

LES CAHIERS DE L'AFIJMA

association des festivals innovants en jazz et musiques actuelles



ACTES DU COLLOQUE

« JAZZ ET MUSIQUES
IMPROVISÉES :
QUELS ENJEUX
AUJOURD'HUI ? »

organisé les 15 et 16 mai 2008 au Tarmac de la Villette

ACTES DU
COLLOQUE

JAZZ ET
MUSIQUES
IMPROVISÉES :
QUELS ENJEUX
AUJOURD'HUI ?

AFIJMA - Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles
76 rue de Ménilmontant 75020 Paris - www.afijma.asso.fr - contact@afijma.asso.fr

Remerciements

Ce Colloque « Jazz et Musiques Improvisées : quels enjeux aujourd'hui ? » doit beaucoup à : Roger Fontanel, Armand Meignan, Philippe Ochem et Jacques Panisset ainsi qu'à Jean-Pierre Saez, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble qui sont à l'origine de ce projet mais aussi à Antoine Hennion et Philippe Pujas qui ont bien voulu modérer ces deux journées et dont la direction des débats a contribué à la richesse de nos échanges,

et bien évidemment à la présence et aux contributions de :

Nicolas Bénéès, économiste et enseignant à l'Université Populaire de Caen

Emmanuel Bex, musicien et président d'honneur de l'UMJ

Sébastien Boisseau, Musicien

Bruno Boutleux, directeur de l'ADAMI

André Cayot, inspecteur en charge des Musiques Actuelles au Ministère de la Culture et de la Communication

Yves Citton, philosophe et Enseignant à l'Université Stendhal de Grenoble

Riccardo Del Fra, musicien et directeur du département Jazz du CNSMD de Paris

Guy Dumélie, ancien élu de la ville d'Aubervilliers et vice-président de la FNCC

Alex Dutilh, directeur du Studio et rédacteur en chef de Jazzman

Gilles Labourey, directeur de l'IMFP et président de la FNEIJMA

Antoine Laurent Figuière, directeur adjoint à la DRAC Nord-Pas de Calais

Didier Levallet, musicien et directeur de l'Allan, Scène Nationale de Montbéliard

Tristan Macé, musicien et président de l'UMJ

Armand Meignan, directeur de l'Europa Jazz Festival et président de l'AFIJMA

Frédéric Vilcoq, conseiller régional délégué à la Culture en Aquitaine, et représentant de l'ARF

Emmanuel Wallon, professeur de sociologie politique à Paris X - Nanterre

Sans oublier bien sûr l'ensemble des participants qui ont témoigné par leur présence de l'intérêt qu'ils portaient aux enjeux de ces deux journées.

La retranscription des Actes a été réalisée par Annie Béraud.

Conception graphique : Rémi Pollio - www.5emeciel.net

Remerciements au Tarmac de la Villette ainsi qu'à tous les partenaires de l'AFIJMA.

Coordination : AFIJMA

Délégué Général : Antoine Bos

Chargé de Communication / Production : Olivier Durier

SOMMAIRE

INTERVENTION LIMINAIRE

8

PREMIÈRE JOURNÉE

PREMIÈRE PARTIE

LA SINGULARITÉ DU JAZZ

TROIS PRISMES, TROIS APPROCHES DE LA SPÉCIFICITÉ DU JAZZ

10

Esthétique

avec Riccardo Del Fra

11

Philosophique

avec Yves Citton

14

Économique

avec Nicolas Beniès

17

DÉBAT AVEC LA SALLE

19

Des rapports « conflictuels » entre le jazz et l'objet disque

Définition / Infinition du jazz

La dualité « Musiciens amateurs / Musiciens professionnels »

Le jazz, un produit ?

DEUXIÈME PARTIE

JAZZ EN MOUVEMENT / JAZZ AU QUOTIDIEN

LES ENJEUX ET PROBLÉMATIQUES DES RÉSEAUX « JAZZ » EN FRANCE

23

Par Gilles Labourey

23

Par Armand Meignan

24

Par Tristan Macé et Emmanuel Bex

27

DÉBAT AVEC LA SALLE

29

De la porosité entre jazz et musique contemporaine.

Quelle place pour le jazz au sein de la « nébuleuse » des musiques actuelles ?

REGARDS ET TÉMOIGNAGES SUR LA STRUCTURATION DU JAZZ

32

Didier Levallet

32

Sébastien Boisseau

34

DÉBAT AVEC LA SALLE

35

Les publics du jazz.

L'importance des actions culturelles au niveau local

La dualité « Créations / Pérennité des formations »

De la nécessité d'un rapprochement entre les réseaux « jazz » en France

DEUXIÈME JOURNÉE

PREMIÈRE PARTIE

DÉJÀ UNE LONGUE HISTOIRE !

RETOUR SUR 25 ANS DE POLITIQUES CULTURELLES EN FAVEUR DU JAZZ

Emmanuel Wallon

43

43

LE RÔLE DES SOCIÉTÉS CIVILES DANS LA STRUCTURATION DU SECTEUR « JAZZ »

Bruno Boutleux

46

46

RETOUR SUR LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES DE 1998

Alex Dutilh

49

49

DEUXIÈME PARTIE

POUR UNE REFONDATION DES POLITIQUES PUBLIQUES EN FAVEUR DU JAZZ

« DE LA NÉCESSITÉ D'UNE POLITIQUE MIEUX IDENTIFIÉE EN FAVEUR DU JAZZ »

LA POLITIQUE DU JAZZ EN FRANCE

Frédéric Vilcocq

Guy Dumélie

Antoine-Laurent Figuière

André Cayot

53

53

55

56

57

DÉBAT AVEC LA SALLE

58

Un changement d'orientation et de paradigmes de l'intervention publique ?

L'intégration des spécificités « jazz » à une nouvelle politique culturelle

La nécessité d'un positionnement spécifique des sociétés civiles à l'égard du jazz ?

COMPOSITION SYNTHÉTIQUE ET QUASIMENT IMPROVISÉE

62

AVANT- PROPOS

L'AFIJMA (Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles) a longtemps été perçue comme étant essentiellement un réseau de festivals réunis autour d'une charte qui les fédérait, soucieux du développement de ces musiques tant sur le territoire national qu'à l'étranger.

Toutefois, dans le même temps, la volonté commune de soutenir et d'accompagner les artistes se couplait avec le souci de réunir un public le plus large possible à travers différentes actions de sensibilisation et d'éducation artistique et culturelle.

L'AFIJMA a donc, dès sa création, privilégié l'action concrète en faveur du jazz et des musiques improvisées (coproductions, opération Jazz Migration, ainsi que tous les dispositifs de soutien à l'export), mais sans pour autant désertier le champ de la réflexion. Ce Cahier N°2, en sus d'autres initiatives collectives (présence dans de nombreuses réunions de concertation comme le CSMA, parution d'un premier Cahier consacré à l'action culturelle dans les festivals) et individuelles (implication de nombreux membres dans l'action syndicale, participation aux dispositifs de structuration du jazz en région) en témoigne de manière forte.

Au travers de ce colloque, dont ce Cahier restitue les actes, l'AFIJMA a souhaité, en associant différents acteurs nationaux du jazz, prendre clairement l'initiative d'une réflexion pluridisciplinaire, afin de s'interroger sur la place du jazz dans les politiques publiques pour la culture.

Nous constatons avec satisfaction que les récents « Entretiens de Valois » ont réaffirmé de manière forte la place et le rôle des festivals dans la construction d'une dynamique de la création musicale dans notre pays.

Conscients que ce travail doit se faire en lien étroit avec les autres acteurs du secteur, nous souhaitons poursuivre le mouvement initié par ce colloque et qui a déjà permis à tous les réseaux jazz de se retrouver afin de bâtir des projets collectifs et fédérateurs.

Roger Fontanel

Jacques Panisset

INTERVENTION LIMINAIRE

Armand Meignan

L'Afijma a été créée en 1993 au festival de Grenoble. Elle regroupe une trentaine de festivals de jazz. Ces chiffres sont toujours en évolution, car certains festivals « meurent » et beaucoup de festivals risquent de mourir dans les années qui viennent si les politiques publiques restent ce qu'elles sont. Donc une trentaine de festivals répartis sur toute la France, dans une quinzaine de régions, et qui s'attachent à défendre une programmation innovante dans le cadre de projets culturels affirmés et citoyens de diffusion et de création. Parler de programmation innovante n'implique pas forcément de critères esthétiques. Une programmation « innovante » est avant tout une façon de proposer le « jazz » au public. Il s'agit donc de ne pas se tromper sur l'interprétation du terme innovant.

L'idée de ce colloque est née en 2006 lorsque l'Afijma s'est interrogée sur la situation et la perception du jazz et des musiques improvisées en France. La légitimité même de cette réflexion à un moment où se dessinent de profonds changements, en politique culturelle, s'est traduite par une volonté de rassembler les acteurs de ces musiques de manière à débattre et à échanger. Il est évident que l'accélération de l'organisation de ce colloque a été provoquée parce que nous craignons énormément ce qui a déjà frappé beaucoup d'entre nous, c'est-à-dire la baisse des subventionnements publics. Et cela sera ainsi au cœur de notre réflexion lors de ces deux jours.

PREMIÈRE JOURNÉE

Cette journée est modérée par Antoine Hennion,
sociologue, enseignant et directeur de recherches
au Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI)
de l'école Mines ParisTech.

PREMIÈRE PARTIE

LA SINGULARITÉ DU JAZZ

TROIS PRISMES,
TROIS APPROCHES
DE LA SPÉCIFICITÉ DU JAZZ

« Depuis le début de son histoire, la musique de jazz, née d'un phénomène syncrétique, évolue constamment et rapidement grâce aussi à des contaminations de cultures et d'esthétiques diverses. »

Antoine Hennion

Pour discuter de jazz, avec cette tension qui fait partie de tous les mouvements artistiques et culturels aujourd'hui, avec d'un côté, une sorte d'auto-définition créatrice, et puis de l'autre, une main tendue dans la gestion d'un rapport avec ces deux entités modernes complices que sont l'État et le marché, avec l'idée sous-jacente d'avoir des aides de l'État et de fonctionner sur un marché, ce qui évidemment éloigne quelque peu des mécanismes d'auto-définition créatrice. Il est donc très important de mêler les voix et les discours, d'avoir des analyses un peu externes, d'avoir des participants du mouvement, du milieu, et d'avoir des responsables qui dialoguent et enfin d'avoir une salle créatrice.

Donc ce matin on va d'abord donner brièvement la parole à Riccardo Del Fra, qui est donc le directeur du département Jazz chez nos voisins du CNSM, et puis ensuite je propose donc qu'on ait les deux interventions qui apportent un regard un peu plus éloigné, pas très éloigné mais un peu plus éloigné, celui de Yves Citton et Nicolas Bénéès.

Esthétique

avec Riccardo Del Fra

Riccardo Del Fra, contrebassiste, compositeur, est directeur du département Jazz du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris depuis 2004.

Comme il s'agit d'esthétique, d'une introduction aux esthétiques du jazz, il me semble normal d'ouvrir en parlant un minimum d'Histoire, et puis de parler de quelque chose qui, selon moi, est symptomatique et emblématique de certaines choses qui se passent aujourd'hui en France.

Donc Histoire.

Je cite André Hodeir : « *Les spécialistes ont construit une doctrine selon laquelle la supériorité des pionniers sur leurs successeurs est admise a priori.* » En effet, l'effort des pionniers de la Nouvelle-Orléans pour créer un nouveau langage mérite encore du respect. Même si esthétiquement, leur œuvre était une faillite. En 1957, John Dizzy Gillespie écrivait dans *The Book of Jazz* de Leonard Feather : « *J'imagine qu'il y a un parallèle entre le jazz et ce qui est arrivé à différentes cultures des Caraïbes, par exemple les musiciens d'Haïti jouent leurs tambours d'une manière, et en Jamaïque et à Cuba d'une autre façon, mais malgré les différences, il y a une racine de base commune pour toutes leurs musiques. De manière similaire, les différentes formes de jazz se sont développées séparément. Il y a une grande distance entre Trinidad et Cuba comme entre la Nouvelle-Orléans et New York, les gens ne voyageaient pas beaucoup à cette époque et n'avaient pas non plus les moyens de communication d'aujourd'hui, mais je suis certain qu'il y avait les mêmes genres de types dans le nord qui avaient des influences semblables à ceux du sud. L'été passé, pendant que j'enseignais à la Lenox School of Jazz, dans le Massachusetts, j'ai parlé à Rex Stewart qui faisait une masterclass. Il disait que, quand Buddy Bolden et tous ces types jouaient à la Nouvelle-Orléans, il y avait beaucoup de musiciens dans le nord et dans l'est qui s'en plaignaient un peu, et ceci me rappelle quand les gens viennent vers moi et commencent à me dire :*

“ Charlie Parker dit avoir inventé le be-bop”, et moi de leur répondre : “ Oui, il l'a fait, sa contribution est ce qu'il a mis là-dedans, mais je ne dirais pas que Charlie Parker fut à l'origine de mon style ou de celui de Monk, ou de Kenny Clarke, ou d'un de ces types supposés avoir eu quelque chose à voir avec l'invention de cette musique.” »

Depuis le début de son histoire, la musique de jazz, née d'un phénomène syncrétique, évolue constamment et rapidement grâce aussi à des contaminations de cultures et d'esthétiques diverses. Si, régulièrement, des personnalités exceptionnelles changent la donne en amenant une grande pierre à l'édifice, d'autres, plus modestes peut-être et plus éparpillées aussi, contribuent au changement avec des concepts similaires, concomitants, mais moins visibles et apportent un grain de sable tout aussi indispensable à cette construction. Ce processus, malgré des époques moins créatives, ne s'est jamais arrêté. Aujourd'hui dans le monde, en France et presque partout en Europe, nous assistons, d'un côté, à une coexistence étanche, mais plus ou moins tolérante des styles et esthétiques très différents, parfois opposés ; d'un autre côté, à une ouverture très franche à des mondes musicaux et à des disciplines variés, danse, théâtre, vidéo, musique assistée par ordinateur, électronique, rock, musique traditionnelle, etc. Rien de nouveau donc, mais que du nouveau en effet.

Le contexte n'est bien sûr pas le même que celui des années soixante ou soixante-dix, le changement des années quatre-vingt avec la démocratisation de l'accès à la culture musicale, la médiatisation accrue pour le jazz et les musiques improvisées, le développement des festivals et de la programmation des concerts ont permis de favoriser l'éducation d'un public plus large et de former mieux des jeunes musiciens. La radicalisation de ces attitudes opposées a créé des chapelles, ainsi que des intégris-

mes souvent contraires à l'essence du jazz et des musiques improvisées, intégrismes parfois néfastes pour la compréhension et la diffusion de ces musiques. Les défenseurs de la tradition afro-américaine avec le revival du swing et du bop, d'un côté, les partisans de l'improvisation libre et libérée de tout idiome, de l'autre. Ce clivage a-t-il un sens aujourd'hui ? De quoi a-t-on peur ? De faire face à ses limites ? De perdre son âme ? Et si l'un était l'oxygène de l'autre ?

Une nouvelle citation : « *Le goût est le sismographe le plus précis de l'expérience historique. Plus que toute autre faculté, il permet à chacun d'observer son propre comportement, car il est capable de reconnaître quand il manque de goût. Les artistes qui rebutent et choquent, les porte-parole de la cruauté sans nuance se laissent guider dans leur idiosyncrasie par le goût, le genre silencieux et fin, cultivé par les Nouveaux Romantiques aux nerfs sensibles apparaît ouvertement, même chez les plus représentatifs, et produit l'effet direct de sévères déchets car la pauvreté brille de tout son éclat du dedans. Les frissons délicats, la différence qui s'affirme pathétiquement ne sont plus que des masques standardisés du culte de l'oppression. Ce sont justement les nerfs esthétiquement les plus évolués qui ne supportent plus l'esthétisme infatué de soi. L'individu est si totalement inscrit dans l'Histoire qu'il est en mesure, grâce au réseau subtil de sa constitution de bourgeois décadent, de se révolter contre le réseau subtil de l'organisation bourgeoise décadente. Dans la version pour tout subjectivisme artistique, pour l'expression et l'exaltation, on sent les cheveux se dresser devant le manque de tact historique exactement comme le subjectivisme lui-même a toujours eu un mouvement de recul devant les conventions bourgeoises. Même le rejet de la mimesis, cette préoccupation si profonde de la nouvelle objectivité, est mimétique. Le jugement condamnant l'expression subjectif/soujectif n'est pas venu de l'extérieur à la suite d'une réflexion d'ordre politique et social, mais il provient d'impulsions directes dont chacune, acculée à la honte face à l'industrie culturelle, se détourne de son reflet dans le miroir. » C'était en 1951, Theodor Wiesengrund-Adorno dans *Minima Moralia*.*

Je voudrais maintenant parler du département Jazz et Musiques improvisées du CNSMDP, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Ce département dont je m'occupe depuis près de cinq ans maintenant, pourrait être une sorte de baromètre des réalités et tendances actuelles, autant dans le domaine de la pratique musicale, grâce à des jeunes qui sont déjà très sensibilisés et très actifs, que dans celui du projet pédagogique. Le système pyramidal de l'éducation musicale en France et les critères de sélection pour l'admission au Conservatoire supérieur nous permettent d'avoir affaire à des jeunes musiciens d'un très bon niveau, ouverts et réactifs. Depuis que je suis responsable de ce département, j'ai tenu à développer les connexions entre les divers cours dispensés par l'équipe pédagogique ainsi qu'entre ces cours et les interventions de personnalités externes, extérieures par le biais de thématiques trimestrielles ou semestrielles. Nous avons donc fait un hommage à Miles Davis et à Gil Evans avec « *Filles de Kilimandjaro* » ; entre-temps nous avons fait « *Porgy and Bess* », etc. Et les intervenants, naturellement, étaient tous liés à ces projets, René Urtreger avec « *Ascenseur pour l'échafaud* », Paolo Fresu pour « *Porgy and Bess* », Laurent Cugny pour Gil Evans, etc. Aussi, par des passerelles avec d'autres disciplines enseignées au Conservatoire, comme la danse et la musique ancienne. Barry Guy et Maya Homburger sont aussi venus ; Maya Homburger est une spécialiste de Bach, et Barry Guy un grand improvisateur. Cela a été un moment extraordinaire, assez fédérateur.

Enfin, outre la musique ancienne, il y a la composition, nos collègues classiques des étages, l'orchestration et l'analyse et la réalisation de projets, concerts et enregistrements, intra et extra muros. Notre rôle de vecteur pour l'insertion professionnelle nous amène à élaborer des partenariats avec le

monde du travail pour que ces projets pédagogiques aboutissent à des projets artistiques ; c'est ainsi le cas avec la Cité de la Musique, où depuis quatre ans nous faisons la première partie d'une vedette lors du festival, de Radio France depuis longtemps, des théâtres comme la Comédie de Valence par exemple, des clubs comme le Sunset/Sunside, ou la Maison de la Musique de Nanterre, de Banlieues Bleues avec qui nous faisons un projet avec Aka Moon et notre workshop, de Jazz au fil de l'Oise où nous plaçons de jeunes groupes émergents, de l'IASJ (International Association of Schools of Jazz) et naturellement de l'Afijma avec qui nous avons divers partenariats. Depuis 1945, depuis l'époque de la naissance de la Berkeley School, la pédagogie est très normalement acceptée dans le jazz en général. Et aujourd'hui en Europe, avec le développement du jazz dans les conservatoires, naissent des nouveaux réseaux qui deviennent aussi des réseaux de travail. Nous sommes en tout cas convaincus que, par le biais d'une formation plus large, conçue de la façon la plus personnalisée possible, nous sommes entre soixante et quatre-vingts étudiants ainsi que par la responsabilisation d'individualités fortes parmi nos étudiants, porteuses de projets, de nouvelles perspectives de créativité peuvent ainsi se dessiner, ainsi que de plus larges possibilités d'« employabilité ».

Notre enseignement est ici pensé pour créer les conditions de perception d'un projet potentiel, d'exploration et de production, pour déclencher l'engagement du sujet apprenant, comprenant et entreprenant. Nous pourrions résumer cela ainsi :

- 1 projection : l'étudiant se représente le sujet, l'objet, le projet à concevoir,
- 2 exploration : liberté, créativité, confiance,
- 3 production : une action basée sur un engagement, avec tout ce que ce mot veut dire, et la responsabilité vers le dialogue avec autrui.

Je vais citer cette fois Martine Beauvais, dans un livre écrit pour L'Harmattan, sur la direction et l'accompagnement : « *L'Homme ne peut s'envisager, se concevoir sans répondre de l'Autre, autre qui le précède et le fait advenir en tant que sujet. Chez Emmanuel Levinas, il n'y a pas de liberté en soi du sujet, sa subjectivité et sa liberté ne peuvent se révéler que dans l'intersubjectivité. Rien ne motive la responsabilité envers autrui, ni la recherche du salut, ni la quête du juste ou du bien. Le seul bien est autrui. Ainsi, si pour Jean-Paul Sartre, l'homme est responsable parce que libre, chez Emmanuel Levinas l'homme est libre parce que responsable.* » Et je vais citer encore Adorno, si vous permettez : « *Les grandes œuvres d'art et les constructions philosophiques sont restées incomprises, non pas du fait de la distance qui les sépare du noyau de l'expérience humaine, mais pour la raison opposée. Cette incompréhension pourrait en effet se révéler n'être qu'une trop grande compréhension, la honte d'avoir sa part dans l'universelle injustice deviendrait écrasante si on se mettait à la comprendre.* » Adorno toujours, dans *Minima Moralia*.

Aujourd'hui, mon âge me permet à la fois d'être témoin et passeur. J'ai pu côtoyer, jouer avec des personnalités du jazz, certes d'un certain jazz, qui hélas ont disparu. Néanmoins, j'ai continué d'apprendre car c'est bien la seule chose, que l'on peut faire jusqu'à la fin de sa vie. Mes expériences dans la composition, même si je ne suis pas un compositeur à la formation la plus orthodoxe, ont élargi mes champs de vision, ont quelque peu décomplexé des questionnements sur l'appartenance à des familles, groupes stylistiques, esthétiques et sociaux, et amoindri la crainte d'une certaine solitude. Ces expériences se reflètent dans mon jeu instrumental, dans mes recherches, dans mon improvisation ; et presque quotidiennement je suis confronté aux a priori, les miens et ceux des autres, je les observe, je les laisse venir parfois, et les repousse d'autres fois. Questions : jusqu'à quel point ces a priori sont-ils utiles ? Et à partir de quel moment, signifient-ils une ignorance ? Je vais terminer avec une citation : « *Comprendre pour faire, faire pour comprendre.* » Jean Piaget.

« Le jazz dans toute son histoire a vraiment été une musique pragmatiste, en ce sens qu'elle n'a cessé de faire avec, au lieu de s'opposer, de purifier, de créer des objets purs. »

Antoine Hennion

Les thèmes principaux que nous allons essayer d'agiter de façon un peu polémique, en évitant la langue de bois, sont déjà présents. Adorno, qui sert toujours de référence indépassable dès qu'on parle du rapport entre art et marché, avait une vision très réaliste du jazz comme musique masochiste - lui qui détestait le psychologisme appliqué aux œuvres d'art - avec l'idée que les nègres, dominés, copiaient la musique des dominants pour essayer de faire aussi bien qu'eux sans jamais y parvenir. Dans cette vision extrêmement « positive » du jazz, il y avait également toute une conception, qu'en général les jazzmen ne prennent pas à leur compte, qui s'appuyait sur une vision philosophico-politique très subtilement déployée, et fondée sur des oppositions absolument radicales. Si jamais cela n'est pas assez radical, il est possible d'être plus radical en opposant l'art, mais l'art non pas comme œuvre positive, mais comme cri, au commerce, mais également à la culture qui pour lui n'est jamais que l'antichambre identitaire de ce vaste commerce mondialisé. Je suis toujours un peu surpris par la façon dont le milieu du jazz rentre dans la définition masochiste qu'Adorno a donnée du jazz, non pas sur le jazz lui-même, mais en citant Adorno. En effet, l'un des intérêts du jazz et du débat autour de la singularité du jazz qu'on peut peut-être aussi transformer en exemplarité, modérée ou partielle, est de savoir en quoi le jazz a quelque chose à apprendre à tous les autres. Dans cette histoire extraordinaire condensée sur un siècle, nous avons, avec le thème de l'oralité, le thème de l'improvisation, le thème du métissage, le thème des continuités troubles, je dirais, entre populaire et savant, entre commercial et artistique, la présence du corps, la création collective, nous avons précisé tous les thèmes qui battent en brèche l'esthétique absolue, puriste, de l'œuvre négative qu'a défendue Adorno. Adorno sert à tout artiste comme crime, comme une espèce de cri, parfois désespéré, face à une double puissance « marché / État », sur laquelle l'artiste a peu de prise.

Ces questions sont présentes dans les deux communications suivantes, mais le jazz n'a pas seulement à être analysé par rapport ces problématiques. Comme cela est suggéré, il peut aussi servir d'analyste, c'est-à-dire que j'aurai volontiers une position non pas critique ou post-critique, mais plutôt pragmatiste - le pragmatisme étant une philosophie extrêmement engagée du monde, qui guettait l'événement, qui pensait que les choses n'étaient pas données, qui tablait toujours sur la continuité et non pas sur les belles oppositions dualistes - et je trouve que, si certaines pratiques artistiques,

ou musicales en l'occurrence, reflètent plus ou moins des philosophies, le jazz dans toute son histoire a vraiment été une musique pragmatiste, en ce sens qu'elle n'a cessé de faire avec, au lieu de s'opposer, de purifier, de créer des objets purs, de s'opposer à un public bourgeois, comme l'a fait l'art contemporain européen. Le jazz a toujours su composer pour gérer : le rapport à l'objet, à la reproduction mécanique, à l'industrialisation d'un certain nombre de produits, le rapport à l'événement, la chose unique qui se passe un soir, et comment coupler les deux, avec ce rapport au temps, un passé, auquel nous rendons sa force en en faisant quelque chose de vivant parce que nous l'utilisons au présent et non pas parce que nous le mettons dans une bibliothèque. Il en est de même pour la tension entre performance et répétition. La répétition, est la base même de bien des travaux liés à l'art, et même le double sens habituel devient une répétition, avant une prestation. C'est aussi la répétition en général des gammes, des œuvres, ces standards qu'on ressasse, et évidemment contre un discours de l'imitation pure, stérile, la répétition met au cœur de la création, de la production artistique, de la performance le fait même qu'on dit toujours la même chose, mais que nous n'arrivons jamais à dire la même chose parce que les choses bougent et que c'est dans cette tension qu'on arrive à créer. Cette opposition ne se situe donc pas entre du passé figé, stérile, à répéter, et puis du neuf qui serait création ex nihilo, mais au contraire dans une reprise continue du passé pour le rendre présent.

Cette façon de faire avec les instruments, les jeux, nos techniques, notre corps, notre rapport au public pour faire advenir de la musique en situation, ce qui ressemble beaucoup au concert de jazz et s'éloigne par exemple d'une définition plus traditionnelle du concert classique, ou de la performance de la vedette du show-biz, de l'autre, n'est pas seulement une espèce de standard esthétique. C'est avant tout un rapport philosophique, politique, éthique aux objets, au passé, aux autres. Cette exemplarité du jazz fait écho à un certain nombre de questions posées par ces rencontres et de propos que vont tenir les orateurs, avec une certaine continuité, mais aussi une certaine rupture. Nous n'allons pas assez loin dans le deuil qu'il faut faire vis-à-vis de pensées toutes faites sur le marché, l'État, le capitalisme. Il est temps que nous regardions les grands objets, les grands concepts abstraits qui nous servent à la fois de garantie de notre radicalité et en même temps de frein à l'analyse. Donc qu'est-ce que le jazz, comme pratique, peut nous apprendre comme critique d'une vision trop figée, avec des grands concepts sur les façons dont le monde actuel fonctionne ?

« Nous sommes en train de vivre le début d'une grande transformation, qui va prendre des décennies, voire un siècle, qui nous fera passer globalement de Renault-Billancourt à Googleplex ou à Microsoft. »

Philosophique avec Yves Citton

Yves Citton enseigne la littérature française à l'Université Stendhal à Grenoble. Après des travaux consacrés à l'histoire du discours économique, ses recherches l'ont dirigé vers l'étude de l'imaginaire spinoziste des Lumières, ainsi que vers la théorie littéraire, mais aussi vers le jazz et l'économie des affects.

Ce que je vais faire se rapproche de *A spy vs. Spy* de John Zorn, où il reprend Ornette Coleman en à peine une minute. En effet, l'équivalent conceptuel de cela consiste à vous résumer plusieurs livres ou la matière de journées et de journées de discussion de façon très brutale, très rapide, trop rapide, trop brutale. Dans une première partie, il s'agira de compresser une certaine vision des développements sociétaux actuels à travers le mot de capitalisme cognitif et dans la deuxième partie, suggérer en quoi les pratiques d'improvisation collective du jazz sont à la fois le modèle parfait de ce capitalisme cognitif, en nous donnant aussi des modes de résistance exemplaires aux menaces qui sont incluses dans le capitalisme cognitif.

Nous sommes en train de vivre le début d'une grande transformation, qui va prendre des décennies, voire un siècle, qui nous fera passer globalement de Renault-Billancourt à Googleplex ou à Microsoft. Il y a quelque chose du passage de Renault à Google qui nous touche et qui affecte la façon dont nous travaillons. Nous passons de la production industrielle d'objets matériels à la production cognitive de biens immatériels, et donc à l'économie de la connaissance. Lié à ceci, nous passons d'une force de reproduction - dans le modèle industriel, lorsque l'on essaie de reproduire à l'identique la même voiture, si ce n'est pas la même, il y a alors un problème de fabrication - à une puissance de variation et d'invention. Les sources maximales de profit sont celles où l'on innove, où l'on produit des choses qui n'existaient pas auparavant. La publicité consiste donc à varier et à faire varier nos goûts. Nous passons ensuite d'un travail conçu, à travers le modèle du travail à la chaîne en usine, comme une mécanisation décevante - on attend de l'ouvrier, du producteur qu'il répète le même geste de manière mécanique sans varier et sans trop réfléchir - à un mode de production qualifié de déchaînement de l'intellect collectif : déchaînement car il y a libération et que nous ne sommes plus attachés. Au contraire il faut pouvoir penser librement, de l'intellect, car tout cela relève plus de la pensée que du geste corporel qui doit être collectif parce que c'est en pensant ensemble que nous produisons. Autre aspect de cette transformation : d'un modèle qui est centré sur la division du travail, chaque individu,

chaque ouvrier doit assumer une toute petite partie très bien localisée de la production générale. Passer de ce modèle-là à un travail de connexion, d'innovation, de création et de variation se fait en mettant en rapport des personnes, des approches, des domaines, des disciplines qui, a priori, étaient séparés. Pour reprendre des termes foucaudo-deleuziens, nous passons de sociétés de discipline qui essaient de programmer les comportements des individus à ce que Deleuze a appelé les sociétés de contrôle où, au contraire, on attend de nous que nous modulions nos comportements. Le manager qui vous engage aujourd'hui dans certaines sphères de la production attend de vous que vous ayez cette capacité à vous adapter, à moduler vos propres comportements en fonction de demandes uniques, inédites qui ne se sont jamais rencontrées.

Nous passons d'un modèle où ce que nous produisons est du « hardware », la machine, la chose dure, l'ordinateur, à ce que nous appelons généralement le « software », le programme. Mais vous me direz : « *Le programme c'est justement de l'ordre de la discipline, on nous programme à écrire la langue française d'une certaine façon et à mettre des s à certains endroits et pas ailleurs.* » Ce qu'il y a de plus intéressant à l'horizon de ce capitalisme cognitif, c'est ce que certains appellent du « wetware », non seulement mou, mais mouillé aussi. Les gens le définissent en disant : « *C'est ce qu'il y a entre le clavier et le siège.* » Entre le clavier et le siège, vous avez un corps, et ce qui est le plus important dans ce corps, c'est la substance un petit peu molle et liquide du cerveau, et surtout ce qui produit les réseaux de circulation, les flux entre cerveaux. Nous passons ainsi du « hardware », la machine, au « software » qui est quelque chose à la limite de l'immatériel mais qui nous programme, au « wetware » qui fuit tout le temps, qui est de l'ordre de la circulation et de la communication.

L'artiste improvisateur est donc le modèle exemplaire, « *exemplar humanæ naturæ* » de la nature humaine que ce capitalisme cognitif se fixe comme horizon : il faut pouvoir improviser, communiquer, travailler ensemble, collaborer en temps réel, innover sur le moment même, et c'est exactement ce qui se passe dans un collectif d'improvisation de jazz. Le paradoxe, c'est que, en même temps que ce modèle économique, socio-économique, se met en place, et donc qu'il devrait valoriser l'improvisation de jazz, les sources de financement qui permettent de cultiver ce type de pratique se tarissent au nom de politiques, pseudo-politiques, pseudo-anticipatrices, pseudo-réformes, calamiteuses.

Tout cela pointe une contradiction centrale du capitalisme cognitif. Tout ce que je vous ai dit jusqu'à présent se résume ainsi : « *Les lieux de production maximale de richesse sont localisés dans la communication, la libre commu-*

« En devenant notre propre patron, nous sommes menacés de devenir notre propre exploitateur. »

nication, le déchaînement de l'intellect collectif. Et dans ce wetware qui passe son temps à fuir, des cerveaux se parlent, communiquent, travaillent ensemble dans l'immédiat. C'est donc en favorisant cela que l'on produit du profit en capitalisme cognitif, c'est la dimension cognitive ».

Ce profit ne vaut pour le système capitaliste que dans la mesure où il est capté, que dans la mesure où nous arrivons, ces flux - non pas à les laisser circuler librement - mais à les canaliser et à mettre des barrages à travers des droits de propriété intellectuelle, des brevets, des patentes, des copyrights pour que cela produise du profit qui est la finalité du modèle de production capitaliste. Donc contradiction centrale : il faut en même temps pour la logique du système laisser circuler aussi librement pour produire, mais aussi mettre des barrières à la circulation pour capter du profit.

Il est possible de formaliser cela en disant : « *Chacun devient autonome* ». Ce sont les sociétés qui donnent à chacun une marge d'autonomie. Nous nous donnons donc notre propre loi, nous n'avons pas besoin de travailler de telle heure à telle heure en faisant le même geste devant une machine. Nous pouvons travailler chez nous, en allant au café, en parlant avec ses amis au café. Nous sommes inventifs, nous improvisons, nous cultivons notre capital humain en allant voir un film, un spectacle de danse, de jazz. Il y a donc de grands potentiels d'émancipation compris dans ce modèle car nous devenons notre propre patron.

