

Inverview de François Lindemann

Lausanne, le 18 juin 2013

Première partie

00' (1963-65, rencontre avec la musique de John Coltrane)

Comme expliqué tout à l'heure, ma première question est une question très vaste et ouverte, c'est les années 1965-80, qu'ont été les moments charnières, les principales rencontres, les principales choses qui se sont passées dans une perspective musicale pour toi ?

Pour moi, c'est toujours à lier aux autres, parce que c'est un des propres de cette musique et en 1965 j'avais quinze ans... En 1965 j'avais déjà dix ans d'écoute de jazz dans ma maison de famille qui était un hôtel où d'ailleurs venaient loger les musiciens. Mais 1965 pour moi ça a une résonance 64-65, parce que j'achetais déjà à quatorze – quinze ans le Jazz Hot et Jazz Magazine et je m'intéressais à cette musique un petit peu plus biographiquement que juste à en écouter – forcément dans la préadolescence on a envie de comprendre plus de choses que juste le fun, quoi... Pour moi, c'était le premier ou le deuxième Jazz Hot que j'aie acheté au kiosque de la gare, où il y avait des articles sur les musiciens. Il y avait notamment en 1963 un musicien que je commençais à connaître, c'était John Coltrane, et puis ça été une assez grande révolution dans mon écoute aussi, parce que 64-65 c'est là que j'ai commencé à écouter « A Love Supreme », donc pour moi il y avait tout d'un coup quelque chose qui s'est passé... J'ai pas très bien compris ce qui se passait en fait, parce que j'étais... Entre dix et quinze ans j'étais plutôt un amateur des Jazz Messengers, Bobby Timmons, Art Blakey et tout ça... Et tout d'un coup cette musique a débarqué par le truchement d'un 33 tours chez moi, et dès que j'ai entendu ça, il s'est passé quelque chose d'émotivement très fort... Ça paraît un peu bateau après cinquante ans de dire ça, mais c'est vraiment ce qui s'est passé quoi, parce que... Sans le savoir et sans l'analyser tout de suite, je me suis dit qu'il y avait quelque chose de fort dans cette musique, qui était au-delà de la forme justement... Et c'est bien plus tard qu'on l'a lu, on l'a senti et on l'a appris... Qu'il y avait une grande spiritualité avouée, quoi, dans la musique de *Trane*. Et moi je l'ai senti ; j'avais entendu un tout petit peu de Coltrane, des choses plus be bop, parce qu'il était vraiment dans cet idiome-là dans les années fin 50, mais quand a débarqué « A Love Supreme » ici chez les disquaires, vraiment ça m'avait... Ce qui m'a frappé, c'est cette émotion énorme comme ça, et puis je sentais qu'il y avait un autre son, ce son, un son d'ensemble (...). Ce qui m'avait frappé, c'est qu'il y avait une différence entre le son d'un orchestre New Orleans, ou un orchestre middle jazz et le hard bop d'Art Blakey que je jouais ; je sentais des différences, forcément des différences de forme, des différences d'intentions, mais il m'a semblé qu'il y avait tout d'un coup plus de différences entre la musique de Coltrane et la musique de Benny Golson quoi quelque part... pas par le jeu de ténor que j'analysais peut-être pas encore à l'époque – je faisais un tout petit peu de musique mais vraiment très mal – mais je sentais intuitivement en moi qu'y avait un autre truc, voilà...

03' 58'' (nouvelle génération, nouvelle fantaisie)

Et puis, c'est quelques années après, si tu veux, quand j'ai eu dix-sept ans, donc deux ans après cette année, enfin deux ou trois ans après cette année – là les mouvements sociaux ont commencé à se faire un petit peu jour, un petit peu par procuration en Suisse parce que le *Flower Power*, les hippies, tous ces mouvements, on les voyait par le truchement de revues ou des copains plus âgés que nous qui étaient allés en Californie ou comme ça. Et on voyait à travers les disques, à travers l'habillement, à travers certaines idées qui apparaissaient chez les adolescents que quelque chose changeait aussi socialement – il y avait une volonté de plus... Je pense que dans toutes les générations les jeunes se sont un peu rebellés, comme leurs parents, mais avec certaines formes ; et puis voilà tout d'un coup on sentait que là aussi, il y avait une forme différente de rébellion, les nouvelles valeurs échafaudées... Echafaudées par la fantaisie je trouvais – et ça, ça m'avait frappé, surtout chez les gens du rock, du folk, cette espèce de nouvelle valeur qui était créée à partir du rêve, à partir des psychotropes ou ce qu'on veut, que j'ai un petit peu utilisés entre dix-sept et vingt ans, mais pas au point de certaines personnes du continent américain en tous cas... Ça me plaisait bien, parce qu'à dix-sept / dix-huit ans on commence à bouquiner un peu plus profondément, comme on écoute la musique d'une autre manière ; on lit, on s'intéresse un peu à la politique, on s'intéresse un tout petit peu, on survole aussi un petit peu à cet âge-là la philosophie, le Livre des Morts Tibétain, l'Inde qui s'est fait jour, les voyages des copains au Maroc et en Inde, enfin tout ça... Et puis ces images et ces réflexions apportées des Etats-Unis, des festivals, peut-être les grands festivals c'est plutôt 69-70, mais enfin oui déjà en 1967 on sentait... Il y a eu les Beatles aussi quelques années avant, mais je m'intéressais moins à ça ; je sentais aussi qu'il y avait eu un petit déclic par mes copains qui aimaient bien ça... Je crois que le concert qui a été diffusé une nuit – est-ce qu'ils étaient aux Etats-Unis en 63 ? – Je crois que c'est toi qui pourra me dire mais... Je sais qu'on était dans un camp de ski et tout d'un coup la nuit il y a eu une télévision qui s'est allumée parce qu'il y avait les Beatles etc...

06' 25'' (le fossé entre adultes et adolescents)

Alors moi en 63, comme je viens de le dire, c'était plutôt les (Jazz) Messengers et tout ça, et puis en 64 après John Coltrane, et puis (Jimi) Hendrix bien sûr, un peu en parallèle, mais si tu veux du côté du changement de mentalité dans la société... Et puis le fossé qui commençait à se créer entre les adultes et les adolescents. J'imaginai, moi, que c'était un grand fossé par rapport à ce qu'avaient vécu mes parents vis-à-vis de leurs parents ; et je pense que l'histoire peut nous donner un petit peu raison... Il y a eu des... C'était une plus grande bagarre enfin ; c'était autre chose, c'était un petit peu différent, c'était une plus grande révolte entre guillemets – alors évidemment qu'on tuait pas ses parents à cette époque, on les tuait au sens psychiatrique du terme. Et voilà donc ça, ça m'a toujours accompagné jusqu'il y a peu de temps : la vie de tous les jours et ce qui se passe dans la société, les changements sociaux, les changements de valeurs, ce qu'on te balance à la radio, ce qu'on te balance dans les publicités, les vitrines de magasin et tout ça... Pour moi, je vois beaucoup de relations et d'opposition ou d'acceptation de part et d'autre, c'est-à-dire d'adhésion par les musiques et par les musiciens qui font ces musiques, qui adhèrent ou non à la société, ou qui sont en réaction. J'ai toujours été assez attentif, parce

que ça me paraît assez évident... Autrement il y a de la musique décorative aussi, comme il y a de la peinture décorative, mais elle m'intéresse effectivement moins ; mais je peux aussi en consommer comme tout un chacun, mais à dose homéopathique dans certaines circonstances, parfois imposées mais de mon propre choix parfois aussi. Et donc ça c'est les années 67-69... En 1969 moi j'ai commencé à jouer ; alors effectivement il y avait le côté révolte, enfin... pas d'accord avec les parents, des autres valeurs inculquées par des plus grands que nous, des post-adolescents inculquées aux jeunes adolescents de 17 ans : « Faut plutôt vivre comme ça, faut plutôt que tu penses comme ci, comme ça » ... On avait le choix, mais en même temps quand il y a des grands qui nous imposent des idées on y adhère un petit peu comme ça.

