Conservatoire et parallèlement je jouais du yé-yé, du rock'n'roll yéyé. Je jouais de la guitare dans un orchestre qui avait beaucoup de succès, ce qui m'a permis par la suite d'étudier plus profondément... Donc je viens plutôt de ces mondes-là : d'abord un monde classique et après un monde yéyé, rock'n'roll. Ensuite j'ai fait beaucoup d'accompagnement de variétés avec des chanteurs et des chanteuses. Le jazz, je l'ai rencontré... ça a quand même été très vite : en 1968 à peu près. En 1968, j'ai 22 ans. Là, je commençais à bien jouer de l'instrument après les études ; j'ai joué avec les musiciens du coin – on a même fait les concours à Montreux. Très rapidement, en 1970, j'ai fait mon premier disque sous mon nom, qu'on qualifiera de free jazz... Et là j'ai joué avec les gens que tu connais : Pierre Favre, Alan Skidmore, un saxophoniste anglais, Alain Petitmermet, le batteur d'ici qui jouait déjà un peu. Et puis juste après ce disque, ça a fait boule de neige : Michel Portal m'appelle et me dit : « Voilà, j'aimerais bien vous rencontrer pour faire quelque chose. » Et j'ai commencé à jouer avec l'orchestre de Michel Portal, avec celui de Bernard Lubat, avec Albert Mangelsdorff en Allemagne... Mais j'ai peu joué dans des clubs : j'ai joué en concert dans les festivals ou dans les théâtres. J'ai fait un ou deux clubs, mais je n'ai jamais vraiment fait la « boîte à jazz » : c'est un truc que je ne connais quasiment pas. Même ces dernières années, j'ai été deux fois dans une boîte comme Chorus, trois ou quatre fois à Genève à l'AMR. Disons que jusque dans les années 1980, c'étaient plutôt les festivals. Un peu de musique contemporaine aussi... Pour moi, c'est une période directement influencée par 1968 – une période de libéralisation, de liberté musicale et sexuelle à la fois, parce que c'est directement lié. Que la chair exulte ! Tout était à défricher : on en arrivait au point d'être suffisamment dogmatique, moi et quelques autres, pour s'interdire certaines choses. On s'interdisait des gammes, on s'interdisait certaines harmonies, on s'interdisait tout ce qui était relié directement à l'histoire... En fait, il fallait bien la connaître, cette histoire, pour la jeter. On peut y revenir après, mais c'est autre chose. Donc c'est ce qui nous faisait touiller, ce qui nous faisait regarder un petit peu partout tout ce qu'il y avait. Et puis parallèlement, je jouais toujours : j'accompagnais des chanteurs, je faisais des musiques tout-à-fait traditionnelles. Mais cette carrière-là, je l'ai faite en réaction à ce que j'avais appris au conservatoire. C'était une période bénie dans le sens où on arrivait à gagner notre vie en faisant ce qu'on voulait, vraiment ! On arrivait à dépasser nos propres limites, à essayer d'aller ailleurs, avec surtout ce besoin de liberté, de s'apporter à soi-même et aux autres choses que ce qu'on avait toujours entendu et toujours fait. Ces années-là, c'est ça...

5' 37'' (le tournant de 1967/68)

Pour moi, cela part d'un truc tout-à-fait à la mode durant les années 1960, et puis rapidement – mais c'est en 1967/68 – c'est là que ça tourne. Je pense que c'est directement lié à la politique en général : si on regarde aux Etats-Unis la musique noire américaine, le mot « free jazz » vient d'un album d'Ornette Coleman. Il n'existait pas avant : c'est la fin des années 1950, peut-être le début des années 1960... Ce sont les révoltes noires, l'organisation des droits de vote pour tous, et ça vient aussi d'un besoin de liberté. Alors ça a commencé aux Etats-Unis, et puis il y avait Herbert Marcuse qui a un petit peu fait toutes ces théories de 1968, puis en Allemagne Rudi Dutschke. Pour moi c'est directement lié : même si c'est inconscient chez la plupart d'entre nous, c'était quand même un acte politique. Même chez ceux qui n'y pensaient pas, parce que ça correspond vraiment à un besoin de casser ! De casser les trucs un peu empoussiérés dans la société dans laquelle on vivait... Qui était un peu stagnante, si je peux dire. Je vois ça comme un besoin intellectuel et physique : c'est un besoin presque militant, en espérant n'être pas trop dogmatique. Je sais que certains musiciens dans la « fricassée » me reprochaient beaucoup d'aller gagner des ronds en faisant de la variété. Ils me traitaient de pestiféré ! Mais bon : « Mort aux cons, d'où qu'ils viennent ! » S'ils sont assez cons pour croire que les choses sont l'une contre l'autre... On n'est pas là pour prêcher une bonne parole, mais on peut amener autre chose sans que ce soit un prêche. C'est le fait de faire ça quand on en a besoin : la volonté, mais surtout le besoin de casser certaines de ses propres barrières. C'était une période bénie parce que tout le monde le faisait ! Tout le monde... C'était le début de la pilule, c'était le début de l'avortement autorisé, le début socialement de tout, de la libération de la femme – tout cela correspond. Maintenant, ça paraît un tout petit peu plus encroûté. Mais je ne connais pas assez pour juger. Je ne juge pas, mais il me semble qu'on retourne un peu à l'imitation, tandis que nous, on fuyait l'imitation.

Ça a duré tout au long des années 1970, cette période ?

Même plus tard !

Ou est-ce que ça s'est estompé ?

