

INTERVIEW PAR  
MANUEL HERMIA  
BRUXELLES,  
JUN 2016

# BRUNO CASTELLUCCI

© Hugo Lefevre



BRUNO CASTELLUCCI EST ACTIF SUR LA SCÈNE JAZZ DEPUIS DÉJÀ 50 ANS ! ÇA SE FÊTE ! (VOIR PAGE 13)  
C'EST AUSSI L'OCCASION DE REVENIR SUR SON RICHE PARCOURS...

> [www.jazzinbelgium.com/person/bruno.castellucci](http://www.jazzinbelgium.com/person/bruno.castellucci)

**NOM Castellucci**

**PRÉNOM Bruno**

**NAISSANCE 10 janvier 1944**

**INSTRUMENTS Batterie**

**FORMATION Autodidacte**

**GROUPES ACTUELS** Higham / Castellucci Quintet, Michel Mainil New Quartet, Bas Bulteel Trio, Stéphane Mercier Quartet, Jeanfrançois Prins Trio, Sax Connection, Fabien Degryse Trio, Judy Niemack...

**A JOUÉ ET/OU ENREGISTRÉ E.A. AVEC**

Jan Akkerman, Chet Baker, Count Basie Orchestra, Francly Boland, Benny Carter, Philip Catherine, George Coleman, Anne Ducros, Art Farmer, Richard Galliano, Johnny Griffin, Slide Hampton, Tom Harrell, Peter Herbolzheimer, Freddie Hubbard, Bobby Jaspar, Lee Konitz, Joachim Kühn, Bobby McFerrin, Palle Mikkelborg, Bob Mintzer Big Band, Tete Montoliu, Airo Moreira, Judy Niemack, Joe Pass, Jaco Pastorius, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Jacques Pelzer, Tom Scott, John Taylor, Clark Terry, Toots Thielemans, René Thomas, Phil Woods, Joe Zawinul... et la plupart des musiciens de la scène jazz en Belgique.

**DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE**

En tant que leader ou co-leader :

Bruno Castellucci "**Lost and found**"

(Quetzal Records, QZ 107, Mars 1998)

Castellucci Stringtet "**Towards The Light**"

(Quetzal Records, QZ 105, 1996)

Legnini / Rassinfosse / Castellucci

"**Antraigues**" (Quetzal Records, QZ 105, 1994)

Bruno Castellucci "**Bim Bim**"

(Quetzal Records, QZ 101, 1990)

Bruno Castellucci "**Lost and found**" (Quetzal

Records, QZ 107, Mars 1998)

En tant que participant :

Michel Mainil New Quartet "**If you missed the beginning... (Live at the Music Village)**"

(Label Travers, TRA023, Décembre 2015)

Ivan Paduart "**Folies Douces**"

(Igloo, IGL 115c, Mai 2015 – réédition de 1995)

Bas Bulteel trio "**Coming home**"

(W.E.R.F. - W.E.R.F.121, Septembre 2014)

Stéphane Mercier "**Duology**"

(Quetzal Records, QZ136, Octobre 2013)

Solis Lacus "**Solis Lacus**" (Heavenly

Sweetness (F), Juin 2012 - réédition de 1975)

Paolo Radoni Trio "**A day or two**"

(Igloo, IGL 231, 2011 – réédition de 1993)

Danièle Copus "**Sings**" (WPWA, 59.510, 2011)

Paolo Radoni "**Storie Vere**"

(Igloo, IGL 057, 2010 – réédition de 1988)

Paolo Loveri Trio "**3 for 1**" (Mognomusic,

MOGNO J037, 2010)

Fabien Degryse Trio "**The Heart of the**

**Acoustic Guitar Chapter 2**"

(Midnight Muse Records, MMR-0901, 2009)

Radoni's Tribe "**Let me hear a simple song**"

(Mognomusic, MOGNO J033, 2009)

Guy Cabay "**On the Jazz side of my street**"

(Igloo, IGL 181, 2005)

Marc Moulin "**Sam' Suffy**" (Blue Note, 2005)

Jeanfrançois Prins / Judy Niemack "**Beauty**

**and the Prince**" (Gam, GAM 916, 2001)

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination &

Brass "**Friends and silhouettes**"

(Koala Records, 1998)

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination &

Brass "**20 Jahre Peter Herbolzheimer R C & B**

**- Live In Concert**" (Koala Records, 1990)

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination

& Brass "**Music for Swinging Dancers -**

**volumes 1 - 4**" (Koala Records, 1984-85)

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination

& Brass "**Bigband Bebop**" (Koala Records,

1984)

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination &

Brass "**Fatman 2 (A Tribute To Swing)**"

(Koala Records, 1983)

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination &

Brass "**Fat Man Boogie**"

(Koala Records, 1982)

...

