

PREMIERE PARTIE

GENEALOGIE SOMMAIRE D'HORTENSE

par Jean-Pol Schroeder

Les Lundis d'Hortense voient le jour en 1976, période charnière de l'histoire culturelle belge et européenne. La singularité de cette association (et de quelques autres structures européennes contemporaines) tient pour l'essentiel à deux évolutions majeures : le sevrage (en tout cas partiel) vis-à-vis du jazz américain, et surtout, la prise en charge de leurs destinées par les musiciens eux-mêmes. Cette nouvelle vision de la gestion du « phénomène jazz » exercera dans les décennies suivantes une influence considérable qui, dans la plupart des cas, modifiera en profondeur la pratique et la « gestion » de la musique (et dans ce cas précis de la musique de jazz et des musiques apparentées). Pour comprendre en profondeur les enjeux de cette double évolution, il faudrait prendre la peine

- de la replacer dans le climat général (politique, économique, sociologique, philosophique) de l'époque qui la vit naître
- de rappeler, fût-ce brièvement, les caractères de l'histoire du jazz belge antérieur à cette époque, à la fois en termes de musicalité, de styles, d'esthétique mais aussi de structures (clubs, festivals, maisons de disques, magazines, etc.)
- de rechercher, dans le jazz international, des démarches proches de celles qui caractérisent Les Lundis d'Hortense

• d'évaluer l'impact qu'ont exercé Les Lundis sur le jazz belge à travers l'apparition de structures apparentées. Tout cela mériterait évidemment une étude approfondie et une somme de travail impensables dans le cadre de cette introduction. Qui n'a d'autre ambition que de fournir quelques pistes permettant d'appréhender dans les grandes lignes l'apparition des « Lundis d'Hortense ».

1. Le temps du clonage

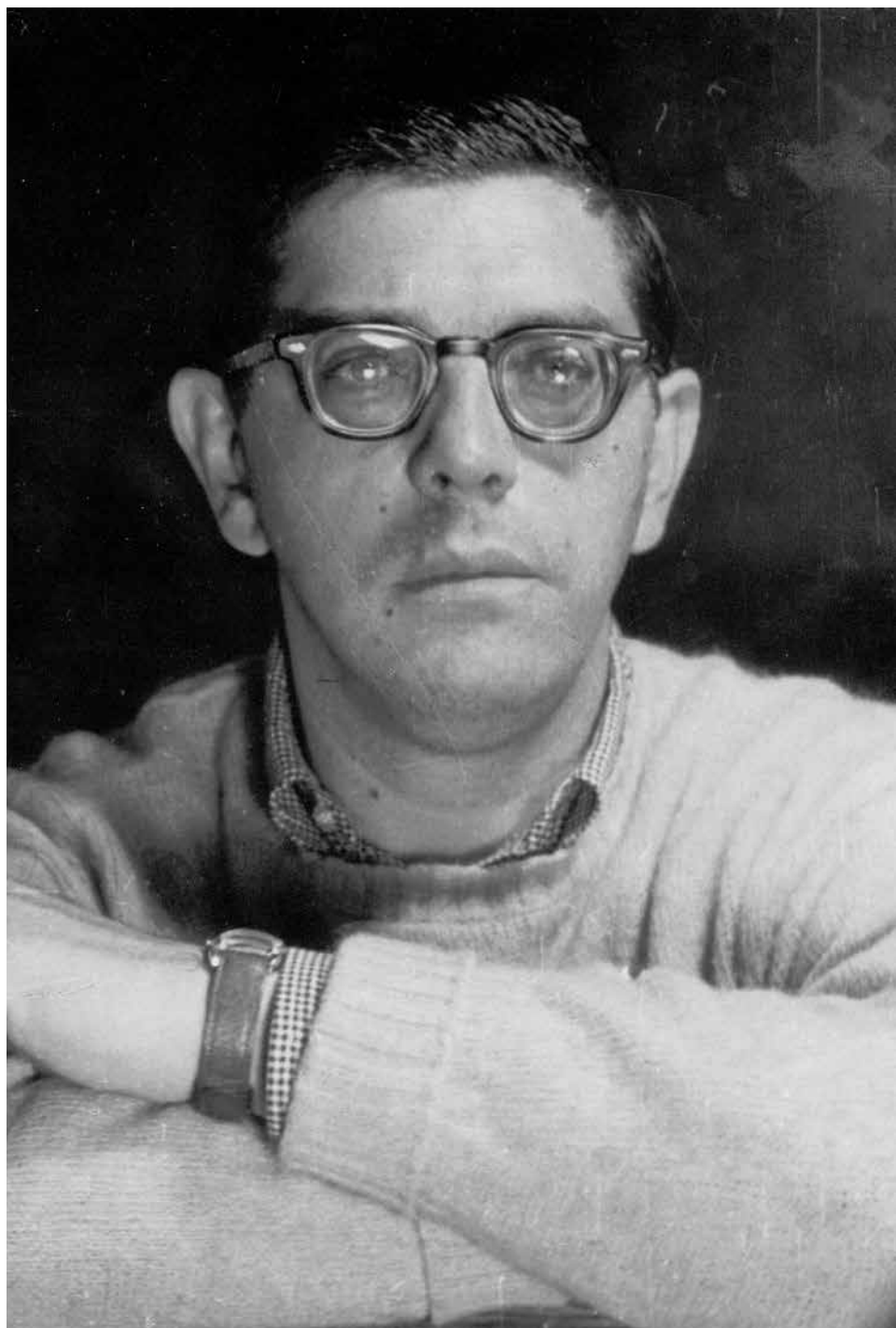
Arrivé chez nous à la fin de la première guerre mondiale, le jazz belge reste, jusqu'aux années '50, à quelques rares exceptions près, une musique de clonage. Le plus beau compliment qu'on puisse alors faire à un de nos musiciens est de comparer sa sonorité ou son phrasé à ceux d'un maître américain. Exemple typique d'un texte signé par une autorité américaine en matière de jazz, Leonard Feather : en 1958, la pianiste japonaise installée aux Etats-Unis Toshiko Akiyoshi sort un album intitulé *United Notions*, pour lequel elle convie des musiciens de diverses nationalités (deux Belges participeront d'ailleurs à l'aventure, Bobby Jaspar qui représente la Belgique et René Thomas qui représente le Canada où il vit chez sa sœur Juliette depuis quelques années). Leonard Feather écrit donc ces lignes qui durent remplir d'aise les musiciens non-américains présents en studio :