08' 41'' (Naissance de mouvements associatifs)

Et puis c'est... Je trouve intéressant, en même temps que les idées de pensée, de lectures, d'habillement, de manières de bouffer ou de vivre sa journée, on avait aussi des exemples dans la musique ; et je pense que tout ça était très très lié, peut-être beaucoup plus que maintenant à mon sens – ce n'est pas un reproche par rapport au présent, mais c'est simplement un constat que, me semble-t-il, quand bien même il y a toujours une liaison entre ces choses, entre la vie et une expression artistique quelle qu'elle soit – la musique et les performances, la manière de vivre, les communautés, la musique qu'on y faisait, en fumant en bouffant, en buvant etc... J'ai trouvé un lien assez particulier, assez fort disons... Et les associations se faisaient jour aussi, je pense que ça devait être autour du début des années 70, il y avait l'AMC Jazz Action, dont pas mal d'associations se sont inspirées par la suite, notamment en France et en Suisse. Pensons au MAL, Musique Action Lausanne, que j'ai fondé avec l'AMR, avec François Jacquet et d'autres, et au MKS (*Musiker Kooperative Schweiz*) plus tard – bon et tous ces musiciens... Il y avait un grand brassage ! (...) Une autre charnière – parce que les charnières étaient, me semble-t-il, avec le regard que je peux porter en arrière, un petit peu tous les quatre / cinq ans comme ça peut-être – il y a eu une grande charnière peut-être au début des années 60... Mais en ce qui me concerne j'ai senti cette charnière avec l'arrivée du nouveau Coltrane, avec le quartet, puis très vite en 69-70 il se passait déjà d'autres choses tout d'un coup, il se passait déjà d'autres choses dans la musique : il y avait l'influence de la pop qui est arrivée chez des musiciens comme Miles (Davis) – ça j'y ai été sensible assez vite, « Bitches Brew » et tout ça j'y ai été confronté en 1970. Donc cinq ans après, il y a eu un autre choc d'écoute, pour ne parler que des musiques qui viennent des Etats-Unis, mais en même temps, c'est vrai que 69-70 « Bitches Brew » puis 64 « A Love Supreme », ça fait quand même que cinq ans et c'étaient deux grandes révolutions esthétiques, une un peu mystique et l'autre, pourquoi pas, mystique-sociale oui, à travers ce mouvement hippie-rock-jeune-nouvelles valeurs... Et puis on commençait à avoir aussi dans nos régions du free-jazz américain qui a, me semble-t-il, très vite influencé des musiciens assez radicaux, dans le nord de l'Europe mais qu'on voyait assez souvent en Suisse allemande, voire même à Genève déjà ; je pense que avant l'AMR il y avait déjà des gens qui voulaient jouer free ; ce qu'on appelait, comme ça aussi, un affranchissement des formes, un affranchissement par rapport à d'anciennes valeurs formelles, voire fondamentales, comme toujours liées avec la vie sociale et tout ça...

11' 48" (free jazz européen)

Alors si le free jazz américain a eu une odeur de soufre et de révolte vis-à-vis du racisme, chez nous c'était simplement aussi pour des... C'était marrant parce qu'il s'est passé, je pense entre 69 et 72 par là-autour, il y avait aussi un racisme à l'intérieur de la communauté internationale de musique, à savoir que les musiciens de free jazz européens commençaient à réfuter leurs collègues américains, parce qu'ils avaient toujours le blues et parfois même le tempo, alors que les musiciens de free suisse-allemands ou allemands ou hollandais... Il ne fallait plus du tout qu'il y ait de tempo. Alors Coltrane l'avait déjà fait en 67 – il est mort en 67 – avec Rachid Ali : on savait déjà que, bon, il y avait une autre manière de jouer le beat quoi, enfin de ne plus le jouer mais de faire comme des vagues un petit peu, ça c'est le type de jeu de Rachid Ali. Mais des musiciens comme (Han) Bennink ou (Alexander von) Schlippenbach ou d'autres gens, même Irène Schweizer avec Bushi Niebergall ou des gens comme ça, ça jouait vraiment... très très affranchi de tout ça ; c'était même audiblement plus difficile qu'un certain free jazz américain. Je trouve que c'était un peu... Il y avait une espèce d'urbanité dure, qui était à mon sens pas mal tempérée, cette urbanité dure, par le côté blues et chant que pouvaient avoir des gens comme Albert Ayler ou Frank Lowe. Il restait quelque chose, pour moi... du chant et quelque chose de poétique dans cette révolte, tandis que dans les... Il y avait cette ville en Allemagne, comment elle s'appelait ? Dans la Ruhr je crois...

Wuppertal...

Wuppertal, voilà... Pas mal de musiciens de cette région-là, qui eux aussi vivaient certainement, enfin voyaient vivre et étaient concernés par les conditions des ouvriers de ces usines terribles et dans ces régions ; et intellectuellement, ils avaient aussi envie d'exprimer ça à travers une forme musicale qu'ils avaient choisie, qui était la leur, le jazz, et qui étaient eux aussi, je pense pour pas mal, d'anciens boppers ou néo-bop – puis des gens qui se sont mis à jouer très très free, très très dur. C'était plus dur : le free jazz blanc européen était vraiment assez radical et plus difficilement écoutable. J'en écoutais aussi parce que je sentais qu'à l'intérieur de... J'en ai aussi fait un peu, mais peut-être pas de manière aussi radicale parce que ce n'est pas dans mon tempérament d'avoir ce côté radical qu'ont certains nordiques, voire des suisses-allemands. Mais je sentais bien qu'y avait quelque chose qu'il fallait adopter aussi, parce que j'étais encore... En 69 j'avais dix-neuf ans donc j'étais encore assez jeune pour être assez perméable à beaucoup de choses – J'espère que je le suis encore mais... Mais c'est vrai qu'on avait envie un peu de ressembler aux un peu plus âgés que nous ; on partait dans ces esthétiques-là aussi.

14' 51" (les relations en Suisse)

Et puis, d'un autre côté, on a commencé avec les associations à se connaître un peu plus aussi à travers ces musiques, et je pense que nos anciens copains – je pense à des gens plus âgés justement comme (Bruno) Spoerri ou Jean Bionda ou Raymond Court – avaient aussi des potes en Suisse allemande et à Genève. En habitant un petit peu au milieu comme on dit à Lausanne – moi je me sens plus au milieu de la Suisse que si j'habitais Berne, par exemple, tu vois... Je pense qu'un musicien lausannois sait jouer avec des

musiciens genevois et des musiciens de Berne et de Zurich. Pour moi, je suis au milieu, alors qu'on est vraiment à un tout petit tiers, voire un quart de distance géographique, mais bon c'est mon impression et je l'ai toujours comme ça... C'est vrai qu'à cette époque-là, j'ai toujours eu des groupes qui avaient des musiciens... justement de Genève : je pense à Jean-Luc Barbier, Olivier Magnenat ensuite Olivier Clerc et moi-même ; ensuite il y a eu Robert Morgenthaler qui venait de Berne, j'ai aussi joué avec Hans Kennel et tout ça, c'était aussi dans les années 70. On allait souvent aussi jouer dans les festivals de Zurich et les festivals de jazz amateur. Pour parler un tout petit peu de ce que je faisais... Le festival de jazz amateur de Zurich était divisé en deux parties – ça c'est peut-être pas utile de le mentionner parce que tout le monde le sait. Il y avait une section nationale, une section internationale et une section vieux style et une section moderne, et puis il y avait des éliminatoires dans chaque ville, enfin dans quelques villes dont Lausanne et Berne et tout ça. Et j'avais été sélectionné en 69 avec un quintet que j'avais monté où il y avait un Allemand, très bon contrebassiste qui s'appelait Hartmuth Bennewitz, qui jouait aussi du trombone vieux style avec Jean-Claude RoCHAT qui a monté le Chorus ; mais en chahutant un pianiste vieux-jazz, on jouait depuis 69 justement à l'Amiral qui était une boîte qui s'appelait le Triton qui datait des années 50, fin cinquante, à la rue Caroline, et qui était tenu par un couple de Français.

