

# **L'activité des musiciens de jazz liégeois dans les années d'immédiat après-guerre (1944-1949)**

Xavier Dellicour  
(Liège)

LIEGE occupe de nos jours une place de choix dans le monde du jazz belge et européen : elle abrite un riche et actif centre de documentation consacré au jazz, la Maison du Jazz de Liège et de la Communauté française, son Conservatoire royal dispose d'une classe d'improvisation par laquelle passèrent nombre de musiciens reconnus<sup>1</sup>, et la ville accueille tous les ans le renommé *Festival International Jazz à Liège*, sans compter les fréquentes activités des musiciens locaux.

Toutefois, les liens entre Liège et le jazz existent, avec des hauts et des bas, depuis les années vingt. Le propos de cet article est d'examiner les conditions dans lesquelles les musiciens jouèrent et enregistrèrent du jazz dans les années d'immédiat après-guerre au contact des militaires américains cantonnés dans la région, de la libération de la ville le 8 septembre 1944 au départ des troupes en 1949, après avoir esquissé un tableau de la vie du jazz à Liège dans l'entre-deux-guerres et durant la période d'Occupation allemande.

---

<sup>1</sup> Des musiciens d'envergure tels que le saxophoniste et compositeur Fabrizio Cassol, le pianiste Eric Legnini, le batteur et percussionniste Michel Debrulle, le flûtiste Pierre Bernard, ou plus récemment le trompettiste Jean-Paul Estiévenart suivirent les cours de cette classe d'improvisation. Au rang des enseignants, outre son titulaire Garret List, on peut citer des noms aussi renommés que ceux de Bill Frisell, Michel Portal ou Steve Lacy, qui y animèrent des stages depuis le début des années quatre-vingt.

## **LE JAZZ A LIEGE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES ET DURANT L'OCCUPATION**

### *L'entre-deux-guerres*

Si la population belge avait déjà été mise en contact avec différentes formes de musique syncopée américaine dès avant 1914, c'est dans les années vingt que des musiciens liégeois commencèrent à jouer de la musique de danse jazzy, voire du jazz plus authentique. Ainsi, cette période voit les débuts de ceux qui seront parmi les vedettes du jazz belge des années trente, en particulier le tromboniste Albert Brinckhuyzen (né en 1911) et le violoniste, saxophoniste et chef d'orchestre Oscar Thisse (né en 1910). Egalement, un certain nombre de musiciens liégeois de l'époque connaîtront une carrière en dehors des frontières belges.

Le début des années 1930 est marqué en Belgique par les difficultés économiques résultant de la crise de 1929. En ce qui concerne le jazz, les grands orchestres de danse sacrifient à la tendance « show », à l'image des orchestres attractifs français du style de celui de Ray Ventura, et jouent dans le style swing, sur le modèle des big bands américains de Duke Ellington, de Count Basie, de Benny Goodman ou encore de Jimmie Lunceford. La Belgique compte plusieurs ensembles jouant dans ce style, en particulier le grand orchestre de l'INR, dirigé par Stan Brenders (1904-1969), les big bands de Jean Omer (né en 1912) et de Fud Candrix (1908-1974) à Bruxelles, ceux de Lucien Hirsch (né en 1911) et de Gene Dersin (1905-1985) à Liège<sup>2</sup>. Le jazz, ou plus exactement le style swing, devient la musique de danse par excellence. Au sein de ces orchestres se révèlent de talentueux solistes improvisateurs dont certains deviendront de véritables vedettes à la fin des années trente. Aussi, dans les dernières années de la décennie, les futurs musiciens modernes de l'après-guerre, à commencer par Jacques Pelzer (1924-1994), Roger Classen (né en 1923), Pierre Robert (1924-1960) ou Georges Leclercq (1922-2003), font leurs débuts en formant des groupes amateurs.

---

<sup>2</sup> Collectif, *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1992, p. 22-24.

### *L'Occupation*

Avec l'occupation allemande à partir de mai 1940, le jazz va paradoxalement connaître une grande popularité, malgré le fait qu'il soit contraire à l'idéologie nazie, en raison de ses racines africaines et américaines et de la place centrale qu'il accorde à l'improvisation. En effet, pour la population occupée, le jazz sera un symbole des valeurs américaines : en jouer ou en écouter sera en quelque sorte un acte de « résistance intellectuelle »<sup>3</sup>.

L'occupant, peu après l'invasion, va s'attacher à montrer que la « vie de tous les jours » a repris son cours<sup>4</sup>. Ainsi, il va notamment autoriser la reprise des activités du monde du divertissement dès la fin de mai 1940<sup>5</sup>, édictant toutefois des règles précises, que musiciens et public vont s'ingénier à contourner.