En même temps, l'autre face à laquelle nous devons être sensibles parce que cela nous affecte tous : en devenant notre propre patron, nous sommes menacés de devenir notre propre exploitateur. A savoir : tout ce que je fais, je suis invité à le concevoir dans ce régime de production comme ayant une finalité productive, je cultive mon capital humain parce que c'est mon capital humain, c'est mon « *wetware* ». Ma capacité à penser, à innover, à improviser avec autrui est valorisée, avec les conséquences que nous connaissons tous, l'abolition ou la fragilisation de la distinction entre temps de travail et temps de loisir. Cela est émancipant car je travaille en écoutant du jazz, mais c'est mutilant parce qu'écouter du jazz ou faire du jazz devient une pratique productive. A l'horizon du capitalisme cognitif, existent donc des potentiels d'émancipation et des menaces d'oppression qui sont souvent de l'ordre de l'auto-oppression, « *Je me considère comme l'entrepreneur de moi-même et j'ai tendance à m'exploiter* », ce qui peut finir en dépression, en stress.

Le type de collaboration que met en place l'improvisation jazzistique peut servir de modèle exemplaire à ces transformations sociales, en même temps qu'il nous donne des moyens de résister. En regardant ce qui se passe dans un collectif d'improvisation de jazz, il se passe des choses très différentes de ce que nous invite à faire le modèle du capitalisme cognitif,

« *L'improvisation relève toujours d'une certaine collectivité, d'une entreprise collective, et d'un travail de connexion, de tissage entre moi et autrui ou de tissage entre moi maintenant et moi passé.* »

que l'on peut réduire en cinq points.

Le jazz nous offre une excellente illustration de la nature transindividuelle des phénomènes d'innovation et de productivité diffuse du commun. Nous avons souvent de l'extérieur une vision du jazz, en particulier du free jazz, qui le « caricature » en termes de solipsisme. Qu'est-ce que le free jazz ? Ce sont des gens qui montent sur scène et qui partent dans leur petite improvisation solipsiste, fermés sur eux-mêmes. Nous qui aimons cette musique, nous savons que c'est exactement le contraire de ceci et que l'improvisation est toujours un dialogue avec les autres qui jouent, avec des thèmes que l'on reprend d'autrui, voire avec soi-même, à partir du moment où un solo évolue, il se construit dans un jeu d'imitation de soi, de soi comme autrui. Donc l'improvisation relève toujours d'une certaine collectivité, d'une entreprise collective, et d'un travail de connexion, de tissage entre moi et autrui ou de tissage entre moi maintenant et moi passé.

Un ensemble de jazz illustre ainsi parfaitement la nature fondamentalement collective de ce « *wetware* ». Lorsqu'un soliste joue sur scène, c'est toujours au sein d'un réseau de relations qu'il est productif, et c'est de ce réseau de relations qu'émane sa performance. Donc, contre toute la tendance inhérente au capitalisme à privatiser les ressources et à individualiser les comportements, le jazz, la pratique d'improvisation telle que la manifeste le jazz, nous amène au contraire à valoriser le soin du commun qui est toujours en amont de la production ou de la créativité individuelle. Le jazz nous propose un modèle de coopération unissant des individus venus d'origines hétérogènes. Dans les pratiques contemporaines du jazz, il est possible d'avoir sur scène une joueuse de koto japonais qui rencontre un tromboniste de Chicago et un accordéoniste européen ensemble. Que vont-ils faire ensemble ? Ils produisent une petite communauté, plus ou moins durable. Le jazz peut nous donner un modèle de production de communauté au-delà des paramètres définitoires habituels de l'identité. C'est une première chose utile lorsque l'on réfléchit aux sociétés contemporaines en se disant : « *Nous sommes dans une société de migrations, de multiculturalisme. Comment arrivons nous à produire une communauté dans le contexte du jazz ?* ».

Il y a donc une différence fondamentale entre cette production de communautés dans un ensemble de jazz, et ce que Friedrich Hayek, le père fondateur du néolibéralisme et de l'école de Chicago met à l'horizon de sa pensée lorsqu'il parle de « *Great Society* », permettant à chacun de développer sa propre conception du souverain bien. Et où il s'agit non pas d'imposer un souverain bien, non pas d'imposer des croyances, une idéologie, mais de permettre à chacun de la développer et de faire qu'une société puisse

agencer cette multiplicité de définitions du souverain bien. La différence fondamentale entre ce que nous dit Hayek et l'improvisation jazzistique, consiste dans le fait que, dans le jazz, les individus ne se contentent pas d'utiliser les services d'autrui car pour Hayek, il faut que nous développions notre petite entreprise personnelle et que nous utilisions autrui pour nous rendre plus riche, pour nous donner les moyens de poursuivre nos fins privées. Idéalement un ensemble qui improvise ne se conçoit pas sur le modèle de services qu'on se rend. Il ne s'agit pas d'utiliser les services de l'autre car la collaboration vise explicitement à produire un bien commun, et non pas à se servir des autres pour construire un autel à son dieu privé. Donc les improvisateurs de jazz ne sont pas dans la position de petits entrepreneurs cherchant à s'utiliser ou à s'exploiter les uns les autres, mais dans celle de chercheurs avides de s'écouter réciproquement.

L'improvisation jazzistique donne donc le modèle d'une multiplicité hétérogène qui coagule plus ou moins durablement en une forme de communauté étroite, nourrie de la diversité de ses participants, non identitaire, et pas du tout basée sur des universaux que nous pourrions avoir a priori. Tout cela tend à la création d'une communauté non identitaire orientée vers la production d'un bien commun obtenu, non pas sur la base d'une exploitation croisée, mais sur la base d'une réciproque découverte de soi-même. Le mode de collaboration, de travail ensemble, que nous donne l'improvisation dans le domaine du jazz a pour but d'une part de produire du commun, mais aussi bien de dynamiser la production de singularités et la culture de l'hétérogène. Intuitivement, lorsque nous réfléchissons à comment fonctionne le jazz, il est également vrai de dire que l'improvisation jazzistique permet de construire des communautés et de dire qu'elle permet ou qu'elle conduit à exacerber les singularités de ses membres. Un bon groupe est un groupe qui permet à chacun de construire son style propre, de s'individualiser, de se différencier, d'évoluer. Donc contrairement à toute une série de modèles de républicanisme où il s'agit d'homogénéiser pour faire communauté, nous avons un modèle qui fait communauté en singularisant, en différenciant ses membres. Cette culture de l'hétérogène sur laquelle repose et à laquelle contribue l'improvisation jazzistique, nous apprend donc à valoriser pour elles-mêmes à la fois l'hétérogénéité, au sein d'une conception qui fait de la tendance à la singularisation l'horizon ultime de la vie humaine, de la vie intellectuelle, de la vie esthétique et à valoriser, en parallèle à cette hétérogénéité, la résistance qu'apporte cette hétérogénéité aux efforts d'assimilation.

Valoriser cette résistance, la différence, l'altérité pour elles-mêmes, nous pousse au-delà du type d'exploitation que le capitalisme nous induit à entretenir avec nos semblables. L'éthos de l'entrepreneur, chacun étant entrepreneur de soi, le conduit à ne voir dans les autres que ce qu'il peut y exploiter pour les fins qu'il s'est déjà assignées, ou qu'il s'est vues assigner. L'éthos de l'expérience artistique cherche au contraire dans la rencontre avec autrui ce qui lui permettra de réviser, d'altérer les fins qu'il s'était proposées pour son existence.

Pour conclure, l'improvisation jazzistique, comme toute forme d'expérience artistique, nous apprend surtout à valoriser des activités qui ne mesurent pas leur réussite à ce qu'elles produisent, mais à ce qu'elles sont. De nouveau, la façon la plus radicale de résister à cette menace de devenir l'exploiteur de soi-même est d'apprendre à prendre soin de jouir des activités qu'on pratique. Dans la mesure où le capitalisme est une énorme machine infiniment occupée à recoder la valeur en fonction de captations accumulatives dont la visée ultime de jouissance reste toujours suspendue, apprendre à se concentrer pour prendre soin de jouir, constitue une résistance radicale à cette auto-oppression capitaliste. Un concert exaltant, pour le public comme pour les musiciens, donne la mesure à l'aune de laquelle il faut évaluer la réussite ou l'échec de nos formations sociales. Une société sera d'autant plus défendable qu'elle permettra à un plus grand nombre de ses membres de dire le plus souvent possible - c'est quelque chose que je reprends à Stanley Fish, qui parle de littérature, mais cela s'applique au jazz aussi - que nous faisons ce que nous faisons parce que nous aimons ce que nous ressentons lorsque nous le faisons. Au cœur de l'art, il y a cette attitude-là qui subvertit tout le modèle, tout l'éthos, dont nous sommes victime lorsque nous entrons dans cette logique capitaliste, qu'il soit cognitif ou pas. C'est cette utopie sociale que réalise, à sa modeste échelle, toute improvisation collective réussie. Le défi politique consiste alors à transférer à l'échelle de la société toute entière ce dont la salle de spectacle nous donne l'exemple inspirant.

Antoine Hennion :

Il y a des échos avec les problèmes précédemment suggérés. Il y a la volonté de non pas justement réifier un capitalisme industriel et face à lui, dans le même bac à la fois critique, réactif, résistant et créatif, le jazz. Au contraire, comme Luc Boltanski et Laurent Thévenot ont pu déjà le relever, le capitalisme est une machine à récupérer ses opposants en permanence, une machine créative et puissante, et qu'en effet bien des injonctions actuelles du capitalisme le plus moderne ressemblent comme deux gouttes d'eau au modèle créatif qu'a inventé le jazz et qui a inventé le jazz. Et votre position consiste à ajouter la critique qui présente le capitalisme comme plus rigide et plus orienté vers le profit.

Des thèses plus radicales vous diraient qu'au contraire, y compris dans l'aspect « plus » de votre description du modèle de la création, nous sommes en plein dans l'injonction de ce que Boltanski et Thévenot appellent le « capitalisme par projet », y compris dans les points les plus intéressants et les plus proches d'une lecture anthropo-économique du modèle de production du jazz. Donc cette tension est-elle bien une forme de résistance ou bien toute résistance ne fait-elle pas déjà partie intégrante de ce nouveau modèle du capitalisme intelligent, réactif, en réseau, créateur, humide ?

« Nous ne pouvons pas parler de Mai-68 et de sa portée de transgression sans parler du jazz et de cette rencontre absolument étonnante, essentielle, entre ce qui se passait sur scène, la création qui était celle du free jazz, et le public. »

Économique

avec Nicolas Beniès

Nicolas Beniès, économiste de formation, est l'auteur de nombreux articles et ouvrages. Son dernier ouvrage « Petit manuel de la crise financière et des autres » est paru aux éditions Syllepse. Il est, en outre, passionné de jazz et enseigne ainsi l'histoire du jazz à l'Université Populaire de Caen.

Sous la houlette de Pascale Ferrand, un Groupe des Treize s'est réuni en marge du festival de Cannes et annonce la chose suivante : « *Le cinéma est devenu essentiellement un commerce* ». Ils mettent en cause dans ce cadre-là la concentration qui existe et qui n'est pas seulement visible du côté de la production, mais aussi du côté de la distribution. Le fait est que c'est un obstacle majeur à la création, à la nécessité de créer de nouvelles façons de concevoir le cinéma. C'est une logique purement commerciale, qui remet en cause la manière dont le cinéma jusqu'à présent a pu, et dans un certain nombre de cas, transformer notre regard sur la société. Il est possible dès lors de s'apercevoir que jazz et cinéma ont beaucoup de points communs.

Ce sont les deux arts majeurs du XXe siècle. Il est impossible de faire l'histoire du XXe siècle sans parler de cinéma et de jazz, et beaucoup d'historiens oublient totalement le jazz. C'est une erreur totale encore plus lorsque l'on souhaite comprendre l'histoire de France, puisque, quand débarque Jim Europe le 1er janvier 1918 à Brest, avec une nouvelle musique, il débarque aussi avec l'idée que l'on peut concevoir le monde différemment. Tous les surréalistes - sauf André Breton qui découvre l'art par l'intermédiaire de l'œil - ont découvert l'art par l'oreille et l'ont découvert par l'oralité du jazz, ce qui a déterminé d'ailleurs le trajet d'anthropologue et de spécialiste de l'Afrique de Michel Leiris. Il ira jusqu'à dire que le jazz a été l'étendard de toute la génération qui a suivi la Première Guerre mondiale. De grands littérateurs, français entre autres, se sont aussi inspirés du jazz pour leur propre production culturelle, il faut citer ici Julio Cortázar par exemple, qui dira qu'il a découvert les surréalistes, l'écriture automatique, en même temps que le jazz, et pour qui l'écriture automatique des surréalistes est le jazz. Il s'est abreuvé au jazz et du coup, du jazz ressort d'autres problématiques, que sont l'esthétique et l'éthique qu'il faut lier au jazz. Il n'y a pas jazz sans : liberté, égalité c'est-à-dire reconnaissance de l'autre et reconnaissance de son altérité, et fraternité, ici dans le sens très fort de communion, mais aussi de reconnaissance que nous sommes des individus et que nous avons quelque chose à apporter.

Ces trois notions qui étaient auparavant au fronton de nos mairies et qui tendent à disparaître font sans doute la spécificité du jazz comme type de musique et comme type d'anti-art, pour employer là encore un vocable qui vient d'Adorno. Il y a donc derrière cela une contradiction profonde avec la manière dont fonctionne le marché puisque le jazz suppose qu'il n'y ait pas répétition. Charlie Parker disait très justement que pour s'inspirer de lui, il fallait faire autre chose que lui et son parcours, prouve qu'il a totalement digéré Lester Young, pour devenir Parker l'Oiseau. Ainsi, il se transforme par cet intermédiaire et transforme dans le même temps la vision du monde.

Si nous voulions réellement fêter le quarantième anniversaire de Mai-68, il faudrait faire référence au free jazz. Dans un livre qui vient de paraître, qui s'appelle *La France des années 68*, j'insiste sur le free jazz, car, aujourd'hui nous ne pouvons pas parler de Mai-68 et de sa portée de transgression sans parler du jazz et de cette rencontre absolument étonnante, essentielle, entre ce qui se passait sur scène, la création qui était celle du free jazz, et le public. L'enregistrement est d'ailleurs incapable de redonner cette fusion, cette espèce d'ascension qui était visible dans tous les concerts de jazz de cette époque, un peu comme si d'ailleurs le jazz ne pouvait être qu'adolescent, et ne pouvait se retrouver ou se trouver que dans la transgression. Cette façon de concevoir le jazz permet de comprendre de quelle manière le jazz a été à l'origine d'œuvres d'art.

Adorno n'a pas tout à fait pris en compte l'ensemble de ces phénomènes. Il faut faire aujourd'hui une différenciation entre œuvre d'art, c'est-à-dire conception d'une nouvelle culture, d'une rupture, avec l'idée que la culture est la reconnaissance d'un certain nombre de limites. Nous pouvons créer dans ces limites des choses nouvelles, des choses très belles, mais nous connaissons les limites. L'œuvre d'art est donc le moment où nous allons franchir ces limites et définir d'autres limites. Les limites sont faites pour être dépassées et le fait de voir que le jazz, par l'intermédiaire de ces œuvres a toujours construit de nouvelles limites, permet de comprendre pourquoi il a eu cette influence sur l'ensemble des autres champs artistiques.

On ne peut pas comprendre une partie de la musique contemporaine sans faire référence au jazz - il n'y a guère que Pierre Boulez, comme Adorno, qui haïssait le jazz, et Adorno haïssait le jazz car il pensait que le jazz était la quintessence de la marchandise. La marchandise est l'idée qu'elle est répétition de la même chose à l'infini. Un artiste de variété qui se respecte fera sur scène exactement la même chose que ce qu'il a fait sur disque. Pourtant cette répétition laisse penser que le jazz ne peut pas être en accord avec la marchandise. Et pourtant, il devient marchandise, quand il est enregistré, quand est enregistré le moment précis de l'improvisation. Baker et toute l'école de Chicago vont montrer que, pour comprendre la création d'un instant, il faudra mettre en œuvre un certain nombre de connaissances, ce que le ou les musiciens ou musiciennes ont mangé, ont vécu juste avant. La liberté de cette rencontre fait que le moment de création du jazz est absolument essentiel et qu'il ne peut pas se reproduire. Quand Charlie Parker fait son « pont » sur « *Night in Tunisia* », il ne le fera jamais de cette façon-là, au grand dam de Ross Russell qui pensait qu'il pourrait le refaire aussi beau, aussi bien. Mais il ne l'a pas fait parce qu'il ne le pouvait pas.

Et pourtant, les enregistrements seront reproduits à des millions d'exemplaires, et donc pour le jazz comme d'ailleurs pour le cinéma, l'industrie jouera un rôle. Lorsqu'il réalise un disque, même les producteurs indépendants ont besoin de ce retour sur investissement, c'est en effet la condition sine qua non pour pouvoir continuer à produire. Il y a donc une réelle dimension de marchandise, et le jazz est immédiatement contradiction, à la fois création, créativité, mais aussi, marchandise, car il va répondre aux nécessités du marché et devra trouver un public, et ce public qui fait partie de la demande solvable va lui permettre de continuer à vivre. Cette contradiction essentielle permet donc de comprendre la place fondamentale du jazz dans la société d'aujourd'hui.

Un autre aspect de la situation actuelle tend à prouver que la culture se dirige vers la marchandise, dans ce sens qu'il y a nécessité de réussite. Beaucoup de musiciens ressentent l'importance de réussir le concert et le sentiment que l'échec n'est pas permis.

Au contraire, de l'échec, il est possible d'apprendre beaucoup et de cet apprentissage pourra naître quelque chose de nouveau. L'échec de Miles Davis avec Wayne Shorter, Herbie Hancock et Tony Williams, est un échec formidable qui a encore des conséquences aujourd'hui. Or, dans la situation actuelle, on considère que la réussite doit systématiquement être au bout de ce chemin. Cela fait partie d'une grande révolution qui est celle des années quatre-vingt, qui vont être des années de vague libérale au niveau économique et qui vont mettre à l'ordre du jour cette culture du résultat et cette efficacité économique. L'efficacité économique c'est cet impératif de la réussite, et cet impératif de la réussite conduit à la marchandise, parce que si l'impératif de la réussite est l'hypothèse de base, il faut donc répéter ce qui a déjà marché. Nous assistons donc à une répétition à l'identique du passé, et cette répétition à l'identique pose une question quant à la possibilité d'œuvre d'art et au franchissement des limites. Lorsque nous parlons de la révision générale des politiques publiques, une des causes des récentes grèves porte aussi sur la culture, parce que l'idée que la culture doit rapporter, qu'il doit y avoir un retour sur investissement prévaut. On ne peut pas simplement financer de manière inutile, l'inutile doit être banni, et l'art, surtout l'art vivant, est totalement inutile, mais totalement fondamental pour la définition de l'individu, pour la définition de la personne humaine. Sans l'art et sans la mémoire, nous ne sommes rien.

Et le jazz a ceci de particulier qu'il fait de la mémoire l'essentiel de sa création : il n'y a pas de jazz sans mémoire, le jazz se souvient de tout, et tous les musiciens de jazz se souviennent. L'œuvre d'art, c'est lorsque l'on transgresse le passé tout en s'en souvenant pour pouvoir mettre en œuvre quelque chose de nouveau, quelque chose d'innovant. Si vous regardez un livre de reproductions de peintres, vous aurez, si vous regardez l'original, un choc : il n'y a aucune comparaison, même la plus belle des reproductions est une reproduction qui ne correspond à rien de ce que vous pouvez voir. J'ai ainsi eu un choc en regardant *La Parisienne* de Van Dongen au Musée de Saint-Petersbourg alors que j'avais vu des tonnes de reproductions : c'est comme si l'on gommait l'œuvre d'art, comme si nous n'avions plus le choc esthétique mais simplement un poster qu'on peut trouver un peu partout. « *Par contre, comme le disait Walter Benjamin, le jazz a eu la possibilité de conserver son aura même à la période de reproductibilité actuelle.* » Ce qui est derrière cette aura du jazz représente justement le refus de la marchandise ; l'idée que la création du moment est absolument essentielle, que, aussi étonnant que cela puisse paraître ce moment peut se reproduire car la rencontre avec l'auditeur peut se reproduire à l'infini. Ce moment est en fait une sorte de mobilité figée, de mouvement figé qui nous transporte d'autant plus que nous l'avons vu en concert.

Il y a des différences. Keith Jarrett disait à Francis Marmande dans un article célèbre du *Monde* : « *Le swing n'est pas sur la bande* ». Cela arrive très souvent et cela explique que pour apprécier un musicien, il faut forcément d'abord l'avoir vu sur scène. Cela transforme sa performance ainsi que notre écoute du disque car notre cerveau a enregistré la manière dont la performance s'était déroulée sur scène. Se produit alors de nouveau la

rencontre avec l'auditeur et le fait de permettre à l'auditeur de se transformer, de se transporter dans notre monde. Ce qui est important pour le jazz dans son rapport à la marchandise, c'est que même lorsqu'il est marchandise, disque, il permet encore cette rencontre fondamentale qui fait que nous nous trouvons face à d'autres mondes. Il y a une ouverture pour nous, auditeurs, du champ des possibles et une rencontre.

Cette rencontre est faite d'ailleurs très souvent de révolte, de colère, parce que sans la révolte et la colère, il n'y a pas d'œuvre d'art et l'auditeur participe de cette révolte et de cette colère. C'est la raison pour laquelle Mai-68 a été de ce style, et que le free jazz est très représentatif de Mai-68. Car la révolte et la colère qui agitaient tous ceux et toutes celles qui s'étaient mis en branle en 1968 rencontraient finalement une musique qui était la leur, une musique de révolte, qui provenait d'un continent dans lequel il y avait encore la ségrégation et tout cela répondait totalement aux adolescents de l'époque, à leur manière de concevoir le monde et aussi à leur manière d'ouvrir le champ des possibles. Et de ce point de vue, il y a quelque chose à tirer du jazz. Si le jazz se poursuit, s'il se perpétue, il ne peut se perpétuer que sous la forme d'œuvre d'art, de nouvelles œuvres d'art, de manière à ouvrir de nouveau le champ des possibles.

Demain, le jazz ne portera peut-être pas ces nouvelles œuvres. Peut être qu'une autre musique portera cela, mais le jazz sera un des affluents, s'il n'est pas l'influent principal, de cette musique qui permettra de nous faire découvrir d'autres mondes, d'ouvrir notre esprit à d'autres façons de le voir, et surtout peut-être de le transformer.

Antoine Hennion :

Les principaux thèmes dont on veut discuter aujourd'hui ont été mis sur la table et articulés. Et ce qui est intéressant, c'est ce prisme bancal. Certaines choses se recoupent tout à fait, d'autres au contraire s'opposent. Nous avons aussi une autre tension, pour ne pas dire contradiction, entre pratiquants et analystes qui est celle de la spécificité du jazz ; que peut-on dire sur notre musique ?

Au cœur de cela, des mots-clés. Toujours ce personnage d'Adorno dont le jazz n'arrivera pas à se défaire parce que c'est une espèce de double, d'envers monstrueux, qui l'a stigmatisé et qui dit en même temps souvent la même chose. En double d'Adorno se présente le mot « marchandise », et dans la dernière contribution, la marchandise est vue pareillement que Adorno, comme un Satan absolu, avec cette idée de répétition à l'identique. Évidemment par rapport à cela tout le reste s'oppose : la marchandise est-elle la répétition à l'identique ? Ne peut-on pas relier cela dans l'autre sens à ce que disait Yves Citton en interrogeant la marchandise : tout ce que nous faisons en nous reliant entre nous à travers des réseaux et en faisant circuler des marchandises, n'est-il pas typiquement ce que fait le jazz depuis longtemps, et ainsi, loin d'être sa condamnation, cela ne pourrait-il pas être sa fonction pilote ou modèle ?

Nicolas Bénéès :

Pour éviter de fausses problématiques, je fais une différence en tant qu'économiste entre marchandise et marché. Sur le marché, on peut vendre et acheter les œuvres d'art par exemple. Le marché représente des moyens de circulation, mais la définition de la marchandise ressort d'un autre niveau.

« Le jazz est immédiatement contradiction, à la fois création, créativité, mais aussi, marchandise, car il va répondre aux nécessités du marché et devra trouver un public. »

DÉBAT AVEC LA SALLE

Des rapports « conflictuels » entre le jazz et l'objet disque

Définition / Infinité du jazz

La dualité « Musiciens amateurs / Musiciens professionnels »

Le jazz, un produit ?

Christian Duclos, musicien et citoyen :

Pour rebondir sur le marché et la marchandise, tout ce que vous avez exposé au préalable concernant l'immatérialité de l'échange au niveau artistique, notamment en musique, est intranscriptible.

L'improvisation est une science, qui ne s'acquiert pas du jour au lendemain ; il faut des dizaines d'années de travail pour apprendre à former l'écoute, le sens de l'écoute. Aujourd'hui nous avons une nouvelle génération de musiciens qui ont assimilé tous les styles du jazz et puis d'autres styles de musique et qui produisent de l'improvisation à partir de *Au clair de la Lune* mais comment doit-on appeler ça ?

L'improvisation dans la musique, que le jazz a remis au goût du jour, est l'outil le plus démocratique qui puisse exister dans une civilisation. Il est capable de transpercer tous les clivages existants d'une société, qu'ils soient religieux, politiques, financiers. Pour ma part, la musique dans son ensemble est en train de s'éloigner du domaine des arts ; elle a en effet d'autres fonctions, et nous n'en sommes qu'au début.

Jean-Louis Chautemps, musicien :

Tous les disques sont des marchandises. L'enregistrement du jazz est une catastrophe du point de vue de Freddie Keppard, lorsqu'il dit : « *On va commencer à enregistrer le jazz, mais vous vous rendez compte ? Bientôt ils vont croire que c'est de la musique !* ». Le disque est bon pour la transmission du message, mais il est une catastrophe pour la communication. Cela doit être pris comme un cadavre de musique, et le musicien, pour avoir accès à cela, doit se transformer en ce qu'on appelle un « musicien légiste ». Vous relevez ce qu'il y a écrit et effectivement vous apprenez énormément, comme quand on découpe un cadavre J'ai souvent joué avec Don Byas par exemple, et j'ai presque tous ces disques, mais cela n'a rien à voir avec Don Byas en réalité. C'est une trahison totale et je comprends pourquoi les musiciens de jazz les plus importants ne préparaient rien lorsqu'ils allaient à des séances d'enregistrement. Même Armstrong et le Hot Five n'ont jamais écouté leurs disques ou dix ans après. Ils avaient un très sain rapport au disque. Pour revenir à ce que disait Yves Citton, la musique est l'art des Muses, la musique est une science, elle est un art et elle est un artisanat. Ces trois muses sont toujours présentes.

« *Au lieu d'une grande opposition dualiste, nous avons cette construction progressive de nous-mêmes comme instant vivant s'appuyant sur une multitude de prothèses standardisées.* »

Riccardo Del Fra :

Il commence à exister des passerelles entre champs esthétiques. Ce sont parfois des prises d'initiative individuelles, souvent d'ailleurs suggérées plus ou moins par des étudiants eux-mêmes qui ressentent le besoin que les choses s'ouvrent davantage. Nous nous dirigeons vers les licences-masters-doctorats, et c'est une grande révolution pour nous. Beaucoup de jeunes étudiants, qui ont entre dix-sept et vingt-cinq ans se posent la question, « *On continue le DFS (Diplôme de Formation Supérieure) ? On va vers le master ? et l'institution ?* », comme si ces choses-là étaient forcément éloignées de l'artistique quelque part. Cependant, je reste persuadé qu'entre l'Institution et l'artistique, il peut y avoir un lien étroit et une communication relativement saine.

Antoine Hennion :

« *Tirons la leçon de ce "faire-ensemble" avec son passé, avec un passé collectif et avec des choses, qu'est la prestation artistique* ». La leçon du pragmatisme dont je me fais le chantre est forte parce qu'elle donne comme idée qu'il faut aller du côté de la continuité de la localisation de l'épreuve, et non pas du côté du grand dualisme. Le disque est-il une opposition dualiste ? D'un côté, le vivant, quasiment l'esprit brut, le corps brut, la matière inerte, et puis de l'autre, tous les objets qui sont mécaniques et inertes ? Au lieu d'une grande opposition dualiste, nous avons cette construction progressive de nous-mêmes comme instant vivant s'appuyant sur une multitude de prothèses standardisées. Donc apprendre à faire surgir du neuf en nous appuyant sur des objets, des répétitions, des mécanismes, de l'écoute de disques, pour faire quelque chose d'autre, cela peut être une leçon profonde de ce pragmatisme en actes que me paraît être le concert de jazz.

Stéphane Pessina Dassonville, festival Jazz à Junas.

Je suis juriste, mais ma passion de bénévole est d'être organisateur de festival. Je souhaitais rebondir sur la contradiction centrale évoquée par Yves Citton entre le capitalisme cognitif qui est pris entre la nécessité de laisser fuir librement le « *wetware* » et d'emprisonner dans des machines

de capture cette créativité. Nous avons tous besoin d'argent pour vivre et pour manger, et il est vrai que le système moderne, notamment depuis la Révolution Française, a instauré des droits de propriété intellectuelle qui, petit à petit, se sont nuancés, se sont construits, mais le disque, qui est une marchandise sur laquelle on imprime certains droits, permet une certaine rémunération - proportionnelle pour les auteurs, plus ou moins proportionnelle pour les artistes interprètes, lorsqu'ils sont connus. Il existe cette fameuse copie privée, et la rémunération équitable et il est bon que nous laissions aux sociétés de gestion collective la gestion de ces droits à rémunération pour éviter que tout ne tombe dans l'escarcelle du producteur à la place des auteurs et des artistes.

Lorsque l'on est musicien ou artiste, il faut avoir une double vie, deux métiers. Mais ne faut-il pas être finalement amateur pour pouvoir pousser un cri, car pousser trop de cris, en étant professionnel, pourrait effrayer les programmeurs ? Cela relève ainsi de la problématique sur ce qu'est un amateur et ce qu'est un professionnel, entre autres dans le champ musical.

Yves Citton :

Dans la contradiction dont vous êtes parti, il y aurait une solution simple qu'adoptent certains des gens avec qui je travaille dans *Multitudes*, qui consiste à dire : « *La gratuité sert à la circulation, la musique est faite pour qu'on l'entende, la gratuité c'est la solution, après il faut se débrouiller.* » C'est une position théorique qui est très séduisante mais qui ne rend pas compte de la vie réelle. Je suis conquis par la beauté de la gratuité mais je prête l'oreille aux gens qui doivent payer les fins de mois à partir de leur travail de musiciens. Je n'ai pas du tout de solution sur le financement de la création musicale, je ne prétends pas à ça. En revanche, *Multitudes* associe ce discours sur la gratuité à la proposition d'un revenu garanti universel et inconditionnel. Et donc au-delà du fait que le disque rapporte de l'argent, au-delà des captures que nous pouvons mettre en place en se disant simplement : « *Il faut que les individus survivent* ». Il est possible d'imaginer d'autres modèles de revenus comme le revenu garanti universel qui permettrait que tout le monde a priori reçoive huit cents euros par mois avant de prouver quoique ce soit. Il y aurait là une série de transformations très vastes à faire dans l'échelle des salaires, mais qui permettrait d'élargir un petit peu la perspective en se disant : « *Il n'y a pas que la gratuité d'un côté qui fait mourir de faim les artistes, il y a peut-être d'autres choses à imaginer* ». À *Multitudes*, nous essayons d'imaginer des voies d'exploration, et non des solutions clés en main.

On peut en effet voir cela comme une forme de charité, mais on peut surtout partir du postulat suivant : « *Dans le mode de production vers lequel on s'oriente, la productivité est par essence diffuse* ». C'est la

question, pour les économistes, des externalités positives ou négatives. L'idée du revenu garanti est de dire : « *On pollinise tout. Vivre, téléphoner à sa grand-maman, à sa petite copine, c'est polliniser, c'est permettre la vie d'autrui, c'est rendre possible, c'est favoriser, c'est rendre plaisante la vie d'autrui. Donc ces huit cents euros payeraient le travail de pollinisation que nous faisons tous à partir du moment où nous vivons.* » Cela revient à dire : « *Aujourd'hui, c'est la production de la vie, la production directe de la vie et de la vie de l'intelligence qu'il faut prendre en compte* ». Ce n'est donc pas seulement de la charité ou de la solidarité.

Nicolas Bénéès :

Nous sommes relativement asservis à un travail et nous avons tous besoin d'un salaire. Dès lors, nous ne dégagons plus la possibilité justement de pouvoir créer. C'est la curiosité et le paradoxe de notre époque où l'on parle beaucoup d'individualisme, mais où chacun doit se débrouiller tout seul au nom de l'égalité des chances, avec l'idée sous-jacente, que, riches ou pauvres, nous sommes tous sur la même ligne de départ. Mais en fait nous étouffons tellement l'individu qu'il n'a plus la possibilité de développer ses facultés créatrices. Et l'idée de l'amateur revient aussi à l'idée de réduire le temps de travail qu'on appelle de temps en temps « nécessaire », pour dégager l'autre temps de travail, qui supposerait justement qu'on puisse créer quelque chose. Je crois fortement que, dans les évolutions de productivité actuelles, nous pourrions dégager, contrairement à ce qui est dit d'habitude, un « *travailler moins pour gagner plus* », pour inverser les termes, et permettre justement de pouvoir multiplier le nombre d'amateurs et ainsi de favoriser l'apprentissage. Pour le jazz, l'apprentissage passe par le disque. Le jazz étant quelque chose qui ressort à la fois de l'écrit et de l'oralité, nous avons besoin du disque, sinon nous ne pourrions apprendre cette musique car cette musique s'apprend comme toute autre musique. Cela n'empêche pas l'importance du concert, du live pour assister à cette créativité musicale. Lorsque nous écoutons un disque sans avoir assisté au concert, nous n'avons guère que l'écume de la musique. En écoutant le disque, et en y ajoutant nos ressentis de concerts, il y a création et cette création est absolument essentielle pour faire vivre la musique.

Pour terminer, nous avons parlé des définitions du jazz et le même débat a lieu lorsque nous parlons de musique baroque : qu'est-ce que la musique baroque ? qu'est-ce que le jazz ? Il n'y a pas de définition.

Salle :

Qu'est-ce que la musique tout simplement ?

Nicolas Bénéès :

La musique est « *une organisation du son* » selon le Robert.

« *Il faut donner une "infnition" du jazz.* »

« *Le côté schizophrénique de cette musique-là est fondamental.* »

Salle :

La musique est ce qu'il y a entre les sons.