Non, ça a duré – Dans mon cas ça dure encore maintenant, même si j'aime faire d'autres choses. Une des personnes qui m'a le plus marqué c'est Dalida, alors bon, tu vois ! J'ai peut-être des goûts de midinette, je ne sais pas (il rit)... Ça a duré et ça dure encore, ça dure encore ! Ma seule crainte c'est de me copier moi-même. Comme un peu tout le monde quand tu avances dans l'âge, ça devient difficile d'être à chaque fois original ou nouveau à tes propres yeux – pas à ceux des autres, je m'en fous des autres dans cette démarche-là. On se copie un peu quoi ! Miles Davis s'est copié lui-même jusqu'à la fin de ses jours. Ça ne l'a pas empêché d'être un grand musicien. Jimi Hendrix aussi, mais bon, ça n'a pas duré longtemps. Il y a un avantage : il n'a pas eu le temps de se copier. Le danger, c'est quand on dure ! Non seulement de t'asseoir sur ce que tu sais faire, ça c'est relativement normal. On ne peut bien faire que ce qu'on sait faire. Mais on peut aussi savoir, ou croire savoir comment ne pas se copier soi-même – tu vois ce que je veux dire : c'est aussi une connaissance. Mais je dois admettre qu'avec le temps elle s'estompe ; c'est-à-dire que j'ai de la peine à trouver des voix qui me paraissent nouvelles à moi. Donc

c'est pour ça que ça me fait chier de plus en plus... Avec le même amour et le même entrain, j'ai de plus en plus de peine à me dépasser. Tu me diras avec l'âge c'est normal, mais quand même : ça fait chier !

11' 50" (la mode yéyé et les Aiglons)

Si tu me permets, je reprends deux ou trois points qu'on peut approfondir...

Oui, oui, tout ce que tu veux !

Le conservatoire et les yéyés : Qu'est ce que ça a représenté pour toi, ce qu'on a appelé la mode yéyé, qu'est-ce que ça a été comme déclencheur ?

Le déclencheur se fait un peu plus vite, quand on était au collège, quand on avait quinze ans, avec des copains de collège et de quartier. Le déclencheur, c'est un de mes meilleurs copains qui habitait dans la même maison que moi et qui était dans le même collège à Lausanne. Il me dit un jour : « Il faut absolument que tu viennes, il y a une kermesse ou je ne sais pas quoi... Il faut que tu viennes voir ce groupe de rock ! » Et je lui dis : « Mais tu me fais chier, tu sais que ça ne m'intéresse pas ! » A l'époque j'étais plutôt du côté de Debussy, parce qu'il y a longtemps je faisais du piano. Et puis je vais écouter et il me dit : « C'est génial, non ? Tu ne voudrais pas faire un truc comme ça ? » « Tu voudrais que je joue de la guitare » lui dis-je... « Oui ça serait bien, nom de bleu... On pourrait faire un groupe de musique, comme ça, de jeunes ! » J'aimais bien ce copain et je lui dis : « Bien top là : on achète une guitare et puis on apprend – et moi je te dis que dans une année on vend des centaines de milliers de disques ! » Et puis il me répond : « Mais toi t'es vraiment toujours fou ! » Tu vois ? On a appris une année, et puis une année et demi après on vendait presque deux millions de disques, voilà ! C'était un défi et j'ai beaucoup aimé ce défi ! C'est comme cela que j'ai rencontré plein de gens dans les variétés par la suite ; c'est ça qui m'a fait rentrer là-dedans. De toute façon, depuis toujours j'avais l'intention de devenir musicien, depuis que j'avais huit ou neuf ans. Donc je devais trouver les moyens. Si tu veux partir de chez tes parents... C'était ça l'excuse : partir de chez tes parents et être auto-suffisant – mes parents n'avaient pas un rond. Il faut que tu gagnes ta vie, et c'est plus facile de gagner sa vie avec ça que d'étudier Debussy. Et voilà !

Alors ça c'est les fameux Aiglons !

Voilà... C'est comme ça que c'est parti dans la chose professionnelle. Mais très vite, quand on avait 16-17 ans. C'est ça qui m'avait donné envie. Mais rapidement, j'ai eu envie de faire autre chose. J'ai eu envie de compliquer, et puis j'ai eu envie de jouer de la contrebasse. Jouer de la contrebasse, c'est une assez belle histoire : ce même copain avec qui on a commencé les deux, son père était violoncelliste à l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Et... il meurt ! Accident de moto, tout ça, il est mort. Je lui ai dit : « Mais, tu sais, mon petit Laurent, fais-toi pas de souci : un jour je remplacerai ton père. » Et puis on fait de la musique yéyé, je fais de la guitare, et puis tout d'un coup je me dis : « Mais nom de bleu, j'ai fait une promesse que je ne tiens pas ! » Alors je m'excuse : c'était un peu tard pour le violoncelle, mais j'ai choisi la contrebasse (il rit)... Pour aller faire des remplacements à l'orchestre, quand j'étudiais. Mon prof nous prenait pour les petits trucs

à l'orchestre. J'ai tenu ma parole et c'est comme ça que j'ai choisi la contrebasse. Déjà à l'époque je ne supportais pas le piano et la guitare, parce que c'est un « programme sonore » : c'est l'ensemble du computer. Tu as un programme, tu fais « puuup » et ça sonne une note puis pas une autre ! Avec la contrebasse, ou le trombone que j'ai beaucoup aimé aussi, avec le violon ou le violoncelle, tu joues la note que tu veux. Le problème, c'est que le piano, lui, ne peut pas jouer « juste » avec toi quand tu joues en dehors des notes... Voilà, c'est ça qui m'a séduit, c'est quasiment une démarche intellectuelle qui m'a séduit là-dedans. Une promesse de gamin, et j'ai eu envie de ça ! Et j'en ai tellement eu envie que je n'ai plus supporté les choses harmoniques. Harmonieuses oui, mais pas harmoniques. Ne pas rentrer avec le piano ! Donc il y avait une fuite de cela au départ, et c'est parti dans la « fricassée ». C'est vraiment ça l'historique... C'est simple !

17' 08" (le travail de musicien de studio dans les variétés)

Mais il y a quand même un certain de nombre de choses qui se mettent en place à l'époque, qui te permettent ensuite de travailler dans la variété...