Premièrement, il était interdit de jouer des airs américains : les orchestres jouaient donc principalement des compositions d'auteurs belges ou hollandais. Toutefois, il était extrêmement fréquent que des morceaux américains appartenant au répertoire d'avant-guerre fussent mis au programme des orchestres, moyennant une traduction parfois approximative ou fantaisiste de leur titre<sup>6</sup>. Il arrivait également que certains morceaux américains contemporains fussent intégrés au répertoire des orchestres après avoir été entendus sur les radios des pays libres : ainsi, l'orchestre de Pol Baud (né en 1914) mit à son répertoire, sous un faux nom bien entendu, le *Take The « A » Train* de Duke Ellington, arrangé par un des musiciens de l'orchestre qui l'avait entendu à la radio américaine<sup>7</sup>. Il

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>4</sup> Comme le met en évidence le célèbre slogan de la *Légia* : « Liège ne se bat plus, elle vend et achète ». Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Labor – RTBF Liège, 1985, p. 74.

<sup>5</sup> Les cinémas liégeois rouvriront ainsi leurs portes fin mai 1940. Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspas. Itinéraires d'un jazzman européen (1926 – 1963)*, Liège, Mardaga, 1997, p. 46.

<sup>6</sup> Ainsi, *In the Mood* devint *Dans l'ambiance* ; *Hi-de-Ho* : *Vous avez un beau chapeau Madame* ; *Lady Be Good* : *Les Bigoudis* ; *Limehouse Blues* : *La blouse de la maison des limes*, Jacques Kriekels et Pol Baud, dans *Histoire(s) du jazz à Liège. Témoignages, documents, musique*, Liège, Maison du Jazz / Médiathèque de la Province / Liège Province Culture, 2004, CD 2, plage 1 ; Collectif, *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie, op. cit.*, p. 30.

<sup>7</sup> Pol Baud, dans *Histoire(s) du jazz à Liège, op. cit.*, CD 2, plage 1.

semble également que le public était friand de ces airs américains « passés en douce »<sup>8</sup>.

Deuxièmement, la danse était théoriquement interdite par l'occupant. Pour contourner cet interdit, de nombreux dancings employaient un portier chargé de donner l'alerte dès que paraissait un personnage suspect dans la rue : l'orchestre attaquait alors un thème triste tandis que les danseurs regagnaient leurs sièges<sup>9</sup>. En plus, de nombreux établissements proposaient des « cours de danse », lesquels n'étaient bien sûr qu'une façade pour permettre à leur public de danser<sup>10</sup>.

Il est important de remarquer que les Allemands tolérèrent dans une certaine mesure que l'on joue du jazz : de nombreux concerts et tournois de jazz sont organisés pendant l'Occupation, plusieurs ouvrages théoriques paraissent<sup>11</sup>... Selon le critique français Frank Ténot, pour l'occupant, « le "mal" n'était pas dans le jazz mais dans la musique juive et nègre ; joué par des Européens aryens, le jazz devenait acceptable »<sup>12</sup>.

Il est également important d'évoquer la problématique du travail des musiciens pour les Allemands. L'occupant va tenter d'inciter des musiciens belges à se rendre en Allemagne, en particulier pour se produire sur les ondes des radios collaborationnistes. En effet, la radio est pour l'occupant un moyen très efficace de faire de la propagande et de diffuser la vision qu'il désire donner des événements de l'actualité : information et propagande sont fondues « dans un ensemble culturel et distrayant bien plus vaste, conçu pour être varié et attractif »<sup>13</sup>.

Il est difficile d'établir dans quelle mesure des musiciens ont « collaboré » avec l'occupant : si certains s'y sont opposés clairement, tels que le bat-

---

<sup>8</sup> Jean Evrard, dans *Histoire(s) du jazz à Liège, op. cit.*, CD 2, page 1.

<sup>9</sup> *Idem*, page 2.

<sup>10</sup> Pol Baud et Jacques Kriekels, dans *Histoire(s) du jazz à Liège, op. cit.*, CD 2, page 2.

<sup>11</sup> Collectif, *Dictionnaire du jazz, op. cit.*, p. 29 ; Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège, op. cit.*, p. 80.

<sup>12</sup> Cité dans Jacques Chesnel, *Le jazz en quarantaine. 1940 - 1946*, Cherbourg, Editions Isoète, 1994, p. 13.

<sup>13</sup> Jean Dujardin, « Belgique », dans Hélène Eck (dir.), *La guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre Mondiale*, Paris - Lausanne - Bruxelles - Montréal, Armand Colin - Payot - Complexe - Hurtubise HMH, 1985, p. 155-226, p. 221.

teur Jacques Mottart<sup>14</sup>, la plupart ont simplement repris leur travail d'avant-guerre<sup>15</sup>. Pour échapper au travail obligatoire, il était fréquent que les musiciens disposent de plusieurs jeux de faux papiers avec de faux âges. C'était notamment le cas du trompettiste Jean Evrard (né en 1900), qui fut arrêté et déporté pendant treize mois après que les Allemands aient trouvé plusieurs jeux de faux papiers sur lui lors d'un contrôle au *Dancing des Dominicains*<sup>16</sup>.