17' 01'' (la scène locale de Lausanne I : L'Amiral)

On va trouver un petit historique sur le net de ça, je te montrerai tout à l'heure... Ça s'appelait le Triton et je sais que mon oncle y allait de temps en temps... Le truc cocasse c'est que ce couple de Français – la femme était assez jolie, une assez jolie femme, une Niçoise je crois, des cheveux bruns comme ça, des jolies jambes et tout ça, moi j'avais 19 ans, et je regardais aussi les femmes de 30 hein – et puis son mari, il jouait du Vincent Scotto, il chantait du Vincent Scotto avec un pianiste en bas dans un petit bar qui était au deuxième sous-sol, très joli d'ailleurs, et ils ont commencé à inviter des... Je pense que c'est des gens comme Serge Wintsch qui ont dû demander à jouer, ou Olivier Berney, les boppers de l'époque-là, qui sont quand même plus âgés que moi d'une bonne dizaine d'années. Et ils ont commencé à vouloir jouer là-bas, et Jean-Claude RoCHAT aussi avec son groupe les « Hot Feet Jazz Band » ou quelque chose comme ça – pas les « Feet Warmers », ça c'était Sidney Bechet – mais voilà quelque chose comme ça (...) avec Jean-Baptiste Ferrari qui a construit l'EJMA (Ecole de Jazz et de Musique Actuelle, Lausanne) beaucoup plus tard, qui jouait du cornet. (Il rit) Eh bien, les associations politico... d'intérêt, ça dure depuis des siècles ! Et voilà, il y avait le mardi du vieux-style avec Jean-Claude RoCHAT, le mercredi, il y avait Raymond Court ou Olivier Berney qui faisaient du bop, avec Jean Bionda comme pianiste ; il y avait aussi un autre pianiste, comme ça alterné entre les deux trompettistes, soit Berney soit Court – c'étaient soit Jean Bionda avec Court, soit Denis Gonseth au piano pour l'autre orchestre bop - il y avait toujours (Alain) Petitmermet à la batterie, Peter Candiotto aussi qui naviguait un peu entre les deux orchestres ; il y avait Michel Thévoz qui jouait de la guitare, qui est devenu le directeur du Musée de l'Art Brut ; et il y a eu aussi Michel Contat, ténor, un journaliste qu'on connaît bien... Alors c'est vrai qu'avec tout ce petit monde, on se retrouvait à l'Amiral ; et puis alors le jeudi, quand je suis arrivé, alors on a voulu commencer aussi à faire un petit peu de free jazz : « Eh

tiens, il y a du vieux-style le mardi, du bop le mercredi, on pourrait faire du free le jeudi ! » – Et puis la patronne a été d'accord de faire ça... Alors à l'époque on jouait aux entrées – c'est devenu maintenant de nouveau une habitude ou une nécessité pour les jeunes malheureusement – Mais bon on était bien content, on avait 19 ans... Et puis tout d'un coup est apparu... Alors moi j'avais un orchestre avec Jean-Claude George, contrebasse, Marcel Rieser à la trompette – alors justement ce Harmuth Bennewitz qui était contrebassiste, qui venait d'Allemagne pour étudier avec François Marcellin au Conservatoire de Lausanne, qui a été le prof de beaucoup de contrebassiste dont Pierre-François Massy entre autres et (Olivier) Magnenat je crois – Et puis il y avait un autre qui s'appelait Hartmuth Reeb qui était un juriste allemand, aussi comme l'autre Harmuth, et lui jouait du ténor, un type assez sympa. Et quand on a pu se décrocher un passeport pour Zurich, c'est-à-dire qu'on a gagné les éliminatoires à Lausanne, ou à Berne je ne sais plus, avec le quintette Hartmuth Reeb – Hartmuth Bennewitz – Lindemann – Petitmermet (...) Il y avait trompette et ténor... Somme toute assez classique.

20' 22'' (la scène locale de Lausanne II : le Lapin Vert)

Ce qui était d'intéressant dans la ville c'est que, outre cette boîte qui s'appelait l'Amiral où il y avait un peu tous les styles réunis, disons les quatre ou cinq orchestres qu'il y avait dans le canton de Vaud – il y avait encore Zürcher à Nyon, le « Jazz à 4 » – mais ce qui était assez sympa c'est qu'on se retrouvait aussi... Il y avait aussi évidemment une espèce de rivalité, un petit peu comme les « pannassiéristes » (...) et les passésistes de Jean-Claude Rochat qui ne supportaient pas trop le groupe du jeudi. Donc on ne les voyait pas trop... Mais moi j'allais écouter, comme toujours : cinquante ans après je suis toujours un petit peu dans les boîtes à aller écouter un petit peu tout le monde – plus de vieux style parce qu'on en voit plus, à part dans la rue... On avait des étudiants, des copains étudiants des Belles-Lettres, qui ont toujours d'ailleurs le petit caveau du Lapin Vert, qui est en fait un petit théâtre dans la vieille ville de Lausanne, et dans ce petit théâtre, c'est eux qui nous ont dit : « Mais faites aussi du jazz ici le week-end, parce qu'en fait le week-end il n'y a pas de jazz ; c'est le mardi, le mercredi et le jeudi en ville... » Et eux ils étaient intéressés par le fait d'avoir plutôt du jazz moderne et expérimental et contemporain. Donc on a commencé à investir ce lieu qui était un très très joli lieu, qui compte une petite centaine de places... Et ça a été le lieu vraiment de beaucoup de rencontres de musiciens d'ici – modernes ou plutôt modernes et free ou comme ça – et c'était aussi le moment où (Léon) Francioli est arrivé... Il est arrivé pour faire un petit peu de jazz assez moderne, voire free, ou pas encore tout à fait free mais assez ouvert disons, un jazz modal avec un pianiste qui s'appelait Eric Christen qui jouait du piano et de l'orgue Hammond, qui a bossé après à la télévision – il est retraité maintenant, je l'ai vu dernièrement encore dans une émission... Eric Christen, Léon Francioli et Alain Petitmermet toujours, qui lui a traversé vraiment tout, qui est capable de jouer tous les styles assez bien. C'était un des premiers musiciens assez polyvalents qui allaient aussi loin en avant dans la musique... Avant, il y avait des gens qui faisaient du vieux-style – des compatriotes plus âgés que moi – et certains musiciens jouaient bien le New Orleans, le Middle, ils faisaient du big band, ils faisaient du be bop. Mais Petitmermet faisait tout ça et quand le free est arrivé, il a aussi commencé à jouer free – un peu à la Rachid Ali, à la Paul Lovens, à ce genre de musiciens – et alors lui

il joue toujours, mais malheureusement on lui demande plus que pour faire du moderne, du bop tranquille ou du vieux jazz, mais il n'y a plus personne qui sait qu'il est capable de faire d'autres choses comme ça... On s'est retrouvé d'ailleurs, bien des années plus tard, je crois que c'est René Langel qui avait voulu qu'on joue à Chorus, qu'on mélange vraiment de nouveau Raymond Court, Francioli, Petitmermet et moi – Donc on avait fait un quartet un soir, il doit me rester une critique là assez dithyrambique parce qu'on avait vraiment mis le feu aux poudres et on avait vraiment mélangé... On avait une admiration réciproque quand même, Raymond Court était un peu une sale gueule mais on avait quand même une admiration réciproque de ce que chacun jouait. Et puis la vie était comme ça, il y avait une espèce de... Il y avait cette liberté quand même, qu'on sentait bien chez les gens de 45 ans comme avait Raymond à l'époque et puis les gens de 25 ou 26 comme moi, à la fin des années 70, au milieu des années 70, voilà... Il y avait à la fois des petites piques qui étaient lancées à l'encontre de chacun des deux camps, mais en même temps c'était une belle réunion...

24' 01'' (Musique Action Lausanne et Disco-Club)

On a commencé avec Serge Wintsch, Olivier Clerc et mon ex-femme Isabelle Desauges à monter – sur le modèle un petit peu des associations françaises – on a monté sur Lausanne, un petit peu en même temps que (François) Jaquet d'ailleurs... On a fait les statuts de Musique Action Lausanne, devenu Onze Plus plus tard, et de l'AMR, sur la table de ma cuisine à l'avenue du Simplon, avec François Jaquet qui était venu avec la fille de Chavannes, puisque c'était sa petite copine à l'époque, la fille du Maire de Genève – ça lui a certainement offert pas mal de facilité pour implanter cette association dans le paysage culturel genevois et c'est très bien... Et voilà donc ces associations sont parties en même temps... parce que entre les années 72 et 75-76, il y a beaucoup de choses qui se sont passées dans la région, à savoir ces deux associations qui ont pris corps et puis deux ans avant, j'ai racheté un magasin de disques, Disco-Club, qu'on a maintenant toujours à Genève à la rue des Terreaux, c'était à un graphiste suisse-allemand, Paul Meyer, qui avait monté son Disco-Club tout en haut de l'Avenue de la Barre, dans la vieille ville, où j'allais acheter mes disques dans la fin des années soixante ; et puis en 71-72, il avait déménagé derrière le Mövenpick, un petit peu plus haut que le Pianissimo, dans des immeubles sont malheureusement démolis maintenant – et il avait une petite échoppe là, et au sous-sol de son échoppe il y avait un auditorium où il y avait un certain Jacques Zeller qui vendait des Cabas et des Revox, et puis en-dessus il y avait son bureau, et au niveau du trottoir, dans une très vieille maison avec une petite passerelle pour y accéder, comme ça se faisait à l'époque avec des vitres entre le trottoir et le premier mur de la maison – un petit ravin comme ça – on passait avec une petite passerelle et on rentrait dans le magasin... J'allais acheter mes disques là, et un jour il m'a dit « Ecoute, je veux monter un Disco-Club à Genève mais j'ai pas envie de lâcher celui de Lausanne... Ça serait dommage et ça serait bien qu'il y en ait un dans chaque ville – est-ce que tu voudrais pas le reprendre ? » Moi j'avais 23 ans, ma femme en avait 26, je me suis dit wouaf... Je faisais un peu de musique donc déjà, mais j'étais... je venais de sortir d'apprentissage de graphiste depuis deux ans, donc je me baladais entre la musique et les petits boulots de graphisme comme ça... Et on a repris ça : j'ai demandé à mon père de me prêter 10'000 balles et puis on a racheté