Mais parce que j'avais appris avant ! Pendant que j'étais au Conservatoire, je gagnais ma vie dans les orchestres, soit dans les hôtels, soit dans les boîtes de nuit – à l'époque il y en avait encore beaucoup. Et puis je remplaçais : c'était intéressant parce que non seulement tu remplaces, mais tu exerces aussi la lecture, parce que quand tu arrives au pied lever les partitions sont écrites et tu dois les jouer tout de suite ! Alors ça m'a fait apprendre un peu le métier des variétés que j'ai oublié maintenant : je n'y arriverais plus ! Je jouerais les notes justes, mais c'est sorti ! Ça date d'il y a quarante ans quand même...

Qui est-ce que tu accompagnes à l'époque ? Qu'est-ce que c'était ce boulot de musicien de studio ?

La plupart du temps ce que je faisais en studio c'était... On appellerait ça maintenant « producteur ». Je faisais l'orchestration, je dirigeais la séance et le produit jusqu'à ce qu'il soit imprimé, enfin « pressé ». C'est ce qu'ils appellent des producteurs maintenant. Producteur, pour moi c'est celui qui paie... Mais pour eux c'était « producteur musical » et je faisais ce boulot. Je faisais des séances au pied levé, mais la plupart du temps c'est moi qui les dirigeais, ce qui fait que je faisais ce que je voulais. Mais il fallait quand même que je plaise pour qu'on me réengage. Donc c'est un compromis entre ce que veut l'autre et ce que tu aimes faire. Mais je suis relativement malléable : je n'ai jamais essayé de faire de la « fricassée » là où on ne l'exige pas. Il n'y a pas à mélanger les genres pour dire : « Moi, je reste pur ! » Non, do-mi-sol c'est do-mi-sol, ce n'est pas « poueeet »... J'aimais mieux faire « poueeet » à l'époque, mais ça ne me dérangeait pas de faire do-mi-sol ! Je ne mélangeais pas les deux. J'ai commencé à mélanger les deux avec pas mal d'humour au début des années 1980 : là j'ai commencé de temps en temps à oser le faire... au milieu de la « fricassée » de mettre un slow rock ! Pour voir ce que ça fait ou de faire chanter les gens dans la salle, comme avec Claude François ou un autre : chantez tous avec moi ! Et dans un public de free jazz, à Willisau par exemple et tout ça, ça les surprend. Ça les surprend mais ils chantent ! J'ai des enregistrements où ils chantent très bien, ils chantent, ils font la-la-la, bien sûr il n'y a pas de texte, mais c'est assez réussi. Ce n'est pas un retour, mais une petite provoc' sur le fait – je provoquais moi-même aussi – que c'est pas

parce que tu as évité de faire une chose pendant longtemps qu'il faut définitivement envoyer chier tout le reste ! Mais je n'aurais jamais repris un thème de X ou Y, ça ne m'intéresse ça. De toute façon, l'original sera meilleur que moi. Tu peux prendre n'importe quel thème : celui qui l'a fait et qui l'a joué le fera mieux que toi ! Tu peux en faire autre chose, tu peux t'en inspirer, ça c'est possible... L'imitation n'est jamais aussi intéressante que l'original. Elle peut être meilleure parfois, parce qu'elle est plus fouillée – mais ce n'est pas intéressant !

21' 26'' (les lieux de concert et les nouveaux groupes)

Tu me dis qu'à 22 ans, il y a la rencontre du jazz, de nouveaux groupes locaux qui se forment, il y a des nouveaux lieux de concerts et de festivals...

Oui...

... Qu'est-ce qui était la motivation de fonder tous ces groupes à ce moment-là?

La motivation était assez simple. Moi, je ne fondais pas de groupe à l'époque, je ne faisais rien : on m'engageait. Une fois, maintenant ça ne me revient pas qui, quelqu'un m'a dit : « Tu joues de la contrebasse toi ? On cherche un contrebassiste. » Et j'ai dit : « Et puis vous faites quoi ? », « On fait du jazz, du West Coast » ou je ne sais plus ce que c'était... Et j'ai dit : « Mais moi, je n'y connais rien en jazz ! », « Oui, mais tu peux lire la musique ? Tu peux lire une grille ? » J'ai dit : « Oui, ça il n'y a pas de problème ! », « Bon, viens ! » Et c'est comme ça que j'ai commencé à jouer. On jouait dans un petit bistrot, un club qui s'appelait l'Amiral à Lausanne, où il y avait un peu tout le monde qui passait. C'était tous les mercredis ou tous les jeudis, je ne sais plus... Voilà ! Mais j'ai joué avec des musiciens, c'était sympa ! C'est devenu des bons copains ! Tu connais Beltrami ? Alain Petitmermet à la batterie... Qui est-ce qu'il y avait ? Il y avait parfois Ulrich Kohler au piano, qui était à la radio et jouait très bien, qui était plutôt un spécialiste de Stravinsky lui, mais qui jouait bien son jazz. Puis Olivier Berney, trompettiste, qui habite en Italie depuis trente ans maintenant. J'ai commencé à jouer avec ces gens-là, et aussi avec un autre qui s'appelait Eric Christen, qui a bossé à la télévision jusqu'il y a 10-15 ans. Ce sont des gens qui étaient un peu plus âgés que moi : 7-8 ans... L'âge à Pierre Favre à peu près. On jouait comme ça, pendant que j'étais au Conservatoire, et ça me faisait plaisir. Mais rapidement ça m'a fait chier cette musique ! J'aimais bien les gens, j'adorais : ils jouaient bien ! Mais j'avais envie de plus de liberté : j'en avais ras-le-bol de regarder ma partition ou ma petite feuille avec les harmonies et tout... J'avais envie de plus m'exprimer que ça. Et ce n'était pas à travers ça que j'arrivais complètement à m'exprimer parce que je n'avais pas un amour infini pour cette musique américaine. Je n'étais pas contre, mais je n'étais pas attiré. Ce qui m'a attiré, c'est quand on a commencé à jouer plus libre, c'est pour ça qu'en 1970, deux ans après, j'ai fait un premier disque sous mon nom – et ça a lancé l'histoire avec Michel Portal, Albert Mangelsdorff, John Surman... Tous ces gens-là qui sont venus me chercher. Il faut croire qu'ils ont trouvé que c'était original ma connerie (il rit) ! C'est vrai parce que moi je n'ai jamais été les chercher. Le seul que j'ai appelé parce que je l'aimais bien c'était Pierre Favre. Pour faire le premier disque. Je ne le connaissais pas : je l'avais entendu avec Irène Schweizer. Par contre, on a beaucoup joué avec Irène Schweizer... Et puis il y a un batteur de Genève que j'aimais beaucoup : Jerry Chardonens. Il jouait très