Nicolas Bénéès :

Le problème du jazz est qu'il ne peut pas avoir de définition, et que le terme lui-même pose problème, puisque la traduction anglaise est « baiser ».

Antoine Hennion :

Il faut donc donner une « infinition » du jazz.

Sébastien Boisseau, musicien :

Depuis que je suis arrivé, que j'écoute les contributions, les textes, les avis, et surtout le public je suis assez ému. Il y a énormément de choses qui ont été dites qui sont exactement le reflet de certaines choses que je ressens quand je joue la musique. Si j'avais un mot-clé à garder, qui m'a touché, cela serait le côté schizophrénique de cette musique qui est abordé constamment, que ce soit par les musiciens qui tentent de pratiquer l'équilibre entre vie privée et vie professionnelle, ou dans le disque. J'ai aussi un rapport schizophrénique avec le disque, d'autant plus que je suis cofondateur d'un label et que je sors des disques. Ce côté de la marchandisation aussi, cette logique de l'œuvre, du produit, une œuvre qui peut devenir un produit dans certains cas, est une question qui nous travaille. Faut-il aborder l'enregistrement ou un projet artistique avant tout comme un produit, c'est-à-dire avec toutes les déclinaisons qui peuvent en découler ? En tout cas, le côté schizophrénique de cette musique-là est fondamental, et je trouve cela très important que ce soit au cœur de ce colloque. Il est aussi très important que nous parlions de formation, de transmission, de diffusion, de création, et que nous ne les sectorisons pas. Je salue cette initiative parce qu'il faut parler de tout cela en même temps, parce que chaque secteur a une incidence sur l'autre.

Je suis touché d'avoir été invité en tant que musicien pour parler des musiques improvisées, du jazz, et de laisser la parole à des musiciens est une excellente chose même si je suis un peu triste qu'il n'y ait pas plus de mes confrères.

Yves Rousseau, contrebassiste :

Je suis assez touché et je corrobore ce que vient de dire Sébastien. Ce qui me paraît difficile consiste à cerner les thèmes sur la commercialisation de ce que nous faisons. Je tiens à m'excuser d'être né trop tard pour avoir vu le quartet de Coltrane sur scène et effectivement les disques, les DVD me le permettent. Mais je suis d'accord avec ce que disait Jean-Louis Chautemps car on ne doit percevoir qu'à peine deux pour cent de l'énergie qui se dégageait sur scène que un CD. Cela permet de s'imprégner d'une

époque, d'un cri. Lors d'une conversation avec Didier Levallet, à l'époque où la crise du disque pointait déjà son nez, nous nous posions la question suivante : « *Comment arrêter de faire des disques ?* ». Je n'ai toujours pas la réponse, mais ce que je vois, c'est que Sébastien, en dehors de son métier de musicien, passe du temps à essayer de produire la musique des autres. La dématérialisation, le droit d'auteur sont des choses sur lesquelles il faut se pencher, mais nous sommes toujours là sur les disques et live. Je revendique une certaine naïveté, même à l'âge que j'ai. Mais les salles sont en ce moment relativement pleines et cela me touche beaucoup. Le disque s'écroule peut-être, mais il y a des gens dans les salles. Je fais attention à cela depuis quelques mois parce que j'entends ça et là que nous faisons des musiques élitistes sans avoir conscience du public. Cela est faux. Et à chaque fin de concerts, nous avons des preuves contraires. Ce sont des généralités et j'enfonce des portes ouvertes mais je tenais à dire cela.

Antoine Hennion :

Pour rebondir sur ce que disait Jean-Louis, il ne faut pas avoir peur des cadavres. Nous avons dans la tête un moule critique dont il faut en partie, non pas se départir, mais se décaler. Il s'agit d'éviter les poncifs tels que : « *Vive la Musique vivante, le disque est mort !* ».

Gardons en tête que les disques sont aussi des moyens, des médiateurs vers de nouvelles possibilités de création. Nous pouvons refaire de la musique vivante, parce qu'il y a des objets, du passé. Je n'ai jamais entendu Charlie Parker physiquement, mais le disque m'a transmis cette possibilité et si ce n'était pas parfait, il faut rappeler qu'aucun objet n'a jamais prétendu être l'ensemble de l'œuvre qu'il porte.

Sébastien Boisseau :

Nous sommes tous à peu près d'accord sur le fait que le disque est l'équivalent de la carte postale en face de la toile et que, effectivement, nous n'aurons jamais le son du live en écoutant un disque. Mais il ne faut pas oublier que le disque existe parce qu'il y a la scène, et un des gros problèmes actuels pour nous, musiciens et donc pour le public est la raréfaction des scènes.

C'est la difficulté que nous rencontrons à pouvoir pratiquer régulièrement, à pouvoir organiser des tournées. On ne peut pas prendre en exemple en permanence des génies, des fondateurs de cette Histoire, des Coltrane, des Miles, qui ont enchaîné des tournées. C'était absolument incroyable, mais qui a aujourd'hui les moyens de pousser un concept musical aussi loin que ces gens-là ? Il serait intéressant de focaliser sur ces problématiques-là.

« *Un des gros problèmes actuels pour nous, musiciens et donc pour le public est la raréfaction des scènes.* »

DEUXIÈME PARTIE

JAZZ EN MOUVEMENT / JAZZ AU QUOTIDIEN

« Il est important de se réunir de façon assez conséquente pour pouvoir réagir aux difficultés qui risquent d'arriver prochainement. »

« La précarité du métier fait qu'il est difficile de se concentrer sur une seule activité. »

LES ENJEUX ET PROBLÉMATIQUES DES RÉSEAUX « JAZZ » EN FRANCE

Par Gilles Labourey

président de la FNEIJMA (Fédération Nationale des Ecoles à Influence Jazz et Musiques Actuelles)

Je suis directeur de l'IMFP (Institut Musical de Formation Professionnelle), c'est une école à Salon-de-Provence qui a une trentaine d'années d'existence maintenant, et donc je suis président de la Fneijma, la Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles, depuis le mois de mars de cette année.

La Fneijma est une fédération d'écoles. Au début la Fneijma s'appelait la Fnej, il n'y avait pas les mots « musiques actuelles » dedans. Cette fédération a été créée dans les années quatre-vingt par cinq écoles qui étaient spécialisées pour la plupart dans l'enseignement du jazz, et ceci, sous l'impulsion de Michel Barrault, ancien directeur de l'IMFP et musicien de jazz, qui a ressenti le besoin de se fédérer pour mutualiser les compétences.

Nous revendiquons le fait d'être une fédération d'écoles, d'enseigner le jazz sous toutes ses formes, le jazz au sens large. Nous avons aussi étendu depuis plusieurs années cet enseignement aux musiques actuelles en récupérant ce savoir-faire, accumulé au nombre des années. Nous sommes une trentaine d'écoles dans cette fédération et certaines ne sont pas du tout concernées par l'enseignement du jazz. Nous serions intéressés par l'idée de plate-forme, évoquée par Armand afin de collaborer avec l'ensemble des fédérations, et tout ce qui représente le réseau jazz en France afin de développer des actions qui pourraient ratisser large dans le milieu du jazz. La plupart des musiciens sont maintenant amenés dans leur métier à enseigner, à faire des conférences : la précarité du métier fait qu'il est difficile de se concentrer sur une seule activité. Nous sommes donc complémentaires et il sera intéressant de voir le regard des musiciens sur toutes ces fédérations et tout ce qu'elles représentent pour eux. Nous sommes aussi dans une phase d'adhésion syndicale, pour rejoindre cette question de la précarité du métier : il est important de se réunir de façon assez conséquente pour pouvoir réagir aux difficultés qui risquent d'arriver prochainement.

J'ai déjà entamé une collaboration avec Charlotte Rivière et Luberon Jazz, membre de l'Afijma : j'ai apprécié le fait qu'un festival vienne nous voir en nous demandant si nous serions intéressés pour avoir une plate-forme sur le festival pour faire jouer nos stagiaires. Nous avons donc fait une sélection, et une première collaboration assez intéressante et que nous voulons développer. J'ai plusieurs casquettes, car si pour l'instant je ne suis pas adhérent de l'Afijma, cela ne saurait tarder puisque je m'occupe aussi du festival de Salon, mais à l'IMFP, nous avons aussi une salle de concert.

Nous sommes donc dans la diffusion, avec une salle de concert, gérée par une autre association « Salon de Musique », qui est adhérente de la FSJ. Je ressens vraiment cette nécessité de rejoindre les fédérations, de travailler ensemble. C'est pour cela que je suis ici aujourd'hui.

Nous sommes très impliqués dans la formation professionnelle avec les gens qui ont des « droits Afdas » et qui viennent suivre chez nous des cursus de façon plus ou moins régulière suivant les besoins qu'ils ressentent. Les difficultés que rencontrent, en ce moment, tous les musiciens, sont nombreuses : les droits à la formation professionnelle offrent ainsi de moins en moins de prise en charge aux intermittents du spectacle. Il y avait aussi des prises en charge par d'autres organismes avant qui étaient possibles et qui ne le sont plus. En fait, je ressens maintenant chaque fois que nous faisons intervenir sur des stages des musiciens de jazz, qu'ils ont tous réfléchi à la pédagogie - soit par nécessité, soit par envie - mais cela fonctionne bien. Je suis assez content des derniers stages qu'on a faits. La rencontre avec les artistes est toujours intéressante, encore plus reliée avec des concerts.

Antoine Hennion :

Nous reviendrons dans le débat sur les différentes formes de pratique. Le débat sur le fait même d'enseigner le jazz est peut-être un peu périmé. Mais qu'est-ce que cela veut dire que de transformer le jazz en matière à enseigner ou en ensemble de gammes ou d'échelles ? Ces choses, se sont-elles, comme dans les conservatoires classiques, résolues sans qu'on les pose ou est-ce que ce sont des choses dont vous discutez encore ? Y'a-t-il plusieurs écoles au sens de façons de faire ?

Gilles Labourey :

L'enseignement du jazz et des musiques actuelles en général est en mouvement. Le métier étant en perpétuelle évolution, les priorités ne sont peut-être plus au même niveau. Nous enseignons aussi maintenant la notion de projet musical dans toutes les écoles un peu structurées, en insistant sur le fait de développer des projets, de ne pas attendre d'être un virtuose de son instrument pour penser à : qu'est-ce que je vais jouer, à qui vais-je m'adresser, où vais-je vendre ma musique, où vais-je la jouer ? Toutes ces notions-là sont de plus en plus prises en compte dans nos écoles.

« Les festivals de l’Afijma sont de ceux qui ont choisi une approche militante de la création jazz contemporaine, et qui souhaitent la faire connaître au plus grand nombre. »

Par Armand Meignan

président de l’AFIJMA (Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles)

L’Afijma est née en quatre-vingt-treize. En 2007, par exemple, elle a travaillé sur de nombreux projets, notamment le projet Jazz Migration qui a permis à trois groupes de réaliser plus de vingt-cinq concerts. Ce projet en 2008 va être fondu avec la Fédération des Scènes de Jazz de façon à doubler ses concerts. Le réseau, en 2007, a proposé trente et une créations à des musiciens. Il y a eu huit coproductions avec des festivals qui se rapprochent pour travailler ensemble sur des projets communs.

Concernant l’export qui est l’une de nos principales activités, nous avons essayé de continuer l’accueil des programmeurs étrangers et en 2007, 68 programmeurs de 17 pays différents sont intervenus dans 11 festivals du réseau pour découvrir des programmations françaises. A la base de cette invitation de programmeurs étrangers, lancée il y a une quinzaine d’années, nous avons imaginé des projets bilatéraux qui continuent à fonctionner, qui évoluent, qui changent de pays. En 2007 s’est terminé un vaste projet d’échanges avec les Pays-Bas, qui a permis à une cinquantaine de formations hollandaises de jouer dans le réseau sur 3 ans, et à l’inverse, à 40 formations françaises d’aller jouer aux Pays-Bas entre 2005 et 2007. Nous avons également installé un projet, appelé French Nordic Jazz Transit, qui cherche à créer des échanges entre les groupes scandinaves et les groupes français avec des mouvements d’aller-retour : 19 groupes scandinaves en 2007 ont joué dans le réseau de l’Afijma et 25 groupes, soutenus au niveau des transports par l’Afijma, ont joué en Scandinavie. Nous organisons également depuis dix ans un festival franco-italien à Rome, avec uniquement des musiciens français et italiens. Ce projet est basé sur une réalité historique, car l’Italie est le pays européen avec lequel les musiciens français ont le plus de connexions, et cette réalité historique sur laquelle débouche ce festival qui existe depuis dix ans. Sinon, d’autres projets sont soutenus à l’export, comme Jazz d’Or à Berlin. Ce sont des projets initiés par des festivals de l’Afijma et que l’Afijma soutient ; nous recherchons à chaque fois des partenaires financiers, que ce soient des sociétés civiles, des partenaires publics également, pour lancer ces projets-là. Voici un résumé de ce que nous pouvons faire chaque année sur les activités de terrain de l’Afijma.

Je voulais surtout dans un premier temps vous donner lecture d’un texte de Jacques Panisset, qui s’appelle « *Le positionnement de l’Afijma* », et qui résume assez bien ce que nous essayons de défendre avec ce réseau, et ceci, d’une façon un peu plus profonde que des faits bruts comme ceux que je viens de signaler.

« De même qu’il y a jazz et jazz, et on dit par exemple quels points communs entre Norah Jones et Michel Portal, il y a festival et festival également. Lorsque la fête pure l’emporte sur l’exigence artistique et culturelle, règne l’audimat. Les festivals de l’Afijma sont de ceux qui ont choisi une approche militante de la création jazz contemporaine, et qui souhaitent la faire connaître au plus grand nombre. Leur position reste extrêmement fragile. »

Si on essaie de classer un peu les choses, je peux dire que, dans un premier temps, l’Afijma, ce sont des choix esthétiques. « Il est d’usage de faire la distinction entre les musiques sérieuses et les autres, c’est-à-dire entre la création artistique et le divertissement. Ce sont bien évidemment deux logiques différentes. Au lieu de les opposer frontalement, il convient de les considérer de manière dialectique. Pour beaucoup, « sérieux » va de pair avec refus du plaisir. Est-il impossible d’imaginer une musique à la fois exigeante et ludique ? On peut opposer la répétition, c’est-à-dire la reproduction de modèles éprouvés, donc la marchandisation à la création, c’est-à-dire production de nouvelles formes, hors de toute préoccupation de rentabilisation, et observer qu’une création réussie a vocation à être reproduite afin de toucher le plus grand nombre. Le jazz - c’est peut-être ce qui constitue sa grandeur et son originalité, s’est toujours frayé un chemin entre ces deux pôles, si l’on en croit l’expression célèbre sensée le définir : « Le jazz est la plus savante des musiques populaires et la plus populaire des musiques savantes », l’Afijma réunit les festivals qui ont fait le pari de la fête, donc le plaisir, mais qui n’est pas inconciliable avec l’intelligence. L’Afijma, c’est aussi un travail de fond à l’année : l’action des festivals de l’Afijma ne s’interrompt pas entre deux éditions. La manifestation elle-même constitue la vitrine d’un travail souterrain, qui relève de la logique de l’action culturelle. Cette démarche, qui vise à renforcer et compléter leur activité de diffusion, constitue en quelque sorte un commentaire, entre guillemets, du concert. La défense militante d’une expression musicale créative doit en effet se doubler d’une action militante et citoyenne auprès des publics. Le jazz est porteur de valeurs fortes que l’Afijma souhaite mieux faire connaître et partager afin de contribuer peut-être à une meilleure cohésion sociale. L’enjeu réel est bien d’amener les publics au-delà de la facilité, à s’intéresser aux formes artistiques qui questionnent le plus la réalité. »

L’Afijma, c’est évidemment aussi élargir les publics. « Peut-on augmenter le public du jazz et modifier sa composition socio-démographique, afin de corriger les manques ou les faiblesses que les études mettent en évidence ? Au-delà du noyau dur des amateurs de jazz, comment créer un vaste

« Le jazz est porteur de valeurs fortes que l’Afijma souhaite mieux faire connaître et partager afin de contribuer peut-être à une meilleure cohésion sociale. »

rassemblement qui soit à la fois transgénérationnel et reflet de la diversité de la société, et surtout ouvert, tolérant, et curieux de la nouveauté ?

L’une des manières de construire l’offre est de réunir sur la même affiche la diversité des expressions du jazz depuis l’origine : blues, gospel, swing. Il est possible d’y adjoindre le cas échéant des propositions musicales qui se situent aux frontières de cette esthétique - musique du monde, musique contemporaine -, et d’explorer tous les métissages que le jazz peut entretenir avec les musiques populaires ou savantes. Ce procédé s’apparente au jeu du catalogue : les publics ne se croisent pas, mais se juxtaposent. Au sein de ces différents segments de publics, certaines personnes entretiennent une relation quasi exclusive avec le courant dont ils se réclament, et s’opposent parfois violemment aux autres courants. Le public du jazz traditionnel, celui du bop, celui de la fusion, celui du funk, celui du free, par exemple, par une sorte de réflexe tribal, dont la vigueur est d’autant plus importante que la dimension militante est forte. De plus, on constate peu de porosité entre ces sous-groupes et rarement d’effets d’entraînement des membres d’une tribu vers une autre, chacun restant en quelque sorte prisonnier de son esthétique favorite. Cependant, la diversité et l’homogénéité apparentes de ces sous-ensembles les font apparaître aux yeux de certains programmeurs comme des niches bien identifiées au sein d’un vaste marché aux contours flous : la tentation est forte de les juxtaposer au moment de construire une offre qu’ils veulent large. La résultante en est souvent une ligne artistique hétérogène, voire hétéroclite, sans unité ni cohérence.

Cette tactique, lorsqu’elle est employée, fonctionne au niveau macroéconomique, c’est-à-dire sur les statistiques globales de fréquentation, par effet cumulatif et non de croisement. Elle permet de faire du chiffre, mais ne témoigne pas de la constitution d’un noyau de public ouvert à la diversité et à l’innovation.

Pour rendre un peu de cohérence à cette politique d’offre, il convient de la structurer, afin de bâtir un véritable projet artistique. Ainsi, par exemple, est-il possible de présenter des formes patrimoniales, c’est-à-dire le blues, le gospel, le jazz traditionnel, avec la volonté de pointer les continuités ou les ruptures avec les formes contemporaines, ou le désir de mettre en évidence ce qui serait constitutif de la permanence d’un supposé « esprit du jazz » dans une perspective diachronique.

Témoignant du mouvement d’universalisation de cette musique, on dénombre aujourd’hui quantité de métissages musicaux impliquant le jazz. L’adjectif « jazzy » sert un temps à désigner les musiques dans lesquelles avaient été incorporés certains éléments de la grammaire ou de la syntaxe

du jazz : swing, effets vocaux ou instrumentaux, orchestration. La variété internationale offre maints exemples de ce procédé au point que, pour une large fraction du grand public, le jazz se résume à une série de clichés de cette nature.

Toutefois, cette jazzification de pans entiers du patrimoine musical mondial au moyen de gimmicks ne doit pas être confondue avec l’émergence de véritables expériences originales syncrétiques. C’est pourquoi dans la situation où le jazz côtoie d’autres esthétiques, par exemple musiques ethniques, contemporaines ou écrites, il est préférable de privilégier les projets musicaux les plus aboutis, c’est-à-dire ceux qui, au-delà de la simple rencontre anecdotique, témoignent d’une réelle interpénétration mutuelle d’une esthétique sur l’autre, une sorte de fécondation mutuelle. La reconnaissance par l’auditeur non familier du jazz des codes spécifiques de l’esthétique qu’il connaît, l’amènera à une plus grande tolérance à l’égard du changement et de la nouveauté, et donc au jazz par effet d’hybridation. Toutefois ces techniques ne résolvent pas le problème fondamental qui reste in fine d’amener l’auditeur à prendre des risques d’écoute et à affronter l’inconnu : comment élargir le public pour la création ? »

Et enfin : « L’Afijma, c’est dépasser la logique consommatoire. »

« La pratique des tarifs adaptés ainsi que la gratuité de certains concerts permettent dans une certaine mesure de faciliter l’accès au concert en abolissant ou en réduisant la barrière économique. Toutefois la gratuité seule ne suffit pas à inciter un public ayant une perception faussée ou négative du jazz, à franchir le seuil des salles de concert. La gratuité évacue certes la dimension pécuniaire de l’échange, mais pas la valeur temps. Consacrer une ou deux heures de son temps à un concert de jazz, constitue un acte réfléchi, car ce temps passé ne peut être consacré à une autre activité et, une fois dépensé, ne pourra jamais être récupéré, tandis que l’on ne sait jamais à combien s’élève son capital temps.

L’équilibre économique des productions implique pour les festivals d’avoir des recettes de billetterie significatives. Cependant, l’acte d’achat d’une place de concert est davantage lié à ce que l’on connaît déjà, et qui a été validé, que le signe d’un intérêt pour la nouveauté ou une prise de risque. C’est pour ça que l’Afijma a d’abord pour rôle de soutenir en priorité la création.

Partant de ce constat, le réseau considère qu’il est prioritaire de consacrer les énergies et les moyens à la promotion des formes innovantes plutôt qu’aux formes reconnues. C’est principalement sur leur capacité à faire connaître et aimer les formes les plus créatives, et non

« Nous sommes des festivals citoyens, qui nous posons la question des publics et qui essayons de mettre tout simplement le maximum de public en face du maximum de musiciens et de projets. »

« Il y a un pari en adjoignant “citoyen” à “innovant”, celui de garder une image exigeante mais ouverte de cette musique. »

sur les critères purement quantitatifs, que les festivals de l'Afijma désirent fonder la reconnaissance de leur travail.

Pour cela, il y a plusieurs typologies d'action. En plus des concerts, c'est l'une des caractéristiques de notre réseau, les festivals peuvent avoir des animations, des masterclasses, des expositions, des rencontres avec le public, rencontres professionnelles, tables rondes, conférences, débats, actions spécifiques souvent destinées à des publics captifs, interventions en milieu scolaire, en milieu hospitalier, en milieu carcéral, en maison de retraite.

Il est possible de distinguer trois degrés dans les modalités d'intervention :

1. Le concert constitue le premier degré de l'offre. Il n'est assorti d'aucun commentaire à moins d'un débat ou d'une rencontre avec les artistes. Chacun doit seul former son jugement sur ce qu'il a entendu et vécu. Ceci peut constituer une difficulté pour la grande fraction du public qui n'a pas de culture Jazz préalable.

2. Des conférences, expositions, animations, constituent un deuxième degré. Elles établissent une forme de dialogue direct ou indirect entre les artistes et le public, proposent des clés de déchiffrement, et se déroulent hors des lieux dédiés aux concerts.

3. Troisième point : le troisième degré est celui qui instaure une participation active du public - ateliers, stages, masterclasses. Ces actions s'adressent en général à des publics spécifiques, musiciens amateurs ou professionnels. »

Pour terminer, l'Afijma c'est aussi une dimension territoriale. « Les festivals souhaitent contribuer à la réduction des inégalités en matière d'accès à la création jazzistique. La démarche d'action culturelle qu'ils ont adoptée intègre la composante territoriale.

Au moment de construire leurs actions, les festivals prennent en compte la manière dont est structuré le territoire : l'organisation des réseaux d'acteurs, la composition sociologique des populations, la nature du tissu économique.

Des inégalités peuvent être dues à l'éloignement des publics par rapport aux lieux dédiés à la culture, établissements culturels, lieux spécialisés par exemple. C'est pourquoi de nombreux festivals organisent des cycles de concerts, ou des actions diverses en milieu rural ou périurbain, afin de se rapprocher de ces publics.

Mais cette notion d'éloignement fait également écho à divers aspects de ce qu'il est convenu d'appeler la fracture sociale, telle la problématique des quartiers. Dans ce dernier cas, l'éloignement de certaines catégories du public est davantage lié au contexte socio-économique et symbolique dans lequel vivent ces populations, qu'à la composante purement géographique évoquée plus haut.

Afin de traiter ce problème, les festivals s'attachent à identifier les partenaires concernés sur leur territoire, afin d'établir avec eux des collaborations : ce sont aussi bien des institutions, établissements scolaires, établissements d'enseignement artistique, collectivités, services de l'État, que des associations culturelles, socioculturelles, ou toutes autres structures susceptibles de partager avec les mêmes objectifs.

Les festivals de l'Afijma sont attentifs à ce que les actions menées le soient en complémentarité avec celles de leurs partenaires et ne viennent pas se substituer aux leurs. Ainsi les masterclasses seront-elles organisées conjointement avec une école de musique, une école de jazz, un conservatoire, si l'une de ces structures est présente dans le maillage territorial. Ces collaborations font la plupart du temps l'objet de conventions. Les festivals s'efforcent d'aider les musiciens, groupes et collectifs présents sur leur territoire par des actions d'information et de formation, mais aussi en faisant la promotion des projets les plus emblématiques, les plus dynamiques, en direction des différents réseaux régionaux, nationaux, européens. L'Afijma a pour vocation le partage et la mutualisation des expériences : ses membres peuvent proposer et trouver au sein du réseau de nouveaux outils et dispositifs qui leur permettront de mieux accomplir leur mission en matière d'action culturelle. »

Ce texte résume à mon avis parfaitement ce que nous avons essayé de mettre en place depuis une quinzaine d'années avec l'Afijma. Il est important cependant de noter à quel point la conception d'un festival a changé en 20 ans. Il y a vingt ans, notre préoccupation était de trouver un lieu, d'organiser un long week-end de trois, quatre, cinq jours et d'espérer que le public soit présent pour voir « notre » programmation. Ce qui a considérablement changé depuis une vingtaine d'années, et ce que l'Afijma essaie de développer encore plus, c'est que nous ne sommes plus du tout dans les mêmes fonctions, dans les mêmes réalités. Les trente festivals de l'Afijma essaient de devenir ce que nous appelons des « structures territoriales de création, de diffusion et de production pour le jazz » et ainsi d'avoir à la fois ce temps fort de festival, mais aussi cette action dans l'année et surtout de travailler en relais avec tous les partenaires imaginables.

Si vous regardez en arrière sur ce qui se passait sur le territoire du jazz en France il y a vingt-cinq ans, il n'y avait pas ce désir de travailler en réseau, de travailler avec des partenaires complètement différents. Je l'ai vécu au niveau de mon festival, mais Jacques Panisset, Roger Fontanel, Philippe Ochem, Yann Causse peuvent le raconter également dans leurs propres festivals : nous n'avons plus du tout la même façon de travailler qu'il y a une vingtaine d'années. Nous sommes devenus des festivals citoyens. Nous essayons de réfléchir à notre action citoyenne, à comment proposer

« *Les échos qui nous reviennent des musiciens depuis maintenant une année sont plutôt de l'ordre de la préoccupation, de l'inquiétude.* »

le jazz, en essayant que les musiciens jouent leur projet devant un public le plus large et le plus différent possible, et dans les modalités les plus différentes et les plus larges possibles. L'idée n'est pas d'aller rechercher du public pour faire le maximum de recettes, mais d'ouvrir les portes. Il est possible de résumer notre pensée de la sorte : « Nous sommes des festivals citoyens, qui nous posons la question des publics et qui essayons de mettre tout simplement le maximum de public en face du maximum de musiciens et de projets. » C'est ici que notre action se situe vraiment et c'est là-dessus que l'Afijma recrute ses forces et ses festivals.

Antoine Hennion :

Au-delà de la belle profession de foi, il semble que quelques questions restent en suspens. En effet, il y a un pari en adjoignant « citoyen » à « innovant », celui de garder une image exigeante mais ouverte de cette musique. Et puis se pose la question des Musiques Actuelles. Comment se fait l'intégration, le rapport, avec une partie des musiques rap, techno et hip-hop, qui sont aussi des musiques actuelles, du moins du point de vue du Ministère de la Culture ?

Armand Meignan :

C'est une question qui est au cœur de notre problématique et de notre réflexion actuellement. Par moment, les festivals de l'Afijma se sentent beaucoup plus de points communs avec des scènes nationales qu'avec certains lieux des musiques actuelles parce que nous nous posons la question de savoir si ces lieux de musiques actuelles ont la même politique citoyenne que celle que nous développons. La réflexion qui anime l'Afijma, et c'est une des raisons pour lesquelles nous souhaitons nous rapprocher des autres réseaux jazz, se présente ainsi : « *Essayons d'abord de défendre le jazz et puis on verra après pour les musiques actuelles* ». Il est toujours important d'imaginer, de discuter avec tous les partenaires possibles, et notamment ceux qui organisent des concerts de rock par exemple car nous avons quelques points communs. La Fédération des clubs par exemple, en termes d'économie de lieux notamment puisqu'ils ont tous des petits lieux, peut se rapprocher de La Fédurok et c'est ce qu'ils ont fait.

Il ne faut pas se tromper sur le terme « innovant » : il n'est pas question de rassembler des festivals qui ne défendent qu'une musique qui ne serait que contemporaine, la plus pointue possible. Nous pouvons très bien être innovant en organisant un festival de jazz traditionnel au milieu du Causse, dans le Massif Central. C'est pour cela que, quand nous prenons des positions très catégoriques, il est possible de dire : « *Il y a sept cents festivals de jazz en France, mais il n'y en a peut-être que soixante qui font un vrai travail citoyen.* »

Par Tristan Macé et Emmanuel Bex

*musiciens et respectivement vice-président
et président d'honneur de l'UMJ
(Union des Musiciens de Jazz)*

Tristan Macé :

Armand Meignan a très justement parlé de fête pure à propos du jazz et c'est pour cela que je fais cette musique. On pourrait aussi parler dans ce que vous avez dit du caractère non rentable, du fait que nous nous rapprochons peut-être de cette vieille idée des années trente, chez Bataille par exemple, de dépense pure car nous sommes là pour donner, et certainement pas, pour faire marcher l'huile économique habituelle. Néanmoins, mon discours ne sera pas un discours de fête pure. En tant que représentant de musiciens, je ne suis pas là pour me lancer dans l'autosatisfaction et faire semblant de croire que tout va bien. Les échos qui nous reviennent des musiciens depuis maintenant une année sont plutôt de l'ordre de la préoccupation, de l'inquiétude. Nous sommes maintenant loin de la fête. Nous sommes, nous musiciens, tous concernés par des amis qui n'auront pas leurs allocations cette année alors qu'ils les avaient depuis dix ans, qui auront fait vingt concerts dans l'année alors qu'ils sont diplômés de toutes les écoles possibles et imaginables, et que ce sont des musiciens hors pair. Mais ils ne trouvent pas ou peu d'engagement, et commencent à accepter des enveloppes en liquide alors qu'ils en auraient été horrifiés la semaine d'avant.

Nous sommes là pour relayer une préoccupation quant à nos rémunérations, quant à la complexité absolument effroyable qui commence à assaillir chacun d'entre nous pour ce simple fait de bon sens que l'employeur va payer son employé, et que cette chose très simple - que d'ailleurs les festivals de l'Afijma remplissent avec une constance qui les honore - est devenue de plus en plus difficile, voire quelquefois exceptionnelle. Cette complexité du système, cette opacité du système, fait que ce caractère de « fête de la musique » est de plus en plus difficile à palper dans les propos de nos collègues. Même s'il continue à se faire de très belles choses grâce à ce qui a été mis en place par l'État, par les collectivités locales, par des gens très courageux dans tous les endroits de France pour monter des festivals, avec des programmations au quotidien et sur l'année qui sont magnifiques, nous ressentons en ce moment dans les bureaux de l'UMJ quelque chose de très préoccupant. Si nous sommes là, c'est parce que nous avons tous pris conscience qu'il y a une urgence maintenant...

Emmanuel Bex :

Dans le travail qu'a fait Pascal Anquetil, il y a une question très intéressante : « *Etes-vous inquiet sur l'avenir de votre profession ?* » Et 93 % des musiciens interrogés répondent : « *Très inquiet* ». Cela semble assez parlant et cela pose la question de la politique du jazz en France ! En tant que musiciens, nous ne la percevons pas. Une question a été posée à Armand sur le rapport avec les musiques actuelles et, comme Armand,

Il me semble que le jazz a autant à voir avec d'autres musiques que les musiques actuelles. En particulier elle ressemble dans son fonctionnement à la musique classique, contemporaine, par son souci d'exigence.

Nous nous battons avec des bricoles. Si nous faisons le compte, en alignant tous les chiffres de ce qui est alloué au jazz par an en France, et si nous mettons à côté un seul orchestre symphonique, nous passons de un à cent. D'où cette question : « Les représentants du Ministère pourraient-ils nous expliquer, à nous musiciens, où est la politique du jazz ? »

Tristan Macé :

Sur le caractère élitiste ou élitaire qui a été souligné, enfin en le regrettant, par les précédents intervenants, il y a quand même une chose paradoxale. Les compositeurs contemporains n'ont absolument aucun problème pour revendiquer la musique qu'ils font et pour recevoir les chèques qui vont avec. Ils ont une légitimité, une assise.

Il est vrai que, par rapport à il y a trente ans : l'enseignement du jazz est partout en France, il y a des festivals, un public vivant, etc. En effet, nous avons l'impression que tout existe, que tout est prêt mais nous ressentons l'impression d'être tolérés. Les étiquettes « jazz et musiques actuelles, musiques innovantes, musiques improvisées » témoignent de quelque chose là aussi. En effet, les institutions qui ont besoin de classement et d'étiquettes, n'arrivent pas à être définis de manière unitaire. Nous avons un problème de lisibilité vis-à-vis de l'Institution de nos, de notre musique qui fait que, effectivement il est beaucoup plus clair et lisible pour une collectivité de financer un orchestre symphonique régional.

Si je peux me permettre de donner un exemple concret : la seule chose que nous arrivons à faire concrètement, et qui est efficace et appréciée de tous nos adhérents, c'est lorsque l'UMJ fournit un grand studio qui permet aux gens de travailler sur toute l'année.

Emmanuel Bex :

Je voulais rebondir sur cette image de fragmentation. Notre idée est exactement à l'opposé : le jazz est une musique universelle, alors que certains vont venir avec des grandes paires de ciseaux découper cela avec des pointillés. Nous ne fonctionnons pas du tout comme cela à l'UMJ ; il n'y a jamais eu de problème sur l'esthétique. Il n'y a qu'une seule idée : l'union, la fraternité, ce pour quoi le jazz a été conçu : pour réunir, pour partager, dans des contradictions qui sont en fait totalement apparentes. Ne faudrait-il pas se poser le problème de l'image du jazz ? N'est-elle pas tellement morcelée qu'elle finit par ne plus exister ?