son magasin, ça s'appelait Disco-Club. Et puis il m'a montré un petit peu comment ça marchait, j'avais pas trop la... Oui bon : je vivais dans un commerce parce que mon père avait un hôtel et puis je savais un petit peu ce que c'était que de vendre des produits, de la soupe ou des chambres, mais bon... c'était vite là, j'avais déjà des vinyles tout plein ; et alors ce qui c'était passé, ce qui était sympathique, c'est qu'avec ce magasin on avait déjà une... On avait une vision qui n'était pas commerçante du tout et heureusement... Ma femme arrivait à vivre un petit peu avec ce magasin, moi j'avais quand même un petit boulot de graphisme et deux ou trois concerts à l'époque et puis on se passait un petit peu le travail dans cette boutique et les bénéficiaires qui excédaient un petit peu juste le petit salaire que prenait mon ex-épouse, on les a mis de côté pour organiser des concerts et des festivals au Lapin Vert et surtout le Festival de Crissier – le Festival de Crissier c'était 73 et 74.

27' 22'' (une commune s'engage : Renens-Crissier)

A l'époque, les communes de l'ouest lausannois avaient fait une association culturelle... de concerts même classiques, qui s'appelait les Cercles de l'Ouest avec un bonhomme qui s'appelait Hügli... Pierre Hügli, qui était le mari à l'époque de Brigitte Meyer, la grande pianiste concertiste qui plus tard a été invitée par Piano Seven dans les années nonante. Alors ils nous ont dit : « mais on voit que vous faites du jazz et que vous organisez des concerts... On commence à voir votre gueule un petit peu dans les journaux, avec tous les musiciens du coin. » Et puis nous on a dit : « Mais c'est clair, on pourrait faire... On pourrait organiser quelque chose avec vous. » La municipale de l'époque – est-ce que c'était Anne-Marie Crevoisier ? – Ça a toujours été des municipalités un peu de gauche à Renens comme ça forcément ; ça l'est toujours d'ailleurs... Et puis ils nous avaient dit : « Mais nous on vous met à disposition la salle de Crissier, la salle de concert de Crissier qui est une très belle salle, et on vous donne 10'000 francs pour organiser deux jours de musique, et on vous paie les affiches format mondial. » Et en 73, c'était vraiment un gros cadeau, parce qu'ils avaient vraiment envie qu'il y ait des choses un peu choc qui réunissent les publics de ces quatre ou cinq communes entourant Renens et Crissier. Donc on s'est dit « Tiens, un départ et tout ça ! » Alors moi je me suis dit qu'est-ce qu'on va pouvoir faire ? On voyait un tout petit peu les gens d'Annecy ; moi je connaissais un petit peu (Louis) Sclavis et d'autres mecs qui étaient à l'AJA à l'époque, l'Annecy Jazz Action... Il y avait aussi les frères Villaroel, Patricio et tout ça, le groupe Dharma – Dharma Quintet. Et puis aussi avec deux ou trois potes de Genève – il n'y avait pas encore l'AMR – entre Magnenat, Lucien Rémy, deux ou trois gaillards comme ça, on s'est dit tiens qu'est-ce qu'on peut faire ? (Maurice) Magnoni aussi, qui traînait dans le paysage... Qu'est-ce qu'on pourrait faire comme festival ? Et puis il faudra une petite tête d'affiche... Comme Léon Francioli qui jouait un petit peu avec moi et un petit peu avec des autres, tout d'un coup il a été engagé par Michel Portal et Michel Portal à l'époque c'était Pierre Favre, Bernard Vitet et tout ça donc il était bien en vue – et Portal aussi – donc on s'est dit tiens ce serait une bonne star ! Le public à l'époque il aimait bien... Vous mettiez du free jazz en star dans un petit festival et les gens venaient, quoi ! Maintenant c'est plutôt que les gens vont partir, voilà ! (il rit). Et en dessous de l'affiche, il y avait d'autres musiciens qu'on avait pris... On avait pris Michel Roque en trio avec Franco Manzecci et Patrice Caratini ; et puis on avait

monté des groupes – ça c'était pour le deuxième jour – et puis en première partie on avait pris chaque soir deux autres groupes ; j'avais fondé un petit workshop, il y avait mon groupe qui avait joué, j'avais joué en trio avec un batteur suisse-allemand et des gens du coin, il y avait le « Nu Creative Method » aussi, qui étaient des gens de Lyon je crois, bref... Et puis la deuxième année, comme ça avait bien marché, la Municipalité lausannoise nous dit de refaire la même chose. Alors en 74, on a refait de nouveau ce festival. Et puis cette même année, on a fondé Musique Action Lausanne et là c'est revenu à peu près dans toutes ces mêmes périodes ces choses-là... 1975 : j'ai fait mon premier 33 tours à Montreux avec CM4 sur la grande scène... Donc moi j'ai, comme quelques autres mais pas beaucoup, on a eu la chance de passer vraiment dans la grande scène de Montreux entre 74 et 94 – à peu près pendant 20 ans, on a eu la chance de... tous les 3-4 ans de passer à Montreux, mais pas dans les jardins quoi, vraiment dans la programmation.

31' 11" (le grand brassage musical)

Et puis... musicalement il y avait ces échanges... J'ai oublié de dire un truc important : c'est qu'au Lapin Vert, toujours aussi par (Léon) Francioli qui était en contact avec des musiciens internationaux, on a souvent pu voir des gens comme Alan Skidmore débarquer ou des... Même quand on a monté Musique Action Lausanne, on avait un petit club – on n'utilisait plus le Lapin Vert, ou de temps en temps quand même – on avait un petit club sous le Pont Bessières, c'était le local de musique et de répétition de l'association, et on avait fait venir, c'était par mon beau-père, Steve Lacy en trio. J'en avais fait un enregistrement d'ailleurs assez bon que je pourrais très volontiers te filer. Il y avait aussi Pierre Favre qui venait pour faire la jam ; il y venait des fois en duo avec Francioli, donc ils avaient un duo... Et au Lapin Vert des gens comme Skidmore venaient ou il y avait aussi Bobo Stenson qui était un copain de Nunusse (Bourquin) d'ailleurs... Et de temps en temps ils avaient fait des trucs, parce que tous ces musiciens nordiques passaient par ici ; il y avait en même temps des musiciens américains qui passaient par là, comme l'Art Ensemble de Chicago. Ils ont un moment habité à Sauvabelin : Don Moye s'était fait foutre dehors de la Suisse parce qu'il avait fait un petit incendie, par un matelas qui avait brûlé avec un joint dans cette maison à Sauvabelin, il était interdit de séjour, enfin bref plein de trucs... Il y a eu Byron Pope aussi, un saxophoniste alto qui faisait du free un peu à la Ornette Coleman (...) moi j'avais joué aussi avec lui au Lapin Vert... Ils venaient ici, il y avait vraiment un brassage incroyable de gens ! Alors ce n'étaient pas les grandes stars, c'étaient des gens heu... de seconde zone mais très très intéressants ! J'ai même eu l'occasion – avec je ne sais plus quel batteur, est-ce que c'était avec (Pierre) Gauthier ou comme ça ? – à Genève de jouer le frère de Wayne Shorter, Allen Shorter... Est-ce que c'était à la salle Patino ou... Je me souviens d'un autre théâtre, peut-être un petit théâtre à l'italienne assez joli à Genève... Je ne me souviens plus le nom. Et puis c'était organisé... Ce qu'il y avait d'extraordinaire, c'est qu'à l'époque on pouvait organiser des choses très vite ! Maintenant, vous voulez jouer dans un club : c'est 18 mois à l'avance puis c'est déjà pris... A l'époque c'est vrai qu'on disait : « Ah bon, il y a Allen Shorter qui est là, bon alors on va vite voir et puis hop ! » Et quelqu'un nous disait patientez trois ou quatre jours et puis on va pouvoir vous ouvrir la salle Patino ou bien le petit palais de je ne sais pas quoi... Et hop ! Et puis voilà on y allait, avec le Fats, avec toute l'équipe de l'époque et puis on

jouait ; on préparait très peu de choses, c'était vraiment très free, très ouvert... Et puis on se frottait à des peintures comme ça, les échanges avec la Suisse allemande, les échanges avec les musiciens américains qui venaient par-là, les premières jam sessions...