>> Plus d'infos sur [www.jazzinbelgium.com](http://www.jazzinbelgium.com) !

# J'avais le démon de la musique en moi.

## **Salut Bruno. Quels ont été les moments clés de ta longue et prolifique carrière ?**

Les moments les plus importants ont été les rencontres avec des musiciens. Un premier événement a été le concours de jazz amateur au premier Festival Adolphe Sax de Dinant. Le saxophoniste Jacques Baily, le guitariste Willy Donni, le contrebassiste José Bedeur et moi y jouions en quartet. Nous avons remporté le 1er prix et chacun de nous a eu le prix du meilleur instrumentiste. A ce festival, j'ai rencontré Jacques Pelzer qui m'a emmené le lendemain à Liège où j'ai découvert Bobby Jaspar et René Thomas. Je devais avoir 18-19 ans. J'avais déjà joué de la musique de jazz avant en trio avec André Brasseur. Il était spécialisé dans la musique de Monk et on jouait dans le bar "La Jeune Europe" à Bruxelles. On mangeait des sandwiches que l'on payait à la fin de la semaine parce que l'on n'avait pas de pognon. On attendait que tout le monde soit parti et on dormait sur les banquettes. A 7h du matin, on se faisait réveiller par la femme de ménage qui venait passer l'aspirateur. On était vert de rage. Mais, quand j'ai commencé à jouer avec Jacques Pelzer et René Thomas, j'ai cru que j'étais sur une autre planète. Jouer avec des musiciens d'un tel niveau, ça a été pour moi à la fois une révélation et une confirmation.

## **Ils étaient tes aînés ?**

Ils étaient beaucoup plus âgés que moi. Jacques était déjà un adulte et Bobby Jaspar aussi, il est d'ailleurs décédé 2-3 années après que je l'ai rencontré. C'est la première fois que j'étais confronté à des musiciens d'un calibre international. Cette première rencontre était à la fois surprenante, joyeuse et délicate, parce que ou ça passe ou ça casse. Et c'est passé ! Après, j'ai joué

et joué. Evidemment, mon père voulait que je fasse des études et que je sois Premier ministre (rires). J'ai étudié l'électricité à Charleroi, mais je n'ai pas terminé parce que j'avais le démon de la musique en moi. Je jouais les week-ends avec le quintet de Robert Nicolas qui jouait à ce moment-là ce qu'on appelle aujourd'hui des standards : "Once in a while", "It's only a paper moon"... C'était un quintet avec trompette et saxophone et on jouait aussi des morceaux des Jazz Messengers. On jouait au "Liliput", un dancing de Namur. Les gens se levaient et dansaient sur cette musique. J'y jouais le samedi et le dimanche, ce qui me permettait de payer mes transports, mon matériel... parce que mon père n'avait pas assez d'argent pour me donner la liberté de vivre ma passion. Mon père m'avait dit : "Si tu veux être musicien, il faut que tu sois un des meilleurs, sinon ça n'ira pas". Après ça, j'ai joué de la musique commerciale dans un groupe italien intitulé "I Marena", parce que je cherchais du boulot. On faisait une saison à la mer à "L'Elysée" à Ostende, puis on est allé en Italie. Là, j'ai rencontré Françoise Hardy et d'autres que j'ai accompagnés sur place. On est aussi allé en Sardaigne, en Grèce... On faisait les clubs d'été et en hiver on se démerdait comme on pouvait avec la musique. Mais, il y avait plus d'occasions que maintenant de jouer et certains standards du jazz faisaient partie du répertoire du grand public.