Tristan Macé :

Il me semble que ce que j'entendais dans les allocutions précédentes ravive ce désir d'une politique unitaire du jazz. Ce sentiment était là de votre part écoles, musiciens, festivals. Nous sommes là pour demander une politique unitaire, et, si je peux me permettre d'être un peu brutal, le chèque qui va avec ! Nous ne voulons pas déshabiller Georges-François pour habiller Emmanuel. Mais il est vrai que la musique que nous représentons, qui est une musique aussi innovante que la musique contemporaine, peut-être plus risquée, du fait de notre rapport à la scène et à l'improvisation, est sans doute assez difficile à intégrer pour les institutions. Cette musique, pour la part de risque, d'innovation, de don et de beauté qu'elle représente mériterait un peu plus de considération.

Emmanuel Bex :

Je souhaiterais préciser comment fonctionne l'UMJ : nous avons une administratrice qui est à mi-temps et cela fait peut-être dix ans que nous demandons à avoir un tiers de temps supplémentaire. Imaginez que l'Union des musiciens de jazz est la seule union qui existe pour les musiciens en France, et qu'elle représente entre quatre cents et quatre cent cinquante adhérents aujourd'hui. Imaginez que pour faire fonctionner cela, nous sommes dans le bricolage total ; nous ne savons jamais d'une année sur l'autre si nous pourrions payer les enveloppes. Heureusement, un certain nombre de musiciens font passer l'intérêt collectif du jazz avant tout et continuent à être là pour que l'UMJ continue d'exister.

Nous aimerions que ce lieu, qui sert à énormément de répétitions, soit aussi un lieu de diffusion. Nous avons des initiatives tout à fait particulières parce que ce lieu où coexistent des musiciens de générations différentes, d'expériences différentes, pourrait être mis à profit. Mais il y a un blocage total. Cela fait cinq ans que nous demandons à pouvoir avoir un escalier dans notre salle pour accueillir du public mais ça n'est pas possible. Donc nous sommes un peu désemparés.

Tristan Macé :

Parce que nous dépendons de la rénovation des Frigos voulue par l'Hôtel de Ville, et nous ne pouvons rien obtenir qui serait vécu comme une faveur particulière pour ces studios, et notamment un escalier à la new-yorkaise pour avoir une sortie de secours et ainsi faire une scène dans ces studios qui font quatre cents mètres carrés. Une petite scène permettrait notamment, non pas de remplacer une salle de diffusion, ou de la concurrencer, mais servirait de laboratoire aux groupes qui sont quotidiennement en résidence chez nous.

Antoine Hennion :

Une question sur l'évolution récente dans le temps, parce qu'il est sûr que les musiques de jazz n'ont jamais péché par l'excès de financement de leurs praticiens, donc nous ne pouvons pas nous opposer à un modèle où tous les musiciens de jazz seraient syndiqués avec poste fixe. Les façons précédentes dont les musiciens de jazz avaient réussi à peu près sinon à se financer du moins à survivre ont-elles connu un changement, un bousculement au cours de ces dix dernières années ?

Emmanuel Bex :

Avant il y avait un circuit court, nous allions jouer quelque part, et étions payés par l'employeur. Aujourd'hui, dans beaucoup de cas, il faut monter une production avec un certain nombre de partenaires et c'est très difficile pour tout un tas de musiciens qui n'ont pas cette expérience, cette structuration, et cela renforce encore plus cette problématique.

Tristan Macé :

Nous sommes devenus producteurs de nous-mêmes et donc quasiment nos auto-employeurs.

Emmanuel Bex :

Au niveau des sources de subvention qui se sont disséminées et qui laissent à penser qu'il n'y a plus de politique du jazz, nous ressentons encore plus ce morcellement et percevons encore moins le discours public.

« Cette musique, pour la part de risque, d'innovation, de don et de beauté qu'elle représente mériterait un peu plus de considération. »

« Il faut absolument discuter de cette appellation “musiques actuelles” dans laquelle le jazz est intégré. »

DÉBAT AVEC LA SALLE

De la porosité entre jazz et musique contemporaine.

Quelle place pour le jazz au sein de la « nébuleuse » des musiques actuelles ?

Jean-Louis Chautemps :

Il y a effectivement une dépression et cela serait assez optimiste de dire : « A partir de 2010, il pourrait y avoir un retournement de la situation. » D'un autre côté, il y a quand même des portes de sortie pour tous ces musiciens de jazz pleins de talent. Beaucoup se tournent ainsi vers la musique contemporaine. Pourquoi des gens pleins de talent comme ça n'iraient pas flirter un peu du côté de la musique contemporaine où les commandes sont plus nombreuses ?

Tristan Macé :

Vous avez employé une expression absolument terrible, c'est « porte de sortie ». Je ne veux pas sortir du jazz et je vais être obligé d'en sortir. Je vais être obligé parce que je voulais inventer avec mon instrument quelque chose qui n'existe pas, un style d'improvisation pour un instrument qui était cantonné au tango. Je ne vais pas pouvoir, ou en tout cas je me pose la question. C'est-à-dire que je vais faire du tango alors que je ne voulais pas, parce qu'au moins je ferai des cachets. Ce n'est pas la solution que j'avais envisagée ! Pas de porte de sortie ! Moi je voulais faire du jazz, avec des improvisateurs, et c'est ce que je veux continuer à faire.

Jean-Louis Chautemps :

Je pense toujours à Duke Ellington, Billy Strayhorn qui sont totalement branchés à l'époque dans les années vingt sur Debussy, Ravel. Ils ont les partitions sous le nez, piquent des accords à droite à gauche. Ce qui est frappant aujourd'hui c'est la timidité des musiciens de jazz par rapport à la musique contemporaine. Qu'attendons nous pour aller dans cette voie ?

Tristan Macé :

Je ne peux pas être d'accord avec vous. Tellement de musiciens de jazz aujourd'hui ont une oreille absolument extraordinaire, connaissent toutes les musiques du XXe siècle absolument par cœur, et en particulier la musique contemporaine mais ne veulent simplement pas jouer cette musique !

Jean-Paul Boutellier, Jazz à Vienne :

Je reviens sur une question qui me semble importante, c'est ce fameux M-A, musiques actuelles, qui a été rajouté à jazz, sous l'impulsion du Ministère de la Culture il y a une quinzaine d'années, et je voulais - sans polémiquer - mais avec l'expérience que vous avez, vous demander si cela vous a permis de voir qu'il y avait justement des liens ? De mon côté, j'étais assez réticent, parce que je pense que l'origine des musiciens de jazz est beaucoup plus proche de celles des musiciens classiques, et cette appellation « musiques actuelles » a permis à certains de s'engouffrer dans des musiques où ils ont eu l'impression de faire du social. C'était beaucoup plus facile d'aller trouver des salles pour des groupes de rock qui ne coûtaient rien, mais personne ne s'intéressait aux besoins des musiciens de jazz. C'était plus facile de trouver des concerts gratuits ou des tremplins pour des musiciens de rock, mais personne ne faisait rien pour les musiciens de jazz. On a tout assimilé et il me semble que, à la fois au niveau des musiciens, mais aussi du public, nous sommes sur des registres très différents. Donc qu'en reprenez-vous au bout de quinze ans ? Voyez-vous justement cette « colocation » entre ces deux entités fructueuse ou finalement n'était-ce pas plus simple de rajouter jazz avec musiques improvisées à la place de « musiques actuelles » où tout était mélangé ?

Armand Meignan :

C'est une question difficile, parce que en y répondant je ne suis pas sûr de rendre compte complètement de l'avis global de l'Afijma. C'est une question qui est en discussion, tous les directeurs de festivals ne sont pas forcément sur la même longueur d'onde que moi là-dessus. Nous nous inscrivons dans des financements publics et à un moment donné les financements publics ont été généreusement donnés aux musiques actuelles en général. Est-ce que le jazz a gagné là-dedans ? Au bout de quinze ans d'expérience, c'est la question que je me pose. C'est aussi pour cela que nous avons envie de relancer une plate-forme avec les réseaux jazz, car nous sommes maintenant à un moment historique et il faut absolument discuter de cette appellation « musiques actuelles » dans laquelle le jazz

est intégré. Est-ce que cela nous a seulement apporté quelque chose à un moment donné ? Je n'en suis pas sûr du tout.

La question porte plus sur des problèmes de financement, de structuration, que sur des problèmes d'esthétique quelque part. La réflexion est peut-être importante à mener là-dessus, mais personnellement j'écoute aussi bien du jazz : Jimmy Giuffrè, par exemple, que le dernier Sonic Youth. Je n'ai pas de barrière de ce côté-là et je pense que la plupart des programmeurs de l'Afijma sont comme moi. Aujourd'hui, quand je vois ce qui sera le sujet de notre débat demain, le problème des financements Drac, qui touche déjà quelques festivals du réseau, je pense qu'il faut que nous réagissions justement en montrant que le jazz a quelque chose à défendre seul. Historiquement nous sommes là depuis beaucoup plus longtemps que les musiques actuelles car même dans la structuration, nous avons été les premiers à nous organiser. A la fin des années soixante-dix, les premiers festivals se sont organisés de façon militante, et à une époque où il n'y avait que très peu de réseaux musiques actuelles. Le jazz a une légitimité historique beaucoup plus forte, dont il faut profiter.

Le moment est venu. Il y a eu une provocation de l'État avec ce changement politique qui fait que nous n'aurons probablement pas ce carburant de fonctionnement qu'étaient les subventions Drac. Les aides de l'Etat sont essentiellement dirigées vers les créations, les innovations, les risques artistiques que nous prenons dans le cadre de nos festivals citoyens. Or si ces aides disparaissent, nous ne pourrions travailler de la même manière. Le risque est en effet réel de voir certaines collectivités nous amener sur un tout autre terrain : celui de la variété, du tout gratuit alors que l'aide de l'État nous a toujours tirés vers le haut en nous demandant de faire des créations, de faire travailler des musiciens professionnels avec des groupes amateurs ou des harmonies. Il y a des divergences, mais je pense qu'il est temps de se retrouver dans la famille du jazz et de revenir maintenant vers des fondamentaux. C'est important, c'est le moment précis historique où nous avons besoin de ça pour réagir.

Jean-Paul Boutellier :

Nous sommes aussi une association, mais nous n'avons jamais eu un seul centime du Ministère de la Culture. Par contre au début des années quatre-vingt-dix, on m'a bien fait comprendre que, si je voulais avoir quelque chose, il fallait que je fasse du rap, du rock, et que je l'inclue dans ma programmation parce que Vienne est un lieu populaire qui accueille beaucoup de monde. A l'époque, j'ai refusé et je ne le regrette pas parce que ce sont peut-être de vieux combats d'arrière-garde auxquels j'associe cette musique et ces musiciens, mais cela me fait plaisir de vous voir et de voir la hargne que vous avez. Il est temps que nous nous retrouvions parce que nous défendons finalement les mêmes choses.

Fabienne Bidou, conseillère à l'Onda, en charge du secteur musique :

C'est donc un secteur que nous abordons de façon tout à fait transversale à partir de la question de la création musicale. En tout premier lieu, l'affirmation de Monsieur Macé comme quoi chez les musiques contemporaines tout irait bien est fautive. A un moment donné, la mise en concurrence des uns par rapport aux autres est extrêmement nuisible, et certains types de questions mériteraient d'être abordés de façon extrêmement transversale et tout le monde aurait à y gagner. Simplement, dans ce secteur qui historiquement est beaucoup plus affilié à l'institution musicale dite classique, parce qu'effectivement il y a les mêmes formations académiques, les mêmes parcours, un lien fort à l'écriture, il se trouve des gens qui vivent

aussi souvent d'un autre métier, mais de façon stable, c'est-à-dire l'enseignement en priorité, parfois même l'orchestre. Sachant qu'ils ont une double vie, à l'orchestre symphonique et en-dehors une activité liée à la musique contemporaine, ils peuvent alors s'autoriser à mener des projets avec effectivement un souci moins grand du public, mais ces questions-là ils se les posent aussi.

Pour revenir à la question des musiques actuelles, nous sommes tous d'accord pour dire que c'est effectivement le grand tout. Ce grand tout, n'est pas que le jazz ou le rock dont on a parlé abondamment, mais aussi les musiques traditionnelles et la chanson. En fait, ce sont toutes les autres musiques sauf la musique effectivement strictement institutionnelle.

Alors après la question est de savoir : se reconnaît-on comme institutionnel ou pas ? Quel rapport avons-nous avec les gens qui vont financer les projets ? Comment défend-on le fait de demander de l'argent ? Ce sont des questions qui traversent toutes ces musiques. Bienheureux ceux qui avaient vingt ans dans les années quatre-vingt, les robinets se sont massivement ouverts, et c'est vrai qu'aujourd'hui, ils sont en train de se refermer. Mais la mise en concurrence des musiques ne profitera à personne. Il y a des déséquilibres absolument terribles dans ce pays, rien que l'Opéra-Bastille représente cent quinze millions d'euros de subventions mais c'est se battre contre des moulins à vent. A un moment donné, il faut aussi mener les combats qui ont des chances d'aboutir. Vous ne remettrez pas en question cela, que cela vous plaise ou non car la stabilité est là.

Tristan Macé :

Sur le premier point, j'ai explicitement précisé que je ne voulais pas déshabiller les orchestres classiques pour habiller les jazzmen. Je suis pour que le chèque augmente partout. Je ne me place pas du tout dans une concurrence vis-à-vis de la musique classique.

Antoine Hennion :

Par rapport au débat de ce matin, le fait de se demander : « *Mais qu'est-ce qu'a été le jazz ?* » sans avoir de définition essentielle, « *quelle est sa spécificité ou sa singularité ?* » est très important. Le fait d'avoir, de façon peut-être un peu démagogique ou commode, pris le train des musiques actuelles était aussi une façon de jouer avec sa propre identité. On l'a très bien vu sur l'enseignement puisque vous faisiez allusion à cette intégration des différentes musiques dans les conservatoires où la seule musique bien intégrée est le jazz parce qu'elle a un côté encore plus classique que le classique. Ecouter du jazz, c'est plus sélectif qu'écouter Vivaldi, et il y avait donc un côté « sur-classique », une musique technique, une musique avec un rapport extrêmement professionnel à l'instrument, une musique qui donne au répertoire historique une grande importance et tout ça ce ne sont pas des liens évidents et spontanés avec une musique dont le côté identitaire, le côté très lié à l'expression de nouveaux mouvements était très présent.

Fabienne Bidou :

Il faut aussi clarifier ses combats et savoir à quel endroit nous nous situons. A un moment donné il faut aussi savoir traiter les questions économiques ou esthétiques de façon transversale. Sur la question des musiciens, ce que je ressens aujourd'hui, c'est que chez les jeunes générations la curiosité, les enjambements, les va-et-vient sont en route, et je revois les mêmes personnes dans des ensembles de musique contemporaine et dans les caves parisiennes pour entendre des musiques improvisées, etc.

Roger Fontanel, Rencontres de Jazz, Nevers :

Pour compléter les échanges à propos du débat sur les musiques actuelles introduit par Jean-Paul auquel a répondu Armand. Le débat en cours en ce moment n'est certainement pas effectivement de mener une bataille d'arrière-garde pour nous faire sortir du giron des musiques actuelles. Par commodité sémantique, l'État a trouvé pertinent à un moment donné de globaliser dans ce terme-là le jazz, le rock, la chanson, les musiques trad, etc. Effectivement, à l'intérieur de ce champ-là, il importe effectivement, de réaffirmer la nécessité d'une politique lisible et identifiée pour le jazz et les musiques improvisées. Parce que cette politique tout simplement, comme le rappelait Armand tout à l'heure, a une antériorité, et cette antériorité, à mon sens, vaut aussi légitimité et cette antériorité a démarré avec la pédagogie. Dans le prolongement des soutiens de l'État sur cette musique, les collectivités territoriales ont pris le relais. Et la question qui se pose fondamentalement aujourd'hui est effectivement que ces moyens sont insuffisants, tant du côté de l'État que du côté des collectivités territoriales. Et c'est bien effectivement sur ces questions-là qu'on souhaite interroger l'ensemble de ces collectivités publiques demain.

Philippe Ochem, Jazz d'Or à Strasbourg :

Sur ces passerelles évidentes entre musique contemporaine, jazz et musiques improvisées, essayons de dépasser là aussi les étiquettes, car il faudra malheureusement encore une génération ou deux pour y parvenir éventuellement. Je pense que la question vis-à-vis du musicien entre musique dite savante et musique improvisée est une espèce de sous-considération entre le geste improvisé, la composition de l'instant et la notion de compositeur dans la musique contemporaine. Il y a absolument deux poids, deux mesures, mais je crains qu'en effet, il faille encore travailler et labourer ce terrain pour qu'enfin il puisse y avoir une circulation un petit peu plus libre entre les esprits et les musiques et la considération de celles-ci aux yeux du Ministère de la Culture, pour le nommer en particulier.

Emmanuel Bex :

Pour rebondir sur ce qui vient d'être dit : l'endroit où ce lien pourrait se créer ne serait-il pas justement l'école de musique, le conservatoire ? Il y a une politique de l'enseignement du jazz en France qui a été instaurée il y a une vingtaine d'années et j'ai l'impression qu'il serait urgent de faire une espèce de moratoire, de s'arrêter, et de dire : « *Qu'est-ce qui a fonctionné ? Qu'est-ce qui n'a pas fonctionné ?* » Il y a de nombreuses choses qui ne fonctionnent pas dans l'enseignement du jazz, qui le renvoient à ses contradictions. Qu'est ce que le jazz : une musique classique ou une musique actuelle ?

Au conservatoire, nous sommes juxtaposés à des musiciens avec qui nous devrions avoir un échange permanent. Or, en réalité, comme il n'y a pas de politique définie au niveau du Ministère sur la pédagogie, chacun se débrouille. Il n'y a pas d'échange, et donc pas ce creuset qu'aurait dû devenir le jazz dans les conservatoires. À terme, le jazz doit disparaître des conservatoires, et devenir un espèce de mouvement, une anima présent partout. Il faudrait travailler et demander un vrai débat sur la refondation de l'enseignement du jazz.

Christian Duclos, musicien :

Emmanuel a tout à fait raison. Il serait intéressant d'avoir un débat avec les musiques actuelles où le jazz est inclus malgré ses spécificités. Une de ses spécificités est de pouvoir aller vers chacune des autres esthétiques musicales, et dans un devoir de pédagogie, il serait intéressant que les musiciens aient aussi à fournir des idées et à avoir des projets. Je pense qu'ils ont tous leur place, que ce soit au niveau de l'approche de la pédagogie classique et de l'improvisation. Il y a un rôle important afin de mettre du lien social entre les différentes formes de musiciens et de pratiquants.

« Réaffirmer la nécessité d'une politique lisible et identifiée pour le jazz et les musiques improvisées. »

« Il y a eu un assèchement des lieux de diffusion dans l'année. »

REGARDS ET TÉMOIGNAGES SUR LA STRUCTURATION DU JAZZ

Didier Levallet

Didier Levallet, contrebassiste, compositeur, chef d'orchestre. Il est le directeur artistique du festival « Jazz Campus en Clunisois » depuis 1977 ainsi que directeur de la Scène Nationale de Montbéliard depuis 2001.

J'ai entendu ce matin de la part de deux intervenants, d'une part, que le jazz était une culture de l'hétérogénéité et que le jazz était contradiction, et tout ce qui se dit sur l'économie, sur l'identification, sur les publics revient à parler de ces problèmes-là. J'ai eu le sentiment depuis maintenant déjà une bonne quinzaine d'années, qu'à force d'être partout, le jazz n'était nulle part et qu'il a littéralement infusé une sorte de culture commune au travers des icônes. Cela m'est venu en quatre-vingt-onze, lorsque j'ai vu dans les kiosques une série qui s'appelait *Les génies du jazz*. Quand j'ai vu cela, c'est comme quand j'ai entendu Count Basie la première fois dans un supermarché. D'un côté, on se dit : « *Les temps changent !* » et puis de l'autre côté, on se dit : « *C'est foutu* » parce que c'est une banalisation de quelque chose qui nous est cher, qui est l'expression artistique à son plus haut niveau et qui devient un objet de grande consommation. Les difficultés que nous avons avec l'image du jazz se posent alors : que programme-t-on dans un festival ? Qu'attendent les élus ? Comment distinguer les musiciens de jazz afin de les défendre ?

Il y a ainsi une sorte de dilution d'identité, et évidemment, le cri du créateur devient dérangeant : « *Ce n'est pas le jazz que nous voulons ! Les gens aiment le jazz, vont dans les festivals de jazz l'été, mais ne vont pas dans les concerts l'hiver* », parce qu'il y a eu une agrégation du public sur le phénomène événementiel « festival ». Cela fait déjà quelques années que les musiciens s'aperçoivent que, plus ils jouent l'été, moins ils jouent le restant du temps. Dans une petite ville du sud de la Bourgogne, où j'anime depuis trente ans un festival, j'ai organisé des concerts intermédiaires dans l'année et je me prends des bides de cinquante personnes. L'information ne passe pas, alors que cela coûte aussi cher à organiser. Faire une information sur un petit stage d'un week-end et un concert le soir avec des

musiciens du même niveau que ceux qu'on présente pendant le festival l'été ne suffit pas car les gens ne sont pas là. Ce que j'essaie d'expliquer à travers mon expérience de programmeur, c'est quelque chose que j'éprouve même en tant que musicien. Il y a eu un assèchement des lieux de diffusion dans l'année. Quand j'entends dire : « *Les paiements au noir sont en train de revenir* », je me rappelle que c'est ainsi que j'ai commencé parce que les « programmeurs » étaient des fous furieux qui organisaient à leurs risques et périls des concerts dans leur grange ou à la MJC du coin. Puis, il y a eu l'arrivée des sociétés civiles qui alimentent les organisateurs en argent pour que les musiciens soient déclarés. Lorsque nous ferons un retracé de carrière, heureusement qu'il y avait encore des émissions à l'ORTF avec des fiches de paie parce que sinon il ne reste pas grand-chose de ce que nous avons vécu les premières années. Mais cette économie-là est extrêmement fragile. Nous avons été certains d'entre nous, à soutenir le Jazz Club de Chalon-sur-Saône, qui n'était pas assez été soutenu financièrement. Il va redémarrer avec un seul emploi alors qu'un lieu qui diffuse du jazz tout à fait intéressant, comme celui de Chalon, avec une fréquentation de soixante, soixante-dix personnes les grands jours, ne peut pas payer un emploi, ni déceint les musiciens. Nous sommes dans une économie extrêmement raréfiée. Ce qui est revendiqué d'ailleurs très normalement par tout le monde, c'est que la musique de jazz, dans son quotidien, ne peut exister - et tous les musiciens qui jouent, et qui vivent plus ou moins de cette musique - sans argent public. Il n'y a pas d'autre solution. Cela nous renvoie au deuxième métier, qui a été petit à petit celui d'enseignant, en effet. J'ai ainsi cessé d'accompagner des chanteurs de variété quand j'ai eu mon poste de professeur au conservatoire d'Angoulême en 1981. Sinon avant j'accompagnais des chanteurs de variété, ce qui me permettait de faire ma musique le restant du temps.

« En ce qui concerne le rapport jazz / musiques actuelles, il y a certes des problèmes communs, mais les deux économies n'ont rien à voir ensemble. »

« Le silence des musiciens m'interroge sur leur absence de révolte. »

Tristan Macé :

Les exemples récents tendent à prouver que, sur les plateaux de variété, le problème est qu'on emploie volontiers des musiciens de jazz pour faire les sections de cuivres par exemple sur les albums, mais on ne les reprend pas en tournée après. Ensuite ils tournent à quatre, chant, basse, batterie, guitare électrique avec une tonne de régisseurs derrière le plateau, mais sur le plateau il n'y a presque plus personne et cela fait du boulot en moins.

Didier Levallet :

Il y a eu en effet des changements. La question des publics est aussi une question que les musiciens ne se posent pas assez. En ce qui concerne le rapport jazz/musiques actuelles, il y a certes des problèmes communs, mais les deux économies n'ont rien à voir ensemble. Je siége dans une commission au Centre National des Variétés où l'on voit passer des dossiers « musiques actuelles », « chanson », « variété », etc.

Dans les tournées de variété - jeunes chanteurs, artistes en développement - les cachets sont au ras des pâquerettes, à peine cent euros par représentation. Parce qu'un disque vient de sortir, parce qu'il y a une mise d'un producteur, et que le pari consiste à vendre des disques l'année d'après et ainsi à rentabiliser une mise financière sur ces artistes. Et nous, vilains représentants du secteur subventionné, nous sommes évidemment en porte-à-faux avec nos interlocuteurs qui représentent le secteur privé qui lui, est un investisseur sur des artistes.

Quand arrive un dossier pour des musiciens de jazz, il y a des cachets que nous appelons décents ; trois cents, quatre cent euros pas musicien et en face, on entend hurler : « *Nous leur donnons de l'argent juste pour assurer le cachet élevé du musicien !* ». Nous essayons de leur expliquer : « *Il faut faire une différence entre des artistes comme les musiciens de jazz qui*

ne feront jamais des cachets supérieurs à ça, qui ne vendront jamais cent mille exemplaires de leur album, et qui sont dans une continuité de carrière sur trente, quarante ans, et qui doivent, par leurs qualités reconnues, avoir un niveau de rémunération qui est relativement stable sur plusieurs années. L'autre catégorie c'est un investissement en attendant le retour sur investissement, et ce n'est pas du tout la même chose que le jazz. » Alors effectivement il y a des catégories, mais la chanson, le rock, la variété, ne sont pas sur la même économie.

Dans l'enquête qu'a faite Pascal Anquetil, quelqu'un dit : « *Le système actuel, y compris dans le jazz qui a beaucoup évolué ces dernières années - on le voit avec la manière de commercialiser les disques. Faire du foin pour un concert de sortie de disque dans un club de Paris ; tout cela est calqué sur le système des variétés et donc ce qui est dit dans l'enquête - c'est le système "the winner takes all" »*. Celui qui arrive à percer enlève le morceau et en effet quelques gens tournent beaucoup, mais les autres, s'ils n'ont pas toute cette machine, ne tourneront que très peu.

Pour en finir : le fait que nous devenions producteurs de nous-mêmes est relié à ce que nous demande le Ministère de la Culture, et la DMDTS en particulier, qui nous a dit pendant longtemps : « *Structurez-vous. Faites comme les compagnies de théâtre, ayez un administrateur...* ». Mais personne ne nous donne les moyens d'aller jusqu'au bout de ces projets. J'ai entendu parler ce matin du silence des musiciens, lorsque nous parlions de mai 68, et lorsque Nicolas a dit « *sans révolte et colère, pas d'œuvre d'art* ». Je ne suis pas sûr que notre société nous aide beaucoup à entretenir notre révolte et notre colère, et donc nos œuvres d'art. Le silence des musiciens m'interroge sur leur absence de révolte.

Sébastien Boisseau

Sébastien Boisseau, contrebassiste et compositeur.

Il est un des fondateurs du collectif et label Yolk, implanté à Nantes depuis 1999.

Il s'agit de parler de la structuration du jazz aujourd'hui. J'ai tout de suite une difficulté. Il y a une notion contradictoire avec le fait de pratiquer cette musique qui est vraiment une musique de l'instant - cela a été rappelé très intelligemment - une appréhension de plein de paramètres que sont l'espace, la salle, l'histoire entre les musiciens sur le plateau où la priorité est mise sur la spontanéité, et cette logique de structuration.

Structuration dans laquelle il faut reconnaître que nous sommes bien nombreux à être rentrés, qui ne va pas forcément de soi et qui n'est pas facile à articuler pour bon nombre de musiciens. J'ai ainsi fait le choix de participer à un collectif et à une aventure collective parce que j'ai estimé que c'était le meilleur moyen de construire des outils qui me manquaient en tant que musicien pour continuer à avancer avec les paramètres qui s'offraient à moi au moment où j'ai commencé à faire cette musique-là. En discutant avec des gens plus âgés avec qui j'ai la chance ou j'ai eu la chance de jouer et surtout d'échanger beaucoup, une chose est certaine : énormément de choses ont changé dans la pratique de cette musique, que ce soit dans les conditions de travail, dans l'économie, avec une pseudo-industrie qui a changé énormément le rapport au jazz. Beaucoup de choses ont changé et nous avons donc eu besoin à un moment de se retrouver ensemble à plusieurs pour construire des outils qui balayaient des champs, abordés ce matin : la création, la diffusion, la transmission. J'étais heureux de voir des sociologues, des philosophes, faire des analyses de cela et nous présenter leurs travaux. Si nous avons ressenti ce besoin de construire des outils de diffusion, je parle là en l'occurrence du disque et du label Yolk, qui n'est pas un vrai label dans le sens où nous ne faisons pas de production, mais seulement de l'accueil de productions d'artistes sous une charte graphique identique, nous l'avons fait par défaut bien évidemment. Nous l'avons fait pour unir nos forces parce que cela nous semblait plus constructif que de tous s'épuiser à essayer un par un d'aller démarcher des labels qui étaient tous en train de fermer ou plutôt d'essayer de conserver le peu de catalogue qu'ils avaient, et qui n'étaient pas en position de prendre nos nouveaux projets.

Nous avons aussi fait le choix d'un ancrage local, en identifiant notre aventure sur l'Ouest, sur la région de Nantes, Le Mans, Angers, et du coup nous avons aussi travaillé avec des partenaires de diffusion, et même à organiser nous-mêmes des concerts parfois. Nous ne le faisons pas du tout dans un esprit de concurrence, mais pour une raison assez simple. Il existe un club à Nantes, qui s'appelle Le Pannonica, qui fait partie de la Fédération des Scènes de Jazz, avec lequel nous aimerions travailler tous les jours. Ce club a un projet artistique comme beaucoup de festivals ont des projets artistiques, et nous ne pouvons pas demander à ces lieux de diffusion de transformer leur projet pour coller au nôtre. Nous comprenons tout à fait qu'il y ait des visions et des projets qui doivent être menés dans des directions qui leur sont propres ; dès lors, nous avons éprouvé ce besoin d'organiser des événements, en s'associant avec des partenaires de diffusion qui sont beaucoup plus professionnels. Nous travaillons aussi

parfois sur des questions de transmission, soit en intervenant auprès de jeunes publics, soit en intervenant auprès d'amateurs, notamment des harmonies.

Nous avons essayé de développer des outils qui nous permettent de balayer ce qu'on considère être des secteurs très larges, de cette musique-là, et c'est aussi pour cela que je suis très content que ce colloque ait lieu. Cela faisait très longtemps que je l'attendais en fait, parce que je pense qu'on ne peut pas traiter une question sans aborder l'autre. Il y a une histoire de vases communicants qu'il est absolument temps de mettre sur la table. Il faut que nous mettions les lunettes qui nous permettent de voir toutes ces problématiques et de voir tout l'engrenage qui va avec. Car monter des structures comme Yolk implique un travail considérable. En huit années de travail, nous avons désormais une action qui tourne autour d'un unique permanent pour cinq musiciens inscrits au collectif, une quinzaine de groupes satellites, quarante disques sur le label, et encore dix à venir cette année et sûrement dix l'année prochaine. Cela signifie aussi gérer des problématiques de distribution qui sont complètement faussées parce qu'elles sont intégrées dans des systèmes économiques qui ne nous correspondent pas du tout, et dans lesquels nous ne pouvons faire autrement que de naviguer puisque même les sociétés civiles qui nous accompagnent sur des projets, alignent leurs critères d'attribution d'aide sur un système qui est globalisé et qui ne nous convient pas. Nous avons nous-mêmes des besoins, des envies de lancer des passerelles avec des musiciens amis européens. A force de jouer ensemble, nous nous sommes aperçus que, partout en Europe, s'étaient constitués exactement de la même manière que nous, des collectifs accompagnés de labels qui leur permettaient d'avoir une vitrine. Nous sommes aujourd'hui en train de recréer encore un réseau, de tisser des liens avec ces collectifs et de monter un projet qui s'appelle Zoom. Nous sommes vraiment dans cette volonté de poser nos problématiques sur la table et d'écouter ce qui se passe à côté, comme nous avons pu le faire avec l'Europe Jazz Network.

Cependant, cela déclenche une énorme question pour moi, musicien car c'est un temps d'investissement de soutenir cela. En cela, j'admire le travail que fait Didier, cette capacité à pouvoir continuer à faire de la musique. Ce n'est peut-être plus ton activité principale en termes de temps, mais ce n'est plus la mienne non plus ! Je touche moins ma contrebasse que mon ordinateur et c'est vraiment la question qui m'inquiète. Je n'ai pas envie de baisser les bras parce que je suis persuadé de l'utilité et du besoin de ces outils. Je me demande combien de temps cela va-t-il être possible de continuer à revendiquer, d'être un artiste, pour crier et poser les vraies questions. Je continue à apprendre à me servir de logiciels aussi lourds que Photoshop ce qui n'est pas mon métier, mais par militantisme. Je préférerais seulement passer plus de temps sur ma contrebasse. Donc tout à fait d'accord avec l'idée de structuration dans le cadre de mon métier de musicien, mais il y a urgence car je ne pourrai pas maintenir cet effort pendant dix ans de plus.

« Combien de temps cela va-t-il être possible de continuer à revendiquer, d'être un artiste, pour crier et poser les vraies questions. »

« “Redevenir jazz” veut dire garder ce qui nous a paru important et qui n’est pas si facile à définir dans une musique qui a un passé, tout en le reformulant dans un monde qui a beaucoup changé, sur le plan des structures économiques sur et des publics. »

DÉBAT AVEC LA SALLE

Les publics du jazz.

L’importance des actions culturelles au niveau local

La dualité « Créations / Pérennité des formations »

De la nécessité d’un rapprochement entre les réseaux « jazz » en France

Antoine Hennion :

Avant de réclamer quelque chose à quelqu’un, il vaut mieux savoir ce qu’on est soi-même, et je suis très frappé en vous entendant par ce moment d’arrêt et de réflexion sur ce qu’est le jazz aujourd’hui. Cela pose des questions fondamentales, notamment avec cet élément de retour sur ce que nous avons fait dans un passé récent, c’est-à-dire une assimilation peut-être un peu trop rapide ou trop lâche avec les musiques actuelles. Il y a donc manifestement un temps en ce moment qui consiste à dire : « *Comment redevenir jazz* » avec ces deux dangers que je vois : un, cette prolifération soudaine du mot « cri ». Il ne faut pas que le jazz soit juste un cri singulier, il faut qu’il soit une articulation singulière. L’autre danger du redevenir jazz serait ce que contient le « re ». Alors que cette musique est une musique de mélanges, nous pourrions assister à un retour aux sources réactionnaire.

Or, « redevenir jazz » veut dire garder ce qui nous a paru important et qui n’est pas si facile à définir dans une musique qui a un passé, tout en le reformulant dans un monde qui a beaucoup changé, sur le plan des structures économiques sur et des publics. C’est sur cette interrogation-là que nous pouvons peut-être rebondir.