33' 51'' (Montreux Jazz Festival)

Alors moi ça venait de plus tôt parce que j'ai commencé à écouter le festival de jazz de Montreux en 67 ; j'y étais comme spectateur, j'avais 17 ans au premier festival. Je les ai tous faits jusqu'au début des années 90, après ça m'intéressait plus la musique qui y était programmée, ou moins disons, mais j'ai été à tous les festivals... On pouvait aussi facilement jammer avec des gens... D'abord on écoutait les jams parce qu'ils les faisaient entre eux. Dans les années fin 60, c'était au Montagnard ou dans des petits bistrotts comme ça autour de Montreux... Sur les petites routes qui montaient à Caux, il y avait plein de petits bistrotts à fondue qui ouvraient, puis tout à coup il y avait Larry Young avec un orgue Hammond avec Tony Williams ou... Un petit manoir à La Tour-de-Peilz, on entendait de la musique, on montait dans le manoir au dernier étage : il y avait Keith Jarrett qui jouait de la batterie, Jack Dejohnette au piano et un Polonais qui remplaçait tout d'un coup le pianiste... Enfin, tous les gens qui étaient dans le concours ! C'était toute une époque... (Aujourd'hui) il y a encore plus de musiciens qui traversent la Suisse, il y a plus de festivals, il y a plus de... Mais il y a moins de contact avec les musiciens... Ce qui était bien, c'est que les grands professionnels comme Keith Jarrett, Jack Dejohnette ou des musiciens comme Palle Mikkelborg ou des gens comme ça venaient à Montreux et puis on les voyait. Il n'y avait pas de gardes du corps, on ne se faisait pas emmerder, voilà ! Les gens étaient sans trop de complexes, allaient parfois jouer avec eux dans les jams, c'était ouvert... C'étaient des vraies jams, des vraies rencontres, avec des musiciens de tous niveaux – c'était parfois pas brillant, mais c'est comme ça... Je trouve que le côté social et les rencontres, pas de séparation, pas de star system, c'était bienvenu quoi ! Le star system, on ne l'imaginait que pour la pop, puis c'est venu après pour le jazz... Et ensuite est apparu aussi le jazz rock avec des gens comme OM, je pense au groupe OM avec des gens comme Fredy Studer, Urs Leimgruber, Christy Doran... Ils sont venus aussi au Lapin Vert. Voilà, l'Association MAL a commencé à se faire jour, et l'AMR – donc plus d'échanges entre les deux.

36' 08'' (La fin des années 1970)

Et puis stylistiquement c'était assez marrant, parce qu'il semblait que Genève avait un côté un peu... presque radical dans ces années, avec certains musiciens qui voulaient jouer assez free, je pense à Olivier (Magnenat) et à... Je ne me souviens même plus du nom de ces saxophonistes, il y en a un ou deux qui sont déjà morts, il y a aussi (Jerry) Chardonnens, le Fats et puis les musiciens de Lausanne. C'était soit assez free autour de Léon (Francioli), soit assez néo-bop-free autour de moi ; et puis en Suisse allemande il y avait aussi des musiciens free, mais il y avait vraiment pas mal de musiciens qui faisaient de la fusion déjà parce que Mahavishnu (Orchestra) était arrivé... Moi je les avais vu en 71 dans le cadre... pas dans le cadre de Montreux, mais au Petit Palais – ça s'appelait avant le « Strob » ; et puis parce Claude Nobs organisait des concerts tous les automnes après le festival de jazz, donc moi j'ai pu voir plein de trucs, le groupe de Buddy Miles, le batteur

de Jimi Hendrix, j'ai vu le groupe de Cannonball Adderley avec George Duke, Gary Burton avec Roy Haynes, Steve Swallow, Larry Coryell et tous ces gens-là... C'était assez stimulant de pouvoir aller à ces concerts, où ce n'était pas 200 balles la place ! Il y avait cette convivialité que j'aimais bien quoi – ça c'est une chose certaine. Puis jusqu'à la fin des années 70, on a monté des groupes tous ensemble – on s'échangeait. BBFC s'est monté, moi j'avais le CM4, on a commencé à être un petit peu invités dans ces festivals genre Montreux et autres... Au début des années 80, il y a eu déjà Cully, voilà... Puis les écoles se sont faites aussi un peu jour, d'abord l'école de Berne, qui était connotée assez be bop, et moi j'ai monté en 76 des cours de jazz à Lausanne – je dois avoir des papiers encore là-dessus – par la Migros je crois... et puis voilà, ça a continué un peu comme ça. Les clubs se sont fermés, l'Amiral s'est fermé, s'est ouvert à côté le Britannia 10 mètres plus haut où il y avait pas mal de gens qui venaient. Je me souviens qu'il y avait des gens comme Marc Hellman, le batteur qui jouait avec Nunusse (Bourquin), moi je jouais aussi avec d'autres gens de Berne ou d'ailleurs, Walter Schmockler le contrebassiste. J'aimais bien cet échange avec les musiciens suisses-allemands ! Les jeunes le font, je crois maintenant que les gens de 20-30 ans le font. Nous, on reste un petit peu avec nos vieux copains, ou moi je prends des jeunes musiciens qui ont trente ans de moins que moi, et je suis bien content... Mais je les prends plutôt dans le réservoir romand disons...

38' 52'' (le désert des années 1980)

Voilà un petit peu le parcours de ces années. Après c'est... J'allais dire pas la routine, mais je veux dire l'époque change. C'est encore plein de liberté... je dirais jusque... La limite c'est 1980, parce que les années 80 pour moi c'est vraiment... Entre 80 et 88-89 pour moi c'est vraiment des années de merde, parce qu'il n'y a plus rien ! A mon avis une musique très formatée – c'est à ce moment-là peut-être qu'on a commencé à jouer avec des clics dans les casques, pour faire du rock avec des musiciens de studio... Le fin du fin, c'était de pouvoir garder le tempo aussi métronomique que possible, dans la pop ou dans le jazz-rock ou dans les choses comme ça, quand bien même c'était des choses à onze temps ou à sept temps, tandis que maintenant c'est de la musique à un temps, mais enfin bon ça c'est autre chose... Bon, mais c'est vrai que ces années 80, avec la technologie sont arrivés des nouveaux sons - qui sont maintenant très *cheap* alors qu'un Fender ou un orgue Hammond ça reste toujours... Même les gens de 18 ans les utilisent, ces sons-là... Enfin bref, ces années 80 ont été très riches en apports technologiques, et peut-être que ces apports-là ont un peu forcé un certain style de musique assez formatée, un peu appauvrie aussi peut-être, pour entrer dans une espèce d'efficacité musicale – et c'est là que je parlais de musique un peu décorative pour la plupart des groupes de cette époque. Il y a toujours eu des gens qui ont transgressé, qui avaient le courage aussi de garder une ligne – je pense à BBFC, des choses comme ça, pour parler des gens d'ici... Il y a toujours eu des gens créatifs, mais en gros les années 80, que ce soit dans le théâtre, le cinéma, la vie en général, l'avènement de l'informatique, les jeunes loups de la finance... On voyait des gens de 23-24 ans sortir des universités tout pâles avec le complet-veston déjà – ça faisait très peur par rapport à moi qui en avait 10-15 de plus... Je me suis dit « Hou là là ! On est mal partis pour une décennie... » Mais maintenant je suis un peu plus philosophe, et on voit tout autant de jeunes cons que de vieux cons et puis voilà !

Deuxième partie

41' 02'' (Le jazz, musique de rencontres)

Tu dis au début de l'entretien que tout est lié aux autres, on peut dire donc pour toi : jazz, musique d'improvisation, principalement musique de rencontres... ?

Oui, bien sûr ! Je pense plutôt que c'est les gens qui se rencontrent qui font les choses, c'est dans ce sens-là que je le vois... C'est à dire que tu as des copains qui se rencontrent, c'est très commun mais enfin, des jeunes se rencontrent et puis ils font un groupe et vont répéter dans un garage mais c'est... C'est un peu ça : c'est vraiment la musique de rencontre... C'est bien ce qu'il y a de différent avec ce qu'on appelle la musique classique, hein ? Où on fabrique un peu des orchestres avec des gens compétents, mais ce n'est pas une musique d'amis, je dirais quelque part... Ou il y a des quatuors qui se forment comme ça, des petites formations.

Au niveau de ce qu'aujourd'hui on appelle la « contre-culture » des années 60, est-ce qu'il y avait un lien direct pour toi à ce moment-là, juste à la sortie de l'adolescence, entre une pratique artistique et le social/politique, est-ce que c'était un lien vraiment direct ?