## **C'est ce que tout le monde écoutait ?**

Oui, à l'époque, le hit-parade, c'était un titre pendant un an. Par exemple, "Smile" a été n°1 pendant 3 ans aux Etats-Unis, puis en Europe. Ensuite, au début des années 70, j'ai joué dans la comédie musicale "Hair", c'était un intermède de quelques mois. Puis,

# Chaque rencontre générait de nouvelles opportunités.

j'ai intégré un groupe qui s'appelait "Jess and James et le JJ Band", avec Garcia Morales, Ralph Benatar, le trompettiste Douglas Lucas... C'était un groupe assez populaire et on jouait du Rhythm and Blues : Aretha Franklin, Sam & Dave... C'était chouette parce que c'était ma tasse de thé. Le jazz n'était pas loin... On jouait les week-ends à Knokke au "Number One" et les autres jours on faisait des sessions jazz au "Pol's Jazz Club" avec Roger Van Haverbeke qui m'avait inclus dans les sections rythmiques. A ce moment-là, début des années septante, j'ai commencé à accompagner un peu tout le monde et il y a eu différents moments clés. Par exemple, en '72, j'ai remplacé Freddy Rottier chez Toots Thielemans et après le premier morceau Toots s'est retourné et m'a dit : "Welcome aboard !". Je l'ai accompagné ensuite pendant de nombreuses années, 42 ans en fait. Mais pas en continu. Il a joué avec différentes sections rythmiques. On avait encore des concerts prévus ensemble il y a deux ans, mais il a dû les annuler. Il m'a apporté énormément. A cette époque, j'ai aussi commencé les sessions d'enregistrement. Je n'arrêtais pas. J'ai par exemple enregistré l'original de "Eviva Espana" de Leo Caerts.

## **C'est aussi à cette époque-là que tu jouais avec Alex Scorier ?**

Ca c'était un peu avant, c'était au "Blue Note" en 1966-67.

## **Tu étais aussi le batteur belge qui accompagnait tous les américains de passage...**

Oui, c'est vrai, mais c'est surtout grâce à Roger Van Haverbeke qui avait toutes les connections à ce moment-là. Il invitait des solistes comme Clark Terry, Johnny Griffin... Un autre moment important auquel

j'ai eu la chance de participer, c'est un gros concert au "de Doelen" à Rotterdam en '72 avec Toots. Là, il y avait un producteur, Cees Schrama, qui travaillait également pour Polydor et qui m'a engagé pour des sessions d'enregistrement en Hollande. A partir de ce moment, j'ai commencé à travailler régulièrement en Hollande où il n'y avait pas beaucoup de batteurs à l'époque. Un autre tournant de ma vie, c'est ma rencontre avec Rob Franken. C'était un pianiste extraordinaire et un accompagnateur né. Il jouait aussi du Fender Rhodes remarquablement bien. On a fait toute une série de séances d'enregistrement ensemble, notamment avec Jan Akkerman, avec qui j'ai fait 5 albums, dont un avec la participation des Brecker Brothers... Mais en parallèle, j'ai aussi rencontré Michel Herr qui avait un groupe qui s'appelait "Solis Lacus", dans lequel jouait Félix Simtaine au début. Mon temps était partagé entre les sessions studios de musiques commerciales, pop, jazz... et les concerts de jazz, dont beaucoup en Hollande avec notamment Ferdinand Povel et Rob Langereis, un bassiste extraordinaire qui vient malheureusement de décéder. Vers le milieu des années 70, j'ai aussi rencontré Niels-Henning Ørsted Pedersen et Joe Pass. En fait, toutes ces rencontres s'imbriquaient et l'une amenait l'autre. Par exemple, quelques années plus tard, j'ai rencontré Peter Herbolzheimer. Je jouais avec Jiggs Whigham, un des meilleurs trombonistes de l'époque, Bo Stief à la basse, Rob Franken au piano et le trompettiste danois Palle Mikkelborg qui avait fait les arrangements. On répétait à Kiel en prévision d'une tournée de 3 semaines en Allemagne. Le premier concert avait lieu à Hambourg. Il y avait ce Herbolzheimer dans la salle que je ne connaissais pas. A la fin du concert, il est venu près de moi

# Quand je joue, j'essaie d'être clair et de jouer dans la forme et la mélodie du morceau.

et m'a engagé pour une séance d'enregistrement. C'était pour une musique de film. Il m'a demandé si je jouais en big band, et c'était le cas car j'avais joué avec l'orchestre de la BRT d'Etienne Verschuere dans les années 70. J'étais le deuxième batteur mais je jouais toujours la partition 1. Je n'étais pas engagé sous contrat. Je venais sporadiquement de semaine en semaine, ce qui me permettait de me libérer quand j'avais des séances d'enregistrement. Donc pendant 10 ans, j'ai fait du Big Band à la BRT et quand je suis rentré en 1979 chez Herbolzheimer, j'avais déjà une certaine expérience que j'ai eu l'occasion d'approfondir. J'avais beaucoup de chance parce que mes engagements avec Toots et Herbolzheimer ne tombaient quasi jamais en même temps. J'ai dû très rarement me faire remplacer. Je demandais à Jan de Haas, Mimi Verderame ou Félix Simeone qui jouaient occasionnellement avec Toots à ce moment-là.