« Tous les membres étrangers de cet International Jazz Sextet, à commencer par leur leader, parlent l'anglais avec un accent qui suffirait à révéler leur origine au plus obtus des auditeurs (Note : le disque démarre sur une présentation de chaque musicien dans sa langue maternelle) ; mais dès qu'ils prennent un chorus, le langage du jazz masque complètement ces différences et il devient impossible de distinguer (..) ce qui est américain de ce qui ne l'est pas. Le jazz ne connaît pas de frontières »

Dans le même état d'esprit, le producteur américain Orrin Keepnews écrira à propos de Bobby Jaspar :



Bobby Jaspar (Tous Droits Réservés)



René Thomas (coll. J. Verthé)

« Jouer correctement du jazz est déjà plus difficile que de le comprendre ; et il est donc légitime de s'étonner lorsqu'un non-américain parvient à ce résultat. Ceci dit, jouer de manière professionnelle, avec les bons réflexes, c'est une chose – comparable à la manière dont beaucoup de gens apprennent à parler une langue étrangère. Mais sonner vraiment jazz, naturellement, et être capable d'improviser de manière pertinente en compagnie de musiciens américains, c'est encore tout autre chose ! Et c'est tout aussi rarissime que d'atteindre un niveau suffisant pour être vraiment capable de penser dans une langue étrangère plutôt que d'avoir recours à la technique usuelle qui consiste à penser les mots dans sa langue maternelle puis à les traduire mentalement avant de commencer à parler ».

Sous la plume d'autorités œuvrant au sein même du pays qui (personne ne le contestera) a vu naître le jazz, ces analyses, relevant quasi de la linguistique appliquée, présupposent ceci dit qu'il n'existe qu'une « bonne » manière de jouer le jazz, celle des Américains et les non-Américains qui y parviennent sont dignes de louanges en ce qu'ils transcendent en quelque sorte un ordre bien établi : celui d'un langage indissociable de la « chose américaine ». Les jazzmen (ou apprentis jazzmen) non-américains ont longtemps intégré en profondeur cette vision de la musique qu'ils aiment et qu'ils souhaitent assimiler au mieux. Cette vision des choses persistera jusqu'à la deuxième moitié des années '60 (et il arrivera qu'elle resurgisse ponctuellement dans les décennies suivantes).

A quelques exceptions près, les premiers grands jazzmen belges sont nés au milieu des années '20 (Bobby Jaspar, René Thomas, Toots Thielemans, Sadi, Jacques Pelzer, Jack Sels, Francy Boland, etc.) : ayant choisi de s'exprimer à travers les nouvelles formes de jazz débarquant des USA (be-bop, cool, hard-bop), ils constituent la Grande Génération du jazz made in Belgium et on vient de le voir, sont reconnus comme leurs pairs par les géants d'Outre-Atlantique. Dotés d'une personnalité qui permet qu'on les reconnaisse aisément

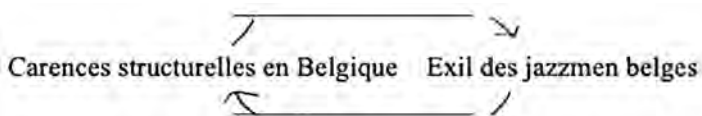


Toots Thielemans (Presse)



Sadi et Lionel Hampton (collection Sadi)

à l'écoute, leur idéal reste néanmoins d'entrer par la grande porte dans l'épopée du jazz tel qu'il fut conçu Outre-Atlantique autour de 1900 et tel qu'il évolua au fil des périodes et des générations. S'ils s'efforcent de se constituer un style propre, il n'est pas prioritaire pour eux de générer de nouvelles formes de jazz plus strictement européennes. Apparus pendant la guerre pour la plupart, ces musiciens hors normes atteignent leur maturité dans les années '50 et ils comprennent vite que s'ils veulent vivre de leur art, il leur faudra s'expatrier : débouchés faibles, soutiens financiers quasi inexistants, infrastructures insuffisantes, tout cela explique que le meilleur du jazz belge des années 50-60 est joué et enregistré *hors de Belgique* : France (Jaspar, Thomas, Quersin, Sadi, Boland...), Etats-Unis (Toots, Jaspar, Thomas), Allemagne (Sadi, Boland), etc. Par un effet rétroactif classique, l'absence sur le territoire belge de nos meilleurs jazzmen va affaiblir davantage encore les infrastructures (maisons de disques, clubs, concerts, associations, etc.), laissant aux seules stars internationales l'accès aux grandes scènes lors des concerts organisés par le Hot Club de Belgique. Ce cercle vicieux se prolongera quasi tout au long des années '50 et '60 : les carences génèrent l'exil qui génère de nouvelles carences :