bien. Il était un peu fou... Et puis le « Fats », « Fats » Maurer. Il est mort il y a 15 – 20 ans. Le « Fats », il avait sa chambre à Bel-Air, à l'Hôpital psychiatrique à Genève. Bon, lui il arrivait, il venait de faire la nuit avec Coltrane sur le Gange, il était très content ! Mais le « Fats », je ne peux pas dire qu'il ne savait pas jouer, mais je ne sais pas ce qu'il jouait. Mais, je crois que si tu revois Pierre Favre et tu lui poses la question : Maurer, le « Fats » ? Il te dira qu'à l'époque c'est ce qu'il trouvait de meilleur. Mais alors complètement fou ! N'importe quel bidon, n'importe quoi, ça t'envahissait. Ça t'envahissait dans le sens que ça te soutenait. Un très, très bon musicien, mais on l'a retrouvé mort dans une cave... Il y a 15-20 ans.

A partir du moment où tu découvres cette nouvelle scène, tu quittes un peu ce microcosme du jazz club et tu joues surtout les festivals et les théâtres ?

Quand je n'ai plus joué avec les gens d'ici, mais que je suis surtout parti jouer en France et autre, c'étaient des gens beaucoup plus connus que moi : on allait essentiellement dans les théâtres et les festivals. On n'allait jamais dans un club avec Michel Portal et toute cette équipe. On ne jouait pas dans les clubs. Avec Pierre Favre, je n'ai jamais joué dans un club, ou peut-être une fois ou deux... On jouait dans les petits théâtres. Si ce n'était pas de grandes scènes, on jouait dans des théâtres comme l'Echandole. Des lieux qui n'étaient pas des « lieux de jazz ». Des lieux de culture en général, de chanson, de théâtre, de jazz, ce que tu veux, mais plutôt un peu séparés de l'étiquette... Je dirais séparés d'une certaine misère jazzistique, misère au niveau de la paye et misère au niveau de la pensée la plupart du temps. Tu vois, les mecs ils arrivent avec leur partition et ils jouent les mêmes thèmes depuis cinquante ans ! Nous, on essayait de jouer autre chose à chaque fois qu'on se présentait.

27' 44'' (l'écoute des auditeurs)

Qu'est-ce qui était différent dans ces lieux, peut-être au niveau des cachets que vous aviez et puis aussi au niveau de l'écoute, de l'interaction ?

Les gens, écoute... ils sont curieux. Ce sont des gens qui à l'époque étaient curieux ! Ils venaient par curiosité, surtout les femmes d'ailleurs... Les mecs ils s'attendaient plutôt à un produit un peu fini, et puis les femmes, en gros tu les voyais, elles étaient contentes quand ça leur faisait quelque chose qu'elles comprenaient ou n'entendaient pas ! Les mecs ils sont un peu plus carrés. Si tu avais un concert le jour d'une finale de football, il n'y avait que des femmes ! Non mais c'est vrai : c'est un truc incroyable ! Tu avais neuf dixièmes de femmes – qu'il y ait beaucoup de monde ou peu de monde. Quand tu joues de cette manière-là, tu n'annonces pas les mêmes choses tout le temps. C'est à chaque fois une création à travers des matériaux que tu connais, certains pas, certains que tu découvres en jouant, surtout dans le mélange. Un concert comme ça, c'est plus proche d'un match de foot ou de hockey que d'une symphonie ! Parce que tu sais quel genre de choses tu vas faire, mais tu ne sais pas comment et avec qui, puis à quel moment et ainsi de suite... Il y a une forme réelle d'improvisation, sans oublier qu'il y a une connaissance acquise. Mais c'est ça qui était vraiment, et qui est toujours intéressant ! Mais ce n'est plus à la mode ça, actuellement.

Le facteur durée : de travail, d'écoute, de performance ensemble avec le même groupe de musiciens était aussi déterminant pour ça...

Ça durait longtemps : quand on s'était trouvés, on continuait à chercher ensemble. En ce qui concerne ce que j'ai pu faire, on allait toujours plus ou moins à la découverte. Des fois moins en forme, car c'était un peu plus assuré – mais le but était quand même de s'étonner soi-même.

30' 18'' (les stages donnés à Jazz Nyon)

Puisqu'on parle des festivals et des lieux un peu différents qui se créaient à cette époque, je travaille aussi sur les archives de William Patry, de Jazz Nyon... J'ai vu que vous avez beaucoup travaillé ensemble pour des stages... Quelle en était l'idée ?

C'est lui qui m'a demandé, et c'est un mec que j'aimais bien parce qu'il donnait tout son temps – et son argent d'ailleurs, parce qu'il a jamais été subventionné. Donc il payait lui... Mais ça marchait bien... Oui, ça c'est les années 1970, le début.

Entre 1976 et 1980...