**Tu as toujours eu une carrière qui mêlait à la fois sessions de studio et concerts tous styles confondus. Et même dans le jazz, tu as toujours eu cette ouverture en jouant aussi bien du jazz nordique avec Pedersen que des standards, du répertoire de Big Band et d'autres styles encore.** Cela vient de mes débuts où je jouais de la musique de danse. Je jouais déjà des composantes de toutes ces musiques, dont le jazz. Quand j'ai commencé la batterie, Art Blakey était mon dieu, j'écoutais tous les enregistrements des Jazz Messengers. Puis j'ai découvert Max Roach et d'autres... Mais c'est Gene Krupa qui le premier m'a donné envie de jouer de la batterie. J'ai été touché par sa sonorité. Par celle de Joe Morello aussi.

## **Qu'est-ce qui t'a touché dans ce son ?**

J'ai senti l'âme de la batterie. Le son des tams tams qui n'est pas si éloigné et le swing de la musique américaine. C'est plus l'aspect mélodique que technique de la batterie qui m'attirait. Avec Buddy Rich par exemple, tu en prenais plein la vue en te demandant ce qui se passait. Mais, je préférais Gene Krupa qui avait plus de swing et une fonction plus intégrée à la musique. Je le trouvais plus agréable à écouter. "Orecchiabile" comme on dit en italien ! Mais je ne l'ai jamais rencontré. Blakey je l'ai rencontré plusieurs fois. Et puis, évidemment, j'ai été énormément touché par Miles Davis. Sa période avec Philly Joe Jones a eu beaucoup d'influence sur moi. Quand Philly jouait, tu pouvais entendre l'harmonie, la mélodie et la forme du morceau. Cela a influencé beaucoup de batteurs. Plus tu joues dans le morceau, plus tu es proche d'une certaine vérité. Quand je joue, j'essaie d'être clair et de jouer dans la forme et la mélodie du morceau. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne peut pas y avoir d'éclats. Mais si tu ne joues que techniquement ou sur une gamme, tu ne racontes rien. Tu dis des mots, mais ils n'ont pas vraiment beaucoup de sens.

## **Ta carrière a couvert un demi-siècle de l'histoire du jazz pendant laquelle la fonction de la batterie a beaucoup évolué. Est-ce qu'il y avait un décalage dans le temps dans la façon dont la musique évoluait en l'Europe et aux Etats-Unis ?**

Quand j'ai commencé la musique, j'étudiais le piano à l'académie de musique de Chatelet. J'ai fait 3 ans de solfège et 2 ans de piano classique, mais j'étais déjà attiré par Glenn Miller et le jazz, sans savoir mettre le doigt dessus. Puis, quand j'ai vu Gene Krupa, je

# Le jazz et la batterie étaient interdits.

me suis dit que c'était ça que je voulais faire. Le lendemain, je me suis rendu à l'académie pour dire que je voulais apprendre la batterie. On m'a mis dehors ! Je n'ai pas compris pourquoi. Pour moi, c'était de la musique. Mais pour eux, le jazz et la batterie étaient interdits. A ce moment-là, quand j'allais à l'école, je passais devant le coiffeur chez qui j'allais me faire coiffer. Il avait un pick-up et passait des disques de jazz dans son salon. Parfois, je passais mon tour juste pour pouvoir rester écouter de la musique. Il s'appelait Clément Depasse, il est toujours vivant et coiffeur. Il me disait : "Toi, tu aimes bien la musique. Le mercredi après-midi quand tu as congé, tu peux venir ici et écouter ce que tu veux". C'est comme ça que j'ai découvert Bobby Timmons, Horace Silver... J'amenais ma batterie dans sa cour, je sortais les haut-parleurs et je jouais avec les disques. En parallèle, André Brasseur a entendu qu'il y avait un batteur sur Chatelet... et c'est ainsi que j'ai commencé à jouer avec lui la musique de Monk. Mais aux Etats-Unis, ils ont compris 30 ans plus tôt, voire plus, que la musique, le jazz, les formes, l'entertainment... c'était quelque chose de vivant que l'on pouvait apprendre. Très tôt, ils ont créé des écoles, comme la Berkley School of Music, et formé des musiciens. En Belgique, on a commencé à enseigner le jazz vers 77-78 quand Henri Pousseur a ouvert le premier atelier jazz au Conservatoire de Liège. A l'époque, il était venu me chercher, mais je n'étais pas très chaud, parce qu'à ce moment-là, je ne savais pas comment faire pour enseigner.