Un exemple suffira à rendre compte des difficultés que rencontrent les jazzmen belges ayant décidé de rester en Belgique (parmi nos « grands noms », seuls Jack Sels et Jacques Pelzer n'ont pas choisi l'exil) : alors que, paradoxalement, pendant la guerre, on a vendu plus de disques de jazz belge (78 tours évidemment) qu'à aucune autre période (cfr André Lange, *Stratégies de la musique*, Mardaga), dans les années '50, alors que le microsillon ouvre de nouvelles portes, seule une petite dizaine de vinyles 25 cm de jazz ont vu le jour chez nous : trois disques sur le label Innovation (Pelzer, Herman Sandy, Henri Carels), un disque Fiesta (*Jazz for Moderns*) et un ou deux Decca dont le célèbre *Jazz in little Belgium* sorti lors de l'Expo 58. En outre,

contrairement aux années '20 et aux paradoxales années de guerre (où les jazzmen gagnaient plus d'argent qu'à aucune autre période de leur histoire), dans les années '50, les plus fascinantes peut-être de l'histoire du jazz moderne, si les vedettes américaines invitées par le Hot Club de Belgique à se produire dans les grandes salles de Bruxelles, Liège ou Anvers reçoivent un cachet conséquent négocié avec les agents, les musiciens belges, à quelques exceptions près, jouent pour un cachet dérisoire, quand cachet il y a – en effet, bien souvent, ce bon vieux principe du « mais si vous jouez, même gratuitement, ça fera du bien à votre carrière » était la norme (et s'il n'est plus proposé avec autant de naïve régularité aujourd'hui, il n'a pas encore entièrement disparu et certains organisateurs restent persuadés qu'ils aident les musiciens en les faisant jouer gratos). Les choses ne vont hélas pas s'arranger dans les années '60, la jam – pratique par ailleurs indispensable à la formation d'un jazzman – deviendra la norme et les défraiements se limiteront à quelques bières !

2. Le temps des excroissances free Jazz et Pop Rock

Les années '60 (la deuxième moitié surtout) sont donc des années noires pour le jazz « classique », et spécialement pour les musiciens européens et donc belges. Des années pendant lesquelles la note bleue va perdre une grande partie de son public et devenir chez nous une musique pour happy fews aux rendements quasi inexistants, une musique boudée dès lors par l'industrie discographique locale et par les médias. A la contestation généralisée, aux mouvements étudiants qui secouent les campus européens (mai 68), aux mouvements de revendication black aux Etats-Unis, au mouvement hippie et au rejet international de la guerre du Vietnam, symbole de l'impérialisme US, correspondent dans la sphère musicale, le free jazz, déjà évoqué, et surtout, le rock qui s'affirme de manière incontestable comme LA musique des jeunes générations. Par ailleurs, deux raisons au moins peuvent expliquer l'aggravation de la situation des jazzmen :

• la première est liée à une mutation au cœur même du jazz : si le jazz a jusqu'alors évolué verticalement (d'où sa représentation habituelle sous la forme d'un arbre dans lequel chaque style découle du précédent), le surgissement du free jazz ou New Thing ouvre l'ère de l'excroissance : à défaut d'être le nouveau style dominant, le free devient l'expression jazzique la plus médiatique (façon de parler), fait la une des magazines spécialisés, etc. : une excroissance dont l'accès difficile va faire perdre au jazz une part importante de son public. Quant aux musiciens, plus encore qu'à la fin des années '40, ils devront choisir entre arrêter le métier (quitte à jouer leur musique de cœur en semi-pros) et ne plus jouer que de la musique commerciale vaguement jazzy. Le free n'aura pourtant qu'un succès relatif en Belgique francophone (même si quelques-uns s'y essaient : Babs Robert, Jacques Pelzer, Ronald Lecourt, José Bedeur...). En Flandre par contre, dans les seventies surtout, l'internationale free sera présente, notamment grâce au charisme de **Fred Van Hove** et à l'énergie des organisateurs de festivals free anversois ou gantois. Le free européen jouera par ailleurs un rôle, on le verra, dans le tournant que prendra bientôt le jazz dans son rapport au modèle américain.

• la deuxième raison du déclin du jazz est évidemment la formidable et irrésistible ascension de ces nouvelles musiques virales que sont la pop et le rock. Née du R'n'B et du rock 'n' roll, gonflée par la Beatlemania et la British Blues Explosion (The Rolling Stones, The Animals, etc.), cette nouvelle musique va enlever au jazz quasi tout le public jeune qui en constituait jusqu'alors, de génération en génération, le cœur vivant. En terme médiatique, à l'exception des magazines ou des émissions de niche, c'est comme si, soudain, le jazz « classique » avait disparu des radars. Au grand dam des happy few déjà évoqués. En 1970, la pop et le rock représentent 45% des ventes de disques, contre 5% seulement pour le jazz, qui vit la crise la plus importante de son histoire. Quant aux jazzmen qui tentent de se mettre à la nouvelle musique (à jouer du twist par exemple), ils n'arrivent souvent qu'à se rendre ridicules en tout cas jusqu'aux années '70, décennie

du basculement (mais pas du « remplacement », un style ne chassant pas systématiquement l'autre). Lorsque démarrent les années '70, le changement de climat socio-culturel (crise économique, retour à l'ordre et aux structures...) engendre en effet un nouveau style de jazz, incomparablement plus populaire que le free, sans doute parce qu'il est issu de la rencontre entre la puissance expressive propre au jazz et l'énergie électrique et l'aura du rock.

3. Le grand tournant (matériau, son, phrasé)

Si les années '60 (quoique restant musicalement riches en matière de jazz) voient le jazz perdre son ascendant sur le public, le free jazz amorce par contre un mouvement de renversement que prolongeront davantage encore dans les années '70 le jazz-rock, les premiers pas du world jazz et la tendance ECM : cet état d'esprit, on y vient, prépare d'une certaine manière l'émergence des Lundis d'Hortense. Dans les années 70-80, free et jazz rock proposent une musique s'éloignant des modèles US, notamment en empruntant aux racines et aux cultures des intervenants. Le free américain, tout radical soit-il (musicalement et politiquement), garde en lui un lien ombilical avec les racines du jazz : liens avec l'Afrique, le blues, les spirituals, voire la musique d'Ellington ou le bebop dans leur composante noire revendiquée. Le free européen va se distinguer de son homologue américain en se présentant comme un hyper-free, plus radical encore que le free américain, influencé par les substrats régionaux (la chose est surtout flagrante dans les pays méditerranéens, dans les pays scandinaves et dans les régions à dominante germanique) et par la musique classique et contemporaine. Quant au jazz-rock européen, il prendra ses distances

- par rapport aux formes noires américaines liées aux racines blues/gospel et flirtant dès lors avec la soul puis le funk – la musique électrique de Miles Davis ou celle des Headhunters d'Herbie Hancock par exemple).