L'interdiction de danser édictée par l'occupant, et qui n'était pas toujours contournable eut pour effet de forcer les musiciens à approcher leur métier sous un angle différent : si, avant guerre, l'écrasante majorité du travail d'un musicien était constituée par l'exécution de musique de danse, plus ou moins jazz selon les personnes, les orchestres furent forcés de donner un côté attractif et visuel à leurs prestations, sur le modèle d'orchestres de variété tels que ceux de Ray Ventura et de Jacques Hélian, ou de s'attacher au côté « musical » de leurs prestations<sup>17</sup>, ce qui entraîna *ipso facto* une modification des comportements d'écoute du public, qui commença à s'intéresser de plus en plus à la musique pour elle-même. Ainsi, sous l'occupation, les concerts de jazz, qui étaient franchement rares avant guerre, se firent fréquents<sup>18</sup>.

A Liège, l'activité jazzistique s'articule autour du saxophoniste Raoul Faisant (1917-1969), qui joue dans le style de Coleman Hawkins (à qui il sera fréquemment comparé, à commencer par les GI's qui l'entendront dès 1945 à Bruxelles<sup>19</sup>), et collabore avec l'élite des improvisateurs liégeois de l'époque. Faisant et les musiciens qui le fréquentent joueront énormément à Liège durant l'Occupation, ainsi qu'aux Pays-Bas, la guerre ne contrariant pas totalement les habitudes de tournées des orchestres<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> Membre de l'Armée Secrète, il sera d'ailleurs emprisonné par les Allemands en 1944. Libéré, il participa à des actions de Résistance, au cours desquelles il fut tué le 9 septembre 1944. Roger Classen, *Mémoires autographes*, p. 43, dans Fonds R. Pernet (MIM), *Fardes biographiques - C* ; Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège, op. cit.*, p. 97.

<sup>15</sup> Collectif, *Dictionnaire du jazz, op. cit.*, p. 28.

<sup>16</sup> Jean Evrard, dans *Histoire(s) du jazz à Liège, op. cit.*, CD 2, page 1.

<sup>17</sup> Jacques Kriekels, dans *Histoire(s) du jazz à Liège, op. cit.*, CD 2, page 1.

<sup>18</sup> Collectif, *Dictionnaire du jazz, op. cit.*, p. 28-29 ; Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège, op. cit.*, p. 80.

<sup>19</sup> Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspar, op. cit.*, p. 75.

<sup>20</sup> Collectif, *Dictionnaire du jazz, op. cit.*, p. 28.

Faisant aura une énorme influence sur les jeunes passionnés de jazz que sont déjà Bobby Jaspar (1926-1963), Jacques Pelzer, René Thomas (1927-1975), Sadi (né en 1927), Maurice Simon (1922-1969)... à qui il donnera des leçons informelles et des conseils, et qui le surnommeront « le Père »<sup>21</sup>.

De nombreux orchestres professionnels d'envergures diverses sont actifs à Liège pendant l'Occupation, la majeure partie d'entre eux étant de petites ou moyennes formations de club, principalement en raison de l'interdiction de danser édictée par l'occupant. Toutefois, les grandes formations de Pol Baud<sup>22</sup> et surtout de Gene Dersin, ainsi que celles d'Oscar Thisse, de Luc Vroonen et d'Henry Spadin sont toujours en activité<sup>23</sup>. Parmi les petites formations, la plus célèbre est le Rector's Club de Jean Bauer (né en 1897), lequel avait repris la direction du café *Le Grand Jeu*<sup>24</sup>.

L'Occupation verra également le développement de nombreux orchestres amateurs, dont la plupart n'eurent qu'une existence éphémère, formés par de jeunes passionnés de jazz, en général issus d'un milieu aisé, et ayant une culture jazzistique développée, principalement par l'écoute de disques. L'écoute et la fréquentation des jazzmen liégeois, Faisant en tête, auront une grande importance pour ces jeunes musiciens. La petite formation amateur qui aura le plus d'importance à Liège est la *Session d'Une Heure*, qui animera nombre de fêtes ou de réunions semi-clandestines (qui dureront fréquemment toute la nuit en raison du couvre-feu) et deviendra un des orchestres favoris des jeunes Liégeois pendant l'Occupation<sup>25</sup>.

Assez paradoxalement, l'Occupation peut être considérée comme une sorte d'« âge d'or » du jazz belge, en raison de l'apparition d'individualités

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 30 ; Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège, op. cit.*, p. 93.

<sup>22</sup> Il s'agit en fait de l'orchestre de Lucien Hirsch, que celui-ci, étant juif, dût abandonner dès le début de la guerre pour se cacher des Allemands, qui fut repris par Gaston Houssa. Quand ce dernier fut lui aussi forcé de cesser ses activités pour éviter de partir en Allemagne, Paul Baudhuin reprit, sous le pseudonyme de Pol Baud, la direction de l'orchestre, qu'il conserva jusque dans les années 1970. Jacques Kriekels et Pol Baud, dans *Histoire(s) du jazz à Liège, op. cit.*, CD 2, page 3 ; Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège, op. cit.*, p. 86.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 86-89.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 92-93.