**Et puis ensuite, l'enseignement est devenu aussi une grosse partie de ta vie de musicien...**

Oui. J'ai une anecdote qui relate bien la place du jazz dans l'enseignement à l'époque. Pour être sûr que l'on ne donne pas cours de jazz, le prof du cours de percussion au Conservatoire de Liège avait mis des cadenas à sa porte. Alors, pour utiliser sa classe, je devais entrer par la fenêtre. Le menuisier du conservatoire m'avait d'ailleurs fait un petit escalier pour que je puisse passer plus facilement. A l'époque, dans les écoles, le jazz était la musique du diable : "Cette musique de nègres ! Cette perversion de la musique absolue. Comment ?". On avait un sacré retard par rapport aux Etats-Unis. Par exemple, l'ouvrage de référence sur les paradiddles, que l'on utilise couramment en batterie, a été écrit en 1935 aux Etats-Unis. Mais ils étaient déjà utilisés avant. Moi, je ne les ai découverts qu'en 1970 quand Garcia Morales est revenu d'un stage à Berkley. Il avait ramené une méthode qui reprenait tous les doigtés. C'était pourtant une information capitale et une porte ouverte pour l'harmonisation de la batterie. Une autre différence aux Etats-Unis, c'est le mélange des influences musicales : les musiques latines, brésiliennes... Ici en Europe, nous avons une autre qualité. On a une manière de voir le jazz qui est tout à fait originale. Surtout les musiciens nordiques qui ont tout un monde d'inspiration et qui ont beaucoup apporté au jazz moderne. Et puis, il y a aussi ce mariage entre les standards européens et les musiques indiennes et africaines. La musique africaine est bourrée de swing. En tant que batteur de studio d'enregistrement, je trouvais justement intéressant de collaborer à des musiques de différents styles : musique cubaine, de film... Chaque fois, tu abordes une approche et un monde différents. Cela t'apporte chaque fois de nouvelles choses

# Ta personnalité, tu ne l'inventes pas. Tu l'as !

dont tu peux te servir par après. La musique de jazz est une libre pensée à l'intérieur d'un mode. Dans ce mode, tu as la structure du morceau et son explicatif selon le style, mais il y a aussi la place pour l'enjoliver avec des influences extérieures. Il n'y a pas une seule manière de jouer un morceau, mais bien plusieurs bonnes manières.

**Dans les nouvelles générations de musiciens européens, j'en vois beaucoup qui se spécialisent dans un style de jazz. Or, avant, j'ai l'impression que l'on était avant tout musicien, que l'on était capable de jouer différents styles et que le jazz était la formation qui permettait de pouvoir tout jouer. Est-ce que tu penses que c'est important pour un musicien d'être ouvert à tout et d'apprendre à faire des choses différentes, ce qui n'empêche pas de faire des choix dans sa carrière à un moment donné, ou au contraire qu'il est préférable de se spécialiser tôt ?**

Pour ma part, j'ai vécu une période où j'ai eu la chance de pouvoir jouer toutes ces musiques. On jouait 5 à 6 jours par semaine sans compter les studios. La musique était multidirectionnelle et stylistique. On l'apprenait sur le terrain. Mais aujourd'hui, combien d'endroits existe-il pour pouvoir jouer tous les jours ? Les opportunités sont d'autant réduites qu'il y a plus de musiciens qu'avant. Maintenant, pour former sa culture musicale, il est nécessaire d'effectuer un travail de recherche. Je me souviens de quelqu'un qui m'avait dit : "Je n'écris que de la musique moderne". J'avais répondu : "Pourquoi, tu connais déjà toute la musique ancienne et tout ce qui a été fait avant ?". La personne avait été étonnée, mais comment peux-tu écrire un poème si tu n'as pas de référen-

ces et que tu n'es pas sûr de ne pas imiter quelqu'un d'autre ? Si tu sais ce qui existe déjà tu pourras peut-être écrire la même chose mais d'une autre manière ou avec un autre ingrédient. Mais tu ne peux le savoir que si tu en as fait la recherche avant.