- par rapport aux structures sophistiquées du jazz-rock blanc américain axé sur la virtuosité et la démonstration (Mahavishnu Orchestra, Return to Forever...).

Dans un souci d'originalité et d'authenticité qui fera date, le jazz-rock européen (et les cousinages qui l'accompagnent) mettra la priorité sur la mélodie, le son et, on l'a dit, les influences des substrats et de l'héritage classique. En Belgique, le jazz-rock remotive puissamment une nouvelle génération de musiciens et d'amateurs, fascinée par les disques de jazz-rock américains déjà cités, mais déterminée à ne plus en effectuer de copie conforme ni de clonage. Comme aux USA, les nouvelles formations qui apparaissent alors sur la scène belge portent désormais un nom collectif plutôt que d'être le quintet ou le sextet d'untel ; aux standards, elles préfèrent un répertoire de compositions originales, souvent modales (l'ère de la jam, propre aux sixties belges, touche à sa fin) ; mais c'est leur instrumentation qui subit la mutation la plus radicale. Désormais les instruments électriques dominent et à la formule type trompette-sax-piano-contre-basse-batterie succède une formule composée d'une guitare électrique, d'un clavier électrique (l'ère du piano Fender a sonné), éventuellement d'un violon électrique ou d'un sax lui aussi électrifié, d'une basse électrique et d'une batterie. Les principaux groupes de jazz-rock belges des seventies sont le *Placebo* de Marc Moulin (1970-75), le *Solis Lacus* du pianiste Michel Herr, le *Cosa Nostra* de Jack Van Poll, l'*Open Sky Unit* du protéiforme Jacques Pelzer, auxquels on peut encore ajouter des groupes comme Cos, Abraxis ou Arkham, dont les disques restent fort recherchés aujourd'hui ; et en fin de période, les premières formations de Steve Houben, *Solstice* et surtout *Mauve Traffic* dans lequel le public belge découvre, avant tout le monde, le talent d'un jeune guitariste américain appelé... Bill Frisell. Sans oublier évidemment Philip Catherine, désormais leader ou co-leader de formations musclées au lyrisme singulier (son attaque, comme celle de René Thomas, s'enracine dans celle, chaleureuse et chantante, de Django Reinhardt), comme *Pork Pie* (avec Charlie Mariano, Jasper Van't Hof, etc.), *Focus*, ou le *Jean-Luc Ponty Experience*,



Roger Vanhaverbeke et Jack Sels au Festival de Comblain-la-Tour
(coll. Maison du Jazz)



Jacques Pelzer, Bert Thompson
(contrebasse) et Vince Benedetti (piano) (coll. Maison du Jazz)

et devient un des solistes européens les plus en vue des seventies.

Ces nouvelles formes européennes sont par ailleurs à l'origine du surgissement d'une troisième forme propre aux seventies, une musique volontiers planante et intimiste que, faute de mieux, on désignera sous le nom du label qui l'a portée sur les fonds baptismaux musicaux : le label munichois ECM marqué par un sens de la prise de son et du pressage et poussant l'esthétisme jusque dans le graphisme des pochettes. Les disques LDH s'orienteront clairement dans cette direction.

Si elle rencontre un succès certain, cette nouvelle mouvance jazz-rock/ECM ne peut évidemment concurrencer ni la variété (le disco explose), qui reste au sommet des ventes et de la distribution, ni le rock, ni la musique classique (la « grande musique » ou « musique sérieuse » comme on l'appelle encore parfois) : à l'époque déjà (et rien n'a changé), celle-ci empoche la majeure partie des subsides et des aides diverses. Les miettes de ces subventions sont partagées entre ce qu'on appellera parfois (notamment au début des Lundis d'Hortense) les Troisièmes musiques¹.

Par ailleurs, la tendance consistant à délaisser les standards au profit des compositions originales est une aubaine pour les producteurs et les éditeurs, etc., qui retirent des ventes, si minimales soient-elles, des bénéfices souvent supérieurs à ce que perçoivent les musiciens-compositeurs - sans parler des interprètes qui, à l'époque ne perçoivent aucun droit. C'est contre cette situation que les musiciens (belges entre autres) vont réagir en créant Les Lundis d'Hortense, s'inspirant ainsi d'expériences menées ailleurs dans le monde dans la décennie précédente. Le temps est venu pour les musiciens de reprendre, en partie en tout cas, les commandes de l'industrie musicale.

¹ Journal "La Cité" 18/4/1979 article "L'Aventure des Troisièmes Musiques" (F.D.) - "Les musiques de création originale qui intègrent des courants musicaux traditionnels, venus du terroir (folklorique) et actuels, tant belges qu'étrangers (chansons françaises, musiques anglo-saxonnes, différents courants ethniques)."



Michel Herr au Jazz Middelheim le 13 août 1975 (R. Miseur)



Solis Lacus en 1975 : Richard Rousselet (trompette), Michel Herr (claviers), Bruno Castellucci (batterie), Robert Jeanne (saxophone), Nick Kletchkovsky (basse électrique) (Tous Droits Réservés)



Bill Frisell et Steve Houben (Steve Houben - Mauve Traffic le 8/10/1980 lors de Jazz aux Halles) (JD Burton)



Steve Houben - Mauve Traffic (de gauche à droite : Bill Frisell, Steve Houben, Kermit Driscoll et Greg Badolato (J. Joris)

4. Les musiciens aux commandes exemples historiques

Si la création des Lundis (voir plus loin) date bien de 1976 et s'intègre bien dans le climat général qui vient d'être évoqué, il existe toutefois des antécédents sur le plan international. Les quelques exemples qui suivent permettront de mieux comprendre la dynamique dans laquelle vont s'inscrire les créateurs des Lundis d'Hortense. Le plus significatif est peut-être l'épisode du festival alternatif de Newport en 1960.