<sup>25</sup> Roger Classen, *Mémoires autographes*, p. 5-35 dans Fonds R. Pernet (MIM), *Fardes biographiques - C* ; Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège, op. cit.*, p. 94-98.

de premier plan, tant à Bruxelles qu'en province, de leur grande activité et de leur popularité. En outre, la période d'Occupation vit les débuts de la jeune génération du jazz belge, dont plusieurs représentants acquerront une renommée internationale dans les années cinquante. Enfin, on peut remarquer une amorce de modification des comportements d'écoute et du rapport à la musique des auditeurs, en particulier à cause de l'interdiction de danser édictée par l'occupant, qui annonce la reconnaissance du jazz comme musique « à écouter » et plus seulement comme support de la danse.

### **LES LIEUX DU JAZZ A LIEGE DANS L'APRES-GUERRE ET L'ACTIVITE DES MUSICIENS**

Dès les premières heures de la Libération, les musiciens de jazz reprirent leurs activités, de nouveau essentiellement pour la danse, dont le jazz sera encore quelque temps indissociable. Les musiciens seront donc forcés de faire preuve de polyvalence pour répondre aux attentes du public, et de mêler aux thèmes de jazz et à l'improvisation des valse, fox-trots et autres bostons.

A l'époque, de très nombreux dancings, cafés et établissements divers disposent généralement d'un ensemble musical résident. Ces établissements, dans un évident souci de rentabilité, suivent en général la mode musicale du moment, programmant du jazz swing ou de la variété jazzy dès leur réouverture, généralement au début de 1945, pour ensuite sacrifier à la mode de la musique sud-américaine dès 1948<sup>26</sup>, même si quelques rares établissements continuent à employer des orchestres de jazz swing ou moderne. Ainsi, à partir de 1948, il deviendra très difficile, sinon impossible, pour les musiciens de jazz de trouver du travail à Liège, et en Belgique en général ; plusieurs jeunes musiciens, en particulier Bobby Jaspas et Sadi, quitteront la Belgique pour Paris pour cette raison<sup>27</sup>. Par

---

<sup>26</sup> Albert Brinckhuyzen, Jacques Kriekels et Jacques Pelzer, dans *Histoire(s) du jazz à Liège, op. cit.*, CD 2, page 9 ; Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspas, op. cit.*, p. 148-151.

<sup>27</sup> A partir de 1950, il y aura une véritable « colonie » de jazzmen belges à Paris, avec notamment Jaspas, Sadi, René Thomas, Francly Boland, Benoît Quersin, Christian Kellens... Jacques Pelzer, dans *Idem*, CD 2, page 9 ; Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspas, op. cit.*, p. 186.

ailleurs, Liège compte également quelques salles louées ponctuellement par diverses organisations, qui y emploient en général les orchestres en vogue du moment. Ces lieux sont pour la plupart situés dans le centre-ville de Liège, la périphérie liégeoise ne comptant guère que deux salles dans lesquelles le jazz aura une place importante.

D'un point de vue stylistique, la découverte du be-bop par les musiciens locaux dès 1946 crée une distinction entre les jazzmen, selon qu'ils se mettent à jouer dans le nouveau style ou qu'ils restent fidèles au swing<sup>28</sup>. En général, les musiciens de la génération d'avant-guerre n'adhéreront pas au be-bop, en particulier pour des raisons pratiques : étant pour la plupart musiciens professionnels et devant gagner leur vie en jouant de la musique, ils furent forcés de continuer à jouer la musique plaisant au grand public. Par contre, de jeunes musiciens amateurs tels que Jacques Pelzer ou Bobby Jaspar, n'ayant pas besoin de vivre de la pratique de la musique, purent se permettre de se lancer dans la musique compliquée et intellectuelle qu'est le bop<sup>29</sup>.

Si la période d'occupation de la Belgique vit l'apparition de véritables concerts de jazz donnés notamment par les musiciens locaux, l'après-guerre n'en connaîtra que très peu. En effet, entre septembre 1944 et décembre 1949, il n'y aura guère que huit concerts de jazz proprement dit à Liège<sup>30</sup>, trois d'entre eux seulement donnés par des musiciens belges. Pour la majeure partie du public, le jazz reste avant tout un support de la danse.

---

<sup>28</sup> A la notable exception de la *Session d'Une Heure* de Roger Classen, qui avait néanmoins à son répertoire des thèmes swing, le mouvement de *revival* du style New Orleans qui aura un grand succès en France avec des ensembles tels que ceux de Claude Luter ou André Révéliotty, n'aura que peu d'impact à Liège.