D’une part, par rapport aux grandes enquêtes sur les pratiques culturelles : entre il y a quinze ans et maintenant, il y a une grosse différence. Il y a quinze, vingt ans, le jazz était un répertoire, le jazz était en gros la musique

des parents. C’était une musique que nous connaissions, et du coup un passage vers d’autres formes musicales. Aujourd’hui cette présence dans une mémoire à travers les parents est beaucoup moins présente, en tant que répertoire, ne serait-ce qu’à cause de la pub, de la musique de film. Le jazz est devenu omniprésent, intégré dans les idiomes de la plupart des musiques populaires au sens large.

Nous sommes dans une situation différente, y’a-t-il un public spécifique du jazz au sens des amateurs très spécialisés d’il y a vingt-cinq ans ? Vous avez plusieurs fois mentionné que, alors qu’il y a une crise du jazz, sur certains concerts, un public enthousiaste fait masse. Qui sont ces nouveaux publics du jazz ? Quel est leur âge ? Y a-t-il un travail à faire pour digérer le fait que c’est une musique qui commence à être une musique adulte, avec un passé, et qui devient un répertoire ? Ou est-ce qu’au contraire ce côté lié à la musique contemporaine fait que le jazz peut retrouver, sur une définition de soi plus restrictive - et non pas plus large, plus élargie, plus souple comme avec les musiques actuelles -, une fonction plus créatrice, expressive ? Y’a-t-il une singularité du jazz créative, tournée vers le futur, à défendre en se méfiant donc de cet amalgame avec les musiques actuelles sans craindre ce danger du retour, sinon réactionnaire, du moins frileux, sur le territoire consacré ? Quelles sont les tendances des publics de jazz actuel ? Il est important de savoir cela afin d’envisager une possible refondation sur le redevenir du jazz.

« Que pose-t-on comme base pour gérer cette abondance de création de talents ? »

François Peyratout, je suis producteur, agent d'artistes :

Concernant les publics, il y a des situations très variées. Ce qui me frappe le plus au niveau des publics, sur les scènes nationales, c'est l'abondance de cheveux blancs. Dans certaines salles, l'abondance de cheveux blancs est telle que l'on se demande si le concert pourrait avoir lieu dans deux ans.

Pour revenir sur ce qu'a dit Didier, nous nous sommes peut-être trop habitués avec le jazz à avoir de plus en plus de public. Mais quand Didier parle de cinquante personnes à Cluny l'hiver, je trouve que cela plutôt bien. Il est sûr que cela ne rentabilise pas un concert et qu'il faut des subventions pour le faire, mais j'entends de plus en plus de diffuseurs dire : « *On va faire quarante, cinquante personnes, ça n'est pas intéressant* ». Or il y avait plein de petits concerts dans les années soixante-dix qui se faisaient devant trente, quarante personnes et ils avaient le mérite d'exister. Il est effectivement important, que les artistes prennent de plus en plus conscience du public pour lequel ils jouent. Lorsque l'on monte un projet, il importe de se demander : « *A-t-il une chance de trouver son public ?* » Il y a maintenant beaucoup plus de public et je pense que les statistiques montrent, qu'en vingt-cinq ans, nous avons gagné énormément de public pour le jazz.

Armand Meignan :

C'est une question compliquée car nous ne sommes plus du tout dans la même situation. Les festivals ont changé. Je ne peux pas comparer le public que je faisais il y a vingt-cinq ans et celui que je fais maintenant. Il y a vingt-cinq ans le festival se déroulait en un lieu unique pendant huit jours, et maintenant je suis sur trente villes avec cinquante lieux différents, sur six semaines. Donc évidemment il y a plus de public mais plus de concerts aussi.

Par contre, nous avons diversifié nos actions en allant faire des concerts dans des lieux où nous n'en faisons pas et là, effectivement, nous touchons un public nouveau. Les musiciens nous suivent sur ce genre d'opérations, car nous essayons de les mettre dans des conditions de concert. Dans ce sens-là, notre travail permet un renouvellement du public. Sans faire aucun discours politique, nous assistons à un réel rajeunissement. Nous n'avons plus le public de cinquante, soixante ans que nous avions à une époque. Un renouvellement s'installe car nous avons pris des options pour aller faire des actions hors des salles de concert traditionnelles.

Cela fait partie de ces actions que nous cherchons à mener à l'Afijma, en allant chercher de nouveaux moyens d'attirer un public encore plus nombreux au concert. Il y a parfois des programmes que proposent les musiciens qui permettent l'arrivée d'un public très différent tel que l'ONJ-Led Zep par exemple. Cela fait aussi partie des choses originales à développer sans forcément trahir sa musique.

François Peyratout :

Franck Tortiller s'est certainement posé la question suivante : « *Quel programme puis-je proposer pour que l'ONJ trouve un public ?* ». C'est une question importante face à l'abondance de projets. En tant qu'agent, je reçois à peu près quatre MySpace à écouter par jour et je n'arrive plus à gérer l'abondance de projets. Les diffuseurs nous demandent un minimum de médiatisation sur les projets, alors que tous les projets ne peuvent pas être médiatisés. Une question se pose alors : que pose-t-on comme base pour gérer cette abondance de création de talents ?

Tout ne peut pas être diffusé, et actuellement les modes de financement nous poussent à aider des créations tout le temps. Peu de choses sont faites pour aider la pérennisation ; nous passons de la création au zapping. Les musiciens ont à peine le temps de jouer un projet pendant trois ans que déjà il faut préparer quelque chose de nouveau. Alors que des projets qui tiennent cinq ans, dix ans augmentent en qualité au fur et à mesure que les gens jouent ensemble. Cela me paraît important que des formations puissent tenir ensemble longtemps. Concernant ce qu'a dit Sébastien sur le temps de travail passé à faire autre chose, c'est effectivement une constante. Ce sont des périodes de la vie où un artiste doit prendre son temps pour essayer de communiquer sa musique d'une manière ou d'une autre, mais je suis d'accord sur le fait que cela ne peut durer éternellement. Pour cela il faudrait effectivement que vous puissiez trouver des financements pour financer des postes, dans le cadre de vos collectifs.

Sébastien Boisseau :

Yolk est financé depuis l'année dernière, et même conventionné, ce qui est assez rare. Nous sommes le deuxième collectif en France à obtenir le conventionnement et c'est donc une bouffée d'oxygène, mais qui, pour des raisons structurelles n'est pas forcément suffisante. En effet, même quand l'aide est acquise, cela reste difficile à débloquer et cela nous met dans des positions structurelles difficiles.

L'aspect nouveauté, création d'un projet, la fraîcheur d'un projet est en effet un atout. Quand un groupe perdure, cela devient plus difficile de le faire tourner car le système médiatique nous demande une actualité afin de capter une audience. Il y a un engrenage qui nous pousse à sortir un disque pour avoir de l'actualité, et de la presse qui permettra aux diffuseurs de nous voir. J'ai l'impression d'être dans un cercle vicieux parfois. Cela nous pousse à abonder le marché du disque avec des disques qui sont avant tout des cartes de visite, plus que des projets discographiques.

Je reviens sur la logique d'œuvre et de produit dont je parlais ce matin. Nous pouvons faire des disques pour un projet parce que nous avons une conception du disque et un projet conçu pour cela mais bien souvent, ce sont des cartes de visite pour présenter de nouveaux projets et essayer de déclencher quelques concerts derrière. Si nous pouvions arriver à avancer sur ces terrains-là, ce serait vraiment un gros progrès pour nous.

« Il est important que les artistes prennent de plus en plus conscience du public pour lequel ils jouent. »

Gary May, je travaille pour l'association Improjazz :

L'idée d'associer différents éléments du monde du jazz et des musiques improvisées, musiciens, organisateurs, producteurs, pour redonner une identité justement à ce que je vois derrière jazz et musiques improvisées est une excellente idée. Cela vous permettrait de militer avec une identité claire. L'Etat risque de se désengager en France et vous vous dirigez vers un système proche de ce qui se passe en Angleterre ou aux États-Unis où il n'y a pas de subvention d'État, et où le mécénat joue un rôle plus important dans les arts. Pour réclamer du mécénat, il faut une identité car les mécènes s'engagent auprès de projets clairs, dotés d'une identité claire. Se réclamer d'un « label » jazz et musiques improvisées, est très important de ce côté-là.

Antoine Hennion :

L'idée d'une plate-forme jazz a en effet été évoquée.

Emmanuel Bex :

Si nous étions logiques, il faudrait ressortir en ayant créé une nouvelle association loi de 1901, fédérant toutes celles qui sont présentes ici.

Jean-Louis Chautemps :

Nous n'avons pas assez insisté sur le fait que le jazz aujourd'hui a été en quelque sorte un peu empoisonné par la post-modernité musicale, à savoir ces trois critères : anamnèse, hybridité, simplicité - pour dire les choses vite - et surtout cette tentation de faire une musique pour émouvoir. Nous avons perdu ce qui faisait le grand intérêt du jazz : une musique pour exalter, une musique de combat, quels que soient les styles d'ailleurs.

Yves Citton :

Pour reprendre ce que disait Didier Levallet, à savoir qu'il n'y a pas de musicien de jazz qui puisse survivre en France sans argent public. D'un côté je trouve cela très beau parce que des musiciens de jazz qui vivent en France reçoivent de l'argent public. C'est le modèle de société que j'espère.

En revenant sur ce que disait Sébastien Boisseau, à savoir que les collectifs, avant de disposer d'aides publiques n'avaient pas de financement étatique. Mais n'y a-t-il pas de modèles qui existent en France permettant de court-circuiter deux choses : d'une part, la dépendance face à l'argent public, parce que c'est merveilleux de recevoir de l'argent public. Il faudrait qu'il y en ait plus et ainsi se battre contre les gouvernements qui les coupent. Et d'autre part, la question du disque, soulevée auparavant et la difficulté de vendre. Y a-t-il des collectifs ou d'autres structures qui parviennent à court-circuiter ces deux choses ?

Sébastien Boisseau :

Internet offre par exemple des solutions nouvelles. Il y a notamment un label qui vient d'ouvrir, qui s'appelle sansbruit.fr, qui propose de la musique uniquement en téléchargement sans que je connaisse les détails de la répartition. Il y a peut-être aussi des choses à réinventer comme pour le disque, dont je suis convaincu de l'utilité.

Nous sommes aussi en train de réfléchir à un système d'« amis » de York qui permettrait à des particuliers d'accueillir chez eux des soirées, et ce, afin de revenir à une échelle beaucoup plus « micro » plutôt que de se laisser embarquer dans du « macro » dans lequel on ne peut absolument pas survivre. Nous avons eu pendant un temps des difficultés avec notre ancien distributeur et nous avons pensé monter notre propre système de distribution. Cependant nous étions trop petits pour être référencés

« Dans du plus local, du plus ciblé, en associant plein de niches il y a ainsi moyen de retrouver un public. »

comme distributeur et trop gros pour faire du dépôt-vente. Ainsi, sans pouvoir être un distributeur, et sans pouvoir rentrer dans le catalogue d'un distributeur, dont la force de vente est importante, nous ne pouvions plus toucher d'aide publique pour le disque, ni des sociétés civiles, puisque toutes ces aides sont conditionnées au fait d'avoir une distribution. Nous avons donc été obligés de recréer une distribution classique, mais tant que nous resterons dans ces schémas-là, nous serons sans cesse confrontés au même problème.

Il y a, en tout cas, des choses à réinventer, certainement dans du plus local, du plus ciblé, en associant plein de niches il y a ainsi moyen de retrouver un public.

Fabienne Bidou :

J'avais une question à partager : cette course effrénée à toujours amener une nouvelle parole, une nouvelle écriture, une nouvelle signature au détriment aussi du lien direct entre un interprète et un public, est-ce que ce n'est pas aussi quelque chose qui fait que le public se perd et ne se saisit de plus rien ? Ainsi les gens ont une tendance à se retourner vers les grands, les grandes références, les reprises de répertoire, sans pouvoir saisir ce qui se passe dans le « vivant ».

J'ai le sentiment qu'il y a un manque, un regret de ne pas pouvoir aller très loin dans les projets jusqu'à une véritable maturité. C'est quelque chose de contradictoire avec le jazz et ses revendications libertaires. Il s'est ainsi laissé gagner par le capital, c'est-à-dire en clair : « *Je suis l'auteur, je signe, je dépose, et il faut accumuler, accumuler, accumuler, accumuler* » ; en plus de la demande institutionnelle, des médias, des festivals dont le leitmotiv est : « *Du neuf, du neuf, du neuf, du neuf !* ». Ainsi, ce lien « direct » avec l'interprète, c'est-à-dire vraiment la valeur de l'interprète, se trouve brisé, et occulte l'essence même de cette musique.

N'est-il pas difficile pour le public de se saisir de quelque chose, et ceci sans compter la succession de filtres de l'ordre de la discrimination et de la programmation ?

Salle :

Quand on réalise des créations, le problème est qu'on néglige les moyens nécessaires à l'information et la médiatisation. On ne se trouve plus du tout aidés, alors que dans d'autres domaines les moyens sont colossaux. Didier l'a précisé tout à l'heure, les moyens sont mis dans les cachets artistiques, mais nous en venons à négliger cet élément-là, et du coup l'événement reste local et a beaucoup de mal à être diffusé. De plus nous ne sommes plus du tout aidés par les médias. Il fut peut-être une époque, où quand nous avions une création, nous pouvions faire passer l'information sur un média national, sur une télévision mais cela n'est plus possible. Sans faire de polémique avec les autres musiques, on prive finalement le public. Car le public n'est pas sectaire, il est prêt à absorber de nombreuses choses et il est même avide ; preuve en est le nombre de spectateurs dans les différents concerts et festivals de jazz. Les prix des places ont terriblement augmenté et malgré ce phénomène, beaucoup de gens viennent dans les concerts parce qu'ils viennent échanger et rechercher cette générosité qu'ils trouvent dans cette musique.

Nous négligeons trop souvent ce côté information, et c'est aussi pour cela que le public s'y perd et retrouve un peu de nostalgie en se redirigeant vers des choses qu'il connaît et maîtrise. Nous ne mettons pas suffisamment de moyens dans la formation et dans la communication des formations et créations les plus récentes ! Si nous voulons que cela marche, et que cela puisse être diffusé, il faudra augmenter terriblement ces moyens.

Stéphane Pessina Dassonville :

Pour ce qui est du festival Jazz à Junas, nous fonctionnons à peu près comme cela. Nous essayons d'avoir un beau plateau artistique, décentement rémunéré mais nous ne communiquons que très peu. Nous n'achetons aucun encart publicitaire depuis quinze ans, et donc nous ne fonctionnons que sur des affinités « personnelles ». Notre budget communication ferait rire n'importe quel spécialiste du marketing. Mais cela marche relativement bien et donc pour le moment nous continuons ainsi.

Certes, nous ne communiquons pas assez, mais on ne peut pas communiquer sur toutes les créations, pour la simple et bonne raison que par rapport à d'autres secteurs il y a dix fois plus de créations, et que s'il fallait investir

« Le public n'est pas sectaire, il est prêt à absorber de nombreuses choses et il est même avide ; preuve en est le nombre de spectateurs dans les différents concerts et festivals de jazz. »

sur ces créations qui sont multipliées par dix, par vingt ou par trente, il faudrait des budgets colossaux. Si vous voulez ouvrir votre programmation à toutes les régions, le budget des transports explose.

La communication se trouve réservée à certains secteurs qui peuvent bénéficier d'une couverture médiatique avec un discours assez simple à défendre. Tous les projets qui sont proposés, ce qui fait justement leur originalité c'est leur richesse, leur complexité et c'est peut-être aussi cela qui rend toute communication difficile.

Philippe Ochem :

Pour revenir sur la question du « jazz en réseau et au quotidien », nous avons la chance en nous retrouvant tous ici, de renouer, si ce n'est déjà fait avec cette espèce de compagnonnage fondamental évoqué auparavant. Il s'agit là de retrouver une espèce de logique entre un projet artistique, éventuellement soutenu par un projet discographique et ainsi de chercher à avoir sur la diffusion une aide de fonds absolument essentielle à ce type de projet.

Interpellons le politique car tant que cette musique pourra être aidée - et elle doit être aidée - il faudra continuer à fournir de notre côté les outils pour que ces politiques publiques se mettent en place. Mais il est urgent d'anticiper sur la situation qui va évoluer dans les années qui viennent, et ainsi, agrandir les réseaux. En France, le réseau de lieux de diffusion n'est plus assez important pour répondre à l'offre énorme qui est là : il faut à tout prix échanger avec les autres pays européens, en directe proximité ou pas. Dans les écoles de musique en France, dans les conservatoires, on pourrait peut-être commencer à enseigner l'anglais aux musiciens français. Parce que connaître la langue de l'autre est aussi important pour essayer d'agrandir les territoires.

En tout cas, la question fondamentale est celle-là : la rencontre d'autres réseaux de diffusion, l'Europe Jazz Network, l'Afijma, des réseaux pédagogiques, des rencontres de collectifs de musiciens, de producteurs, doivent essayer autour de plates-formes communes d'agrandir le terrain de jeu. Il y aura là une nouvelle dynamique qui pourra se mettre en place et dont nous avons singulièrement besoin.

Sébastien Boisseau :

Un des grands besoins, que je ressens en tant que musicien, est celui de pouvoir jouer avec des projets que j'ai choisis, sans forcément être dans le cercle de recréer des projets. Il y a la question du lieu physique, de la plate-forme sur laquelle nous allons pouvoir travailler, répéter. Il n'y a pas besoin d'avoir de grands pianos à queue pour faire de la grande musique, mais simplement avoir des lieux pour travailler et être au contact du public le plus possible. Je pense à la frustration des musiciens parisiens de devoir attendre des années pour pouvoir jouer dans un club, parce qu'il y a énormément de demandes et très peu de lieux. Si nous essayons de mettre en place des plates-formes communes, c'est pour pouvoir multiplier les opportunités de diffusion en Europe, ainsi que dans nos régions et nos territoires où des festivals et des clubs sont déjà bien ancrés.

Avec Yolk, nous poussons en région, sur notre territoire pour amorcer la question d'un lieu qui nous permette de travailler car nous n'avons pas de salle de répétition. Il y a des projets pour lesquels cela n'est pas un problème mais au bout de dix ou quinze ans, nous avons envie de passer à autre chose. Il y a des polyvitesses, c'est-à-dire que le temps de faire remonter nos informations à l'institution, de prendre le temps de la pédagogie, d'expliquer comment nous fonctionnons, différemment de la musique contemporaine ou de la musique baroque, et que chacun a sa particularité, prend des années. Il faut changer ces vitesses parce que nous sommes dans des temps de réaction que nous souhaitons courts, alors que l'on nous demande d'établir des budgets prévisionnels ou des prévisionnels d'activité sur trois ans ; et cela nous pose parfois problème parce qu'il est difficile de projeter sur trois années d'aussi gros projets. Cela fait partie de cette musique, et on ne peut pas tout formater dans ce sens-là au niveau de l'Institution. Nous parlions de cette schizophrénie propre au jazz, il me semble que cela serait important de garder cette caractéristique comme un élément fondateur de cette musique-là, et que l'Institution puisse le reconnaître.

Armand Meignan :

Je trouve assez symbolique que nous terminions la première partie d'un colloque proposé par des diffuseurs sur la parole d'un musicien, et surtout celle de Sébastien Boisseau.

« Si nous essayons de mettre en place des plates-formes communes, c'est pour pouvoir multiplier les opportunités de diffusion en Europe, ainsi que dans nos régions et nos territoires. »

DEUXIÈME JOURNÉE

Cette journée est modérée par Philippe Pujas, journaliste et directeur de la revue « Policultures : La lettre des Politiques Culturelles ».

PREMIÈRE PARTIE DÉJÀ UNE LONGUE HISTOIRE !

« Nous avons affaire désormais, non pas comme nous pourrions le craindre à un virage en arrière vers une sorte de régression généralisée des politiques publiques de la culture, mais plutôt à une remise en cause de tous les principes et tous les considérants sur lesquels celles-ci étaient appuyées. »

RETOUR SUR 25 ANS DE POLITIQUES CULTURELLES EN FAVEUR DU JAZZ

Emmanuel Wallon

Emmanuel Wallon, docteur en sociologie, enseigne la sociologie politique à l'Université Paris X - Nanterre et au Centre d'études théâtrales de l'Université de Louvain-la-Neuve, il est aussi membre du comité de rédaction de L'Observatoire, La revue des politiques culturelles (depuis 2007).

C'est à peu près autour de 1981, au moment où Maurice Fleuret, avec Jack Lang, ouvre grand les portes des différentes maisons et espaces de musique au jazz et à ces musiques que l'on n'a pas encore regroupées sous le terme de « improvisées », que nous pouvons dater l'élan qui a finalement permis de construire une politique spécifique dans le domaine du jazz. Mais se retourner aujourd'hui sur cette histoire n'est pas innocent, parce que c'est un tout autre genre de tournant auquel nous avons affaire désormais, non pas comme nous pourrions le craindre à un virage en arrière vers une sorte de régression généralisée des politiques publiques de la culture, mais plutôt à une remise en cause de tous les principes et tous les considérants sur lesquels celles-ci étaient appuyées. Ce n'est pas encore le moment d'épiloguer, car nous confronterons nos hypothèses dans le débat, et plutôt que de retracer les différentes étapes de cette histoire de l'engagement public dans le domaine du jazz, nous voudrions proposer une lecture de ces vingt-cinq années au regard de ce que nous avons pu observer, mais aussi bien entendu en comparaison avec d'autres genres qui ont fait l'objet de réponses spécifiques de la part des collectivités publiques.

Dans les documents de l'Afijma, de l'Irma ou du Centre d'Information du Jazz, on reprend volontiers la formule, « *la plus populaire des musiques savantes ou la plus savante des musiques populaires* ». C'est avec ce type de paradoxe, ce type d'oxymoron, que, dans un premier temps l'État et les collectivités territoriales ont abordé cette musique. Mais je fais l'hypothèse que nous avons affaire, sinon à un genre particulier, en tout cas à une

catégorie difficile à traiter pour les politiques publiques parce que c'est un secteur à la fois marginal par certains aspects, mais en même temps moteur et extrêmement dynamique et qui présente finalement beaucoup de traits qui aujourd'hui sont de nature à intéresser les autres domaines de l'intervention publique dans la culture, notamment dans le rapport à l'industrie et au territoire. La deuxième hypothèse que je forme, c'est que, malgré cette brillante exception, il y a tout de même une règle qui est aujourd'hui celle de la territorialisation ou de la décentralisation des réponses apportées aux grandes questions de l'action publique aujourd'hui, avec un défaut de vision globale, et un défaut de plan.

D'abord, comment l'aspect particulier, spécifique ou exceptionnel de cette musique, a-t-il été pris en compte ? Pour reprendre une formule, elle aussi usée jusqu'à la corde,

« *Du jazz à tous les étages* », la force de ce qui a été entrepris autour de 1981-82 et qui a été suivi par différentes commissions et rapports, ainsi qu'un investissement des gens du jazz et des musiques improvisées dans le processus de concertation nationale autour des musiques actuelles, a été la volonté de lier ensemble les volets de la création et de la diffusion, de l'enseignement et de la transmission, de la promotion d'un genre et de l'information du public. À regarder aujourd'hui la structuration des mouvements liés au jazz, on constate qu'il existe une fédération pour les clubs et les lieux, une fédération pour les festivals, et une fédération pour les écoles. Nous pourrions douter de cette unité d'un genre et plutôt penser

qu'il règne dans l'organisation de ce secteur la même diversité et aussi les mêmes querelles que celles qui traversent sur le plan esthétique tout le champ des musiques actuelles. Mais malgré tout, force est de constater que, avec l'effort de l'État, celui, rapidement mobilisé aussi, des collectivités territoriales, des réponses assez originales ont été trouvées dans un temps qui n'est pas parfaitement unifié, mais qui a tout de même été relativement rapide. On songe évidemment à cet emblématique Orchestre National de Jazz, aujourd'hui en cours de réorientation, du moins dans ses fondements. Nous pensons aussi à la manière dont les subventions ont permis petit à petit d'encourager la création ou la formation d'autres orchestres pour sortir le musicien de jazz de son splendide isolement avec l'apparition aujourd'hui d'une vingtaine de formations ou d'ensembles souvent soutenus par les collectivités territoriales, et ce, du point de vue de la création.

Du point de vue de la diffusion, l'apparition au sein de la catégorie globale des musiques actuelles d'un certain nombre de scènes qui, sans être exclusivement spécialisées, ont tout de même une préférence marquée pour le jazz, est une donnée essentielle de l'époque. Il s'agit aussi de noter l'effort important des collectivités territoriales pour soutenir des festivals que vous appelez dans votre fédération « innovants » et qui le sont du double point de vue de la programmation artistique, mais aussi de l'engagement dans l'action culturelle et la pédagogie.

Du point de vue de l'éducation, de la transmission, il y a eu indubitablement concordance entre l'esprit d'ouverture assez neuf manifesté par l'État au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et de Lyon, mais également dans les conservatoires nationaux de région et des écoles nationales de musique vis-à-vis du jazz, avec la volonté des collectivités territoriales de faire évoluer aussi bien la direction que l'animation des écoles de façon à y intégrer de nouveaux instruments, de nouvelles pratiques, de nouvelles approches. Certes, il existe toujours un secteur privé de l'éducation et de la formation musicale, notamment utile du point de vue du perfectionnement individuel, mais tout cela n'empêche qu'on a globalement pu suivre dans le monde du jazz le renouvellement et le renforcement de l'éducation musicale en France dans les vingt-cinq dernières années, ce qui contrastait beaucoup avec la stagnation qui était celle constatée même durant l'ère Malraux. Je vous rappelle le mot de Malraux en 1965 qui confessait à la tribune de l'Assemblée Nationale : « *Et pour la musique, on ne m'a pas attendu pour ne rien faire.* ». Il y avait - en tout cas à la faveur du doublement du budget du Ministère de la Culture et de la Décentralisation, processus dont on ne dira jamais à quel point ils se sont renforcés et stimulés l'un l'autre, sans s'être pourtant parfaitement concertés ni coordonnés - ce qu'on peut appeler une réponse globale à une question spécifique : celle de la pérennité d'un genre, de sa transmission, et aussi de son délicat passage d'une génération à l'autre, parce que ce qui à mes yeux caractérise encore mieux l'exception du jazz, c'est sans doute cette très forte implication des acteurs. Même en ayant fréquenté de près le monde du cirque, en travaillant souvent avec celui de la danse ou du théâtre, je dois dire que j'ai rarement rencontré une telle pléiade d'hommes et de femmes-orchestres qui ont à la fois des connaissances théoriques, une pratique intime de la musique, qui possèdent en général une fabuleuse

discothèque, qui se piquent d'écrire sur le sujet, qui sont présents dans les festivals ou qui animent des émissions de radio, et qui sont prêts à contribuer de leur personne à l'élaboration de réponses collectives dans le cadre de la profession ou d'une concertation avec le Ministère. Il y a là une implication qui est celle de personnes capables de penser aux différents volets d'une politique publique, la formation n'étant pas séparée de la création, celle-ci ne l'étant pas de la diffusion.

Sans doute est-ce lié à ce qui se passe sur un plateau durant un set de jazz, c'est-à-dire qu'il y a, sur scène, une intelligence collective qui est due en bonne partie à la sensibilité des musiciens, mais qui s'appuie aussi sur un tissu de connaissances qui ont pu être préservées et transmises. Cela pose la question de la transmission d'une génération à l'autre, car il faut rappeler que l'âge moyen du public du jazz et des musiques improvisées est plus élevé que celui de l'ensemble des musiques dites actuelles, et que les ressorts de la transmission aux toutes jeunes générations sont pourtant plus faibles que dans la musique classique. Les autres musiques dites savantes, qui sont enseignées dans les conservatoires de façon plus systématique et dans l'ensemble des écoles publiques, peuvent compter, non pas sur un public captif, mais du moins sur une puissante injonction, une forte prescription de la part des collectivités, des médias, des familles, sur lesquelles le jazz ne peut compter.

Artiste, artisan, enseignant, entrepreneur : c'est une troisième spécificité du genre à mon sens, mais celle-ci n'a pas suffisamment été prise en compte par les politiques publiques. On voit dans la passionnante enquête dont l'Irma a donné le compte rendu à quel point le musicien de jazz est quelqu'un qui doit vivre aussi de ses multiples activités. De ce point de vue, il ne se distingue pas tout à fait des autres intermittents du spectacle. Vous savez que, par exemple, nombre de danseurs doivent se faire chorégraphes pour envisager la pérennité de leur activité professionnelle. Vous savez que beaucoup d'acteurs de théâtre se font formateurs aussi, ou pédagogues, dans l'action culturelle en milieu scolaire et que c'est une source appréciable de revenus pour leur compagnie comme pour eux-mêmes, mais dans le monde du jazz cela semble encore plus prononcé et cette belle polyvalence d'hommes et de femmes-orchestres à laquelle je faisais allusion tout à l'heure est aussi une lourde charge à porter pour ceux qui doivent se battre ainsi sur finalement le front de plusieurs métiers.

Enfin, dernier sujet qui distingue fortement le jazz parmi les politiques publiques et qui, à mon sens, n'a pas fait l'objet d'une prise en compte suffisamment lucide de la part des collectivités, et tout particulièrement de l'État, c'est le rapport de cet art vivant à ce qui permet de le démultiplier, mais quelquefois aussi de le transformer en marchandise ou en objet, c'est-à-dire l'industrie.

Il y a évidemment là une problématique commune avec l'ensemble des musiques actuelles. Cela étant, même l'histoire du disque de jazz est une histoire singulière dans l'ensemble de l'histoire de l'industrie discographique. Il suffit de penser au rôle joué par certains labels comme Blue Note ou encore l'aventure le Label Bleu avec la Maison de la Culture d'Amiens pour constater à quel point les musiciens de jazz entretiennent avec le disque un rapport très particulier, parce que, saisir l'instant de l'apprécia-

« Il y a, sur scène, une intelligence collective qui est due en bonne partie à la sensibilité des musiciens, mais qui s'appuie aussi sur un tissu de connaissances qui ont pu être préservées et transmises. »

« Dans cette période de trouble et de contraction des ressources publiques, et de doute quant à la volonté collective, c'est par des réponses innovantes, par un esprit de solidarité, par un esprit de recherche et finalement en puisant dans les vertus habituelles de la profession que des solutions pourront venir. »

tion réciproque entre des musiciens, un plateau et un public est quelque chose de délicat, de difficile, mais aussi une gageure absolument passionnante. Il s'est donc parfois passé des choses aussi fabuleuses en studio qu'en concert et le disque est là pour en témoigner. Sauf que le disque aujourd'hui est confronté à une crise que chacun connaît, et que l'industrie discographique est dans son ensemble à la recherche de nouveaux modèles économiques. De ce point de vue, les gens du jazz, justement, en s'appuyant sur cette extraordinaire sensibilité qu'ils ont dans le rapport entre l'instantané et le pérenne, entre le moment du spectacle et le temps de la gravure et de l'enregistrement, sont peut-être mieux placés qu'on le pense pour affronter ces questions avec des réponses originales.

Comme mon temps de conclusion doit approcher, je dois dire brièvement ce que j'entendais par « *la règle de la Décentralisation* » : il est paradoxal d'énoncer cela, car s'il y a des lois en matière de décentralisation, il n'y a pas vraiment de règle, sinon celle de l'autonomie des collectivités territoriales. Nous avons donc affaire a priori à une différenciation des politiques publiques, région par région, voire ville par ville ou département par département. Pourtant ce qui est de l'ordre de la règle se résume en deux points :

Tout d'abord, le fait que désormais le principal interlocuteur des musiciens, des pédagogues, des diffuseurs, des programmeurs soient d'abord les élus territoriaux, les offices, les agences, les administrations, les associations, les centres de ressources qui vivent de crédits décentralisés ;

Deuxième chose : il y a dans ce rapport assez étroit au territoire une chance formidable pour la pénétration dans le public et pour le développement d'une action culturelle qui, de Banlieues Bleues à Marciac, d'Uzeste au Mans, est toujours un fer de lance de vos festivals. Il y a pourtant apparemment une contradiction avec l'ambition universelle de toute musique et le côté extraordinairement extraverti, nomade, voyageur du jazz en particulier. Mais cette territorialisation n'est pas forcément un cloisonnement ou un enfermement, à partir du moment où l'on continue à cette échelle à répondre aussi bien aux questions de création, qu'aux questions de transmission, de formation et pas seulement de diffusion. Si la politique publique décentralisée devient simplement une addition de dispositifs de diffusion, alors c'en est fini de la volonté publique, de la dynamique collective d'une profession et c'en est fini des synergies heureuses que j'évoquais entre création, transmission, production et diffusion.

Il y a dans les propositions que la profession pourra faire collectivement dans les prochaines années à maintenir une concertation très étroite entre les écoles, les lieux et les festivals, jusque, et y compris, sur les sujets qui peuvent justement diviser parce que chacun se trouve placé économiquement, administrativement dans une situation différente. L'économie du jazz est, de fait, une économie mixte à cause de la pluralité des ressources des musiciens, mais aussi parce que chacun sait que le débit de boissons, est un aliment très important de la caisse d'une scène de musiques actuelles ou a fortiori d'un club.

C'est une économie mixte aussi parce que les recettes apportées en droits d'auteur par les diffusions radiophoniques, par un accès souvent gratuit aux ressources d'Internet, qui pourrait devenir un jour aussi, si l'on élabore un modèle vertueux, un revenu plus stable, et du fait de la diffusion discographique, qui participe autant que la subvention et le crédit public à l'équilibre de l'ensemble.

Il est donc absolument essentiel que les problèmes affrontés par les labels, par les organisateurs de festivals, par les diffuseurs en club et aussi par ces programmeurs sensibles, alertes, qui, quelquefois, dans les scènes nationales ou les scènes conventionnées font la place aux musiques improvisées, soient abordés ensemble : comment retrouver par exemple un équilibre entre le concert, la diffusion par Internet et la présence sur les ondes ou dans les bacs des disquaires ? Ces aventures que tentent déjà certains musiciens, producteurs ou certains diffuseurs, à partir de leur propre site, doivent être examinées de manière collective, partagées et renforcées afin que ces modèles s'avèrent viables et capables de durer.

C'est pourquoi je conclus en disant : s'il y a une singularité, c'est celle de l'innovation. Et si ce secteur a réussi tant bien que mal à tirer son épingle du jeu dans la période d'expansion des politiques publiques au cours des vingt-cinq dernières années, dans cette période de trouble et de contraction des ressources publiques, et - ce qui est beaucoup plus grave - de doute quant à la volonté collective, c'est par des réponses innovantes, par un esprit de solidarité, par un esprit de recherche et finalement en puisant dans les vertus habituelles de la profession que des solutions pourront venir.