Exemple 1 :

Le contre-festival de Newport et le label Candid

Modèle de la plupart des festivals de jazz récurrents et en plein air (à commencer par Comblain-la-Tour en 1959 et Antibes en 1960), Newport a été créé en 1954 par George Wein. Se déroulant dans un quartier chic en bord de mer (malgré l'hostilité des riches résidents), Newport deviendra rapidement une grosse machine, avec à la clé, comme ce sera le cas pour presque toutes les grosses machines (Montreux, Northsea et plus près de nous le Gent Jazz), une commercialisation croissante (vedettes de variété pour attirer un large public, développement d'un merchandising toujours plus important, etc.). Cette évolution ne plaît guère aux musiciens qui sont peu impliqués dans la programmation et dans l'esprit du festival. En 1960, quelques avant-gardistes comme Charles Mingus, Eric Dolphy ou Max Roach, rejoints par des musiciens mainstream eux aussi choqués par le feeling du festival (Jo Jones, Roy Eldridge, etc.) vont manifester leur colère face à un festival de plus en plus commercial et conservateur en mettant sur pied un festival alternatif (parfois désigné carrément sous le nom de contre-festival). Sous l'appellation significative de *Newport Rebels*, ils proposeront en off une programmation bien différente mais aussi et surtout une implication maximale des musiciens. Dans ce festival alternatif, tout est fait par les musiciens : programmation, organisation, vente des tickets, comptabilité, gestion du bar, service d'ordre... Une première

TéVé

DU 9 AU 15 AOÛT

TELE-GUIDE COMPLET
20 PAGES - 8 STATIONS

● COMBLAIN-LA-TOUR capitale dominicale du Jazz, a tenu quatorze heures sous la pluie !...

A 0 h. 30,
800 jazzmen
forment le
carré
des
irréductibles



Festival Comblain-la-Tour 1959 (revue TéVé) (coll. Maison du Jazz)

dans le monde de la musique. Comme ce sera le cas pour les Lundis quinze ans plus tard avec le label LDH, les activités de cette « association de fait » qu'est *Newport rebels* sont relayées et immortalisées par le label indépendant *Candid* (fondé en 1960 par Archie Bleyer et Nat Hentoff). Seule une trentaine d'albums sortiront sur *Candid*, mais il s'agit à tous les coups d'albums marquants, offrant la possibilité à des musiciens de faire passer leur message, fût-il politique – et il l'est – sans tenir compte des diktats des majors. Ainsi, Columbia avait refusé à Mingus la possibilité de sortir la version de *Fables of Faubus* contenant les paroles incendiaires adressées à l'immonde sénateur mais aussi à Eisenhower et à d'autres instances majeures américaines. *Fables* ne sortit donc sur Columbia qu'en version instrumentale et il fallut l'audace de *Candid* et de Nat Hentoff pour qu'enfin les *Original Fables of Faubus* puissent être diffusées. Musiciens free, mainstreamers et bluesmen travailleront main dans la main pour faire vivre ce label pas comme les autres.

Exemple 2 :

L'esprit des lofts et l'AACM

L'exemple le plus proche peut-être de l'esprit Lundis (en matière d'autogestion, pas de style) est peut-être l'expérience des Lofts menée au sein des grandes villes industrielles américaines au début des seventies. La crise économique a laissé inoccupés d'immenses entrepôts, hangars, etc., que les jazzmen non-inscrits dans le business musical vont squatter sans scrupules afin d'en faire LEUR territoire. Même si l'essentiel du jazz des lofts appartient à la mouvance post-free (un « recadrage » du free jazz à travers des structures compositionnelles souvent complexes), il ne s'agit donc pas ici d'une affaire de style. Tour à tour ou simultanément salles de concerts ou de répétitions, studios d'enregistrement, bureaux de gestion, bars, points de vente ou de distribution pour leurs productions, mais aussi lieux de vie pour les musiciens et leur entourage. Le premier loft historique est le Rivbea de Sam Rivers et de son épouse Béatrice. On y croisera au fil des jours des musiciens comme

David Murray, Arthur Blythe ou Henry Threadgill. Parmi les principes développés au sein des lofts, outre cette gestion de tous les aspects de la vie musicale par les musiciens eux-mêmes, les responsables s'accordent sur une politique de prix démocratique (prix d'entrée aux concerts ou aux workshops, prix des disques vendus, prix des boissons, etc.) et sur un esprit associatif et communautaire. New-yorkais à la base, le « mouvement » attirera bientôt des musiciens issus de Chicago – des membres de l'AACM pour l'essentiel. Créé dans la Cité du Vent, au milieu des sixties, sous l'impulsion du pianiste et compositeur Muhal Richard Abrams, l'AACM (pour *Association for Advancement of Creative Musicians*) est également d'essence associative. Elle privilégie une politique d'auto-gestion et l'absence de schémas musicaux ou de choix de vie imposés. Orientées pour l'essentiel vers un free jazz qui, bien que majoritairement noir, est davantage inspiré par la musique contemporaine européenne que par le blues ou le gospel, les créations de l'AACM sont, comme le jazz des lofts, au cœur du post-free. On y distingue deux grandes tendances : celle de l'Art Ensemble of Chicago (Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors et Don Moye), volontiers dadaïste et hyper-polyrythmique dans son rapport à l'Afrique ; et celle du multi-instrumentiste Anthony Braxton, plus abstraite et plus intellectuelle. Ici encore, au risque de me répéter, les musiciens prennent leurs destinées en main et rejettent les contraintes stylistiques.

Mais encore...