<sup>29</sup> Jean Evrard, Jacques Kriekels et Roger Vrancken, dans *Histoire(s) du jazz à Liège*, *op. cit.*, CD 2, page 8 ; Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspar*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>30</sup> A côté de ces concerts de jazz, il faut signaler que nombre de vedettes françaises de la chanson passèrent par Liège dans les années d'après-guerre et s'y produisirent accompagnées par des orchestres locaux, fréquemment composés d'authentiques musiciens de jazz.

### **SPECIAL SERVICE : LES JAZZMEN SOUS LES DRAPEAUX**

À la Libération, le débouché professionnel de loin le plus lucratif pour les musiciens de jazz est sans conteste de s'engager dans les services *Welfare* des armées alliées, créés dans le but d'apporter des distractions aux militaires, qu'ils soient casernés en pays libéré, comme le furent de très nombreuses troupes dans la périphérie liégeoise<sup>31</sup>, ou au front. Presque tous les musiciens de jazz de l'époque travailleront à un moment ou l'autre de leur carrière pour ces services *Welfare* ; nombre d'entre eux passeront à ce moment le cap du professionnalisme<sup>32</sup>. En effet, la présence massive d'Américains en Belgique, et la fascination des Belges pour tout ce qui peut se rapporter à leurs libérateurs, y compris le jazz – musique immanquablement (et parfois à tort, comme nombre de jazzmen belges s'en rendront compte quand l'euphorie de la Libération fut passée) associée à l'Amérique dans l'esprit des Européens –, créa entre autres une véritable « mode du jazz » dans les premières années de l'après-guerre, dont profitèrent très largement les musiciens belges. André Putsage, dans une interview réalisée en 1992 par Jean-Pol Schroeder, résume parfaitement l'idée que les musiciens belges avaient des rapports des Américains et du jazz : « Nous étions encore bercés par l'illusion que tous les Américains aimaient le jazz, alors que, nous allions nous en rendre compte quelques années plus tard, c'était loin d'être le cas »<sup>33</sup>.

Comme partout dans le pays, les musiciens liégeois furent légion à s'engager sous les drapeaux américains<sup>34</sup>, portant l'uniforme des GI's (et jouissant certainement de son prestige), disposant des rations militaires, profitant le cas échéant des infrastructures de loisir mises en place pour

---

<sup>31</sup> Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspas*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>32</sup> Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>33</sup> Cité dans Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspas*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>34</sup> Il n'est malheureusement pas possible d'établir une liste exhaustive des formations belges engagées dans les services *Welfare* des armées alliées, pas plus que leur composition ou leurs affectations, en raison du manque de sources américaines. Nous nous bornerons donc ici à donner une idée des conditions de travail des musiciens belges pour les alliés, sur base des sources disponibles en Belgique.

les troupes américaines, suivant parfois l'armée au front, et surtout, ayant la possibilité de côtoyer de près des musiciens américains<sup>35</sup>.

L'atmosphère du travail des jazzmen belges pour les services *Welfare* dans les premiers mois de l'après-guerre semble avoir été globalement agréable, les militaires composant leur public étant en général réceptifs au jazz, la situation se dégrada aux environs de 1948. A ce moment, la vogue du jazz de l'immédiat après-guerre était retombée, et l'activité des services *Welfare* était limitée aux troupes occupant l'Allemagne, en général des militaires n'ayant pas assez de points<sup>36</sup> pour rentrer chez eux, et qui n'étaient pas du tout intéressés par le jazz<sup>37</sup>. Bobby Jaspar par exemple, qui n'avait travaillé pour les services *Welfare* qu'en Belgique, partit du 27 septembre au 17 octobre 1948 à Bad-Nauheim au sein d'un septette dirigé par Vicky Thunus (né en 1918), composé de bons musiciens de jazz, mais dont les militaires exigèrent uniquement de la musique de variété et dont il revint fort amer<sup>38</sup>...

Si Liège fut choisie par les autorités militaires américaines comme ville de loisirs pour les hommes de troupe<sup>39</sup>, les officiers alliés disposaient quant à eux d'un *Recreation Center* installé à Spa, en particulier dans les bâtiments du Casino, qui abritèrent entre autres une salle de spectacles et de cinéma dans laquelle étaient projetés des films en anglais, un émetteur de radio de campagne, un bar aux murs peints en noir et blanc baptisé *Zebra Bar*... sans compter bien évidemment la grande salle du Casino, dans laquelle un orchestre animait les soirées des officiers. Ce fut d'abord

---

<sup>35</sup> Gaston Bogaerts, *Dance Band. Quand Bruxelles jazzait...*, Bruxelles, Editions Ananké, 2002, p. 106-107 ; Roger Classen, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>36</sup> Selon le système de points établi par les autorités militaires américaines pour déterminer l'ordre des rapatriements des militaires vers les Etats-Unis. Pierre Sulbout, *Les troupes américaines à Liège (septembre 1944 - décembre 1945) : de l'enthousiasme aux réalités*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en Histoire, Liège, Université de Liège, Année Académique 1988-1989, p. 127.