Oui, quelque chose comme ça. C'était dans sa maison et puis on faisait des petits stages de musique pendant une semaine. Je ne m'en rappelle pas bien, mais tout ce que je sais c'est qu'on passait des journées entières avec quelques musiciens – une dizaine car c'était un petit endroit. Ce que j'essayais de leur apprendre, c'était l'écoute. Je parlais du principe que quel que soit le niveau musical de la personne, celui qui a déjà fait toutes ses gammes et celui qui n'en a jamais fait, il faut que les deux sachent s'écouter. Et ça c'est compliqué. Celui qui a déjà fait, il pense que l'autre ne sait rien faire. Il ne sait rien faire comme toi, mais il sait faire autre chose ! Et puis celui qui n'a pas appris à faire, il aurait tendance à dire : « T'arrête de me faire chier avec tes conneries que t'as déjà apprises par cœur ! » Donc il faut faire en sorte qu'ils s'écoutent. Je me rappelle que c'était un peu mon fonds de commerce, de faire en sorte qu'ils s'écoutent et qu'ils arrivent à un résultat qui leur plaît. Alors j'avais des petits schémas, des petits dessins, des petites lignes – un truc que j'appelais le « Tour de France » : il y avait des montées, des descentes, des à-plats, des étapes... Que ceux qui ne savent pas lire la musique puissent suivre ! Parce que tu peux suivre le dessin : tu donnes une latitude et une longitude... mais sans solfège métrique. Alors c'est à toi de penser que cette distance-là fait deux secondes. Ou cette distance-là, une autre fois tu dis : « Elle fait vingt secondes. » Bien, il faut que tu estimes tes vingt secondes sur cette distance et puis tu as un pic, un creux, un petit plat et puis une grande montée ! Et puis après tu fais ça et puis après tu marques à côté « pianissimo », « doux », « moyen », « fort », « très fort », pour prendre des termes qui ne sont pas musicaux. Et puis tu appelles ça « fort » quand tu es là en-haut ! Il faut leur montrer, parce que chaque fois qu'on va plus haut on va plus fort, naturellement. Alors tu inverses le truc : quand c'est en bas, tu veux que ça ait la pêche, puis quand ça arrive en haut, tu veux que ce soit tout doux. Mais c'est très dur à faire, que tu saches jouer ou que tu ne saches pas jouer. Des choses comme cela, ça rentre dans la tête des gaillards quand tu fais ça pendant une semaine ou deux fois une semaine dans l'année. Ils se disent : « Mais merde, il y a un truc en dehors des gammes, il y a un truc en dehors du solfège traditionnel ! » Et la musique, il ne faut jamais oublier, c'est des sons, c'est l'agencement des sons, c'est tout ! Ce n'est

pas du solfège, ce n'est pas des partitions. Ça, c'est le côté pratique. Tu enregistres là maintenant, mais si tu devais tout écrire au fur et à mesure ce que je raconte et puis que pour te faire chier je parle encore plus vite (il rit) ? Tu aurais beaucoup de peine...

Il faudrait le faire en sténo !

Tu vois ce que je veux dire, c'est ça ! Donc tu apprends et tu pars du principe qu'il y en n'a pas un qui est nul, parce qu'il ne sait pas « ça » - Tous les Grecs n'avaient qu'une culture orale, hein ? On en parle encore maintenant et puis elle a été réécrite. Elle a été réécrite pourquoi ? Mais parce que les mecs n'arrivaient plus à apprendre. A l'époque, ils avaient trois ou quatre textes qu'ils apprenaient, et puis ils les savaient ! Ils les jouaient sur scène, ils racontaient des poèmes, ils faisaient tout ça... Mais ils ne savaient pas lire ! Donc il faut aussi un petit peu revenir à ça !

35' 34'' (les conditions de travail et le processus de création)

Au niveau des cachets, est-ce que dans ces années 1970 c'était possible de vivre de ses performances ?

Oui, tout-à-fait, très bien ! Je n'ai pas eu envie d'avoir une Rolls et douze piscines, donc ce n'était pas un problème ! Je trouve que c'était facile à vivre – mais bon, je faisais toujours plusieurs activités, ne serait-ce que pour me reposer la tête, hein ? Parce que si tu fais de la « fricassée » tous les jours, il y a un moment où tu ne fais plus que te répéter. Donc, il y a un moment où il faut passer ailleurs de temps en temps pour soulager le ciboulot !

L'ailleurs c'était aussi de travailler pour le cinéma ou le théâtre ? Ces connections entre les différentes disciplines, c'est quelque chose qui était aussi important ?

Ah oui, bien sûr ! Mais simplement, si je fais une petite musique de film, ou une musique de scène, ça n'a rien à voir avec la fricassée. C'est autre chose : j'ai une autre culture que je maîtrise relativement bien et qui me permet d'écrire d'autres choses et je ne mélange pas ! Je n'essaie pas d'introduire de l'improvisation qui finira par être enregistrée, donc c'est plus une improvisation. C'est la contradiction des disques : c'est comme les zoos, avec les girafes... C'est une girafe mais elle n'est pas dans son biotope (il rit) ! Il ne faut pas mélanger ; je ne mélange pas, je ne fais rien mais je ne mélange pas...

Le fait, comme tu dis, de te reposer la tête, de pouvoir travailler différemment dans un autre contexte, de faire aussi de la musique improbable, si on peut utiliser ce terme, c'est quelque chose qui a aussi joué un rôle dans tout ce processus créatif ?

Bien sûr, et j'ai beaucoup appris comme ça ! C'est là où j'ai le plus appris, pas forcément musicalement... Par exemple, comment se comporter avec quelqu'un qui t'engage, quelle attitude tu as avec celui qui va te payer ? Ça, c'est des mecs de la variété qui me l'ont appris, parce qu'ils ne gagnent leur vie que comme cela. Par exemple, j'ai accompagné un chanteur québécois qui s'appelait Félix Leclerc. Et Félix il me disait : « Léon tu sais, c'est simple, quand tu n'as pas d'argent, habille-toi hyper-chic... Rappelle-toi : on ne prête qu'aux riches ! Et puis quand tu as des ronds, mets des pulls à trous parce que comme ça

on ne te demande rien ! » Ce sont ces choses-là que j'ai apprises. Un patron, tu lui dis toujours « vous », tu ne lui dis jamais « tu » quand il t'engage, même si lui te dit « tu ». Tu lui dis toujours « vous », c'est lui qui paie. Par principe, tu mets une distance et c'est juste. Moi je trouve que c'est encore juste aujourd'hui. Ce sont des choses aussi simples que cela que j'ai apprises. Il y a quand même pas mal de gens dans le jazz qui sont un peu prétentieux, qui se sentent un petit peu au-dessus de ces « pauvres types de la variété ». S'ils voyaient à quel point certains musiciens qui ne font que de la variété, à quel point jouent bien, ils tireraient la langue ! S'ils voulaient bien les écouter...