Je comprends pas tout-à-fait la question... Tu entends la contre-culture...

Tout ce que tu as cité, par rapport aux mouvements sociaux, aux conflits de génération...

Ah oui ! C'était un... Je crois que les éléments de ce qu'on peut appeler les expressions artistiques de la contre-culture, c'étaient des étendards, voire des armes pour montrer qu'on était différents de ceux dont on réprouvait les valeurs, quoi. C'étaient nos étendards un petit peu... C'est rassurant d'avoir un alibi par rapport à ce que tu penses. Si tu as des « anciens » qui te disent : « Ah bien, tu pourrais faire les choses comme ci ou comme ça », ou des jeunes un peu plus aguerris que toi politiquement ou socialement qui te demandent de militer d'une certaine manière, quand tu te retrouves tout seul chez toi, quand tu n'as plus le copain qui te conseille, tu as au moins un élément sur lequel tu peux t'appuyer, c'est soit ta pratique, soit ton écoute d'une musique ou de la peinture, ou... ta manière de t'habiller ou comme ça voilà... Ça a toujours été comme ça je pense. Les jeunes d'aujourd'hui ont aussi ça, ils ont d'autres costumes... Quand je dis costume, c'est aussi la musique dont on peut s'affubler quand on est adolescent – pas seulement le chapeau !

44' 07' (la motivation pour créer des associations)

Il y a eu une période de fortes rencontres et d'échanges et quelques années plus tard, il y a des nouvelles organisations qui émergent et ça c'est quelque chose de vraiment nouveau dans le contexte actuel. Qu'est-ce qui a été la motivation pour créer ces organisations ? Elles sont arrivées un peu comme ça ?

Les associations ?

Oui, les associations de musiciens, aussi les débuts de l'enseignement et ces différentes choses...

Bien, ce n'est pas arrivé par hasard je pense... Les associations sont venues en même temps que d'autres associations ; je crois que... Moi j'étais en même temps dans les mouvements associatifs de défense des vieux bâtiments ou des associations de locataire, Sous-Gare à Lausanne... Je défendais aussi le droit au logement dans des maisons qui étaient vouées à la démolition, mais qui étaient encore en très très bon état. Donc c'était aussi un exemple... Ça devait être effectivement des gens qui se sont mis dans des associations, pour parler d'associations musicales, c'étaient quand même des gens qui avaient une attitude vis-à-vis de la vie... qui n'étaient pas bourgeois : c'étaient des gens qui n'étaient pas trop argentés non plus – moi je suis fils de bourgeois, mais je n'ai jamais voulu un centime de mon père jusqu'à l'année passée où ma maman est décédée. Mais autrement je ne voulais pas – à part l'emprunt que je lui ai fait pour ce magasin de disques dont je parlais. Je pense que c'était un besoin, pas forcément un besoin d'être ensemble, mais un besoin de défendre à la fois une idée et à la fois une pratique expressive... Se mettre ensemble ça voulait dire être plus forts pour faire valoriser une idée qu'on avait d'une certaine musique et d'une certaine manière de vivre et d'une certaine manière de diffuser et de présenter cette musique.

46' 05'' (statut professionnel du musicien)

Est-ce que l'idée d'une professionnalisation, d'un certain marché de la musique ou d'un certain statut professionnel du musicien, c'était déjà dans l'air ou c'est quelque chose qui est venu plus tard ?

Non, c'était déjà dans l'air, puisque chacun y allait un petit peu sur l'exemple des « anciens », en disant : « Bien tu vois, dans ce bistrot tu peux toucher 100 balles, ici à l'Amiral c'est aux entrées, les étudiants ils sont au chapeau, il y a la radio qui de temps en temps te donne 150 balles pour faire un truc... » Ça c'était à la fin des années soixante : donc on y allait un petit peu au coup par coup ; et au moment où on a monté ces associations de musique, on a établi – d'abord localement par le MAL et l'AMR – des tarifs minimums, et ensuite par le MKS des tarifs minimums sur l'ensemble de la Suisse. Et je dois dire qu'ils ont été respectés, et par les musiciens et par les bistroquets, voire les animateurs de clubs, et ça c'est un truc qui n'est jamais réapparu... Malheureusement, à part de manière très locale, dans un club comme l'AMR... Je ne pourrais pas en citer beaucoup d'autres. Il y a Chorus qui suit vaguement, mais c'est toujours à 50 ou 100 francs près en-dessous. Voilà... Mais dans ces années-là, il y avait cette notion de défendre un métier, donc de défendre le prix d'une prestation musicale ; alors on s'autoproclamait professionnels dans le sens où pour nous ça avait un sens... Maintenant, les écoles professionnelles malheureusement, elles forment des professionnels de la musique, mais c'est une profession qui a tendance à ne pas être défendue après, elle n'est défendue qu'avant ! Elle est défendue au niveau de l'enseignement, parce qu'il y a un enseignement formel et théorique magnifique, incroyablement bien fait par des gens qui ont une grande expérience, et pas seulement expérience mais aussi connaissance. C'est des gens qui ont entre dix et vingt de moins que moi... Mais à l'époque, nous les professionnels on voulait pouvoir vivre de la musique, de la musique de scène en premier, et éventuellement de la musique de théâtre contemporain ou de danse contemporaine en deuxième position, et éventuellement en studio en troisième position, pour la variété – encore qu'on avait pas

trop envie d'en faire... Mais maintenant, la professionnalisation elle se fait au niveau de la formation, et après il n'y a plus personne ! D'ailleurs les gens... Nous on avait imposé 150 francs par musicien dans les années 73-74 : dans tous les bistrots ça a été tenu. Le Festival de la Cité, pour ne parler que de celui-là qui ne payait pas les musiciens... J'ai fait boycotter, au moment de la création de Musique Action Lausanne, le Festival de la Cité, pour que des gens comme Jean-Claude Rochat, qui était président à l'époque, nous paient parce que c'étaient des bons de boissons et des jambons à l'os. Il n'y avait que le théâtre qui était payé ! Et j'ai dit à tous les musiciens : « Cette année, vous n'allez pas jouer sur cette place, vous ne vous faites pas programmer, vous ne vous programmez pas ! » Et quand j'ai revu Rochat en sortant des vacances de juillet-août sur le Pont Bessières, il m'a dit : « C'est dégueulasse, les musiciens de jazz moderne sont pas venus sur la place, ils ont laissé le plastique autour du piano avec la ficelle et il y avait des projecteurs, mais il n'y avait personne ! » Et alors je lui ai dit : « Bien, depuis l'année prochaine, tu sais ce qui te reste à faire... ». Et c'est depuis cette année où on a pu vraiment avoir une solidarité de tous les musiciens lausannois – on était pas autant que maintenant, c'est clair – mais depuis cette année-là, la Cité a commencé à payer et on a pu graduellement imposer des tarifs dans ce genre de manifestation... Elle était petite à l'époque, ça durait 3-4 jours ; et les bistrots du coin, je dirais entre Morges et Vevey quoi... Et maintenant les gens jouent pour le même prix, quarante ans après, des gens de notre âge à l'époque, maintenant ils jouent pour le même prix !

49' 53'' (le degré d'organisation)

Il y avait un degré d'organisation fort...

Il y avait un degré d'organisation assez fort – moi je trouvais que c'était au-delà de l'organisation... Pour prendre un parallèle : l'organisation des écoles professionnelles, maintenant elle est extrêmement bien faite, elle est voire même assez rigide et très... verticale comme ça ; c'est très bien organisé effectivement ; l'enseignement et nos organisations à nous, elles étaient beaucoup plus domestiques et artisanales si je peux dire, mais la conscience était plus forte ! C'est à dire que ce qui passait par-dessus les faux pas de l'organisation ou un type qui était pas là tout d'un coup pour diffuser le journal ou des trucs comme ça, c'était la volonté de défendre une idée, d'être... à la limite syndiqué, très fort quoi ! Une espèce de syndicat de génération spontanée un peu comme ça. Ça je trouvais intéressant, et je déplore qu'il y ait pas ça maintenant... C'est au profit de tout un chacun ; une espèce de... comment on appelle ça ? d'égoïsme : c'est chacun pour soi, et puis on voit où ça en est ! J'insiste encore là-dessus : il n'y a qu'à voir les gens qui jouent dans les clubs de jazz pour le même tarif qu'il y a quarante ans, c'est grave... Il n'y a que les putains qui n'ont pas su s'adapter... pas su faire valoriser les tarifs : c'était 100 balles à l'époque, on le voyait dans les journaux. A la route de Genève, la pute à 100 balles en 1970, et maintenant il y a des passes – paraît-il – à 50 francs... Alors... même combat ! (il rit)

51' 28'' (l'enseignement formalisé)

Au chapitre de l'enseignement, tu commences à donner des cours en 1976. Là aussi, il y a une espère de vague de fond si je peux dire, il y a un niveau d'organisation en parallèle

qui dit : « On va formaliser la transmission du jazz et des musiques d'improvisation... » Est-ce que c'était aussi quelque chose de discuté, de conscient, ou bien est-ce que c'est quelque chose qui était évident pour tout le monde ?