<sup>37</sup> Selon Jacques Pelzer : « [...] les officiers, c'était les plus *corny* comme on dit, les plus pompiers. Ils nous demandaient des tangos ou des choses comme ça, pour lesquels nous n'étions pas faits. Moi je n'ai pas voulu le faire ». Jacques Pelzer, dans *Histoire(s) du jazz à Liège, op. cit.*, CD 2, page 6.

<sup>38</sup> *Ibid.* ; Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspar, op. cit.*, p. 147.

<sup>39</sup> Sulbout, *op. cit.*, p. 66.

un septette dirigé par Léo Souris<sup>40</sup> (1911-1990) qui fut remplacé, l'officier du *Special Service* chargé de la gestion du *Recreation Center* préférant les grandes formations du style de celle de Glenn Miller, par un big band dirigé par le pianiste Yvon de Bie<sup>41</sup> (1914-1989). Les solistes de l'orchestre avaient l'habitude de jouer en jam-session l'après-midi au *Zebra Bar* du Casino, tandis que la salle du Théâtre était animée par le septette de Bobby Naret (né en 1914) et l'orchestre du saxophoniste verviétois Roger Rose<sup>42</sup>.

Peu après le 8 mai 1945 (qui fut par ailleurs à Spa l'occasion d'une grande fête rassemblant harmonies de la région, *marching bands* militaires et orchestres de jazz), les pays libérés cessèrent de financer le *Spa Recreation Center*, comme toutes les dépenses jugées superflues des troupes de libération. Les orchestres furent donc forcés de se dissoudre ou de partir chercher du travail ailleurs<sup>43</sup>.

A Liège, les lieux réservés uniquement aux militaires américains<sup>44</sup> sont installés dans des établissements réquisitionnés pour l'occasion par le *Special Service* de l'US Army, et parfois rebaptisés pour un temps de noms à consonance anglo-saxonne. Ces clubs réservés étaient des lieux de rencontre privilégiés entre musiciens américains et belges et auront une forte influence sur la motivation de jeunes jazzmen liégeois tels que Bobby Jaspas, Jacques Pelzer ou René Thomas. Bien entendu, ces clubs employaient également des musiciens belges au sein d'orchestres réguliers.

---

<sup>40</sup> Composé de Léo Souris (piano, direction), Jean Prévost (trompette), Marcel Hellemans (sax ténor), Georges Warnant (trombone), Fred Deprez (contrebasse), Jo Van Wetter (guitare) et Gaston Bogart (batterie). Bogaerts, *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Bogaerts, *op. cit.*, p. 108-109.

<sup>44</sup> Les jeunes filles liégeoises étaient chaudement encouragées à se rendre dans ces établissements, parfois même par voie de presse, pour agrémentez de leurs charmes les loisirs des Sammies...

## L'ENREGISTREMENT

Avant les années septante, il était relativement rare que des orchestres belges enregistraient des disques à leur nom, les maisons de disques estimant l'investissement requis par la réalisation d'un disque trop important par rapport à ses débouchés potentiels : ainsi, nombre de formations belges ne furent jamais enregistrées, et nombre de musiciens belges d'importance n'ont laissé que peu ou pas de traces discographiques<sup>45</sup>.

Ce faible nombre d'enregistrements d'ensembles belges, proportionnellement au nombre d'enregistrements de musiciens français par exemple, peut également s'expliquer par une sorte de frilosité des maisons de disques belges telles qu'*Odeon* ou *Olympia* (ou des divisions belges de marques internationales basées aux États-Unis telles que *RCA-Victor*, *His Master's Voice*, *Decca*...) à enregistrer des formations belges, privilégiant nettement la distribution et l'édition des disques américains. Assez paradoxalement, sous l'Occupation, les importations en provenance des États-Unis étant devenues impossibles<sup>46</sup>, les enregistrements d'orchestres et de solistes belges devinrent plus fréquents, réalisés par *Olympia* (big bands de Jean Omer, Fud Candrix ou Stan Brenders, accompagnant parfois Django Reinhardt), *Decca* (Rudy Bruder), voire même par la firme allemande *Telefunken*<sup>47</sup>. La marque belge *Hot*, spécialisée quant à elle « dans l'enregistrement de formations non-commerciales, surtout destinées aux hot-fans »<sup>48</sup>, enregistra et commercialisa plusieurs faces présentant des formations belges jouant dans les styles swing ou

---

<sup>45</sup> Robert Pernet, *Belgian Jazz Discography (1897-1999)*, Bruxelles, R. Pernet, 1999, p. V.