On pourrait multiplier les exemples de ces conceptions de la musique et de la vie de musiciens anticipant l'esprit des Lundis d'Hortense. Ainsi, en 1964, le trompettiste et compositeur Bill Dixon, partenaire régulier d'Archie Shepp, crée avec quelques autres musiciens la *Jazz Composers Guild*, association coopérative destinée à aider les musiciens à se faire connaître, à s'auto-produire, etc. Ils organisent une série de concerts qui passeront à la postérité sous le nom de *Révolution d'Octobre du Jazz*. Parmi les musiciens actifs dans la Guild de Dixon, on trouve notamment le trompettiste

Michael Mantler et la pianiste et compositrice Carla Bley. Ces deux-là seront au centre du Jazz Composers Orchestra qui, avec l'aide de la crème du jazz avant-gardiste (Sanders, Taylor, Barbieri, etc.) et de poètes comme Paul Haynes, offrira au jazz des pièces majeures comme le fameux *Escalator over the Hill*. Ils mettront également en place un système de distribution (un des problèmes clés du jazz à l'époque) assurant une meilleure distribution des productions et des autoproductions proposées par la nuée de petits labels indépendants qui laissent indifférents les gros groupes de distribution comme EMI, Sony ou Universal. Fondé en 1972, NMDS (New Music Distribution Service) donnera un sérieux coup de pouce aux petits labels (et à l'époque, le jeune label ECM est distribué par NMDS). Si on ajoute à tout cela quelques expériences ayant vu le jour en France, en Allemagne ou en Angleterre – et qu'il serait fastidieux d'énumérer, on comprend que l'émergence des Lundis d'Hortense est bien un phénomène ancré dans l'air du temps.

5. De WIM aux Lundis

Retour en Belgique. Petit à petit, dans les années '70, le jazz se réveille de son sommeil imposé : apparition de clubs comme le Pol's Jazz Club à Bruxelles, le Hnita dirigé à Heist-op den Berg par Juul Anthonissen, le Jazzland et la Cave **22** de Jean-Marie Hacquier à Liège ou l'étonnant Chapati de Robert Delcour à Spa ; création de festivals qui assurent la relève de Comblain ou Bilzen, comme Gouvy, le Gaume Jazz ou, de l'autre côté du pays, le Jazz Middelheim. Ce dernier était né en 1969 avec à la clé une programmation focalisée sur la scène free (Willem Breuker, Evan Parker, John Tchicai, etc.) : dans les années '70, un équilibre entre avant-gardisme, tradition et jazz-rock donne au festival un cachet et une attractivité différente. Mais l'histoire se répète. Dès 1972, une série de musiciens, conduits par Fred Van Hove et le saxophoniste André Goudbeek, estimant scandaleuse la disproportion entre les cachets proposés aux musiciens US et ceux réservés aux musiciens belges, créent le WIM (Werkgroep Improviserende Musici), un collectif de musiciens



Léopold Lenders du Pol's Jazz Club - (coll. P. Lenders)



Hnita Jazz Club à Heist-op-den-Berg (Tous Droits Réservés)

La musique belge existe

Les lundis d'Hortense, vous connaissez ? Si c'est le cas, bravo, vous vivez la musique de votre temps et de votre région. Si ce n'est pas le cas, tant pis pour vous mais il est encore temps de ne pas mourir ignorant.

Sur l'affiche du premier festival autumnal qu'ils ont donné à Louvain-la-Neuve, ils sont 49. Des garçons et des filles. Tous avec des gueules d'artistes, mais, c'est bien connu la cravate, ça étouffe le type qui la porte. Et eux de toute façon arborent les instruments de la paix en bandoulière. Un piano, une guitare, un violon, une trompette, une flûte n'ont jamais tué personne. Car, ces artistes, ils font de la vraie musique et ils essaient de la faire autrement que les autres. Julverne (ex Coulonneux), Karass Boulband, Nuit câline à la villa Mon Réve, Aksak Maboul, André Bialek, Sunhouse, Abraxis, Fido, Avant la Musica, le reliquaire des braves, Michel Herr Trio, l'Hort Ensemble... des noms à retenir si vous désirez un jour goûter à autre chose qu'aux long playing aseptisés. Michel Dayez, qui joue violon et guitare dans le groupe Julverne, est le cœur des lundis d'Hortense. A l'Université, il préparait une licence d'économie, mais, déjà, il jouait de la guitare. L'université fut pour lui les années noires, celles de la mauvaise conscience : „J'étais partagé entre la culpabilité de ne pas aller au cours et celle de ne pas me jeter à fond dans la musique". Le jour où il crée les lundis d'Hortense, il fait d'ailleurs la synthèse de ses connaissances d'économiste et de ses dons de musicien. L'a.s.b.l. „les lundis d'Hortense" est née en mars 1976. C'est un secrétariat commun de la musique qui ne peut trouver son chemin qu'en dehors des sentiers battus. Ce que les pédants appellent d'un ton péremptoire „la musique marginale". Les lundis d'Hortense ne sont pas une agence. C'est plutôt une forme de collectif qui „met au clair, informe, produit, diffuse ensemble ce qui manifeste la volonté de qualité et d'effort que requiert la naissance de la musique belge". Parce qu'elle existe, mais que tout est bien organisé pour qu'on l'ignore. Pour des tas de raisons.

„La musique qui sort des sentiers battus n'a guère que quatre circuits pour s'exprimer : les maisons de la culture, les maisons des jeunes, les foyers culturels, les clubs de jazz. Elle peut éventuellement être subsidiée si elle est re-

connue par le ministère de la culture qui paie alors la moitié du cachet des musiciens si le spectacle s'inscrit dans les tournées Arts et Vie. Malheureusement ces subventions sont de vraies peaux de chagrin et sont souvent distribuées n'importe comment : à la chorale locale ou à l'harmonie du village. Certes, les subsides à la création existent en Belgique, mais la musique est réellement le parent pauvre de la culture. Le but des lundis d'Hortense est justement d'informer par tous les moyens qu'il existe une musique belge. Nous sommes aujourd'hui une soixantaine de professionnels".