40' 06'' (la réception du travail de musicien)

Au niveau des liens entre musique et politique, tu disais que consciemment ou inconsciemment c'était lié...

Chez moi c'était conscient ! Mais je pense que pour d'autres c'était lié, mais qu'ils ne le savaient pas. Ils n'ont pas voulu le voir.

Quels étaient les retours des gens qui écoutaient ou des gens de ton environnement social immédiat par rapport à ce que tu faisais, par rapport à cet engagement ?

A cette époque-là, j'aurais mieux fait de continuer à faire du rock ou du yéyé ! Mes copains disaient : « Tu aurais gagné plus de ronds, tu fais chier, t'es un con ! Ça marchait bien ! » Mais moi j'avais plus envie d'autre chose... « Tu te rends compte les ronds que tu aurais si tu avais continué, trou du cul ? » C'était ça, tu vois ? Et puis d'autres disaient : « Putain, tu as du courage, tu fais des études, tu te lances dans ta combine : chapeau ! » Et puis ceux qui faisaient déjà de la musique, dans ce milieu du jazz, se demandaient qui c'était que cet escroc qui jouait n'importe quoi !

C'était ces trois niveaux-là en fait ?

Oui ! Il y avait un type qui m'adorait à la radio, c'était Géo Voumard. Géo Voumard qu'on a enterré il y a quelques années... Il me disait : « Mais comme tu sais jouer, pourquoi tu fais ces bruitages, ces machins et tout ça ? » A Montreux par exemple, en 1971 ou 1972, la première fois que j'ai joué à Montreux. « Tu te rends compte ? Si tu jouais une musique 'possible', le succès que tu aurais ? Parce que vraiment, tu as la pêche, je ne comprends pas... » Il n'a jamais compris, mais on est devenu très copains par la suite. Et c'était assez étonnant parce qu'il m'envoyait souvent dans les trucs des radios européennes, de l'UER. Tu avais toujours un musicien de chaque pays : on faisait un orchestre, on faisait un projet, des stages...

C'était le concours à l'origine de Montreux ?

A l'origine, mais après tu représentais la Suisse. Alors j'ai fait trois ou quatre fois ça. Lui il était à la base du projet parce qu'il était le chef de la musique à la radio... Tout en me disant que je suis un escroc, tu vois, mais qu'il m'aimait bien ! Et un jour, il y a une quinzaine d'années – il était à la retraite, il habitait dans la région d'Avignon – je vais jouer dans une salle là-bas, une jolie salle, une ancienne caserne. On va jouer avec Daniel Bourquin et il vient nous écouter. J'ai trouvé sympa qu'il vienne, d'autant plus que je suis

un escroc... Et à la fin du concert, il me dit : « Tu bois un verre ? » Je dis : « Mais volontiers ! » Et puis on boit des verres et il me fait : « Tu es vraiment un escroc ! » Puis je lui dis : « Mais pourquoi ? Tu trouves vraiment que ce n'est pas beau, que c'est vilain, que c'est mauvais ? Tu peux me dire pourquoi tu dis ça ? » Il me dit : « Non, j'ai toujours pensé que t'étais un escroc, mais cette fois ça m'a plu ! » Alors je lui dis : « Bien tu vois, l'escroc c'est toi ! » Et puis après, il m'a souvent engagé quand il faisait encore des petits concerts sur le tard, à huitante ans comme ça. Il montait des petits festivals, des petits trucs, des petites fêtes autour de lui... Et c'était très sympa. La dernière fois que j'ai joué, c'était à Epalinges je me rappelle, et il avait fait venir tous les vieux copains de l'époque. Et il me fait : « Tu es d'accord de venir jouer avec tous les vieux ? Mais tu fais ton numéro avec Daniel Bourquin ! » J'ai dit : « Oui, si c'est la caution, si tu penses que c'est bien, oui, on va se donner de la peine, ne te fais pas de soucis, on va leur en mettre plein la gueule... » Et puis le soir du concert, juste avant de jouer, il vient vers moi et puis il me dit : « Oui, mais pas trop, hein ! » C'était chou (il rit).

45' 44'' (l'émergence du festival de jazz de Montreux)

L'émergence d'un festival comme Montreux a représenté quoi pour la région ?

Au début beaucoup ! Mais ça a rapidement changé... Il y a toujours des types intéressants qui venaient jouer aussi, mais c'était de la variété. Ils n'auraient plus dû appeler ça « jazz ». Je trouvais un peu dommage. Ce qu'il y a de pire c'est que les « jazziques » n'y ont rien vu ! Eux qui n'aimaient pas la variété, ils allaient voir Led Zeppelin et les autres. Tu sais, c'est de la « variété », il ne faut pas faire chier, c'est rien d'autre ! Et puis c'est bonnard, moi j'adore ! Comment il s'appelle, le guitariste ? Jimmy Page ! Je l'avais rencontré d'ailleurs celui-là... C'est des trucs que je connais bien parce que j'étais quand même dans ce monde un moment. Mais petit à petit, il n'y avait plus beaucoup de jazz. Au premier festival, il y avait Keith Jarrett en culottes courtes, avec Jack DeJohnette ! Il jouait dans le piano, il jouait ses machins, c'était en 1967 ! J'avais été voir ce concert, et c'est ça qui m'a donné un petit peu envie de passer de l'autre côté... Il faisait venir des gens comme ça, et pour l'époque c'était vraiment la révolution ! Il a fait venir Bill Evans aussi : ce n'était pas la révolution mais c'était quand même la grande classe. Et les Anglais c'était bien, avec le blues, le rhythm'n'blues. Ça c'était ce qu'il aimait lui, mais petit à petit, ça a tourné... Il a commencé à y avoir les cariocas. Ils auraient dû mettre du strip-tease avec, c'aurait été mieux – mais pas à 200 balles l'entrée ! Mais c'est un festival important, c'est sûr !