**Tu veux dire par là qu'il faut bien connaître son passé, pour faire quelque chose de neuf ?**

Oui, pour bien comprendre l'évolution, il faut avoir écouté ce qui s'est fait avant. Et à partir de ce moment-là, tu peux te spécialiser dans tel ou tel truc parce que tu sais quels sont les différents ingrédients. Mais se spécialiser d'emblée, c'est un peu comme emprunter un tunnel dans le noir. C'est un peu comme pour la peinture. Pour pouvoir proposer quelque chose, il faut d'abord se connaître soi-même et ses réactions. Se dire : "Tiens, moi j'aime bien le bleu foncé, donc je vais faire dans le bleu foncé. Mais, qui d'autre a déjà fait dans cette couleur ? Ah oui, il existe déjà ça et ça. C'est dans cette direction que je veux aller, mais il faut que je me distancie de ça pour dégager une personnalité". Et ta personnalité, tu ne l'inventes pas. Tu l'as ! Le tout c'est de pouvoir la découvrir et la nourrir. Par exemple, si tu ne connais pas Charlie Parker et que tu joues comme lui, ça ne sert à rien. Pour pouvoir jouer un peu différemment, il faut d'abord connaître son jeu. Mais ce qu'il y a de bien, c'est que chaque musicien a une personnalité. Et puis, il y a aussi le fait que l'on n'est jamais que l'élément d'un tout. Différents éléments font qu'un projet va bien se passer ou pas. La musique m'a tout apporté et j'ai toujours essayé de la servir du mieux que j'ai pu. Les voyages et les concerts à l'étranger m'ont beaucoup appris. J'ai eu la chance de rencontrer Betty Carter en Finlande, Herbie Hancock

# J'ai participé à des centaines de disques.

à Nice et au Japon, Oscar Castro-Neves au Brésil... Quand tu joues dans des pays différents, tu es à chaque fois confronté à de nouvelles conditions. C'est enrichissant car tu rencontres d'autres gens, d'autres musiciens, d'autres aspects.... et cela forge. Cela aide notamment à être plus à l'aise et souple avec d'autres personnes. Par exemple, quand tu arrives au Brésil ou aux Etats-Unis ou au Canada, tu te rends compte que les perceptions sont complètement différentes. Les styles de musique écoutés sont aussi très différents d'un pays à l'autre. Tu te construis une culture de terrain et tu fais de nouvelles rencontres qui elles-mêmes seront à l'origine d'autres rencontres.

**Aujourd'hui, avec les nouveaux moyens de communication, beaucoup de musiciens européens de la nouvelle génération se rencontrent et génèrent des projets multinationaux. Cela existait beaucoup moins avant, même si j'ai le souvenir de l'European Jazz Quartet de Michel Herr qui était un des premiers quartets européens. Quelque part, toi, alors qu'à l'époque la plupart des musiciens étaient connus et actifs uniquement dans leur pays, tu es un des premiers à avoir créé son propre réseau hors Belgique.**

Aujourd'hui avec Facebook, c'est plus facile d'entrer et de rester en contact avec des musiciens étrangers. A l'époque, il y avait par contre plus d'opportunités et moins de musiciens. En Belgique, on devait être 4-5 batteurs professionnels. Chaque rencontre générait de nouvelles opportunités. Au sujet des rencontres, je me souviens d'une anecdote. J'avais rencontré Philip Catherine à l'aéroport de Zaventem. On allait à Francfort tous les deux dans le même avion. On se

quitte à l'arrivée. Je prends ensuite l'avion pour Hambourg et je tombe à nouveau sur Philip ! En fait, on était engagé tous les deux pour une séance d'enregistrement pour Joachim Kühn, sans le savoir car on n'en avait pas discuté à l'aéroport. C'était avec Niels Pedersen à la contrebasse et Neppie Noya aux percussions. Niels et moi on adorait le football et on espérait à chaque fois que la séance ne se termine pas trop tard pour pouvoir rentrer voir le foot à l'hôtel. (rires)

**Tu as une idée du nombre de musiciens avec qui tu as joué ou du nombre de concerts que tu as donnés en cette cinquantaine d'années de carrière ?**

Je ne saurais pas te dire. J'ai participé à des centaines de disques. Je ne les connais pas tous. Par exemple, l'autre jour j'étais chez mon fils qui habite à San Francisco. Il m'a amené chez un des plus grands disquaires qui existe et j'y ai trouvé un disque que j'avais enregistré en '76 avec Toots que je n'avais pas. Je l'ai acheté 3 dollars !

**Ah ah, je sens qu'on pourrait parler des heures comme ça, et que ta belle carrière est pleine de ces belles anecdotes. Merci de nous en avoir livré quelques-unes, ainsi que ton recul sur cette belle époque dont tu es un pilier. A tout bientôt !**