Et le disque ?

„Aucun grand producteur de disque n'est intéressé par un produit belge. IBC est la seule maison qui accepte ce risque en Belgique. Le musicien face à la maison de disque est de toute façon désarmé. J'ai déjà vu des centaines de contrats, il n'y en a pas deux identiques. Tout doit être renégocié chaque fois. Une maison de disque mise avec grande réticence sur un groupe : l'image d'un chanteur est beaucoup plus facile à commercialiser. De plus, en Belgique, un groupe rencontre tellement de difficultés pour se produire, qu'il a de fortes chances de se disloquer rapidement. Et puis, ce n'est pas tout d'être publié, encore faut-il être distribué".



Julverne (ex-Coulonneux).

C'est-à-dire ?

„Le métier de disquaire est très difficile à pratiquer s'il veut réellement se tenir au courant. En général, il prend ce que le représentant de la maison de distribution lui offre. C'est-à-dire la musique à succès, facile à vendre. Le

représentant n'est pas concerné par le disque avec musique „hors des sentiers battus".

Pourquoi les maisons de disque ne prêtent-elles pas davantage attention à votre musique...

„Le seuil de rentabilité d'un disque, vu l'étroitesse du marché, est beaucoup trop élevé. Vendre en six mois mille disques est un succès".

Que reste-t-il au musicien de cette vente ?

„Pour un long playing vendu à 180 FB au grossiste, il faut compter 9 FB par disque. Ce qui donne 9000 FB en six mois à diviser à trois ou quatre, selon le nombre de personnes dans le groupe".

Quelle est la part de la musique belge dans les disques vendus sur le marché ?

„Infime. Il n'y a pas cinq pour cent de ce qui sort sur le marché qui est typiquement belge. Et encore ce chiffre comprend-il des compilations, c'est-à-dire, des réenregistrements de certaines parties de disque. La Sibesa (Syndicat de l'industrie belge d'enregistrements sonores et audio-visuels) pratique ce petit jeu afin de laisser croire que la production nationale existe vraiment, car elle pleure depuis longtemps auprès des autorités locales pour obtenir une augmentation de prix des disques. Jusqu'à présent les autorités ont toujours opposé un refus, car l'effort pour la production belge était inexistant. La compilation est donc un artifice..."

Si je comprends bien, le seul moyen de réussir dans la musique, c'est s'exporter en France ou aux Etats-Unis ?

„Oui. Mais c'est ce que nous voulons éviter. C'est un des buts des lundis d'Hortense, que la musique belge puisse s'exprimer en Belgique".

Un plan de bataille ?

„Oui. Parvenir à développer les lundis d'Hortense en une maison autonome qui assure sa propre production et sa propre distribution. Pour des raisons évidentes. Nous sommes très motivés pour vendre le produit tel qu'il est, donc vendons-le nous-mêmes. Nous ne serons plus isolés : nous aurons donc une image de marque et des produits homogènes, qui frapperont davantage le public. Notre force de persuasion et notre impact deviendront plus grands au niveau promotionnel (médias et magasins). Avec un label de marque reconnu et un catalogue sérieux, on pourra aller frapper aux portes à l'étranger".

Mais tout cela sera-t-il rentable ?

„Non, pas plus qu'aujourd'hui, mais du moins risquons-nous d'être connus et écoutés. Par notre omniprésence, depuis bientôt deux ans, nous avons déjà gagné des confiances et je place certains espoirs dans l'actuel ministre de la culture française." Ph. T. ■

fonctionnant en autogestion. Ils organisent à Anvers un contre-festival qui, au fil des ans, devient une des institutions de la musique improvisée européenne : le **Free Music** est né ! C'est quatre ans plus tard à peine qu'apparaissent dans la région bruxelloise **Les Lundis d'Hortense**, dans un esprit moins strictement politique et avec une ouverture à d'autres formes musicales que le jazz. Comme les structures évoquées plus haut, Les Lundis auront à leur palmarès concerts, festivals, stages, sortie de disques, etc. Et sur le plan du fonctionnement, il s'agit bien d'un collectif fonctionnant par et pour les musiciens. Avant de décrire sommairement la naissance des Lundis puis de laisser la place aux autres rédacteurs de ce livre qui vous narreront l'histoire de cette structure toujours bien active 50 ans après sa création, un petit mot encore sur un autre réveil, celui du marché discographique, plus que somnolent depuis la fin des années '40. Si quelques musiciens parviennent à signer avec une major (CBS, Atlantic, EMI, Polydor, Vogue), l'essentiel de ce réveil s'effectue sur de petits labels indépendants comme **Alpha** (spécialisé dans le dixieland), **Vogel** (qui éditera aussi bien le dernier disque du tandem Thomas-Pelzer ou des inédits de Jack Sels que les projets iconoclastes de Fred van Hove), **Igloo** bien sûr (qui, avant de devenir, dans les années '80, LE label du jazz belge et de reprendre à son compte le petit catalogue LDH, éditera surtout des musiques plutôt avant-gardistes), **Jazz Club** (bop et mainstream) ou les labels de Pierre Plettinckx **B.Sharp**, **Selection** et **Best Seller**, avec une mention spéciale pour le travail de **Michel Dickenscheid**, producteur, saxophoniste et inventeur génial dont le petit studio installé en région liégeoise permit aux jazzmen belges de la nouvelle génération de faire éclater leur créativité. Ainsi, c'est chez lui que fut enregistré *Ouverture Eclair*, premier disque de **Michel Herr** et premier disque de la nouvelle génération. Dickenscheid enregistrera aussi les premiers disques de bossa en wallon de **Guy Cabay** (son cousin), les premiers disques de **Steve Houben** ainsi que le disque du saxophoniste américain installé en Belgique **Lou Mc Connell** et plus tard le disque de **Saxo 1000**). Mais à part Dickenscheid, il n'y a guère de place pour la nouvelle

génération. Enfin, toujours en termes de médias, **Léo Souris**, **Nicolas Dor** et surtout Marc Moulin tentent de rendre au jazz une place plus conséquente – Moulin en particulier qui, en pratiquant un mélange de genres, va ouvrir les portes du jazz à une nouvelle génération. Toutes ces énergies préparent avec passion la grande relève caractéristique des années '80. Et au cœur de ces énergies, il y a... Les Lundis d'Hortense.