48' 14'' (la redécouverte du blues)

Avant qu'on commence l'entretien, tu me disais à quel point le blues avait été important pour toi. C'est aussi quelque chose qu'on redécouvre dans ces années, avec les originaux, les racines de cette musique ?

Dès qu'on a eu des disques, on a eu pas mal de blues... Comment il s'appelle ? Big Bill Broonzy, j'adorais ça ! Ça c'est des types que j'aimais bien. J'adorais Champion Jack Dupree : il me faisait rire ! En plus, quand tu le voyais jouer... Il n'y a pas de mesures : là c'est free, hein ! Le rythme, il le change quand il veut, où il veut et il dit ce qu'il veut ! Ça c'est splendide ! C'est un peu comme les griots africains. Il a un fiston qui jouait bien, Cornell Dupree, qui jouait avec Aretha Franklin. C'est une musique carrée que j'aimais

bien. Et puis il y avait des types qui jouaient presque plus variété-jazz, Les McCann ou les gens comme ça. C'est facile, c'est simple, tu peux danser, tu peux écouter, ils sont drôles, ils font le show... Ce n'est ni le jazz ampoulé de la West coast, ni le blues déglingué de Dupree. C'est commercial... Moi j'aime bien ça !

C'est quelque chose qui t'a inspiré aussi ?

Je n'aurais jamais joué ça, parce que comme je te l'ai dit, l'original ça vaut toujours mieux ! Mais à écouter, à être là, ça c'est des trucs que j'aimais bien. Je parle de la fin des années 1960.

50' 44'' (la demande d'un enseignement spécifique)

Est-ce qu'on t'a demandé d'enseigner durant ces années, comme on a demandé à Pierre Favre ?

Ah oui, mais je n'ai jamais voulu ça. J'ai fait ces deux ou trois stages. Du temps de Christo Christov j'en ai fait un ou deux à l'EJMA. On en avait fait un disque d'ailleurs. Tu connais Christo ? Un fou, mais splendide !

Pourquoi y avait-il cette demande ?

Le Conservatoire m'avait demandé de donner des cours. Ils m'ont tous demandé de donner des cours, mais je n'ai jamais voulu ! Je ne suis pas enseignant, je suis musicien. Désolé, mais ce n'est pas la même chose ! Le prof de math ce n'est pas un mathématicien, il ne faut pas faire chier ! Il enseigne les maths, c'est nécessaire, c'est bien, c'est super ! Ce n'est pas le même métier, et puis moi je n'arrive pas à faire les deux. Je n'ai pas de patience avec ces petits cons qui m'emmerdent, non ! Et puis je n'ai pas envie de les foutre dans la merde non plus (il rit). Si j'avais eu besoin de beaucoup d'argent pour vivre je l'aurais fait. Mais ce n'est pas sûr que je l'aurais fait bien... Peut-être que oui, peut-être que non, je ne peux pas dire. Et puis faire un truc mal, ça fait chier – surtout un truc que tu n'as pas vraiment envie de faire. La plupart des mecs qui enseignent à l'EJMA, ils aimeraient bien être musiciens, mais ils sont enseignants et ils ont un concert tous les trois mois ! Bon, c'est tout, ils ne sont pas musiciens ! Musiciens dans l'âme, tout ça, compétents, tout ce que tu veux ! Je ne les connais pas, c'est possible, mais enseigner la musique ce n'est pas être musicien...

52' 40'' (les nouvelles organisations)

Durant ces années, il y a des organisations qui se montent et militent pour un statut professionnel de musicien. Est-ce que tu as participé à ces organisations ?

Non. J'en ai entendu parler parce qu'ils ont voulu me faire voter là-dessus... Si tu veux un statut professionnel, c'est-à-dire que la profession n'égale pas la compétence, c'est des papiers. Ça ne veut pas dire que tu es compétent, génial, ou mauvais ou n'importe quoi. Tu as un papier. Le fait de passer un papier te fait croire que tu es professionnel, alors que tu ne sais rien du tout : tu as fait un papier, point ! Si c'est juste pour assurer un salaire, il ne faut pas faire de la musique, il faut faire autre chose. Tu ne peux pas avoir ton salaire assuré et prétendre être musicien indépendant. Un indépendant n'a pas de sécurité de

l'emploi. S'il a la sécurité de l'emploi, il n'est plus indépendant ! Et moi, je ne conçois pas qu'on puisse faire ce métier sans être indépendant. Être son propre patron, si tu veux. Mais bon, je ne sais pas où ils veulent en venir, mais s'ils ont besoin de pognon et que tout ce qui les intéresse c'est de rentabiliser leurs études... Moi je suis content que les gens gagnent leur vie et c'est tout ça qu'on ne prendra pas pour le social, tu vois ? Parce que le social, c'est nous qui le payons... ça ne me concerne pas. Je n'en ai jamais discuté, mais j'ai de la peine à comprendre. C'est comme si les footballeurs maintenant ils avaient décidé qu'ils avaient le droit de gagner 7'800 francs par mois. Ceux qui gagnent trois millions, ça les emmerde, et ceux qui gagnent 5'000 francs, ça leur sert à quoi, c'est presque la même chose... Tu ne peux pas tout niveler : on n'a pas tous le même talent ou les mêmes compétences ! Il faut quand même qu'il reste un tout petit peu de soi-même là-dedans... Ce n'est pas parce que tu as fait un papier qui dit que tu sais, que ça suffit : tu n'es pas un policier, tu n'es pas assermenté ! Le papier, qui c'est qui te le fait, qui c'est qui te le donne ? Ceux qui te l'ont donné et qui t'ont formé, tu crois qu'ils avaient été formés avant ? Pas sûr ! C'étaient peut-être des petits génies, mais qui n'avaient pas de formation. Je ne sais pas, je ne lutte pas contre – si ça leur permet de mieux vivre, tant mieux...