C'était pas évident pour tout le monde, mais ... Il y avait deux volontés, quand on a commencé – enfin quand certains ont commencé à... parce que musicien professionnel, ça veut dire justement pas seulement faire du jazz d'une certaine époque sur une certaine scène et puis gagner sa vie avec ça – ça c'était jusque dans les années 50. Déjà au début des années 60 c'était fini, et c'est d'ailleurs pour ça que les premières écoles se sont montées aux Etats-Unis : c'est parce que le jazz a perdu le droit de cité à partir des Beatles je dirais comme ça... Donc les bons musiciens de jazz ont monté des écoles ou se sont fait engager dans les premières écoles... genre Boston et tout ça, des gens comme Gary Burton et autres... Mais c'était aussi un peu pour gagner notre vie en même temps, de manière plus souple que maintenant, pour montrer que les musiciens pouvaient apprendre cette musique, enfin les apprentis musiciens pouvaient l'apprendre au contact de professionnels ; mais c'était fait plus dans le sens de ce rapport XIXème siècle du maître à l'élève, quand bien même on utilisait des organismes qui étaient existants comme l'Ecole-Club Migros qui tout d'un coup acceptait de le mettre dans son catalogue. Hé ben ! Des cours de jazz à la Migros... Tout d'un coup, il y avait des cours de macramé ; et puis s'il n'y avait pas assez d'élèves on enlève le cours de macramé : c'est tout simplement ça. Donc on utilisait des structures pour faire valoir ce genre d'activités ; mais oui, tout était fait de manière plus artisanale donc ça avait beaucoup moins de rayonnement donc il y avait aussi moins d'élèves. Et puis les gens donnaient des cours privés aussi. Mais c'est vrai que cette notion du cours organisé comme tu dis, c'est récent ; je pense qu'à Lausanne j'ai été le premier à faire ça, avec l'Ecole-Club Migros, et puis il y avait Berne qui était déjà, sauf erreur, oui c'était déjà en place : la Swiss Jazz School.

C'est une espèce de basculement ? On passe d'une tradition orale à un tradition plus écrite et plus formelle, ou ça s'est toujours mélangé un petit peu ces deux aspects ?

Je crois que ces deux aspects ont toujours été mélangés, que ça soit ici ou dans le pays où le jazz est né et s'est développé... C'était aussi une question de moyens, parce que chez nous, prendre des cours avec quelqu'un qui dit « Bon t'es un copain, je te donne ou un deux cours de piano comme ça, tu me payes un verre ou une bouteille... » Ou dire « Bien, c'est 50 balles de l'heure » – ou à l'époque c'était peut-être un tout petit peu moins – et puis aller à la Migros prendre un cours régulier, c'est-à-dire payer un trimestre, c'était plutôt par trimestre à l'époque, c'était une question de moyens, comme aux Etats-Unis. Je pense qu'il y a pas de mal de musiciens qui ont voulu... C'est-à-dire des fils de bourgeois comme Herbie Hancock ou Miles (Davis) pouvaient se payer la Juilliard ou d'autres écoles assez prestigieuses, et d'autres apprenaient avec les gens du quartier... D'autres apprenaient entre deux dans les écoles, dans les Universités, les *Marching Bands* et tout ça... C'est aussi une question de moyens ce basculement entre la tradition orale et le fait de transmettre par l'écrit et par la technique : c'est venu aussi par la – chez nous aussi j'y pense – par une certaine complexification de la musique, du discours musical qui est plus difficilement transmissible par l'oral à partir des années fin 60 ; le jazz devient un petit peu... Le be bop c'est déjà terriblement difficile, mais les gens le faisaient – et c'est

peut-être la musique de jazz la plus difficile à mon sens, la plus pointue – mais les gens l'apprenaient effectivement aussi de bouche à oreille... Mais c'était un travail assez ardu que ces gens faisaient, et je pense que les musiciens d'ici qui sont mes aînés, ils n'ont pas appris ça dans les écoles, mais ils ont appris ça avec les copains ; il n'y avait même pas de cahiers : ils apprenaient ça avec les disques... Donc c'était vraiment bien une tradition de transmission orale, si on veut, de disque à oreille.

56' 17'' (changements dans la relation aux auditeurs)

Au niveau de ces nombreux lieux qui se sont ouverts, des fois éphémères, des fois qui s'inscrivent dans la durée, l'apparition des premiers festivals, est-ce qu'il y a eu des changements notables pour toi dans la relation simplement aux auditeurs et dans l'écoute ?

Oui... Oui, parce que de par la rareté des musiciens joueurs dans notre région, par rapport à une pléthore actuelle, c'est vrai que le public était assez friand dans n'importe quel quartier. Je me souviens qu'on avait monté à Entre-Bois, au Centre des loisirs, avec Serge Wintsch, on avait monté des concerts de jazz à Entre-Bois, au Centre des loisirs d'Entre-Bois, qui était un quartier de HLM (Habitation à loyer modéré) dans les hauts de Lausanne... Voilà, assez populaire, mais il y avait du monde quoi ! On ouvrait... on faisait une fois par semaine un concert et puis il y avait des gens à la fois du coin, plus tous les intellectuels du bas de la ville qui montaient à Entre-Bois, ça allait de l'avocat au médecin ou comme ça, des amis à moi qui montaient écouter les jeunes qui faisaient du jazz ou du free ou du néo-bop ou du jazz-rock... Avec de l'enthousiasme ! Maintenant, il y a la banalisation de la musique. Elle est venue je pense dès le moment où on a pu graver de la musique sur un bout de cire : on a commencé à la banaliser parce qu'elle peut se reproduire ; donc ça c'est déjà le truc le plus difficile... On ne peut pas aller contre parce qu'on a inventé des systèmes quoi – maintenant tout le monde peut faire de la musique, on en diffuse partout ! Tu peux mettre du John Coltrane dans les chiottes de l'aéroport ou du Rollins dans les ascenseurs de l'Innovation ou du Grand-Passage, plus personne ne fera attention, je veux dire... C'est de plus en plus difficile de créer l'événement : le fait que trois ou quatre personnes se réunissent avec des instruments et jouent devant des gens, ça veut plus rien dire pour les gens, ou ça veut dire très peu de choses... Il me semble que ça veut dire très peu de choses pour la masse des gens. Alors... que faut-il faire ? Déjà dans les années 80, on a commencé à mettre un peu beaucoup d'images et puis maintenant, disons que la musique est un petit peu le prétexte à l'image : il y a les clips de la vision commerciale quoi... Et là je dirais un dernier truc concernant le rapport au public, je pense aussi que le public de jazz n'est plus un public de jazz dans le sens où l'appellation « jazz » elle est pour tout le monde, pour toutes les musiques pour finir... Et puis plus personne n'y connaît rien : moi ce qui m'afflige et me blesse profondément, c'est que ce soit au niveau des présentateurs radio, de n'importe quelle radio, bon à part un ou deux spécialistes, les critiques de journaux, les annonces de concerts, les programmeurs de festivals, les organisateurs ou organisatrices de festivals, ces gens-là n'ont aucune culture du jazz, alors qu'à l'époque... Et pourquoi est-ce qu'on accepte ça, alors que dans le public, qui s'intéresse au tennis ou au football, le public connaît toute l'histoire du football, du tennis, ils connaissent les noms des joueurs, ils connaissent les

règles du jeu et tout ça. Et dans la musique, pourquoi est-ce qu'on aurait plus ça ? Ça, je ne peux pas comprendre pourquoi on met les gens à la tête des festivals, dans les programmations, les programmations de radio, les programmations de festivals – ou dans les journaux – les gens qui sont pas spécialistes de la musique, alors qu'on en met pour la politique, on en met dans le sport, on en met dans la littérature – aussi parce qu'on ne peut pas déconner sur la littérature, il semble pas ! – On en met plus ou moins quand il y a des articles sur la peinture contemporaine : il y a quand même des gens un petit peu spécialistes. Dès qu'il s'agit de jazz, voire même de rock, il n'y a plus personne, c'est n'importe quoi ! C'est quelqu'un qui a trois disques chez lui...

Je pense que c'est une évolution ultérieure, ça c'est une évolution qui est venue après ces années-là...