<sup>46</sup> Carlos de Radzitzky, « Panorama du jazz en Belgique sous l'Occupation », dans *Jazz*, n° 4 (édition francophone), avril 1945, p. 3-6, 17, p. 4.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 4, 17 ; Roland Durselen, « Le soliste belge de jazz, cet inconnu ! », dans *Jazz Hot*, n° 29, février 1949, p. 33 ; Anne Meurant (dir.), *Jazz in Little Belgium. La collection Robert Pernet au Musée des Instruments de Musique*, Bruxelles, MIM et Fondation Roi Baudouin, 2004 (catalogue d'exposition), p. 57. Stan Brenders enregistra notamment pour *Telefunken*, ce qui lui valut d'être accusé de collaboration après la guerre. Jean-Pol Schroeder, *Dictionnaire du jazz à Liège*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>48</sup> Carlos de Radzitzky, « Panorama du jazz en Belgique sous l'Occupation », dans *Jazz*, n° 4 (édition francophone), avril 1945, p. 3-6, 17, p. 6.

New Orleans<sup>49</sup>. Une situation comparable se développa d'ailleurs en France, la marque *Swing*, créée en 1935 et dépendant financièrement de *Pathé-Marconi*, édita environ cent vingt disques entre 1940 et 1944, parmi lesquels une centaine de disques de jazz français<sup>50</sup>. Enfin, signalons que la marque *Odeon*, dans sa collection *Swing Series*, a réédité en 1941 des matrices d'anciennes séries de la marque *Parlophone*<sup>51</sup> : contrairement à l'idée que l'on pourrait en avoir, le secteur discographique belge<sup>52</sup> est bel et bien actif pendant l'Occupation, et ne semble pas avoir trop souffert de la présence des Allemands même si, bien évidemment, l'enregistrement de disques reste l'apanage des grands orchestres ou des petites formations menées par des musiciens à la notoriété établie<sup>53</sup>.

A la Libération par contre, les disques américains redevenant assez rapidement disponibles en raison du rétablissement des relations commerciales avec les États-Unis, l'enregistrement de formations belges diminua très fortement, provoquant d'une part l'ire des responsables de l'*Onyx Club*, l'organisation de défense des intérêts des musiciens professionnels<sup>54</sup>, d'autre part le désespoir des musiciens eux-mêmes, ne pouvant, faute de vecteurs efficaces, prouver leur valeur en tant que soliste au niveau international, et principalement face à leurs homologues français

---

<sup>49</sup> Il s'agit d'une part de formations dirigées par le pianiste et compositeur anversois Gus Clark et jouant dans le style de l'orchestre de Duke Ellington (en particulier un morceau intitulé *Appel de la Jungle* et qui pourrait être une version avec titre francisé en raison des règlementations de l'occupant du *Jungle Call* du Duke), et d'autre part d'improvisation collective dans le style New Orleans, par une formation dirigée par le clarinettiste Henri Van Bemst, et dont fit notamment partie le trompettiste Herman Sandy. *Idem*, pp. 6 et 17.

<sup>50</sup> Chesnel, *op. cit.*, p. 8, 22.

<sup>51</sup> Carlos de Radzitzky, « Panorama du jazz en Belgique sous l'Occupation », dans *Jazz*, n° 4 (édition francophone), avril 1945, p. 3-6, 17, p. 4.

<sup>52</sup> Qui englobe, en plus des enregistrements de jazz proprement dits, de nombreux enregistrements de musique de danse ou de variété souvent fort éloignée du jazz, mais néanmoins effectués la plupart du temps par d'authentiques musiciens de jazz.

<sup>53</sup> Anne Meurant, *op. cit.*, p. 57.

<sup>54</sup> Roland Durselen, « Le soliste belge de jazz, cet inconnu ! », dans *Jazz Hot*, n° 29, février 1949, p. 33

abondamment enregistrés même après la Libération<sup>55</sup>. Les enregistrements réalisés le furent à Bruxelles, voire à l'étranger.

Jusqu'en 1949, on ne peut considérer qu'il existe une activité discographique spécifiquement liégeoise, bien au contraire. C'est à la fin de 1949 que la firme de disques *Condor* s'installa dans les studios de Seraing-Radio, inoccupés depuis la saisie de la station par l'occupant en 1940<sup>56</sup>, avec pour but d'enregistrer et de diffuser des œuvres de compositeurs et d'interprètes wallons, dans la pratique le plus souvent liégeois. *Condor* enregistra majoritairement de la musique de danse et de variété, dont nombre de compositions de « jazz symphonique » du pianiste Paul Francy (né en 1927), interprétées par son orchestre ou par celui de Pol Baud, ainsi que des formations de l'accordéoniste Jean Saint-Paul et du flûtiste José Bandera<sup>57</sup>.

Enfin, même si les moyens techniques de l'époque sont encore rudimentaires, il était néanmoins possible pour les musiciens de réaliser des enregistrements sur acétate à tirage très limité, dans les studios du poste de radio privé *Liège-Expérimental*, fondé en 1932 par Léon Habran, électricien passionné par la TSF et la restitution du son<sup>58</sup>. Le studio d'enregistrement était situé rue du Vieux-Mayeur, mais il était également possible, avec un appareillage réduit, d'enregistrer sur les lieux de concerts<sup>59</sup>. Ces enregistrements sur acétate, réalisés selon une technique de gravure directe sur la cire, ont une grande valeur historique, car ceux

---

<sup>55</sup> Robert De Kers, « L'opinion française au sujet du jazz belge », dans *Hot Club Magazine*, n° 1, janvier 1946, p. 11.