56' 12'' (l'héritage des années 1965-1980)

Peut-être encore une question en guise de conclusion par rapport à tout ce que tu as dit : quel regard tu portes sur ces années, et puis sur la situation actuelle, quelles perspectives ?

Je pense que ces années étaient merveilleuses, où on arrivait relativement à gagner sa vie correctement, quasiment dans tous les cas pour ceux qui étaient capables de se faire voir. Pour ceux qui n'en étaient pas capables – c'est vrai qui il y a toujours des gens de talent qui ne savent pas se vendre... ça, malheureusement, on vit dans un système où c'est l'offre et la demande, pour revenir à ce qu'on discutait avant, et pour l'offre et la demande, tu ne peux pas être salarié ! Tu ne peux pas voter à droite et être salarié. Si tu votes à droite, tu prends des risques. Alors moi, je vote à gauche mais je trouve qu'il faut quand même prendre des risques (il rit)... Cette sécurité elle est caduque pour moi – mais tant mieux pour eux ! Ces années bénies ont duré jusqu'en 1985-1990 et puis après, bon, il faut se lancer dans autre chose. Ça a permis de penser les choses autrement : quand tu commences à ne plus pouvoir vendre de disques... Depuis dix ans, on ne vend plus de disques, c'est fini, il ne faut pas dire des conneries : à part deux ou trois gaillards, il n'y a plus de disques. Et puis quand tu fais un truc en ligne, tu peux faire un thème de jazz de trois minutes, mais franchement c'est un peu plus concept que ça cette musique ! Elle mérite une demi-heure, trois quarts d'heure. Un petit concert, elle mérite ça ! Ou alors John Coltrane ; tu mets un thème, « Naïma », et puis c'est bon, tu as tout dit : cela s'écoute tout seul. Joli thème de variété d'ailleurs : ça passerait très bien... Maintenant, par contre, je ne discute quasiment jamais avec personne de musique. Un petit peu parce que je trouve qu'elle se suffit à elle-même et qu'il y a pas besoin d'expliquer. Et c'est vrai que maintenant elle ne se suffit plus à elle-même parce que c'est des photocopies : on copie en y mettant deux ou trois choses. Moi, les derniers trucs un peu intéressants que j'ai vus et que je trouvais très libres, c'étaient des DJs. Je ne parle pas des Djs qui sont là pour faire danser

et taper dans les mains. Je parle de ceux qui font des spectacles avec trois platines, qui s'amuse. Ils ont là-dedans du Stockhausen, du Hendrix, du Léo Ferré et ainsi de suite, et ils te changent ça... C'est un vrai instrument. Ça redevient un instrument parce que c'est tactile aussi, ce n'est pas seulement électronique. J'ai bien aimé ça ! Mais le mec qui me refait en moins bien, mais avec une technique folle, Cannonball Adderley, je l'emmerde ! C'est pour ça que je n'aime pas ces écoles, style EJMA, j'ai de la peine. Parce que je la connaissais au tout début, qui n'était pas à Lausanne d'ailleurs, qui était à Martigny – et c'est Christo Christov qui a lancé ça. Moi Christo, je l'ai connu quasiment le jour où il est arrivé en Suisse : il est venu jouer dans une séance, dans un studio à Bienne, avec un autre trompettiste qui était prof au Conservatoire de Lausanne. Et pour une séance, j'avais besoin de deux trompettes et il y avait Christo dedans... Christo, c'est vraiment un numéro, tu vois ! Il jouait bien de la trompette. Et puis quand il jouait ces trompettes de mariage bulgare et tout ça, ces grandes mélodies. Tu es seul à faire danser les gens, donc avec cette espèce de souffle continu, comme les Turcs, c'est étonnant.

Ces années ont servi vraiment de base pour toi, pour ensuite lancer le BBFC et avoir un orchestre qui a vraiment duré dix ans ensemble.. ?

Bien sûr, disons que les trucs qui ont arrêté, ça s'est toujours arrêté parce que soit tu as un mec qui est mort – et puis que je suis un sentimental alors avec Michel Portal, ça s'est arrêté quand Beb Guérin s'est suicidé... C'était mon copain : on vivait l'un chez l'autre tout le temps. Et puis il a eu le bon goût de se pendre. Et puis là, je n'avais plus envie... J'ai fait encore quelques concerts, juste avec Michel Portal et Pierre Favre, mais je n'avais plus envie d'aller à Paris. C'est comme ça que je me suis dit : « Merde ! Nunusse, il est en face de chez moi, et dans la même maison que Nunusse il y a Jean-François Bovard, et Olivier Clerc il habite à 200 mètres juste après le premier bistrot ! » J'ai dit : « On ne va pas chercher plus loin. » Bovard, j'étais au conservatoire avec lui, Nunusse, il faisait mon chauffeur, et puis Olive je le connaissais bien aussi, puis voilà ! On a fait ce quartette... C'est Albert Mangelsdorff qui était venu voir le concert : on jouait et lui il jouait juste après avec Martial Solal. C'était assez rigolo parce que je descends les escaliers et lui les monte pour aller jouer et il m'a juste fait un clin d'œil et il a dit « Street gang ? » Il ne savait pas qu'on habitait dans la même rue... Un gang de rue ! C'était chouette parce qu'il avait tout compris : ça c'était un mec bien.

Merci!

1 : 03' 32''