Après tout, dans une ère dans laquelle les gouvernements naviguent à vue et les fonds de pension raisonnent à court terme, l'improvisation a encore un bel avenir.

Philippe Pujas :

L'histoire est ainsi avant tout une manière d'aborder l'avenir puisque nous avons finalement plus parlé de perspectives que d'histoire tout au long de cette intervention. Je souhaite insister sur un point central que nous aborderons certainement: l'articulation, la vie du jazz avec son articulation création-enseignement-diffusion, qui a été sans doute une des grandes richesses de la période passée.

D'où les questions suivantes : que va-t-il se passer maintenant que les politiques de l'État sont relayées par les politiques des collectivités territoriales ? Comment cette articulation, qui a plutôt bien fonctionné ces dernières années, va-t-elle fonctionner ? Il n'est pas certain du tout qu'il y ait péril en la demeure, car les collectivités territoriales elles-mêmes sont capables de sentir ces enjeux-là, mais ce n'est pas évident non plus. Par conséquent, c'est un des grands sujets de débat des années à venir.

LE RÔLE DES SOCIÉTÉS CIVILES DANS LA STRUCTURATION DU SECTEUR « JAZZ »

Bruno Boutleux

Bruno Boutleux est directeur des JMF (Jeunesses Musicales de France depuis 2002. Début septembre 2008, il rejoint l'ADAMI pour assurer les fonctions de Directeur Général gérant.

Un événement marquant dans l'histoire de nos musiques, au-delà du jazz et des musique improvisées, sur ce qu'on appelle aussi les musiques actuelles, a été l'ouverture des portes du Ministère de la Culture dans le début des années quatre-vingt à toutes ces esthétiques. L'autre événement important de cette même période pour nos musiques, a été, à mon sens, le vote de la loi de 1985 qui a contribué à créer les sociétés civiles que vous connaissez et qui a aussi représenté un apport important pour la création musicale, mais aussi théâtrale et chorégraphique.

Donc petit rappel historique pour commencer.

Depuis 1985, les consommateurs paient leurs supports d'enregistrements musicaux ou audiovisuels un peu plus chers du fait de la perception d'une redevance pour copie privée. Depuis cette même année 1985, en plus du paiement des droits à copie privée, les radios qui s'acquittaient déjà des droits d'auteur ont l'obligation de s'acquitter d'un droit à rémunération équitable qui bénéficie aux autres maillons de la chaîne de la création sans lesquels aucun enregistrement phonographique n'est possible, à savoir les artistes interprètes et les producteurs de phonogrammes.

C'est également depuis la même époque que les spectateurs des concerts paient leurs billets de spectacle un peu plus chers, puisque c'est en 1985 qu'a été créé le Fonds de Soutien aux Variétés, avec le principe d'une taxe fiscale sur les billets de concerts.

La loi de 1985 est intervenue dans un contexte où la copie sur cassette progressait fortement et où par ailleurs, trois ans après la libéralisation des ondes, les radios musicales connaissaient un développement considérable. Il fallait compenser les préjudices subis par la communauté artistique afin d'en assurer la pérennité et éviter l'assèchement de la création par des mesures positives de protection.

Fidèle à des principes de solidarité républicaine, le législateur a cependant souhaité mettre en place un dispositif qui ne contribue pas à creuser les écarts entre les plus riches et les plus pauvres des ayants droit, autrement dit ceux qui sont les plus diffusés et ceux œuvrant dans des répertoires qui n'ont pas forcément la faveur des médias.

Et de la même manière qu'il l'avait fait après guerre avec la création du CNC - Centre National de la Cinématographie -, l'État a donc veillé à ce que le dispositif mis en place dans le cadre de cette loi de 1985 profite équitablement à toutes les composantes de la filière de la création.

L'esprit de l'article L321-9 du code de la propriété intellectuelle vise à consacrer une part non négligeable des droits perçus au profit de l'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation d'artistes. Cette part est constituée de 25 % des sommes perçues au titre de la copie privée et de 100 % de sommes irrépartissables de la rémunération équitable. Ce qu'on appelle les irrépartissables, c'est un principe qui a déjà prévalu avec le système du CNC où finalement quand on paie son billet de cinéma, qu'on aille voir un film d'auteur ou un blockbuster américain, la taxe qui est perçue ne profite qu'au cinéma d'auteur, ou en tout cas au cinéma français ou européen. Le principe de la rémunération équitable et de ces sommes irrépartissables revient au même. Comme il n'y a pas d'accord de réciprocité avec nos homologues américains, la diffusion de la grande variété américaine sur les ondes françaises génère des droits qui ne peuvent pas être répartis et ces sommes sont ainsi transformées en subventions, en aides à la création.

Au final, il importe de souligner que l'on connaît peu de filières professionnelles dont les acteurs acceptent de consacrer 25 % de leurs revenus à la collectivité, et c'est pourtant ce que font finalement les acteurs du monde de la musique et également du monde de l'audiovisuel.

« Les sociétés civiles ont joué un rôle extrêmement important, non pas d'inversement du rapport entre les répertoires savants et populaires, mais vers une forme de rééquilibrage. »

Avec l'avènement du numérique, les pratiques de copie se sont fortement développées. Fort heureusement la loi de 1985, initialement créée et votée dans un monde « analogique », a finalement su transposer ses dispositions pour qu'elles s'appliquent au numérique et à tous, ou presque, les supports concernés. Certes, le préjudice demeure évidemment plus important que la compensation qui est apportée par cette loi, mais, pour le sujet qui nous concerne aujourd'hui, l'impact a été majeur car l'augmentation des perceptions de copie privée étendues au numérique a mathématiquement entraîné une augmentation des budgets dédiés aux aides d'intérêt général pour le plus grand bien du secteur.

Ainsi, en 2006, l'ensemble des sociétés civiles ont consacré 61,6 millions d'euros aux actions d'intérêt général, tout domaine confondu, musique, théâtre, danse et audiovisuel.

Dans le même temps qu'était votée cette loi de 1985, se créait le Fonds de Soutien aux Variétés, devenu depuis un établissement public baptisé Centre National des Variétés, et chargé de percevoir et gérer la taxe fiscale sur les spectacles. La vocation du CNV procède de cette même volonté de mettre en place des outils de structuration pour un secteur, avec pour but de garantir la pérennité et d'installer les solidarités nécessaires. Dans le cas du CNV, les professionnels concernés - les producteurs de spectacles - ont accepté de consacrer une partie de leurs droits au financement de leur filière et contribuent à l'intérêt général du spectacle vivant dans le strict domaine des variétés. D'après mes informations, en 2006, le CNV a attribué 14 millions d'euros d'aides.

Au total, ce sont donc plus de 75 millions d'euros qui ont été collectés et redistribués sous forme d'aides privilégiant généralement les jeunes talents et les répertoires insuffisamment diffusés.

Au-delà de la manne financière qui est en jeu, d'autres bénéfices sont aujourd'hui constatés ; des bénéfices dont l'impact sur le secteur a été déterminant. Ces bénéfices indirects sont extrêmement importants, et j'en ai ainsi relevé quatre en rapport avec la question qui m'était posée de ce rôle des organismes professionnels dans la structuration du secteur.

Le premier impact concerne le soutien à l'emploi et surtout, la moralisation des pratiques sociales dans le secteur, parce que la montée en puissance des sociétés civiles a avant tout été une conquête syndicale, la question des pratiques sociales des bénéficiaires d'aides a rapidement été posée. Avant 1985, sans faire de généralité, la pratique du travail au noir dans nos secteurs, notamment dans celui des musiques populaires, était une pratique assez généralement répandue. Les conditions d'attribution des aides par les sociétés civiles qui reposaient sur un strict respect des obligations sociales, ont permis de voir l'emploi régulier se développer pour le plus grand bénéfice de tous, dans un secteur où, auparavant les aides de l'Etat, qui étaient les seules à exister, avec quelques aides de la Sacem - qui n'avait pas attendu la loi de 1985 pour mettre en place une action culturelle - ne parvenaient pas aussi efficacement à régler cette question du travail au noir. Cette dimension quasi pédagogique, à mon avis, a été un instrument puissant de structuration du secteur.

Un autre point important est celui du rééquilibrage entre les répertoires. Alex Dutilh en avait d'ailleurs fait un des points forts de la mission que Catherine Trautmann lui avait confiée en 1998. Sur cette question, les sociétés civiles ont joué un rôle extrêmement important, non pas d'inversement du rapport entre les répertoires savants et populaires - ça n'était pas l'enjeu non plus -, mais vers une forme de rééquilibrage.

Avant 1985, les seuls intervenants dans le domaine du disque, du spectacle surtout, et de l'audiovisuel étaient l'État, les collectivités territoriales, et la Sacem. Dans le domaine musical ou théâtral, ces interventions portaient avant tout finalement sur une forme de « culture cultivée » qui faisait généralement l'impasse sur le « populaire ». Malgré l'ouverture du Ministère de la Culture aux musiques actuelles, on ne peut pas dire, vingt-cinq ans après, que le rééquilibrage, qui avait été réclamé en 1998, soit vraiment effectif. Nous en sommes malheureusement encore assez loin. Le poids de grandes institutions de musique classique et contemporaine, si justifié soit-il, y est encore très majoritaire. En revanche, les politiques d'intervention des organismes professionnels sont beaucoup plus équilibrées, en dehors de celle du CNV puisque sa vocation est de travailler uniquement sur le domaine dit des variétés, entendu au sens large, le jazz faisant partie du cahier des charges.

Et sans pour autant voler au secours du succès, ces organismes professionnels démontrent finalement qu'une autre politique artistique est possible et qu'après tout, le jazz et le rock sont aussi des mouvements musicaux extrêmement importants ; ne sont-ils pas les mouvements musicaux les plus importants du XXe siècle ?

Les organismes professionnels ont très certainement permis à des institutions, des festivals, des ensembles ou des écoles, de parvenir à un niveau de maturité professionnelle qu'ils auraient eu du mal à atteindre sans ces soutiens. J'ai souvent entendu des responsables de festivals, et notamment de festivals de jazz, déclarer que les aides professionnelles leur permettaient souvent de tirer leur programmation vers le haut et de mieux défendre leur projet artistique auprès de tous leurs partenaires, publics ou privés. D'une certaine manière, sans en être les seuls garants, les sociétés civiles peuvent à un moment ou à un autre garantir une forme d'indépendance artistique des projets qu'ils soutiennent, tout simplement en diversifiant les sources de financement. Les soutiens des organismes professionnels s'accompagnent aussi souvent d'un travail de suivi des actions par des équipes internes à ces organismes, dont l'expertise est très utile aux porteurs des projets.

Le troisième point d'impact sur la structuration du secteur, concerne l'implication des professionnels eux-mêmes sur l'intérêt général de leur secteur. Ce qui distingue également les aides des organismes professionnels, c'est la grande implication des professionnels eux-mêmes dans la gestion des soutiens. Même si cela peut sembler aujourd'hui totalement banal parce que cela va faire bientôt vingt-cinq ans que nous le pratiquons, il ne faut pas oublier qu'en 1985, ces professionnels ont dû faire l'apprentissage de l'intérêt général, parfois à leur corps défendant. Et aujourd'hui, ils en connaissent les vertus, et ceux qui en étaient les plus farouches opposants au nom du refus de voir s'institutionnaliser leur métier sont souvent les premiers à le défendre aujourd'hui. En ce sens, je crois que cela a contribué à une évolution positive des mentalités, à la construction d'une culture commune qui ne manque pas de bienfaits dans la compréhension respec-

tive de logiques culturelles, artistiques et commerciales, puisque dans le domaine des musiques actuelles nous sommes un peu à la croisée de toutes ces logiques.

Quatrième et dernier point d'impact sur la structuration du secteur et la contribution des sociétés civiles et organismes professionnels. Avec près de 75 millions d'euros de crédits d'intervention, les professionnels disposent d'un puissant levier qui permet parfois d'influer sur les politiques publiques et notamment celles des collectivités territoriales. Ainsi, les festivals savent que le soutien d'un organisme « national » modifie favorablement la perception de leur manifestation par les élus locaux. Il serait d'ailleurs intéressant d'évaluer l'impact économique réel de cet effet d'entraînement que peuvent apporter les sociétés civiles.

Voilà les quatre points principaux qui présentent et précisent l'apport de ces organismes professionnels, à la création artistique, et à la diffusion du spectacle vivant.

En confiant aux professionnels eux-mêmes la gestion de l'intérêt général de leur secteur, le législateur a été bien avisé. Aujourd'hui, la puissance du monde de l'entreprise étant ce qu'elle est, le seul garant de l'intérêt général ne peut plus être l'État ou ses diverses représentations. Certes, il conserve un rôle important, notamment dans la conduite des grands arbitrages, notamment sur le plan réglementaire, qui permettent à nos professions de rester structurées et solidaires. Mais sur la question strictement culturelle, il me semble qu'après en avoir fait l'apprentissage à travers cette loi de 1985, la responsabilité de l'action culturelle, du soutien à la création, à la diffusion non seulement peut mais doit être partagée avec les professionnels.

Or, les menaces qui pèsent, notamment sur la copie privée, tant au plan national qu'euro-péen pourraient porter un rude coup à tout le fourmillement d'initiatives qui font la création vivante d'aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle la création d'une association dont le nom est « La copie privée » est un enjeu important. Cette association réunit la quasi-totalité des représentants des ayants-droits de la copie privée et cela se révèle être un enjeu majeur si nous souhaitons conserver celui de ces principes de cercles vertueux qui, au fil des ans ont su transformer un préjudice, la copie, en un puissant levier au service de la diversité tant économique qu'artistique. Emmanuel Wallon a rappelé tout à l'heure que dans ce cadre assez réglementaire et parfois un peu rébarbatif, il y a des enjeux importants. Aujourd'hui, il y a ces enjeux de diversité, et l'enjeu de demain sera de savoir comment réglementer Internet, comment préserver les droits des créateurs, des interprètes, et aussi de l'économie de la création. Il serait très heureux que cette réglementation d'Internet puisse observer les mêmes principes de cercles vertueux et qu'un reversement à la création sous toutes ses formes puisse être envisagée.

« Nous avons choisi, tout à fait consciemment, de mettre en avant des principes philosophiques, c'est-à-dire de dégager les axes qui pouvaient donner une cohérence à une politique en direction des musiques actuelles. »

RETOUR SUR LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES DE 1998

Alex Dutilh

Alex Dutilh, directeur du Studio, est aussi directeur de la rédaction du mensuel Jazzman, depuis sa création ainsi que producteur à France Musique depuis 1980. Il a présidé en 1998 la Commission Nationale des Musiques Actuelles, instaurée par Catherine Trautmann, alors Ministre de la Culture.

Je voudrais rendre hommage préalablement à deux personnes importantes dans ce débat et dans l'existence et les travaux de cette commission.

L'un parce qu'il vient de disparaître y a deux jours ; c'est Max Amphoux, éditeur, qui a été l'une des chevilles ouvrières de cette commission il y a dix ans et dont l'action auprès de la Sacem et du FCM, dont il était le dernier président, a toujours été soucieuse de l'intérêt général. En tant qu'éditeur, il était au cœur des problématiques qui se posaient aussi bien au spectacle vivant qu'au secteur discographique. L'autre personne à laquelle je voudrais rendre hommage, c'est un musicien, c'est Maurice Merle, musicien lyonnais de l'Arfi, du Workshop de Lyon, qui a été le président de la commission du jazz, et qui, après 1981, a été l'interlocuteur des pouvoirs publics, à savoir de Maurice Fleuret, et de Jean Carabona qui à l'époque était inspecteur à la DMD. Il y a eu une antériorité de la part du jazz, au sein des musiques actuelles, dans l'organisation sous forme de collectifs, de commissions de travail, d'initiatives publiques, et d'interpellation des pouvoirs publics qui ensuite ont donné des idées aux autres secteurs des musiques actuelles. Et je pense que sans cette force de proposition que Maurice Merle a animée à un moment donné, nous n'aurions pas fait en 1998 la Commission Nationale des Musiques Actuelles.

Je voulais leur rendre hommage parce que c'est aussi notre musique et ces musiques-là sont aussi des musiques de mémoire et qu'il faut savoir d'où nous sommes partis.

Nous avions le choix entre faire une commission d'experts, de personnalités, ou faire une commission représentative de gens démocratiquement désignés par des structures et qui rendent compte au fur et à mesure de l'avancée des débats à leurs structures, de l'évolution des positions et qui les avalisent ou qui ne les avalisent pas ou qui demandent des amendements, etc. Ce deuxième cas de figure est une méthode aujourd'hui politiquement correcte, mais dans l'état d'urgence dans lequel nous étions en 1998, elle n'a pas été retenue. Nous avons préféré l'hypothèse d'un « commando » de gens qui étaient tous des gens de terrain. Donc la parole du terrain était présente, les préoccupations aussi, et, à l'arrivée, le rapport a été remis à la Ministre, mais surtout à l'ensemble des organisations existantes représentatives qui s'en sont emparées et qui ont joué chacun leur rôle de lobby, plus ou moins efficace, pour que les préconisations de la Commission rentrent dans les faits avec un ordre de priorité variable. Cette méthode-là, dans une situation d'urgence, a été la bonne.

Les conclusions remises à la Ministre ont fait un peu partout bouger les lignes un peu parce qu'elles ne se sont pas contentées d'être un catalogue. Nous avons choisi, tout à fait consciemment, de mettre en avant des principes philosophiques, c'est-à-dire de dégager les axes qui pouvaient donner une cohérence à une politique en direction des musiques actuelles, et ensuite les détails des mesures. À l'arrivée, si beaucoup de collectivités locales, si toutes les sociétés civiles et les pouvoirs publics au niveau de

« Nous sommes toujours en panne d'un outil d'observatoire qui ait les moyens de faire un travail d'intérêt général pour la filière. »

L'État ont adhéré à la plupart des conclusions de la Commission, c'était parce qu'ils avaient une marge d'inventivité à partir de ça, et que nous leur avons donné des axes, des directions, et que l'adaptation de l'action au fil des ans était toujours possible.

Ces axes tenaient en quatre mots qui sont je pense des mots qui, non seulement n'ont pas vieilli, mais ont été récupérés, y compris dans le débat politique depuis.

Le premier, c'est le mot « reconnaissance ».

C'était un mot sur lequel le jazz avait peut-être moins de besoin que les autres musiques actuelles pour pouvoir être reconnu des institutions et des pouvoirs publics comme un interlocuteur crédible, constructif, et un partenaire d'action culturelle. Il y avait là aussi une antériorité - la première classe de jazz dans un conservatoire existait à Angoulême depuis 1983 avec Didier Levallet, l'Orchestre National de Jazz depuis 1986, les festivals de jazz s'étaient déjà regroupés et des initiatives qui n'existaient ni dans le rock ni dans la chanson étaient déjà lancées. Il y avait donc, sur la question de la reconnaissance, un combat du jazz probablement moins important que celui des autres musiques. Encore fallait-il le repréciser.

Le deuxième mot, qui est désormais présent partout dans le discours politique, c'est le mot « proximité ». À l'époque nous n'avions pas l'impression d'enfoncer une porte ouverte, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait pas de mener des actions symboliques au niveau national, mais vraiment de mettre en route toute une politique de terrain, de lieux, de projets, qui mêlent à la fois des lieux de pratique pour les amateurs, des lieux d'enseignement, des lieux de diffusion et qu'ils soient le plus décentralisés possible, comme les processus de décision. Cela générait un réflexe naturel vis à vis de notre premier interlocuteur, les collectivités locales parce que c'est là que les choses devaient bouger d'abord. Ce mot de proximité a généré de nombreuses mesures, de prises de conscience de la part des collectivités très positives pour l'ensemble du secteur, pour le jazz particulièrement. Il a peut-être un peu plus bénéficié à l'enseignement dans un premier temps, et au soutien d'équipements ou de locaux sur des structures de formation, mais aussi à tout le réseau des petites salles qui a pu s'appuyer sur cette idée de proximité de façon durable.

Le troisième mot fort a été celui du pluralisme. Là aussi, nous n'enfonçons pas une porte ouverte, car nous nous heurtions à un mur du côté des médias. La dimension des médias dans ces musiques-là, et le jazz n'y échappe pas, est un élément important d'image et donc de déclenchement de décisions politiques aussi. Il y avait un barrage réel de la part de l'audiovisuel, y compris public. Notre volonté était bel et bien d'enclencher des aides à la production auprès d'organismes comme l'Ifcic pour des

garanties sur des montages de projets un peu ambitieux, et l'Onda pour garantir les déficits des spectacles à risque.

Il est vrai que nous avons tendance à rester un peu orphelins sur la question du rééquilibrage. Il y a de nombreuses mesures concrètes qui ont fonctionné. Dans l'idée de rééquilibrage, nous intégrons le fait que les musiciens enseignants puissent continuer à avoir une activité d'artistes et que le fait d'enseigner ne mette pas en péril leurs droits à l'intermittence ; les choses se sont peu à peu débloquées. Nous avons des idées aussi restées en jachère sur l'encadrement juridique contractuel des artistes avec leurs managers - quasiment inexistant dans le jazz -, mais aussi éditeurs, producteurs, diffuseurs, etc. Ce chantier juridique-là est encore à mener. Mais le point principal du rééquilibrage, c'était ce fameux rapport de 5 % du budget consacré par l'État, aux musiques actuelles en général - le jazz y occupant une part non négligeable - aux 95 % consacrés à la musique savante, classique, contemporaine, au sens traditionnel du terme.

Ce rapport ne s'est pas inversé, évidemment. Nous ne demandions pas qu'il soit inversé : nous réclamions un accroissement de moyens significatif sur le plan des musiques actuelles, jazz inclus. Un effort notable a été fait et je pense que la somme mise à disposition des musiques actuelles par l'État a sûrement été un levier incitateur pour les collectivités locales à accompagner les efforts de l'État. Aujourd'hui, nous ne sommes plus dans la même situation, mais dans l'après-98, cela avait été un levier important. Au bout de cinq ans, nous avons quasiment triplé la somme initiale. Donc de ce côté, il y a eu des éléments positifs, mais globalement on peut quand même toujours s'interroger sur cet énorme différentiel entre l'aide à ce que certains d'entre nous appelaient « la culture bourgeoise » et celle qui ne l'était pas - cette distinction n'engage que moi et ceux qui la tenaient à l'époque.

Sur l'export, des efforts ont été faits dans le cadre de ce rééquilibrage. Des efforts qui ont profité au jazz et à l'ensemble du secteur des musiques actuelles, avec une action plus conséquente et soutenue de ce qui était l'Afaa (devenue Culturesfrance), de sorte que les Bureaux Export se mobilisent, se multiplient dans des zones géographiques importantes. Les Bureaux Export sont moins performants sur le jazz parce que ce dernier ne pèse pas comme industrie culturelle au même titre que la pop et la chanson et la variété en général. Je pense que ceux qui existent en Europe, en Allemagne en particulier, peuvent être régulièrement sollicités. En tous cas, ce sont des outils à notre disposition.

Donc, une première grande frustration sur le résultat des travaux de la commission des musiques actuelles sur cette dimension globale de rééquilibrage qui reste insatisfaisante.

L'autre grande frustration que nous avons eue à travers l'idée de structuration globale du secteur sur la nécessité de filières cohérentes autour d'une utopie relative au Centre National du Cinéma. Nous pensions avoir besoin d'un tel modèle pour la musique. Au lieu de quoi, des lobbies et des protectionnismes ont fait que les producteurs de spectacles ont tiré dans leur coin, et ont eu un meilleur outil qui s'appelle le CNV aujourd'hui, qui est, certes, beaucoup plus performant que n'était le fonds de soutien à l'époque, mais qui est avant tout connecté à des organismes qui représentent les producteurs de disques. À l'intérieur du CNV tout le secteur de la formation n'est pas représenté en tant que tel. Une commission intervient sur les aides à la formation, mais ce n'est pas un outil totalement fédérateur de la filière.

Même chose pour le côté « observatoire » : nous rêvions aussi d'un outil pour l'ensemble du secteur disposant de toutes les données sur le disque, sur le marché de la dématérialisation, sur la réalité de la diffusion dans les médias, du spectacle vivant, et capable d'un comptage des spectateurs. Nous ne sommes pas comme le cinéma où il y a un système de billetterie unique, et donc qui puisse être un outil politique utilisable. Nous sommes toujours en panne d'un outil d'observatoire qui ait les moyens de faire un travail d'intérêt général pour la filière.

Ce que je retiens de l'intervention d'Emmanuel Wallon, c'est la nécessité de retrouver une logique et des réflexes de filière aujourd'hui.

Anthony Braxton, au milieu des années soixante-dix, m'a tenu un discours très cohérent sur le fait que la musique ne se portait jamais mieux qu'en période de crise. Sans faire de misérabilisme, cette histoire n'est pas totalement idiote. Être en situation de difficulté oblige à inventer et à se positionner hors marché d'une certaine façon, et je constate que nous

sommes tous, musiciens, lieux de formation, labels discographiques, très fortement touchés, et cela nous oblige à travailler, à réfléchir, à inventer ensemble. Sur le plan de la créativité, des formes musicales, qui sont la base, nous avons des formes proposées aujourd'hui infiniment moins formatées que dans les années où tout se passait bien, et où la tendance était au recours à des normes du marché. Aujourd'hui, le marché répond à d'autres logiques et est inaccessible pour une bonne part des musiques que nous défendons ici. Autant être dans une vraie situation de créativité artistique sans ce premier réflexe d'avoir à plaire au public ou au commanditaire.

Le fait que nous soyons en situation difficile me fait dire : « *Profitons-en pour réfléchir à nouveau ensemble dix ans après cette commission.* » Je crois aux spécificités du jazz, mais je ne crois pas au levier politique d'une réflexion qui se limiterait à celle du jazz. Parce que la prise de conscience de tous nos interlocuteurs des collectivités territoriales, des pouvoirs publics en général, s'est faite sur la réalité des musiques actuelles. À nous de dire : « *Le jazz est là-dedans et le jazz a des spécificités.* ». Je ne crois pas possible d'avoir un impact politique fort sur la seule image « jazz ». Ce dernier ne pèse pas assez fort, économiquement et en terme de public aujourd'hui. Mais ce que nous rajoutons à la réalité culturelle, artistique, et économique, aux autres musiques actuelles, est un plus appréciable. J'aurais donc tendance à dire : « *Oui à la spécificité, mais à l'intérieur d'un combat plus large.* ». Profitons de cette fragilisation générale pour nous retrouver militant comme à l'époque de Maurice Merle.

« Profitons de cette fragilisation générale pour nous retrouver militant comme à l'époque de Maurice Merle. »

DEUXIÈME PARTIE

POUR UNE REFONDATION DES POLITIQUES PUBLIQUES EN FAVEUR DU JAZZ

« DE LA NÉCESSITÉ D'UNE POLITIQUE
MIEUX IDENTIFIÉE EN FAVEUR DU JAZZ »

*« Donc oui à un traitement spécifique,
mais à l'intérieur de quelque chose
de beaucoup plus vaste, même si le
“plus vaste” ne doit pas se limiter
aux musiques actuelles. »*

Philippe Pujas :

Cette deuxième partie de matinée, est un débat autour d'une question centrale de ces rencontres, intitulée « De la nécessité d'une politique mieux identifiée pour le jazz. » Comment faire que le jazz, qui a été largement intégré dans un ensemble musiques actuelles par les politiques publiques, de l'État et des collectivités territoriales, soit pris en compte dans sa spécificité ?

Tout d'abord laisser la parole aux régions sur cette question qui a été posée par Alex Dutilh : est-ce que, si l'on isole le jazz, nous perdons en poids politique ? Le jazz doit-il être intégré dans une politique plus large des musiques actuelles pour peser dans cet ensemble qui est celui qui sert de cadre de référence aux politiques territoriales ?

LA POLITIQUE DU JAZZ EN FRANCE

Frédéric Vilcocq

Frédéric Vilcocq, est conseiller régional délégué à la Culture et à l'Économie Créative en Aquitaine. Il est vice-Président du CSMA au titre des collectivités locales.

Cela fait effectivement partie des questions importantes à poser dans une période historique où il y a besoin de refonder les politiques culturelles, où pour la première fois, et cela va demander une responsabilité de la part de la gauche française, qui détient l'ensemble des collectivités territoriales, vingt régions sur vingt-deux, soixante départements sur cent, la quasi-totalité des intercommunalités et plus de quatre-vingt-cinq villes de plus de 50 000 habitants. Donc, nous allons avoir à nous déterminer sur l'unité de politiques culturelles dans un cadre qu'a rappelé Emmanuel Wallon.

Puisque j'étais présent hier après-midi, j'ai entendu des choses qui m'ont fait plaisir, et d'autres qui m'ont profondément heurté. Tout d'abord, il me semblait important de faire un petit florilège de ces divers propos.

Donc Tristan Macé qui parlait du désir d'une politique unitaire du jazz et du chèque qui va avec, et évoquait la question du rééquilibrage. En posant les choses comme ça avec une collectivité locale, ce n'est certainement pas la bonne méthode de relation dans une phase de refondation des politiques publiques. Emmanuel Bex qui en tant que musicien disait ne pas voir la politique du jazz en France. Cette phrase d'un responsable de festival : « Nous allons être aux mains des villes, des conseils généraux, alors que l'aide de l'État, elle, nous a toujours tirés vers le haut, les collectivités nous amènent à faire de la variété. Il est temps de se retrouver dans la grande famille du jazz et d'affirmer une politique lisible et identifiée du jazz parce que l'antériorité vaut légitimité pour le jazz », qui coince un peu. La responsable de l'Onda : « Il ne faut pas se battre contre des moulins à vent, nous ne bougerons pas les déséquilibres, la stabilité est là ». En tant qu' élu local de gauche, cette soumission à l'histoire des politiques publiques de la Culture me heurte profondément. Je continue : « Singularité du jazz en se méfiant de l'amalgame avec les musiques actuelles et son périmètre un peu mou. » Didier Levallet : « Dilution de l'identité du jazz ». Nous avons là effectivement quelques grandes interrogations, qui ont été portées hier après-midi, et que l'on connaît. Et nous avons la réponse d'Alex Dutilh :

« Politique spécifique oui, mais à l'intérieur d'un grand ensemble », et j'aurais plutôt tendance à rejoindre cette formulation.

Les musiques actuelles ont-elles été un artifice des collectivités, de l'État, et des acteurs ? Nous avons été dans un rassemblement qui tenait effectivement de l'artifice, à la fois de langage bien évidemment, même si derrière cet artifice existaient quelques réalités. Ces réalités tiennent à l'absence de reconnaissance, même si le jazz avait certes une petite longueur d'avance. Concernant la question du rééquilibrage, où, en termes financiers, le déséquilibre était flagrant aussi bien du côté de l'État que du côté des collectivités, même si le rééquilibrage a été plus grand côté collectivités territoriales que côté État, est-ce que le fait d'avoir été intégré, de façon plus ou moins artificielle, a-t-il pénalisé et a empêché qu'il y ait un traitement spécifique au jazz en France ? Je ne le crois pas. Les quelques avancées qui ont eu lieu, ont bien eu lieu dans le cadre d'une politique plus globalisée, et encore une fois je ne pense pas - au-delà de la nécessité peut-être d'une plate-forme, qui a été évoquée hier, des acteurs jazz - effectivement que de vouloir sortir et de se singulariser d'autres esthétiques intégrées aux musiques actuelles soit la bonne porte de sortie, y compris en termes d'impact politique.

Crier plus fort en disant que votre histoire est différente de celle des musiques du monde, de celle du rock, musiques électroniques, de la chanson : oui. Après, il s'agira d'expliquer en quoi ces différences sont pertinentes et nécessitent un traitement spécifique. Il existe des différences, mais encore une fois, beaucoup plus de choses vous rapprochent.

Les discours qui demandaient un traitement spécifique laissaient penser que le jazz était peut-être un peu plus intelligent que le rock, que les compositions étaient mieux écrites, plus complexes. On retrouvait ce qui m'a éloigné du jazz : ce sentiment de supériorité par rapport à d'autres musiques populaires. C'est un discours totalement dépassé et je ne vois pas en quoi effectivement aujourd'hui avec le patrimoine de l'histoire du rock en France, ou des musiques électroniques pour une période plus récente, des gens seraient à la fois moins conscients des politiques publiques de la Culture, moins conscients de la citoyenneté de certains festivals, beaucoup plus ancrés dans la « mercantilité », beaucoup plus tenus par ce grand marché. Il faut absolument se démarquer de ces propos si l'on

veut réussir à se singulariser. Vos singularités, vous ne pourrez les mettre en avant qu'à partir du moment effectivement où nous ne retomberons pas dans une guerre des esthétiques à l'intérieur des musiques actuelles, parce que sinon nous aurons perdu du temps, du terrain, dans une période historique difficile, qui attend autre chose.

Donc oui à un traitement spécifique, mais à l'intérieur de quelque chose de beaucoup plus vaste, même si le « plus vaste » ne doit pas se limiter aux musiques actuelles.

En tant qu'élus territorial, m'intéressant à ce secteur-là, lorsque l'on regarde le travail des musiciens, des créateurs, ces frontières stylistiques n'existent pas, elles sont très souvent franchies allègrement. Ce n'est pas à nous, collectivités, État et sociologues de chercher à ré-enfermer les choses. Comme le disait Alex Dutilh, depuis quatre-vingt-dix-huit, il s'est passé des choses. Le Ministère, sous l'impulsion des acteurs, a impulsé, avec une méthode et un esprit identique, une concertation nationale musiques actuelles en 2005. Cette filière a été rassemblée, a travaillé pendant plus d'un an et demi et une réponse partielle a été apportée par l'ancien Ministre de la Culture, Renaud Donnedieu de Vabres, avec la création d'un Conseil Supérieur des Musiques Actuelles qui était pertinent - je dis « était » parce qu'aujourd'hui les choses sont tellement troubles. Il était pertinent dans cette nécessité pour les musiques actuelles qui avaient été écartées très longtemps des politiques publiques de la Culture, à la fois de l'État et des collectivités, de reprendre un temps d'avance en proposant une méthode nouvelle que nous avons appelée la co-construction de politiques publiques, c'est-à-dire une volonté qu'autour de la table, soient présents l'État, les collectivités, les acteurs et également les citoyens que je ne considère pas uniquement comme un public. L'ensemble de ces personnes doivent être en capacité de co-construire des nouveaux dispositifs de politiques culturelles aussi bien au niveau de l'État que des collectivités territoriales, avec un référentiel commun que pourrait être, comme le suggère Jean-Michel Lucas, la convention de l'Unesco, convention sur la diversité culturelle qui implique à la fois la reconnaissance du droit culturel des citoyens et la reconnaissance de l'égalité de l'ensemble des cultures - ce qui vient battre en brèche cette séparation en France entre les cultures bourgeoises, et ces cultures qui seraient « invalides » institutionnellement parce qu'on ne leur reconnaîtrait pas réellement de pertinence en tant qu'œuvres universelles, pour reprendre nos grands termes d'histoire des politiques publiques.