<sup>56</sup> Ces studios, créés en 1930 et à la pointe de la technologie de l'époque, furent très actifs dans l'entre-deux-guerres, Seraing-Radio étant un des plus populaires postes privés de la région. Ils étaient situés rue Goffart, sur les hauteurs de Seraing. Thierry Luthers, *Les postes privés de radio à Liège et à Verviers de 1925 à 1940*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en Histoire, Liège, Université de Liège, Année Académique 1982-1983, p. 112, 115.

<sup>57</sup> Paul Francy, *Billet liégeois* in *L'Actualité Musicale et Artistique*, n° 66, décembre 1946, p. 17. Les louanges adressées par Francy à la marque *Condor* doivent, encore une fois, être considérées avec prudence, ce dernier étant compositeur, interprète ou arrangeur de plusieurs morceaux enregistrés par celle-ci.

<sup>58</sup> La station cessera d'émettre en 1940, et reprendra ses activités, de manière extrêmement confidentielle, à la Libération. Luthers, *op. cit.*, p. 90, 95.

<sup>59</sup> C'est ainsi que nous disposons par exemple de quelques enregistrements de l'orchestre de Gene Dersin, réalisés pendant la guerre au *Café des Dominicains*. Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège*, *op. cit.*, p. 81.

qui nous sont parvenus constituent bien souvent les seuls témoignages de l'activité des musiciens liégeois pendant l'Occupation et après la guerre.

Jacques Pelzer, Jean-Marie Vandresse et Jacques Kriekels (1918-1985) se souviennent chacun du processus d'enregistrement de ces acétates : l'orchestre s'installait autour des micros, jouait une première fois le morceau prévu pendant que le technicien faisait une balance, puis ensuite l'orchestre jouait ce qui serait la prise définitive, gravée directement dans la cire. Ensuite, après écoute par les musiciens, le disque était reproductible à volonté, sa diffusion restant néanmoins très limitée<sup>60</sup>. Les acétates étaient de grands disques, d'un format proche de celui d'un 78 tours, assez lourds et très friables. En effet, la cire qui les composait faisant partie des marchandises soumises au rationnement, les techniciens en utilisaient le moins possible, fragilisant d'autant les disques. De plus, la qualité sonore de ces enregistrements n'est pas très bonne, en particulier en ce qui concerne la restitution de la batterie et de la basse, placées loin du micro<sup>61</sup>.

Egalement, peu après la fin de la guerre, les premiers enregistreurs portables à bandes de papier font leur apparition : les supports de ce type, dont la diffusion était elle aussi très limitée, sont également d'un grand intérêt historique.

Les années quarante furent pour le moins paradoxales à plus d'un titre pour le jazz belge et européen en général : si l'Occupation vit le jazz connaître un succès non négligeable dans des conditions qui étaient somme toute fort peu favorables à son essence improvisée et à son mode de fonctionnement d'avant-guerre, les quelques années d'après-guerre le virent quant à elles porté au pinacle dans l'euphorie de la victoire et bénéficier de l'aura des libérateurs, puis assez rapidement perdre l'intérêt du public en raison des phénomènes de mode et de l'orientation radicale de certains jazzmen, et devenir une musique élitiste et déconnectée du public. Les musiciens de jazz, quant à eux, furent forcés soit d'accepter de jouer de la musique de variété ou d'avoir, parallèlement à leurs activités musicales, un travail rémunérateur, soit de s'expatrier pour continuer à tenter de gagner leur vie en jouant du jazz.

---

<sup>60</sup> Jacques Kriekels, Jacques Pelzer et Jean-Marie Vandresse, dans *Histoire(s) du jazz à Liège*, *op. cit.*, CD 2, page 2.

<sup>61</sup> Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspar*, *op. cit.*, p. 66-67.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Collectif, *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1992.

Collectif, *Jazz in little Belgium. La collection Robert Pernet*, Bruxelles, MIM et Fondation Roi Baudouin, 2003 (double album et livret).

Jack De Graef, *De swingperiode (1935-1947) : Jazz in België*, Anvers, De Dageraad PVBA, 1980.

Xavier Dellicour, *Aspects du jazz à Liège dans l'après-guerre (1944-1949)*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en Histoire, Liège, Université de Liège, Année Académique 2006-2007.

Anne Meurant (dir.), *Jazz in Little Belgium. La collection Robert Pernet au Musée des Instruments de Musique*, Bruxelles, MIM et Fondation Roi Baudouin, 2004 (catalogue d'exposition).

Jean-Pol Schroeder, *Bobby Jaspar. Itinéraires d'un jazzman européen (1926-1963)*, Liège, Mardaga, 1997.

Jean-Pol Schroeder, *Histoire du jazz à Liège de 1900 à 1980*, Bruxelles, Labor – RTBF Liège, 1985.