Oui, c'est venu après ces années-là... C'est post-80 ; mais déjà mi-80, je pense qu'on est en plein dedans, ça commence en 85, 87 : on est parti là-dessus... D'ailleurs les spécialistes se font foutre dehors, des gens comme François Allaz ou (Christian) Jacot-Descombes, on les a virés des rédactions pour arrêter de faire des articles tout simplement déjà...

1 : 00' 52'' (musique et médias)

Alors on en arrive tout naturellement au thème des médias. A partir de quel moment, il commence à y avoir des spécialistes qui à la radio, à la télévision, dans la presse écrite commencent spécifiquement à parler de jazz au sens large, aussi des nouvelles tendances...

Des gens d'ici ?

Oui...

Je pense que... moi le premier article que j'ai vu – c'est dommage je crois que je l'ai perdu – est-ce que c'était dans la Tribune qui est devenu Le Matin ou dans le 24 Heures qui était la Feuille d'Avis ? Je crois que c'était la Feuille d'Avis, c'était un article de Michel Denoréaz qui parlait de Franco Ambrosetti, ça devait être en 62-63... Et je me souviens toujours de cette petite photo de Franco Ambrosetti avec que quelques lignes en-dessus signées Denoréaz, je devais avoir 12-13 ans, je commençais justement à avoir mes premiers Jazz Hot... Puis je me disais : tiens, la presse, les journaux de mon papa, les journaux que lit mon père, ils parlent d'un jazzman dont j'ai déjà entendu parler, parce qu'à 12-13 ans, à la radio, par hasard, j'ai dû déjà entendre Franco avec des musiciens, je ne sais pas, suédois ou suisses même comme ça... Alors ça a commencé là pour moi, et puis ensuite ces gens-là ils m'ont accompagné dans ma carrière et dans la carrière de pas mal de musiciens ici, tout comme Pierre Grandjean un tout petit peu plus tard : ils se partageaient les concerts, les annonces de concerts et les critiques de concerts, ce qui est plus rare maintenant, et les critiques de concerts étaient faites par ces deux personnes en fait dans la presse vaudoise... Et on sentait que ces gens-là avaient une connaissance si tu veux : quand je lisais un article avant un concert ou après un concert, il y avait des références, ce n'était pas, je veux dire que ce n'est pas toujours bien de parler de musique avec des références,

mais il faut sentir que la personne en a et qu'elle parle alors de l'émotion qu'elle a eue... Voilà une ligne un peu biographique du musicien et puis et on a compris : on a l'impression d'avoir presque été au concert, tout en sachant que c'est un avis personnel sur la prestation. Mais je pense que ça a aussi commencé pour moi... Je ne pense pas que dans les années 50... Je ne me souviens pas d'avoir vu des archives de 24 Heures – enfin de la Feuille d'Avis et de la Tribune – avec des articles de jazz. Pour moi, ça a dû commencer dans les années début 60 par ces deux personnages-là.

Et à la radio en parallèle aussi ?

A la radio, en parallèle, c'était les gens comme (Géo) Voumard – Voumard était le chef de Grandjean – après, Grandjean a eu la place de Voumard, et ensuite il y a eu Yvan Ischer ; c'est ces gens-là... Et dans les trois cas, pour ces trois personnages qui sont de trois générations, dans les trois cas de figure, ce sont des gens qui connaissent la musique, et d'autres musiques aussi, parce qu'ils s'intéressent aussi à d'autres musiques. Géo (Voumard) s'intéressait vraiment à beaucoup d'autres choses, et on le sentait dans ses présentations de concert, dans ses discours, dans les quelques écrits qu'il pouvait faire – est-ce qu'il commençait à faire des trucs dans l'Hebdo ? Parfois... Mais c'était pas un journaliste-journaliste... Ou Langel, voilà : René Langel. Mais tous ces gens que je viens de citer, eh bien à partir des années 80 il n'y a plus personne. Et c'est vrai que c'est ces vingt années-là, entre 60 et 80, pendant vingt ans on a eu des gens qui parlaient très bien du jazz parce qu'ils le connaissaient, comme les journalistes sportifs parlent très bien du football, avec les connaissances requises.

1 : 04' 27'' (les liens avec les autres disciplines)

Antépénultième question : toutes ces espèces de transversales, ces ramifications avec d'autres disciplines artistiques, est-ce qu'elles ont joué un rôle important durant ces années ? Pour sortir le jazz d'un ghetto et rechercher la ramification avec la littérature, le cinéma ?

Tout-à-fait, absolument, parce que dans la fin des années 60 et au milieu des années 70, pour ce qui me concerne et qui concerne pas mal de mes copains, un tout petit peu plus âgés, je pense à (Léon) Francioli et Nunusse (Daniel Bourquin), ou moi et Olivier Clerc, on a beaucoup... On s'est infiltrés dans les milieux de la danse contemporaine parce que les compagnies indépendantes de danse – il n'y avait pas de compagnies de danse, il n'y avait pas Béjart à l'époque. Il y avait des danseuses qui avaient appris un peu de classique, un peu de contemporain et qui – comme nous en fait – qui sur le tas se sont improvisées danseuses, chorégraphes professionnelles... Il y avait une plasticienne, Marie-Jeanne Ott, qui a fait de la danse, qui a monté des spectacles, il y avait Dominique Jeanton, il y avait Diane Leclerc, la compagne toujours actuelle d'Auberson – et tous ces gens-là utilisaient... Enfin on allait voir ce qu'ils faisaient dans la chorégraphie, et puis après, comme on se connaissait : « Ah oui, tu fais de la musique, je pourrais te demander de faire de la musique de mon prochain spectacle... » Et puis il y avait aussi ce mélange avec les peintres parfois – maintenant on appelle ça des installations ou des performances – à l'époque, il y avait des performances avec des peintres, des musiciens... Evidemment il y avait pas mal de babas-cool dans ces milieux, mais pourquoi pas ? Tout d'un coup, dans une ferme dans

le Jura ou dans le Gros de Vaud, il y avait un mec qui faisait de la peinture et puis qui se disait « tiens, j'aimerais faire un truc avec des musiciens et puis on va commencer à délirer et puis je ne vais pas faire de la peinture sur des supports plats et carrés qui sont des toiles, mais je vais commencer à délirer sur un arbre avec de la peinture, suspendre des trucs et puis les musiciens seraient là... » On inventait des *perfos* comme ça... Moi j'ai vu les premières Documenta en 1973 (recte : Documenta 5, 1972), des trucs totalement délirants qui étaient montées par Harald Szeemann, l'ancien directeur des Beaux-Arts de Berne (Kunsthalle) ... Eh bien, les installations qu'on voit maintenant dans les trucs contemporains c'était déjà fait il y a quarante ans... Et on faisait partie de ce tout-là, on était intéressés par ce tout-là, on était intéressés par l'architecture, on était intéressés par... Avec le MAL, on avait monté sous et grâce à un groupe qui s'appelait Impact, qui étaient des peintres, sculpteurs et plasticiens de l'époque – modernes, quoi – un qui faisait de la vidéo, Jean Ott, c'était un des premiers vidéastes de Suisse... Il y a eu des mecs qui faisaient du design avec du plastique et des choses comme ça. On collaborait ensemble, et c'était très agréable. Oui, maintenant les jeunes aussi font ce genre de collaborations, mais il y a plus de cloisonnements... Plus de cloisonnements toujours aussi à cause de plus de pléthore peut-être dans chacun de ces métiers. C'est possible... je n'ai pas l'explication, mais ces rencontres-là sont essentielles, parce qu'on ne nourrit pas la musique avec la musique, on ne nourrit pas le jazz avec le jazz, ni la peinture avec la peinture ! C'est tous ces échanges qui font qu'on invente un petit thème différemment ou une peinture différente... que celle qu'on a faite il y a trois mois.

1h 07' 56''

Voilà, une toute dernière question que je pose à tout le monde : quelle est ta conception du jazz et de son héritage aujourd'hui, avec la distance par rapport à ces années ?

J'ai envie de... C'est vrai que par rapport aux années 60-70, j'avais envie de faire *une* musique et puis cinq à six ans après, un style qui se prolonge du style que j'avais emprunté cinq ans avant et ainsi de suite... Maintenant, j'aurais envie et j'ai envie et je le fais, parce que je m'en ressens la liberté de le faire, dans un spectacle, tout en gardant une espèce de ligne dans le spectacle, et une dramaturgie, de jouer un morceau qui a un style, je ne sais pas, romantique allemand à la ECM, et puis après de jouer *free* pendant un moment, et puis de jouer une de mes compositions qui sonnent très américaines, néo-bop. Et je me sens le droit de dire : ça c'est aussi la liberté, c'est aussi une attitude *free*... Voilà !

Merci.

1 : 09' 08''