1976. Charles Loos, Michel Herr, Jean-Louis Rassinfosse, Paolo Radoni et quelques autres jeunes musiciens (aucun n'a alors trente ans), désireux de démarrer leur carrière musicale, se retrouvent quelque peu frustrés par le manque de débouchés qui s'offrent à eux. Ils décident alors de prendre leur destin en mains en créant un outil alors inexistant en Belgique, un outil qui serait utile à tous, avec à la clé « un véritable idéal et un élan démocratique et solidaire ». L'idée est notamment de regrouper les énergies des représentants de ces expressions musicales qu'ils désignent, faute de mieux, sous le nom générique de « troisième musique » : on trouve dans ce collectif tout ce qui n'appartient ni à la musique « classique », sur-subsidiée, ni à la variété, sur-sponsorisée : jazz (celui des jeunes générations en particulier), chanson (André Bialek, Philippe Anciaux...), folk (Geoffroy et les Coulonneux, Julverne...) et musiques inclassables (Reliquaire des Braves, Musique flexible, Nuit Câline à la Villa Mon Rêve, Univers Zéro, etc.). Tout ce petit monde, déterminé à changer les choses, va prendre l'habitude de se réunir tous les lundis dans une villa de Hoeilaart appelée 'La Villa Hortense' (où habitait notamment le violoniste Jeannot Gillis). L'idée est de réfléchir, de manière volontiers militante, à la manière de défendre et de diffuser ces différentes musiques, de trouver des subventions leur permettant de survivre, etc. Les premiers concerts, les premiers festivals apparaissent, ainsi que l'idée de créer une banque de données des musiques disponibles dans ces divers courants. Au fil du temps, il apparaît ceci dit que l'essentiel de l'énergie provient des jazzmen, plus habitués sans doute au « collectif » et qui, confirme Charles Loos, payaient davantage de leur personne. Ce qui explique que Les Lundis vont virer de plus en plus jazz. Le bénévolat resta la règle jusqu'à ce



Michel Herr trio : de gauche à droite Félix Simtaine, Freddie Deronde et Michel Herr (Tous Droits Réservés)



Pochette du disque "Ouverture
éclair" (Label MD 0014, 1978)





Paolo Radoni lors d'un concert de son trio donné pour Jazz aux Halles le 29/10/1980 (JD Burton)



Charles Loos (Tous Droits Réservés)

qu'au début des années '80, après une recherche forcenée d'aides et de subsides, l'asbl puisse engager Christine Jottard comme CST (Cadre Spécial Temporaire) – plus tard viendra le temps des contrats-programmes et l'artisanat cèdera la place au professionnalisme.

Dans le même ordre d'idées apparaît le label LDH qui, contrairement à ce qui a souvent été écrit, et comme le rappelle Michel Herr, n'est pas une émanation des Lundis d'Hortense en tant que telle. Les sorties de disques ne dépendent pas d'une décision du CA mais d'un groupe de musiciens (certes membres des Lundis) qui décident de s'autoproduire. Le fait qu'on appelle le label LDH pouvait créer une confusion, mais les liens entre l'association et le label étaient quand même extrêmement serrés : le conseil d'administration n'avait pas de droit de regard sur la ligne éditoriale du label mais, comme le rappelle Charles Loos,

« Quand un disque sortait, on se retrouvait quand même ensemble à coller des étiquettes Sabam sur les disques. C'était très artisanal. On voulait enregistrer les musiciens de notre génération parce qu'il n'y avait presque personne qui nous engageait et que les autres compagnies n'étaient guère intéressées par le jazz belge émergent. C'était une autre époque : je ne suis pas sûr que si demain on devait coller des étiquettes sur un disque, on trouverait aussi facilement des musiciens pour le faire. »

Avant que ne sorte le premier disque LDH proprement dit sortira avec la mention Lundis d'Hortense le double album *Egotriste* de **Charles Loos**. De même, le disque du groupe de jazz-rock **Abraxis** (avec Charles Loos ici encore) sortira avec la mention « produit par Les Lundis d'Hortense », tout comme l'anthologie *Jeunes Chanteurs Bruxellois* sur lequel figure un titre de Claude Maurane, le premier disque de **Julverne** (Coulonneux) et le disque de jazz-rock **Sunhouse** (sorti sur IBC avec la mention *Editeur LDH*). Lorsque le catalogue LDH proprement dit démarrera, on y trouvera une petite dizaine d'albums sortis entre 1981 (Sava) et 1983 (Crystal Bells),



Concert au balcon de la Villa Hortense



Le collectif dans le jardin de la Villa Hortense (Tous Droits réservés)

souvent avec les mêmes musiciens, tantôt leaders, tantôt sidemen : Charles Loos, Steve Houben, Paolo Radoni, Michel Herr, Jean-Louis Rassinfosse, Félix Simtaine, John Ruocco, Serge Lazarevitch et quelques autres. Plus tard, le catalogue sera cédé à Igloo, en pleine ascension.

L'histoire des Lundis ne fait alors que commencer : festivals, Jazz Tours, stages, une histoire que mes collègues vont maintenant vous raconter par le menu...

Jean-Pol Schroeder (Maison du Jazz)





Maurane (Tous Droits Réservés)



HLM (Steve Houben - saxophone, Maurane - voix,
Charles Loos - piano) (Igloo Records)