Cette co-construction qui a commencé à se mettre en place avec un travail de concertation territoriale a été en partie cassée par l'arrivée de la nouvelle Ministre, avec un manque de courtoisie républicaine qui fait que ce Conseil, monté par le Ministère est aujourd'hui bloqué par ce même Ministère, avec des demandes régulières d'entretiens, des courriers, auxquels nous n'avons aucune de réponse depuis plus d'un an. Là où nous avons un nouveau modèle de construction de politique publique adaptée à notre secteur, y compris effectivement à des politiques plus identifiées pour le jazz, les choses sont totalement bloquées et c'est totalement dramatique. Alors, nous sont imposés les entretiens de Valois en pensant que ce modèle peut convenir à notre secteur alors que c'est une erreur totale. Les résultats de ces entretiens consisteront très certainement en une augmentation budgétaire en faveur de nos grandes institutions culturelles, et ainsi

un oubli de nos musiques, nos préoccupations et nos propositions. Nous risquons donc de retourner dans ce que malheureusement le Ministère et les collectivités ont fait de plus mal depuis ces dernières années.

Il y avait quelques inquiétudes sur les collectivités territoriales qui ne garantiraient pas - j'ai cru comprendre cela - une exigence artistique forte aux acteurs culturels. Nous sommes là aussi sur de faux débats, mais il y a effectivement des méthodes à trouver pour garantir que les collectivités autonomes ne viennent pas renverser la barque en cas de changement de majorité politique.

Armand Meignan :

Ce que vient de dire Frédéric Vilcoq représente exactement ce pourquoi nous voulons sortir des musiques actuelles. Il faut pousser le raisonnement plus loin : pourquoi ne pas mettre la musique classique dans les musiques actuelles ? J'ai l'impression de recevoir une leçon, comme je l'ai entendu tout de suite, avec quelqu'un qui note ce qui a été dit, ce qui n'a pas été dit. En outre, quantité d'élus locaux nous poussent, gens de terrain, dans un sens qui va vers la variété de jazz et loin des créations. Ce phénomène est courant et risquerait de s'aggraver encore plus dans le cas d'une disparition des aides de l'Etat.

Frédéric Vilcoq :

Mon propos n'était pas de donner des leçons ; je ne pense pas être dans cette logique-là en tant qu'élus. Si le débat consiste à ne pas répondre à ce qu'on a pu entendre, c'est un débat qui ne va que dans un sens et à ce moment-là, en tant qu'élus, cela m'intéresse assez peu. Savoir que des collectivités effectivement ne sont pas dans un cercle vertueux, c'est certain. Dire que l'État était le seul garant d'une exigence artistique est une connerie aujourd'hui. Si nous pensons effectivement que les élus qui détiennent aussi une parcelle de pouvoir et de légitimité populaire ne sont que des affreux qui vont abaisser le niveau d'exigence culturelle, alors ce discours ne m'intéresse pas. De plus, à la fin de mon propos, j'ai insisté sur la nécessité de mettre en place une méthode, y compris par la loi, de manière, et grâce à ce que j'évoquais sur un référentiel commun qui viendrait garantir que les modifications politiques de certaines collectivités ne tireraient pas vers le bas les différents projets entamés. Je ne donne pas de leçons, j'essaie au contraire sur une démarche qui est la mienne en Aquitaine, et que j'essaie de promouvoir ailleurs, de faire en sorte que la parole s'installe et que des dispositifs puissent être créés ensemble. J'essaie de lutter contre certains de mes autres collègues qui régulièrement viennent me dire : « *Oui, mais sur l'artistique il faudrait que nous ayons notre mot à dire.* » Je pense que ce sont des débats qui doivent s'ouvrir : à un moment donné, en tant qu'acteurs culturels qui exigeaient, comme cela a été dit hier, le chèque sans que de l'autre côté il y ait une capacité de dialogue aussi sur la création ?

Philippe Pujas :

Il y a là deux questions qui sont liées. D'une part: est-ce que oui ou non devons nous nous battre pour une spécificité du jazz ? Et d'autre part, la question du rapport aux collectivités locales et le soupçon qui porte sur les collectivités locales de mal gérer les politiques culturelles, de les tirer vers le bas.

« Progressivement une capacité d'expertise s'est développée chez les élus des grandes villes, des départements, et des régions. »

« L'important est de se positionner par rapport au contenu des politiques culturelles dans lesquelles un certain nombre de missions sont à prendre en compte autour de la création, la diffusion, et l'accompagnement des pratiques. »

Guy Dumélie

Guy Dumélie, en tant qu'élu à la Mairie d'Aubervilliers, est vice-président de la FNCC (Fédération Nationale des Collectivités Territoriales), en charge des questions culturelles.

Avant d'arriver sur le thème de la journée, notre problème actuellement à la FNCC, c'est qu'avec les élections municipales nous assistons à un très large renouvellement chez les élus. Nous sommes en pleine période de réorientation. Et dans le même temps nous assistons à une forte demande de formation de la part des nouveaux élus : les premières formations que nous avons voulu faire ont eu un succès bien plus grand encore que l'après-élections municipales de 2001. Ceci est un élément de réponse, partielle certainement, à vos craintes. Ce n'est pas d'hier que nous entendons cela et que les élus ont à faire à un regard critique de la part des acteurs culturels. Au début du XXe siècle, un inspecteur des Beaux-Arts disait qu'il ne fallait surtout pas que les édiles locaux se préoccupent de culture, qu'il n'y avait que le Ministre, protecteur des arts et des artistes, qui pouvait s'en préoccuper, alors que les édiles locaux en étaient complètement incapables. Mais progressivement une capacité d'expertise s'est développée chez les élus des grandes villes, des départements, et des régions car ils se sont vraiment dotés de cette compétence à l'expertise. Il y a toujours, après les échéances municipales, de nouveaux élus pour considérer que tout ce qui a été fait auparavant ne vaut pas un clou et que maintenant tout doit changer. Nous avons donc toujours ces risques-là, ces craintes, et elles sont trop nombreuses encore même si elles ne sont que très locales et très parcellaires. Il faut donc à la fois en tenir compte, mais ne pas les surestimer.

Les politiques culturelles sont en pleine mutation. Nous avons bâti depuis très longtemps, et notamment depuis Malraux, des politiques culturelles qui étaient centrées sur la création d'institutions, d'établissements dans lesquels on finançait des équipes artistiques, et le passage de cette conception à une conception territoriale avec des responsabilités diversifiées en matière culturelle pose un certain nombre de problèmes aux élus qui prennent cela avec du retard et qui ressentent un réel besoin de formation. Nous l'avons vu de façon très concrète avec la loi d'août 2004 sur l'enseignement artistique vis-à-vis des élus des villes et des départements, à qui nous avons eu beaucoup de mal à expliquer les enjeux de la loi. Cela a été très long et très difficile, et même si les régions et les départements ont saisi les enjeux de cette question, pour les adjoints à la Culture des villes, c'est encore une question qui est insuffisamment prise en compte. Ce sont des réalités de terrain avec lesquelles nous avons à faire.

Pour illustrer mes difficultés avec les clivages « Musiques Actuelles/Jazz et Musiques Improvisées », je vais vous donner deux exemples.

Dans les derniers textes, qui ont trait à l'enseignement de la musique et qui sont parus l'année dernière dans la foulée de la loi de 2004, la loi insiste pour que, dans le champ de la « musique classique », il faille absolument développer la pratique de l'improvisation qui jusqu'à maintenant était très peu présente dans les conservatoires. Un deuxième exemple. Je suis à Aubervilliers, président d'une association qui a comme fonction l'accompagnement des pratiques artistiques de nos concitoyens. Nous organisons en ce moment-ci tout un programme d'actions, avec l'Ircam, Sylvain Kassap, et Alain Damien, clarinette solo à l'Intercontemporain. Donc dire : « C'est dans telle catégorie et ce n'est pas dans telle autre catégorie », m'est un peu compliqué.

Alex Dutilh a mis le doigt sur ce paradoxe en 1998 : celui d'un secteur musical, prédominant dans la société, qui reçoit les restes, les rogatons au niveau financement public, voilà. Ce paradoxe-là, nous avons à faire avec, et dès qu'il y a restriction budgétaire, c'est le petit dernier qui subit de plein fouet, le premier, les effets négatifs.

Alors comment les choses peuvent-elles avancer ? Je parlerai avec aussi l'expérience que nous pouvons avoir à Banlieues Bleues, qu'on soit un festival ou qu'on soit une structure locale. L'important est de se positionner par rapport au contenu des politiques culturelles dans lesquelles un certain nombre de missions sont à prendre en compte autour de la création, la diffusion, et l'accompagnement des pratiques. Nous pouvons nous poser la question pour l'ensemble des champs et des responsabilités publiques en matière de culture : « Où puis-je intervenir ? Comment puis-je le faire ? Et avec qui puis-je établir des partenariats ? » Ainsi, Banlieues Bleues a depuis très longtemps des actions musicales organisées en partenariat avec les forces locales, les conservatoires et tous les acteurs locaux en matière de jazz. Il s'agit donc d'insister sur le rapport avec les autres acteurs du territoire, quels qu'ils soient, dans le domaine artistique, et ensuite d'avoir des temps d'élaboration et d'échange avec ces différents acteurs, même si cela n'est pas une chose simple. Nous n'avancerons pas si ces questions ne sont pas posées.

« *Le jazz est au cœur du sujet des musiques actuelles.* »

« *Le rapport sur la fondation d'une politique culturelle disait que les directions régionales des affaires culturelles étaient le seul endroit en France où le Ministère de la Culture était entier, dans sa capacité à percevoir l'ensemble du périmètre d'action, ses conclusions, en termes d'action et en termes de partenariat.* »

Antoine-Laurent Figuière

Antoine Laurent Figuière est adjoint au DRAC de Bourgogne. Il est devenu fin 2008, directeur adjoint à la Direction Régionale des Affaires Culturelles du Nord Pas-de-Calais.

Philippe Pujas :

De nombreux bruits courent sur la possible disparition de certaines Drac. Pourrait-on avoir une mise à jour ? Cela permettrait à tout le monde d'y voir plus clair et ainsi d'assainir les débats.

Antoine-Laurent Figuière :

Pour répondre très précisément à votre question, les Drac vont continuer à exister. Cela a été annoncé par le Président de la République, lors du conseil de la modernisation de fin avril 2008.

C'est extrêmement clair. Il y avait vingt-deux directions régionales des services de l'État dans chacune des régions, il n'en reste plus que huit. Dans les huit restent les directions régionales des Affaires culturelles. Il y avait huit pôles régionaux, dont un pôle Culture. Le pôle Culture reste parmi les cinq pôles qui restent auprès des préfets de régions.

Pour aller un peu en amont, la mission d'audit qui s'occupait du Ministère de la Culture a très clairement affirmé que le périmètre actuel du Ministère de la Culture ne devait pas être touché : à l'heure actuelle, le périmètre n'est pas touché, les missions du Ministère de la Culture sont préservées.

Cette mission recommandait par contre le regroupement d'un certain nombre de directions sectorielles de l'administration centrale autour de trois pôles : un pôle création qui reprendrait les attributions de l'ancienne DMDTS, d'une partie de la délégation du Livre et de la Lecture, de la délégation aux Arts plastiques, et d'une partie du cinéma ; un pôle autour des patrimoines : musées de France, archéologie, monuments historiques et un pôle autour de la direction des Médias et des Industries culturelles, le tout coiffé par un grand secrétariat général, fonctions support et fonctions transversales.

L'état actuel des réflexions en est là. Aujourd'hui la mise en œuvre de ces mesures doit prendre un an, un an et demi, et au cœur de la discussion restent l'articulation des directions sectorielles nouvellement créées de l'administration centrale et des directions régionales de l'action culturelle dont le rapport sur la fondation d'une politique culturelle commandé par Douste-Blazy en 1997, disait que les directions régionales des affaires culturelles étaient le seul endroit en France où le Ministère de la Culture était entier, dans sa capacité à percevoir l'ensemble du périmètre d'action, ses conclusions, en termes d'action et en termes de partenariat. Cela ne vous empêchera pas de poser la question qui doit suivre, à savoir l'adéquation des missions et des moyens, et donc de rentrer dans une autre partie du débat par rapport à la question de la spécificité du jazz dans les musiques actuelles.

« *Le jazz fait bien l'objet d'une politique spécifique identifiée de la part du Ministère de la Culture et dans une logique de filière.* »

André Cayot

André Cayot est inspecteur en charge des Musiques Actuelles au sein du Ministère de la Culture et de Communication.

D'abord pour commencer, je vous transmets le message de sympathie et d'amitié de notre nouveau directeur, Georges-François Hirsch, qui est arrivé depuis cette semaine à la DMDTS, qui sera en charge donc de la transformation et de l'accompagnement de cette grande direction, la direction de la Création dont a parlé à l'instant Antoine-Laurent Figuière. C'est un moment important, de grandes mutations profondes qu'Antoine-Laurent vient de résumer très rapidement qui nous animent aujourd'hui. Tout ceci va nous conduire dans cette nouvelle organisation du Ministère sans qu'il y ait de remise en cause de ce qui était engagé, si ce n'est un certain nombre de points sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure.

Les trois points que je voulais évoquer :

Un : sur les points précis s'agissant du jazz et des musiques actuelles, non pas pour clore le débat, mais pour le redire : le jazz est, intrinsèquement et certainement, au cœur du sujet des musiques actuelles, c'est même un des éléments déterminants de ce secteur-là - qu'on peut appeler musiques populaires, musiques actuelles. Il est considéré comme étant une des branches de cette famille, tout en étant bien évidemment transversal et ouvert à d'autres esthétiques, et pour le coup, il a fait l'objet d'un travail spécifique à l'intérieur de ces familles-là, mais en même temps il y est complètement intégré. J'ai entendu tout à l'heure des interventions qui tendaient à remettre en cause cette manière de voir les choses. Je ne paraphraserai pas ce qu'a dit Alex Dutilh ; il y a eu des commissions pour le jazz en 1993 et 1997 puisque nous avons remis en route des commissions pour le jazz sous la présidence de Michel Orier et nous avons travaillé dans ce sens-là jusqu'à ce que cette Commission de 1998 décide d'arrêter ses travaux puisqu'elle était désormais concernée directement par la concertation nationale pour les musiques actuelles qu'a présidée Alex Dutilh. Pour conclure, le jazz est au cœur du sujet des musiques actuelles.

Deuxième point : le jazz fait bien l'objet d'une politique spécifique identifiée de la part du Ministère de la Culture et dans une logique de filière, c'est-à-dire que depuis l'enseignement jusqu'au disque, cette politique est parfaitement identifiable. Encore une fois, nous pouvons discuter des moyens, des montants, et de ce qui est fait et de la suffisance de ce qui est fait ou non, mais il est clair qu'il y a une politique pour le jazz en France, et tous les pays de l'Union Européenne aimeraient pouvoir en dire autant. Nous avons avancé dans ce sens-là avec vous depuis de nombreuses années. À partir du moment où l'on parle de filière, il est évident que la filière se retrouve également du côté des fédérations et de la structuration du secteur, que vous représentez aujourd'hui. Aujourd'hui il nous faut identifier la politique de filière avec d'un côté, les fédérations, les acteurs, en organisations

professionnelles ou fédérations, et de l'autre côté, ceux qui financent ; les sociétés civiles, l'État et les collectivités territoriales, pour voir où nous en sommes. Nous n'aurons pas forcément à rougir, même si nous sommes, encore une fois, sans doute au milieu du gué - alors sommes-nous du bon côté du gué, s'agissant des publics, en faveur du jazz ? - mais il faudra que nous mettions chacun en lumière ce qui se fait pour ce secteur d'activité qui est intégré dans le domaine des musiques actuelles et complètement singulier. Au cours de ma longue carrière au Ministère de la Culture, je n'ai jamais rencontré un élu qui soit venu me voir pour me dire : « *Monsieur Cayot, je voudrais créer une scène pour les musiques actuelles, dédiée complètement au jazz* ». Aujourd'hui, ce sont donc des logiques individuelles qui portent le jazz, et il est très difficile de faire naître du côté des collectivités un réel appétit pour accompagner ce qui, aujourd'hui, est un secteur complètement identifié qui bénéficie d'une logique de filière importante.

Troisième point : la question des concertations territoriales. Nous avons aujourd'hui initié avec les acteurs des musiques actuelles, dans le prolongement de ce qui a été fait en 1998, mais d'une façon qui est portée par les organisations professionnelles représentatives, fédérations, syndicats, et élus : le Conseil Supérieur des Musiques Actuelles. Nous avons là une configuration qui aujourd'hui est parfaitement représentative de l'ensemble du secteur, qui a travaillé et œuvré de façon très claire et très profonde pour mettre en place un travail qui aille justement dans cette logique de proximité et de public que 1998 avait révélée, pour tenter de porter auprès des collectivités un travail de co-construction sur le domaine des musiques actuelles, dont le jazz fait partie. Nous avons aujourd'hui un enjeu important, celui de faire valoir ce travail et de le développer. Le travail, mis en place sur les entretiens de Valois, est un travail national qui pourrait être décliné au niveau de chacun des territoires, et notamment des territoires régionaux de telle sorte que nous puissions, à partir de la matrice pertinente créée par les gens des musiques actuelles, travailler en élargissant le propos pour que l'ensemble des questions du spectacle vivant, dans une logique de filière qui n'exclue pas les questions relatives au disque et à la diffusion, médias, etc., puisse être portée au plan territorial. Cette logique de concertation, doit être mise en place sur les musiques actuelles. Aujourd'hui sans doute peut-elle être un prolongement de ce que nous avons fait, de ce que nous faisons sur les entretiens de Valois, et je pense qu'il y a là matière à travailler ensemble. Le jazz trouvera davantage sa place sans doute à cet endroit-là, car si j'en crois ce qui se passe ici ou là, les logiques territoriales sont aussi à l'œuvre pour le jazz. Nous avons des centres régionaux, nous avons des festivals qui ont un travail qui n'est pas simplement un point focal et annuel de travail, mais qui est un travail qui se répartit sur l'ensemble de l'année, et nous avons tout à gagner à faire en sorte que cette méthode puisse être développée.

DÉBAT AVEC LA SALLE

Un changement d'orientation et de paradigmes de l'intervention publique ?

L'intégration des spécificités « jazz » à une nouvelle politique culturelle

La nécessité d'un positionnement spécifique des sociétés civiles à l'égard du jazz ?

Armand Meignan :

Je ne partage pas l'optimisme d'Antoine Laurent et d'André. Sur les subventionnements d'État, depuis deux mois, nous avons des messages alarmistes de tous les directeurs des festivals du réseau. Des festivals ont vu leurs subventions, notamment ceux qui avaient des subventions entre quinze et dix-sept mille euros, complètement disparaître. Des festivals ont des subventions en baisse de quatre, cinq pour cent. Et surtout le discours des conseillers musique est très alarmiste pour l'année prochaine. C'est un discours qui nous est répercuté par trente-cinq festivals. Cela peut représenter pour certains festivals qui ont une masse de budget importante, c'est cent mille euros qui disparaissent.

Pour répondre à Frédéric sans vouloir recréer une polémique inutile, il n'y a rien de mieux que des gens qui ne comprennent pas la culture dans les élus régionaux ou départementaux, évidemment, mais cette aide de l'État nous a toujours été attribuée pour développer l'aspect citoyen de nos festivals, l'aspect de création, comme le soulignait Guy Dumelie et comme ce que fait Banlieues Bleues par exemple. Nous sommes très inquiets. Quand je fais deux courriers, à la Drac Ile-de-France et à la Drac PACA, en leur demandant : « Mais quel est votre choix ? Pourquoi avez-vous choisi de supprimer l'aide à Luberon Jazz et à Jazz au fil de l'Oise et ainsi d'aider un gros festival qui n'a pas la même politique d'action culturelle ? », je n'obtiens aucune réponse. Cela devient très inquiétant pour nous et cela nous touche quotidiennement. Et c'est aussi pour cela que nous nous posons la question d'une réaction !

En ce qui concerne les questions relatives au jazz et aux musiques actuelles, il y a beaucoup à dire. Mais je préférerais que certains d'entre nous ici s'expriment et notamment les musiciens puisque j'ai souvent entendu des musiciens de jazz s'exprimer ainsi : que fait-on dans les musiques actuelles ?

Par contre, comme Frédéric, je refuse d'entendre ce que j'ai entendu hier, c'est-à-dire que « le jazz est élitiste et que nous sommes meilleurs que les autres ». Nous l'entendons très souvent, de la part de certains musiciens notamment. Je me bats contre cela parce que je suis aussi admirateur d'autres musiques. Je ne vis pas que pour le jazz, donc je comprends qu'il n'y ait pas que nous qui faisons quelque chose d'intelligent.

Antoine-Laurent Figuière :

C'est une situation difficile et je ne me sens pas forcément toujours à l'aise pour répondre à questions-là parce que nous sommes aussi liés à l'annuité budgétaire. Certes, des tensions budgétaires existent, mais pas qu'au Ministère de la Culture. J'ai tendance à dire, en tant qu'ancien élu local d'une grande ville, qu'aujourd'hui les budgets les plus touchés sur le plan culturel sont les budgets municipaux, en termes de capacité d'action, pas en termes de GPEC. Donc gardez-vous bien aujourd'hui de prendre les services de l'État, qui mettent en œuvre une politique comme cristallisateur de tous les mécontentements et comme bouc émissaire.

Autant il est possible de développer une problématique, en centrale, de politique nationale, autant l'application territoriale se fait sous l'autorité des préfets. Ainsi, en fonction des contextes régionaux, des choix sont faits. Je rappellerai tout d'abord, ce qu'a dit Emmanuel Wallon tout à l'heure, c'est une période de crise. Emmanuel a dit : « Nous ne sommes pas sur un retour en arrière, mais sur un changement des paradigmes ou un changement des fondamentaux », et a conclu en disant : « En temps de crise, c'est aussi une occasion de refaire renaître. »

J'emploie souvent la métaphore du vigneron : « A un moment ou à un autre, à certaines périodes, pour avoir du bon vin et que le raisin soit bon, on coupe pour re-permettre les choses », mais pour cela, il faut une intelligence situationnelle, une capacité d'écoute et de compréhension, une capacité pédagogique, et peut-être aussi ce qui nous manque aujourd'hui : une boussole et des consignes. Nous ne savons pas forcément quelle sera la politique de soutien aux festivals, et sur quels critères elle se fondera. On ne sait pas forcément, pour ce qui vous concerne, comment continuer une politique de soutien aux clubs, etc. Ce sont de vraies questions. Je suis dans une région où cela est relativement plus facile. Nous avons aussi essayé de faire des choix, de maintenir, de toucher au minimum, mais c'est une région où le jazz est extrêmement présent. Tout cela est très complexe et il y a aujourd'hui un désarroi de l'ensemble des collègues conseillers sectoriels sur leur articulation avec les Drac et avec les centrales dans une situation budgétaire où il faut réinventer des modes d'action et des politiques. Sur ces questions, nos désarrois sont au moins aussi importants que les vôtres.

« Sur les subventionnements d'État, depuis deux mois, nous avons des messages alarmistes de tous les directeurs des festivals du réseau. »

« *La culture a aujourd'hui le complexe de Lopatkine, ce personnage de La Cerisaie qui se demande s'il faut l'abattre pour la sauver ou la sauver pour l'abattre.* »

« *La crise peut ainsi être une occasion de refonder.* »

En fonction des régions, il existe des difficultés à trouver des formes de collaboration avec les collectivités, quelle que soit leur nature. J'ai rappelé le poids des budgets Culture dans les villes et la diminution de fait de leur capacité d'action sur ce qui est le soutien à la création, à l'animation, à l'action culturelle, ne se retrouve pas forcément de la même manière dans les conseils généraux ou régionaux, y compris parce que il y a eu, et personne ne le dit jamais, notamment pour les conseils généraux, l'histoire des droits de mutation qui ont permis de dégager des marges. Il faut aussi penser que le jazz est dans les musiques actuelles, les musiques actuelles dans le spectacle vivant, et le spectacle vivant dans une politique globale. Et que si nous n'avons pas le surplomb permanent, nous n'arriverons pas forcément à trouver de solutions. Je comprends que quelqu'un qui porte un projet avec passion, qui le développe et se trouve brusquement mis au pied du mur sans qu'à un moment donné il n'y ait eu de discussion, des enjeux posés, un discours en termes politiques soit découragé face au manque de courage de certains.

Il faut que nous puissions affronter, se confronter, de manière à ce que effectivement ce que vous appeliez de vos vœux sur le changement à la fois de fondamentaux se produise. La crise peut ainsi être une occasion de refonder.

Xavier Lemettre, directeur de Banlieues Bleues :

Je vais donc parler de terrain, ou plutôt de terroir, puisque nous sommes tous à un moment où la vigne va être retaillée ou est en train d'être retaillée et nous avons tous sorti nos couteaux.

Par rapport à la spécificité du jazz : la logique de filière, voir de filon que nous expérimentons depuis longtemps, est, à mon avis, menacée que cela soit du côté des festivals comme d'autres structures. Cette musique a en effet au moins une spécificité, c'est son côté inclusif et surtout pas exclusif, ni vis-à-vis des publics que vis-à-vis d'autres musiques. Elle est en ce sens fédératrice, car mélangeant toutes les générations et de nombreuses cultures. Il importe donc de ne pas s'appesantir sur l'image blessée de notre musique.

Tous les résultats que nous avons sur les territoires et dans la pratique, qu'elle soit professionnelle ou amateur sont des choses qu'on ne voit pas ailleurs, et ce sont des choses qui vont aussi dans le sens de l'intérêt général. Alors, il y a en effet, les opérateurs sur le terrain, qui tentent toujours de se remettre en question plutôt que de s'enfermer dans des pratiques qui ne marchent pas et chez qui l'expérimentation est chose quotidienne maintenant. Cela fait partie de la nature de cette musique et de nos pratiques, mais nous devons aussi avoir des armes pour cela et notamment des armes artistiques. Pour faire valoir mon optimisme, il est vrai que des choses très riches se passent chaque jour sur le terrain. Nous le vivons tous les jours avec des bambins et des adultes qui n'ont jamais entendu de jazz ! Nous ne sommes plus dans l'élitisme musical et encore moins dans l'élitisme culturel.

Sur l'autre partie du débat qui est de savoir comment faire pour une meilleure collaboration entre État, collectivités et structures culturelles ? Il y a bien sûr une politique de filière qui a été structurée, mais depuis cinq, dix ans, plus grand-chose ne bouge. Nous en faisons l'expérience puisque nous sommes, non seulement festival, mais aussi un lieu. Ce lieu, réfléchi depuis quinze ans, est entièrement dédié au jazz. Il a débuté avec la DMDTS, puis ensuite avec la déconcentration, a été suivi par la Drac. Il y a eu une dépense d'investissement, certes, mais à l'heure d'ouvrir ce lieu, il n'y avait pas de moyen de fonctionnement du côté de l'État, à peine quinze mille euros pour une activité à l'année. Bien sûr, nous gardions nos anciens moyens, mais sans en avoir de nouveau pour ce projet. Aujourd'hui, ce questionnement est donc renversé aux collectivités territoriales, région, département, et ville, qui n'avaient jamais porté un projet de lieu à vocation nationale ou en tout cas, régionale avec une spécificité jazz. Nous pourrions continuer à faire tout ce que nous voulons sur le terrain, mais à un moment nous avons besoin d'outils structurants, collectifs et individuels adaptés au terrain. Les choses se contractent, les choses s'amenuisent d'une certaine façon. Dans cette filière, je ne vois plus rien naître sur le terrain. Puisqu'il va y avoir taille, il faut alors penser au futur, à des choses nouvelles. Or, pour l'instant, les moments de dialogue sont trop limités pour y parvenir.

Ann Ballester, présidente de l'Union des Musiciens de Jazz :

Emmanuel Bex et Tristan Macé ont été mal compris hier : il n'a jamais été question d'élitisme, de quelque forme que ce soit, et d'exclusif. L'UMJ, outre le fait qu'elle réunit plusieurs centaines de musiciens de jazz, est très attachée en effet à la spécificité de la musique et à son encadrement. Là où Tristan voulait par contre insister, c'est sur notre souci de fédérer, d'échanger avec la ville, l'arrondissement et les musiciens sans soucis d'esthétique. Tout le travail que nous effectuons se situe à l'opposé de ce que Monsieur Vilcoq a pu comprendre.

Emmanuel Wallon :

Relativement au changement de paradigme que nous sommes en train de vivre au niveau des politiques culturelles, il y a deux façons de répondre. Une, un peu plus anecdotique, qui est de dire : « *La culture a aujourd'hui le complexe de Lopatkine, ce personnage de La Cerisaie qui se demande s'il faut l'abattre pour la sauver ou la sauver pour l'abattre.* » Il existe effectivement des inquiétudes budgétaires liées à la révision générale des politiques publiques. Le terme même de « révision » n'est pas forcément toujours porteur de bonnes nouvelles et il est toujours un petit peu inquiétant de le voir mis en avant également dans la culture. Il y a aussi cette refonte du Ministère qui montre que ce qui était au cœur de la volonté publique change de format, peut-être de nature bientôt. Une des hypothèses que nous pouvons faire, qui n'a pas encore été évoquée à cette table, mais qui va revenir dès qu'on parlera de centres de ressources - faut-il un centre

national musique ou un centre national du jazz ? -, c'est celle d'une délégation de plus en plus grande de l'administration centrale ou déconcentrée vers des agences, vers des offices ; une logique que nous voyons déjà fonctionner avec de bons exemples et de mauvais exemples selon qu'on parle de la Californie ou de la Grande-Bretagne. Nous serions donc face à un type de délégation de service public où l'ensemble de la politique serait soumise à des exigences de programme, de renouvellement, de thèmes, avec subventionnement sur critères, sur commission, et induisant une faible pérennité.

La deuxième façon de voir les choses est de dire que c'est la première fois depuis longtemps dans l'Histoire, depuis le milieu du Second Empire, depuis la Libération, que les questions posées dans la politique publique de l'éducation et de la culture et de la recherche, font écho à des mutations très profondes du rapport aux œuvres et aux savoirs.

Si l'on accepte de prendre globalement cette crise, elle cesse d'être seulement un mauvais moment de l'histoire budgétaire de la France et elle devient un moment passionnant pour nos générations, montantes ou déclinantes, c'est-à-dire un moment où nous pouvons collectivement ressaisir ce qu'est une œuvre dans sa diffusion à travers la société. Nous avons évoqué Internet, nous avons évoqué l'éducation et il y a bien sûr les médias, dont Alex a rappelé à juste titre l'importance dans la diffusion des savoirs de la connaissance, qui sont la manière même d'appréhender l'œuvre qui se transforme.

Le jazz est évidemment un bon « client » de cette mutation-là. Nous sommes là dans une transformation du rapport à l'urbain, une transformation du rapport à l'industrie, une transformation du rapport à l'œuvre, puisqu'il y a à la fois improvisation et enregistrement. Depuis le petit monde du jazz et des musiques improvisées, nous pouvons formuler des réponses qui intéressent l'ensemble de la société dans son rapport à la culture. Et c'est la condition à laquelle un combat devient d'avant-garde et pas simplement d'arrière-garde. Qu'est-ce qui fait que le théâtre, les labels et l'opéra ont été les principaux bénéficiaires des rares rectifications apportées en octobre et novembre 2008 au budget, par ailleurs pas glorieux, du Ministère de la Culture ? Parce que les gens qui se battent dans le secteur du théâtre ont toujours, à tort ou à raison, des arguments à faire valoir qui portent pour la culture tout entière, et pour la société tout entière. Ils ne disent jamais : « *Nous nous battons pour le plateau de théâtre* », ils disent : « *Nous nous battons pour la place de l'art dans la société* », à nous de décider s'ils sont totalement sincères ou un peu habiles. Mais voilà, c'est la même loi dans le débat démocratique, et cela vaut pour les gens du jazz.

Alors, il a été clairement dit par André Cayot comme par Alex Dutilh, que le bilan des vingt dernières années, et plus particulièrement des dix dernières années depuis quatre-vingt-dix-huit, relève de l'identification en tant que telle d'une spécificité du jazz et de son intégration à un secteur des musiques actuelles lui-même repris globalement dans l'ensemble spectacle vivant. Mais je comprends les acteurs de terrain qui disent : « *Bon, d'accord, mais entre plus d'identification ou plus d'intégration, combien cela rapporte ?* » Dans une situation périlleuse comme celle qui nous est décrite, vaut-il mieux dire : « *Nous sommes solitaires* » ou : « *Nous sommes solidaires* » ?

Dans un cas, nous pouvons obtenir quelque recette exceptionnelle et dans un autre cas, avoir à partager, ou inversement. Alors, il se trouve que cela recoupe un débat de définitions : depuis que le mot « jazz » est apparu, il y a toujours eu un débat esthétique, qui est aussi souvent un débat politique, sur la nature du genre et sur ses frontières : entre le dixieland et le bebop, le bebop et le free, le jazz rock et le free, la bossa nova et d'autres formes de métissage. Le débat est donc permanent.

Mais ce débat n'a aucune raison de cesser : il ne faut surtout pas l'éteindre par une déclaration définitive. Les gens du conte en France sont encore en train de débattre, depuis environ maintenant une quinzaine d'années, pour savoir s'ils sont des arts de la parole, des arts du récit, du conte, ou du théâtre portatif, en chambre. Les gens du cirque s'envoient des épithètes sans cesse à la tête : traditionnel, conventionnel, de création, de répertoire, d'innovation. Même le mot de « cirque » est âprement débattu. Pour ce qui est des marionnettes, la profession n'est absolument pas d'accord sur le fait de savoir s'il s'agit de théâtre d'objets, de choses animées, de manipulations. Donc, de grâce, ne cessez pas ce débat ! Faites-le devenir même un des enjeux et un des moteurs de la vie du secteur, mais que cela ne dicte pas forcément des formules de repli de chaque chapelle sur ses convictions esthétiques ou sur ses positions corporatives.

Ce qui définit la spécificité du jazz, en comparaison à d'autres genres comme les arts de la rue, ou le théâtre, la danse, les arts du cirque, ce sont surtout trois éléments qui sont déterminants aujourd'hui pour l'avenir de la culture dans notre pays.

Un, dans le rapport aux institutions, le jazz n'a pas de maison à fuir ni de maison à conquérir. Il ne s'est pas défini dans un rapport, comme par exemple la danse contemporaine vis-à-vis des maisons d'opéra et les corps de ballet. Il y a bien entendu des lieux institutionnels, la Cité de la Musique fait partie des lieux de dialogue entre le jazz et d'autres catégories de musique, une institution, l'Orchestre National de Jazz, somme toute atypique, une place dans le réseau labellisé scènes nationales et scènes de musiques actuelles, mais cela n'est pas constitutif du rapport. La preuve est que les lieux d'invention et les lieux de discussion sont soit des clubs, soit des festivals, soit des écoles, et aux travers des différentes fédérations, j'imagine un dialogue. Le rapport à l'Institution est donc important, mais il ne doit pas « tétaniser » l'ensemble de la profession et dicter, en tant que tel, des solutions de mobilisation.

Dans le rapport au territoire réside une spécificité du jazz. Pas sûr cependant qu'elle soit uniquement là à titre de gloire. Le jazz est plus urbain que d'autres arts. La structuration en France du monde des arts du cirque, et surtout du cirque de création, passe par des villes moyennes, voire des villes extrêmement réduites, souvent autour de vingt à trente mille habitants, et la présence dans le monde rural est importante. Est-ce qu'il n'y a pas là un terrain de conquête aussi ? Je pense évidemment aux amis d'Uzeste, de Marciac, de Coutances, mais n'y a-t-il pas là aussi dans le rapport au territoire quelque terre vierge à défricher ? Le rapport au territoire, c'est aussi le rapport au public et à la société. J'étais tout à l'heure, comme à cette tribune, dans une table assez masculine, de personnes que j'évalue entre trente-cinq et cinquante-cinq ans et cela correspond en partie à quelques clichés que nous pouvons avoir sur le public de jazz. Comment faire évoluer cette situation ? Il s'agit en effet d'évoluer afin d'éviter un enfermement générationnel.

« *Il faut en effet que l'action culturelle des sociétés civiles s'adapte aux nouvelles donnes du monde de la musique et pas seulement du marché de la musique.* »

La spécificité qui me paraît la plus porteuse d'avenir, même si c'est un point où réside le plus de difficulté, c'est le rapport à l'industrie. Il y a en effet encore un dialogue dans ce monde-là, qui passe en partie d'ailleurs par la critique, pratiquée par les gens qui travaillent à la radio, dans l'édition musicale, dans les festivals, à la transmission dans des masterclasses, etc. Les expériences des musiciens, des festivals, des lieux de création, ne pourraient-elles pas fournir quelques maquettes pour le futur système de redistribution lié à l'industrie musicale, avec des moyens de perception et de répartition des droits, et notamment de tout ce qui peut passer par Internet ?

Dans le monde du jazz comme dans celui du rock d'ailleurs - et du rock, il y en a même de l'élitiste - des musiciens sont en train de tenter des aventures pour le partage de leur musique avec leurs auditeurs et également le partage de recette équilibré. Cela passe par du volontariat, de l'imagination, mais cela passera aussi par des directives européennes, par des lois, par des réglementations pour lesquelles il faudra se battre.

Sébastien Boisseau :

J'avais une question vraiment très précise concernant le fait de la créativité dans une période de crise. Cela rejoint aussi la question de l'industrie du disque. Si je suis d'accord avec la remarque de Braxton, les choses ont légèrement changé depuis Braxton et ses solos devant 60 000 personnes. Et je voulais profiter de la présence de représentants des sociétés civiles pour rappeler qu'être créatif dans des périodes de crise, nous essayons tous de l'être, en créant des structures, des labels, qui ne sont pas des labels commerciaux dans le sens où nous n'imaginons pas devenir riches en vendant des disques de jazz, mais plutôt des outils de contrôle et de survivance. Le seul fait que l'accès aux aides des sociétés civiles ou aux aides du Bureau Export soit uniquement conditionné à une distribution physique classique est plus qu'un frein. Cela devient un handicap.

Quelle est la position des sociétés civiles sur ce critère-là ? Combien de temps cela va-t-il durer ? Votre position évoluera-t-elle ? Et si oui, de quelle manière peut-on avancer sur cette question primordiale ? Notre travail à York intéresse beaucoup de gens, mais n'ayant pas de distributeur en Allemagne par exemple, le Bureau Export allemand ne peut nous aider malgré les incitations de nombreuses structures.

Jean Marie Salhani, je représente la Sacem :

Nous avons à la Sacem différents services dont un est consacré à l'auto-production. Ce ne sont pas des grandes sommes qui sont allouées, mais elles sont substantielles quand même. L'action culturelle à la Sacem est principalement à destination des créateurs. Ce budget, qui provient de

la copie privée entre autres, se découpe ainsi : 75 % vont aux créateurs, éditeurs, producteurs, auteurs, compositeurs, et 25 % aux actions culturelles. Le danger consiste à ce que la copie privée nous soit supprimée. Il y a une vraie interrogation là-dessus et il faudra bientôt se battre pour imposer notre point de vue à Bruxelles sur cette question-là. Cependant, au niveau de la Sacem, et pour répondre à vos interrogations, je ne pense pas que le fait que le disque ne soit pas commercialisé dans le circuit traditionnel de la distribution soit un handicap.

Bruno Boutleux :

Il faut en effet que l'action culturelle des sociétés civiles, s'adapte aux nouvelles données du monde de la musique et pas seulement du marché de la musique, et il faut effectivement trouver des réponses. Si effectivement aujourd'hui, nous ne sommes pas capable de prendre en compte le fait que la distribution physique est quelque chose de plus en plus difficile et que des musiciens, des labels commencent à chercher d'autres modèles économiques, des alternatives de distribution, il y a un véritable problème, et il faut que ce problème soit posé.

Après vingt-cinq ans de relative euphorie culturelle, où nous avons vu la relative prise en considération de l'ensemble des musiques qui nous sont chères évoluer favorablement, mais nous nous sommes toujours plaints d'un manque de moyens. Aujourd'hui nous sommes dans une phase de désengagement de l'État, et nous avons le choix de nous accrocher à nos revendications, ce qu'il faut certainement continuer à faire, mais nous avons aussi le devoir de chercher ailleurs d'éventuelles autres sources et opportunités de financement. Dans un pays qui a été capable de taxer les casinos pour qu'ils financent le spectacle vivant, je m'étonne que ce même gouvernement ne soit pas capable de dire à des gens qui font un usage gratuit de la musique - je pense aux fournisseurs d'accès Internet - : « *Vous devez payer votre matière première* ». Cela ne peut pas être seulement la préoccupation des représentants des filières musicales qui sont les premières victimes de ces téléchargements illicites, mais cela doit être la préoccupation de l'ensemble de la filière parce qu'à chaque fois que nous avons été capable de taxer les utilisateurs de musique, nous avons su en faire un bon usage avec ce cercle vertueux dont le jazz pourrait également être un des bénéficiaires. Le combat à mener contre notamment ces fournisseurs d'accès Internet ne peut pas être seulement la préoccupation des « major companies » du disque. Or, aujourd'hui, nous n'entendons qu'elles, revendiquant de projeter leur modèle économique actuel sur l'univers numérique, ce qui n'est pas forcément une bonne solution. Nous devrions aussi entendre tous les acteurs du spectacle vivant, de quelque discipline musicale qu'ils soient.

« Depuis le petit monde du jazz et des musiques improvisées, nous pouvons formuler des réponses qui intéressent l'ensemble de la société dans son rapport à la culture. Et c'est la condition à laquelle un combat devient d'avant-garde et pas simplement d'arrière-garde. »

COMPOSITION SYNTHÉTIQUE ET QUASIMENT IMPROVISÉE

Jean Pierre Saez est directeur de l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble. Il a ainsi participé à l'écriture de nombreux ouvrages et articles sur les politiques culturelles en France et en Europe.

Pour entamer mon propos sur les enjeux auxquels le jazz et les musiques improvisées sont confrontées aujourd'hui, le mot d'un musicien, Jean-Louis Chautemps, me revient à l'esprit : « *Le disque, soutenait-il, est une trahison totale de la musique de jazz* ». On pourrait appliquer cet adage à toute synthèse de colloque : comment rassembler en quelques minutes ce qui s'est dit en une douzaine d'heures ? Au-delà de cette remarque convenue, il faut d'abord souligner la qualité des interventions et des débats de ces deux journées, enrichie par un stimulant croisement des regards philosophiques, économiques, sociologiques, politologiques, institutionnels et musicologiques sur le jazz. De plus, par la densité et l'originalité de leurs paroles, les musiciens et les porteurs de projets (les uns se confondant souvent avec les autres) ont apporté aux échanges ce surcroît de vitalité et de pertinence qui est la marque d'une rencontre réussie. Permettez-moi aussi, plus subjectivement, de me réjouir qu'elle ait permis de prolonger un compagnonnage ancien entre l'Observatoire des Politiques Culturelles et l'Afijma. Ce dialogue permanent nous permet d'être au contact des questions les plus vives qui traversent le monde du jazz et des musiques improvisées. Puisse-t-il aussi favoriser la transmission de questionnements auxquels sont confrontés les autres mondes de l'art avec lesquels nous avons la chance de travailler.

Cette rencontre naît d'une inquiétude quant à la situation du jazz et des musiques improvisées en France. Quelle place occupent ces musiques aujourd'hui dans les politiques culturelles nationales et territoriales ? Selon quelles logiques, quels principes ces politiques ont-elles évolué dans les 25 dernières années et quel impact ont-elles eu sur ce domaine musical ? De quelle reconnaissance bénéficie-t-il ? A quelles mutations, économiques, institutionnelles, industrielles est-il confronté ? Quel modèle de développement faut-il imaginer à partir du bilan de ces évolutions ? L'identité du jazz et des musiques improvisées est-elle suffisamment lisible ? Leur association symbolique avec les musiques actuelles n'aboutit-elle pas à diluer des mondes musicaux différents dans une nébuleuse esthétique qui fait fi des différences entre les genres ? Comment alors souligner la spécificité du jazz et des musiques improvisées ?

« Une musique de rebelle, une musique transgressive, qui clame en même temps sa part de citoyenneté dans la manière dont elle se compose, dans son projet esthétique et éthique. »

Si le contexte de crise des politiques culturelles, doublé d'un contexte de crise économique et de révision des politiques publiques aux conséquences incertaines a pesé sur le climat de cette journée et les problèmes qu'elle a abordés, elle fut aussi l'occasion de poser des questions au travers desquelles s'exprime l'assurance de la fécondité des musiques jazz, pas seulement en termes artistiques, mais aussi en termes socio-anthropologiques : qu'est-ce que le jazz et les musiques improvisées nous enseignent du monde contemporain ? En quoi le révèlent-elles ? De quelle réserve de sens sont-elles porteuses, en termes de créativité ? Et si le jazz constituait l'une des formes musicales les plus organiques de cette société de l'innovation tant célébrée aujourd'hui ?

Questions d'identité

Ainsi, il y aurait un problème de lisibilité de la musique de jazz dans le champ musical global et dans les musiques actuelles. Il faudrait alors essayer de reformuler ce qu'est le jazz, réaffirmer sa singularité. Cependant, l'un des orateurs n'a-t-il pas parfaitement exprimé le point de vue le plus large en se demandant « Comment aller dans le sens d'une recherche de lisibilité du jazz, sans verser dans un repli frileux ? » Un tel repli serait, chacun l'a bien compris, esthétiquement et philosophiquement contre-nature et, politiquement contre-productif. La réponse à cette question peut trouver sa source, ainsi que cela a été suggéré par certaines interventions, dans le jazz lui-même. Le philosophe Yves Citton, nous a notamment aidés à comprendre que le jazz est aussi le fruit d'une logique de communauté non identitaire, fondée sur la reconnaissance réciproque des musiciens et des musiques. Cette logique interne du jazz, Antoine Hennion l'a également mise en valeur en suggérant qu'une manière de redevenir « jazz » serait d'affirmer son identité, non pas contre les autres musiques, mais à côté d'elles et avec elles.

Toutes les discussions sur la définition et l'identité du jazz ont tendu à démontrer le caractère éminemment paradoxal de cette musique : « *la plus populaire des musiques savantes, la plus savante des musiques populaires* », selon la formule rappelée par Emmanuel Wallon et qui figure « en devanture » de tous les documents de communication sur le jazz. Cette ambivalence du jazz a été confirmée par d'autres interventions qui allaient jusqu'à reconnaître que « *Le jazz est contradiction* ». Le jazz est à la fois création et marchandise. Toutefois, il ne peut être en accord avec

une logique de la marchandise, qui est une logique de reproduction et de standardisation. Pourtant, il est aussi marchandise parce qu'il faut bien élargir les bases de son économie pour être professionnellement viable, donc qu'il soit reproduit sur des supports adaptés, quand bien même de tels supports seraient aussi une « trahison du jazz » en tant que musique improvisée, qui ne peut pleinement s'apprécier que dans l'instant même où elle s'invente.

« *Le jazz est une musique de révolte* », a-t-on également dit, une musique de l'inattendu, du non-encore-advenu : pour résumer ces différentes manières de signifier le jazz, ou le dire autrement encore, on pourrait définir le jazz et les musiques improvisées attenantes comme des musiques de situation. Toutefois dire que le jazz prolonge ou représente à sa façon l'esprit situationniste serait un paradoxe supplémentaire. Ne faudrait-il pas plutôt, en toute logique chronologique, reconnaître au jazz la part d'inspiration qui lui revient dans l'éclosion de la pensée situationniste ? Il semble en tout cas que les raisons soient nombreuses pour rendre périlleuse toute définition positive du jazz, comme l'ont notamment affirmé Nicolas Bénéès et Jean-Louis Chautemps.

Une musique de rebelle, une musique transgressive, certes, mais une musique qui clame en même temps sa part de citoyenneté dans la manière dont elle se compose, dans son projet esthétique et éthique. On reconnaît cet ethos dans la manière même de faire du jazz, c'est-à-dire d'instituer sur scène un modèle de coopération entre individus venus d'horizons différents. Ainsi, cette musique transgressive met en valeur un modèle de respect, de dialogue, d'écoute et de reconnaissance de l'autre par la musique. Nicolas Bénéès est même allé jusqu'à reconnaître dans le jazz « *une musique de la liberté, de l'égalité et de la fraternité* ». Une musique citoyenne pour ainsi dire ! En tout cas, une musique exemplaire à plus d'un titre.

Mais le jazz est citoyen par d'autres aspects. Le monde du jazz a largement démontré son souci de lier démarche artistique et démarche culturelle. Emmanuel Wallon a par exemple insisté sur l'engagement des acteurs du jazz en faveur de l'action culturelle et de la pédagogie. Leur coopération avec les Etablissements d'enseignement spécialisé en musique est maintenant ancienne. Elle se concrétise au début des années 80 par l'ouverture de classes jazz qui doivent beaucoup à l'implication pédagogique des musiciens. Certes, il a fallu du temps pour faire une petite place au jazz dans les écoles de musique. Mais aujourd'hui, bon nombre de festivals sont des partenaires permanents de ces institutions et leurs interactions sont multiples. De plus, les professionnels du jazz se sont beaucoup impliqués dans les différentes instances de réflexion mises en place à partir des années 90.

Réservoir inépuisable de sens, le jazz se caractérise avant tout comme une musique pragmatiste selon Yves Citton, c'est-à-dire une musique qui compose littéralement son rapport à l'événement, au temps, au présent

qu'elle fait advenir, et au passé qu'elle tend à recomposer de manière permanente. Le philosophe a également souligné les vertus d'émancipation contenues dans le jazz. Mais on soutiendra volontiers de façon complémentaire que le jazz est l'art même du paradoxe, car le musicien de jazz doit à la fois respecter le collectif dans lequel il s'insère, en accepter les règles et les codes tout en affirmant sa singularité, faire entendre sa petite musique tout en jouant le jeu de la composition d'ensemble.

On a rappelé que ce colloque de l'Afijma à La Villette se déroule sur un fond d'inquiétude du milieu jazzistique quant à son avenir doublé d'une interrogation sur la meilleure façon de faire vivre l'identité du jazz aujourd'hui. Un argument développé par Nicolas Bénéès et Yves Citton - l'un des plus originaux développés durant les deux journées de colloque - pourrait aider à contrecarrer ce sentiment, même s'il ne résout pas les questions de fond et celles du quotidien. Il consiste à soutenir que l'artiste improvisateur est exemplaire du capitalisme cognitif, autrement dit de cette économie contemporaine dont les ressources sont constituées par la capacité d'innovation des individus et par un mode de production collaboratif, qui collectivise l'intellect à l'instar d'Internet. Bref, le jazz serait, selon ce point de vue, l'une des musiques les plus emblématiques de notre temps.

En filigrane à ce débat sur l'identité du jazz, se profile l'une des questions posées par la rencontre de La Villette. Le jazz peut-il exister en tant que tel dans l'ensemble dénommé « musiques actuelles » ? Est-ce qu'il se retrouve, dans tous les sens du terme, dans les musiques actuelles ? Peut-il faire valoir ses spécificités dans ce cadre-là ? Complétons ce questionnement par une interrogation : faut-il trancher ce débat dans le vif ? Les interventions des deux journées suggèrent des différences d'appréciation sur le sujet. Comment se distinguer et sur quel registre le faire ? Des distinctions doivent demeurer, notamment sur le plan esthétique, tout en tenant compte du mouvement de métissage qui abaisse les barrières entre les genres et représente une source de renouvellement de chacun d'eux. En définitive, il ressort plutôt des débats qu'il ne s'agit pas de jouer une re-hiérarchisation des différents genres esthétiques où le jazz chercherait à mieux tirer sa part que les autres. Il s'agit, pour les professionnels de regrouper leurs forces pour pouvoir se constituer en un interlocuteur collectif plus efficace et mieux reconnu, afin d'éclairer et de sensibiliser les décideurs locaux sur la situation du secteur et son économie, différente de celles que l'on peut rencontrer dans d'autres champs de musiques actuelles (lesquelles, d'un point de vue littéral, s'étendent des musiques traditionnelles aux musiques électroniques, traversant des continents artistiques fort variés). Seul ce travail de fond, mené au niveau national auprès des instances représentatives des collectivités publiques et, au niveau régional ou interrégional, auprès des collectivités des territoires concernés permet de justifier un traitement adapté à ces différentes spécificités, sans prétendre pour autant réclamer pour le jazz une place sur le podium des valeurs de la musique. Alex Dutilh a su résumer cette problématique en une formule : « *Oui à la revendication d'une spécificité, mais à l'intérieur d'un combat plus large* ».

« *Il s'agit, pour les professionnels de regrouper leurs forces pour pouvoir se constituer en un interlocuteur collectif plus efficace et mieux reconnu, afin d'éclairer et de sensibiliser les décideurs locaux sur la situation du secteur et son économie.* »

« *La pluriactivité du musicien de jazz repose sur une palette de savoir et de savoir faire valorisables permettant une construction de carrière professionnelle plus cohérente, étant entendu que cette cohérence est toute relative.* »

Questions d'économie

L'économie du jazz est structurellement fragile. Nul n'ignore que dans le champ musical et artistique, ce n'est pas le seul genre à relever de ce constat général. Essayons alors de repérer les éléments caractéristiques de son économie. D'une part, le jazz repose sur une économie mixte où s'enchevêtrent moyens publics et ressources privées, le tout étant encadré par une réglementation régulatrice. D'autre part, la polyvalence et la pluriactivité sont le lot des musiciens de jazz. Sébastien Boisseau souligne cette polyvalence et les paradoxes qu'elle comporte par ce témoignage sur la journée du jazzman : « *Quand je rentre chez moi, je touche moins ma contrebasse que mon ordinateur* ». Ce qui veut dire aussi que l'ordinateur est un outil de travail qui symbolise aujourd'hui particulièrement cette pluriactivité ou cette polyvalence dans laquelle les musiciens de jazz évoluent. Mais c'est aussi l'outil pour entrer en contact avec ses pairs, « faire du réseau », négocier des contrats, nourrir son blog ou son site, voire composer en réseau... Au passage, il convient de relever l'important effort mené par l'ensemble de la profession depuis une bonne dizaine d'années - un point justement rappelé par Armand Meignan - pour assainir le secteur, limiter le plus possible le travail au noir, de manière à mieux protéger les artistes eux-mêmes, aussi bien que les employeurs et faire en sorte que l'économie du secteur gagne en clarté elle aussi !

La pluriactivité du musicien de jazz repose - je crois comprendre que c'est l'hypothèse d'Emmanuel Wallon - sur une palette de savoir et de savoir faire valorisables plus diversifiés que dans d'autres domaines du spectacle vivant, permettant peut-être une construction de carrière professionnelle plus cohérente, étant entendu que cette cohérence est toute relative. Il existe en tout cas des possibilités de conduire une carrière artistique et pédagogique en même temps, en enseignant dans les écoles de jazz, dans les établissements d'enseignement spécialisé où la musique occupe toujours la première place par rapport au théâtre, à la danse et aux arts de la rue ou du cirque. Dans ces conservatoires et autres écoles municipales, le jazz représente aujourd'hui environ trois pour cent des enseignements, ce qui est peu sans être négligeable et correspond à une évolution certaine de ces établissements vers une plus large prise en compte des musiques et des pratiques non académiques.

L'économie du jazz en France, dont Bruno Boutleux a proposé une lecture très éclairante de son encadrement législatif et réglementaire, repose sur le croisement des ressources abondées à la fois par les collectivités publiques et les sociétés civiles, par une série de taxes et prélèvements : redevance pour copie privée, droit à rémunération équitable pour les radios, taxes fiscales sur les billets de concerts. Il revient au Centre national des variétés, dont le rôle structurant à l'exemple du CNC est largement reconnu, de gérer cette dernière taxe. Cette économie repose également sur un réseau de création et de diffusion de qualité où les festivals occupent une place prépondérante, sans oublier les lieux de formation qui représentent une partie des employeurs des professionnels du jazz. Bruno Boutleux a montré le caractère vertueux de cette économie : l'apport des sociétés civiles et du CNV représente 75 millions d'euros pour le secteur. Pour les manifestations qui en bénéficient, il constitue une forme de labellisation qui incite d'autant plus les collectivités dont elles dépendent à les soutenir. Quant à la place du marché dans l'économie du jazz, elle est réelle, mais en pleine mutation, en raison du changement de modèle économique induit par le développement d'Internet et du téléchargement et elle appelle aussi une réflexion partagée par l'ensemble des acteurs, pour aborder les changements en cours dans de meilleures conditions. Chacun n'ignore pas que ces changements se déterminent pour beaucoup à l'échelle européenne et mondiale. Toutefois on a peu parlé de la participation des professionnels à la constitution d'une société civile européenne dans le domaine artistique et culturel. L'embryon de cette société civile commence à s'organiser dans la foulée de la mise en place d'un agenda européen pour la culture adopté en 2007 par la Commission européenne. Il serait judicieux à cet égard que les professionnels français investissent les cadres de coopération multilatéraux que sont les réseaux européens, car si quelque chose de l'ordre d'une exception pour les affaires culturelles peut se justifier - avec toutes les réserves qui doivent entourer l'usage de cette notion -, il faut la promouvoir de manière concertée et à des échelles de décision collectives adaptée aux enjeux d'aujourd'hui.

Questions de politiques culturelles

Au-delà de la question de l'identité du jazz et des spécificités du champ qu'il occupe, cette rencontre visait à réinterroger la place du jazz dans les politiques culturelles. Emmanuel Wallon l'a fait en portant un regard rétrospectif sur les 25 dernières années. Il a rappelé avec insistance que ce qui s'est particulièrement joué dans cette période-là, et qui a profité au développement général du secteur, c'est une territorialisation des réponses des collectivités publiques au champ artistique et culturel, processus correspondant au rôle grandissant des collectivités territoriales dans la culture, lesquelles représentent en région 80 à 90 % du financement public pour la culture.

Du côté des élus présents, le propos de Frédéric Vilcocq a d'abord consisté à inviter les professionnels à s'éloigner des réflexes corporatistes pour se comporter en partenaires des politiques culturelles des collectivités territoriales. Pour avoir des chances d'être mieux entendu des décideurs locaux, il convient de ne pas poser ses spécificités en préalable aux discussions, mais de les aborder en tenant compte du cadre plus global et plus transversal dans lequel les politiques locales tendent à se définir. Cela implique pour les différents milieux artistiques travaillant sur le territoire d'approfondir encore leurs interrelations pour être en mesure de porter à la fois des questions communes et des questions particulières à chaque secteur avec une légitimité renforcée. Au titre de la FNCC, Guy Dumélie a exprimé une opinion proche en ajoutant sa gêne face à la segmentation des questions artistiques en fonction des genres ou des esthétiques, qui induit une logique disciplinaire ou clientéliste dans laquelle les collectivités, prises isolément, n'ont plus les moyens d'entrer compte tenu de l'extraordinaire diversification du champ artistique, d'autant que ce type de logique profite généralement aux plus « forts » en priorité. De son côté, au nom de l'État, André Cayot a rappelé étape par étape que, depuis les années 80, le jazz et les musiques improvisées ont bénéficié et continuent de bénéficier d'un accompagnement personnalisé.

La preuve de ces efforts conjugués pourrait se lire dans la démultiplication des seuls festivals de jazz en France - ils seraient 800 en 2008 - pour ne considérer que ces événements artistiques. L'importance de ce nombre montre qu'on a radicalement changé d'époque depuis les années 80 où tous les festivals de jazz existant alors pouvaient être cités de mémoire. Elle est aussi la preuve de la vitalité du jazz et de l'existence d'un milieu professionnalisé. Elle est le signe que les collectivités territoriales ont largement pris le relais de l'État dans ce domaine dont elles sont désormais les premiers interlocuteurs, comme le mentionne Alex Dutilh. Armand Meignan a aussi noté que, au regard de l'ensemble des musiques actuelles, le jazz avait été plutôt bien considéré par le Ministère de la Culture. Il n'en demeure pas moins que la politique de ce dernier reste profondément déséquilibrée si l'on considère la répartition de ses moyens entre les musiques, savantes, classiques et contemporaines qui recueilleraient 95 % des subventions, ce qui laisse une portion plutôt congrue aux musiques actuelles. Comment justifier ce hiatus et comment envisager (comment ne pas envisager ?) dans la durée une autre approche de la politique musicale de l'État ? D'autre part, il a relevé la tentation d'une partie des décideurs locaux d'être plus présentes dans la programmation artistique elle-même, ce qui tend à contester la liberté éditoriale des professionnels. Pour éviter ce genre de situation, la formation des élus reste sans doute la meilleure garantie. L'approfondissement du dialogue, la constitution des professionnels en interlocuteurs collectifs, l'invention de nouveaux cadres de négociation et de partenariat à l'échelle territoriale pourraient également aider à éviter les difficultés de ce genre.

Dans le débat sur les politiques culturelles, le colloque a peu mis l'accent sur la place du jazz dans les enseignements spécialisés. Certes la part du jazz dans les établissements correspondants demeure limitée, mais les musiques actuelles sont loin d'avoir bénéficié d'un traitement aussi favorable dans ce cadre. Il serait juste aussi d'ajouter que les élus sont de plus en plus conscients de ce déséquilibre et se montrent de plus en plus soucieux, avec les responsables des écoles, d'aller vers une ouverture des répertoires, de diversifier les pratiques et les publics. Les mentalités à cet égard évoluent, les schémas départementaux et les plans régionaux d'enseignement artistique devraient aussi contribuer, lorsque les conditions seront réunies, à faire évoluer les pratiques, mais la transformation de telles institutions et des paradigmes sur lesquels elles ont été fondées demandera encore du temps, de la patience et de l'engagement.

« Comment envisager dans la durée une autre approche de la politique musicale de l'Etat ? »

Pour conclure

Au total, de nombreuses pistes ont été évoquées ou suggérées durant ces deux journées. Parmi elles, je retiens les suivantes qui pourraient constituer des préconisations à confirmer, sans omettre de préciser qu'il serait bien présomptueux de prétendre ramasser toutes les bonnes idées entendues :

- développer la mise en réseau au niveau territorial, au niveau national et au niveau international et les logiques de solidarité, de mutualisation, de co-production et de partenariat qui en découlent ;
- approfondir l'investissement d'Internet comme source de revenus ; inventer des niches économiques collaboratives dans cet espace ;
- créer un revenu universel garanti qui reconnaîtrait à chaque individu sa contribution à la « pollinisation de la société » (Cf. Yves Citton) ;
- retravailler la question du mécénat - vieux serpent de mer - en mettant en place des stratégies territoriales favorisant sur la durée la rencontre entre le monde de l'entreprise au niveau local et le monde de l'art. Ne pourrait-on imaginer des chargés de mission mécénat travaillant pour plusieurs structures à la fois selon un programme de travail construit dans la durée ? Il reste que le mécénat doit être situé à une juste place et ne pas être considéré comme la manne providentielle que l'on n'aurait pas su conquérir jusqu'ici. Le mécénat représente une ressource limitée en France et aussi en Europe - même si certains pays font un peu mieux en la matière (Grande Bretagne, Allemagne, Italie) - et tend à aller vers les événements les plus importants, c'est-à-dire déjà les plus lourds économiquement ;
- affiner la notion de plateforme d'observation du jazz et des musiques improvisées dans le prolongement du travail entrepris par le Centre d'information du jazz au sein du CNV et avec lui ;
- repenser une politique de formation plus cohérente de l'ensemble de la filière jazz ;
- rééquilibrer la politique de l'Etat entre les genres, les mondes musicaux et les structures qui les représentent ;
- développer des actions et des projets de « proximité », avec les institutions, les établissements d'enseignement et de diffusion, avec les lieux de pratiques amateurs...

Notre colloque reposait sur l'hypothèse d'un manque de lisibilité du jazz et d'un sentiment d'incertitude quant à son avenir. En réalité, ce principe d'incertitude ne tend-il pas à pénétrer l'ensemble des activités humaines et des représentations de la société ? En réalité, ce manque de lisibilité ne concerne-t-il pas l'ensemble de notre système de politiques culturelles ? On ne peut pas reprocher à l'État de faire évoluer sa politique, de faire en sorte qu'elle s'adapte aux conditions d'aujourd'hui. En revanche, le problè-

me de cette transformation, c'est qu'elle a manqué d'anticipation - c'est une vieille histoire - et de négociation. Du côté des collectivités territoriales, l'un des problèmes majeurs auquel elles doivent faire face, c'est, encore largement, la faiblesse de leur stratégie commune. Soutenir ce point de vue ne revient pas à réclamer qu'elles mettent en œuvre la même politique culturelle sur tous leurs territoires, mais qu'elles créent ou améliorent les conditions de leur complémentarité, qu'elles définissent des espaces de coopération pertinents, qu'elles s'engagent davantage ensemble sur des chantiers d'intérêt communs, tels que l'interrégionalité par exemple. Des progrès ont été réalisés ça et là dans certaines régions - notamment par les acteurs du jazz -, mais force est de reconnaître qu'ils souffrent parfois d'un manque de continuité.

Cette rencontre a largement célébré les vertus de créativité du jazz. L'Union européenne a décidé de labelliser 2009, année de la créativité et de l'innovation. Dans la société de demain, le jazz et les musiques improvisées, parce qu'elles osent s'aventurer en terrain inconnu avec entrain - quoique les musiciens s'entourent aussi de tout un rituel pour le faire, comme si ces rituels étaient une forme d'assurance pour affronter l'inédit - pourront encore prétendre servir de référence aux jeunes générations. À cet instant de ma conclusion, je m'aperçois que l'on n'a pas vraiment creusé sur le plan théorique les différences et les éléments communs entre jazz et musiques improvisées ! Gardons l'idée de scruter les différences lors d'un prochain colloque... Pour ce qui est des éléments communs, parler de musiques créatives ne suffit pas à les synthétiser. Tristan Macé a soutenu que le jazz est d'abord une musique fondée sur une logique du don. Ajoutons que c'est au moins aussi vrai pour les musiques improvisées !

Armand Meignan :

Je me garderai bien d'ajouter des commentaires à ceux de Jean-Pierre Saez qui ont été très clairs et qui ont analysé avec brio ce colloque. Je voudrais simplement remercier tous les participants, tous ceux qui sont venus, depuis hier. Et puis je voulais préciser que dans le mouvement de ce colloque, nous proposons la création d'une plate-forme des acteurs du jazz, et notamment des réseaux actifs aujourd'hui, c'est-à-dire la Fédération des Scènes de Jazz, la Fnejjma, l'Afijjma, l'UMJ, Les Allumés, Grand Formats, et nous souhaitons que cette réunion se fasse le plus tôt possible, de façon à continuer cette action. Essayons d'avancer sur le chemin du jazz en tout cas et entre ces réseaux pour pouvoir travailler parce qu'il y a une réelle urgence. Il est temps de se réorganiser.

Les Cahiers de l'AFIJMA

Afijma - avril 2009

Directeur de la publication : Armand Meignan

Moutot Imprimeur - Montrouge

Dépôt légal - avril 2009

ISSN: 1960-9191



L'AFIJMA

Créée en 1993, l'**Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles** (AFIJMA) regroupe 28 festivals de jazz et musiques improvisées, répartis en France dans une quinzaine de régions. Tous s'attachent à **défendre une programmation innovante** dans le cadre de projets culturels affirmés et citoyens de diffusion et de création : développement des publics, actions dans les quartiers et en milieu rural, création de nouveaux répertoires, résidences, actions pédagogiques multiples ...

Acteurs essentiels de la diffusion et de la production du jazz en France, les festivals du réseau souhaitent **contribuer à la structuration du secteur** par le biais de projets qu'ils mènent au niveau national (*Jazz migration*, diffusion et promotion de formations émergentes) et européen (aide à la circulation des artistes et / ou des programmeurs).

LES CAHIERS DE L'AFIJMA

L'AFIJMA est autant un réseau d'acteurs qu'un lieu de production intellectuelle. Prendre du recul, analyser, rencontrer, débattre, **révéler le sens qui sous-tend le travail de terrain**, tels sont les objectifs de ce second numéro des **Cahiers de l'AFIJMA**.

ACTES DU COLLOQUE « JAZZ ET MUSIQUES IMPROVISEES : QUELS ENJEUX AUJOURD'HUI ? »

L'AFIJMA a, dès sa création, privilégié l'action concrète en faveur du jazz et des musiques improvisées mais sans pour autant désertier le champ de la réflexion. Ce Cahier N°2, d'autres initiatives collectives et individuelles en témoigne de manière forte.

Au travers du colloque « Jazz et Musiques Improvisées : quels enjeux aujourd'hui ? », dont ce Cahier restitue les actes, l'AFIJMA a souhaité, en associant différents acteurs du jazz, ainsi que des personnalités extérieures, prendre clairement l'initiative d'une **réflexion pluridisciplinaire, afin de s'interroger sur la place du jazz dans les politiques publiques pour la culture**.

L'AFIJMA reçoit le soutien de :

