



jazz mag ^{#3} mag

points de vue
sur l'émergence
en Europe

Travailler en réseaux, national et européen, permet d'échanger régulièrement, d'aller voir, de faire entendre ce que nos scènes ont de plus singulier.

Pour les jeunes musicien·ne·s d'aujourd'hui, s'appuyer sur les contacts particuliers que nous avons su développer au fil des ans est un atout considérable. À elles et eux de créer les musiques les plus en résonance avec notre monde ; à nous de les repérer, de les accompagner et de créer les moments de rencontre et de découverte à même de les mettre en valeur.

Ensuite, c'est une question de bonne volonté, de volontarisme même, si chacun à l'endroit où il se situe décide de participer à la découverte puis à la promotion de ces talents en devenir.

Dans nos lieux, dans nos festivals, il faut leur garder de l'espace, trouver les scènes adéquates et ensuite permettre au public de prendre le risque de la découverte, en l'accompagnant lui-aussi dans cette démarche. Ensuite encore, il faut motiver les diffuseurs locaux, régionaux, nationaux, internationaux à consacrer un peu de leur temps à aller à la rencontre de ces musiciens et musiciennes encore inconnu·e·s pour la plupart.

C'est un vaste chantier mais des dispositifs comme Jazz Migration, comme d'autres dispositifs dans d'autres pays d'Europe, permettent à ces chemins de se croiser, à ces pistes de se conjuguer au pluriel.

En ces périodes d'une grande violence qui poussent encore davantage au repli sur soi, il est plus que temps de penser large, de prendre des risques là où nous œuvrons, d'essayer d'être exemplaires dans notre ouverture à l'autre.

Notre petit champ de bataille semble bien vain, parfois, à l'échelle de l'histoire du monde mais, ouvrir son espace à l'étranger, provoquer l'échange pour la beauté du geste, la réciprocité sans souci mercantile, est aussi un investissement dans le futur.

Philippe Ochem
Président d'AJC

les éditos

Depuis sa naissance il y a 20 ans, le dispositif Jazz Migration, se confrontant aux besoins des artistes, n'a cessé de se repenser. Si son périmètre d'action s'est d'abord cantonné à la France, la question internationale n'a pas tardé à poindre et le dispositif s'est alors appuyé sur le réseau d'AJC pour entrouvrir des portes aux artistes accompagné-e-s.

Les ponts tissés en Europe et au-delà, du fait des nombreux projets de coopération portés par le réseau, ont permis de développer l'accueil des artistes lauréat-e-s et la tournée Jazz Migration est petit à petit devenue plus européenne, atteignant aujourd'hui près du quart des concerts. Jazz Migration propose aussi aux artistes de rencontrer des professionnel-le-s étranger-e-s dans le cadre des Rencontres AJC, mais aussi à jazzahead! pour un même objectif : une meilleure compréhension des jazz voisins et l'extension de leur réseau professionnel hors des frontières françaises.

Aujourd'hui, une marche de plus est franchie avec Constellations, méta-dispositif imaginé avec nos équivalents dans huit pays, qui propose de mutualiser nos expertises et d'ouvrir nos réseaux aux artistes d'autres territoires. Si élargir le terrain de jeu de nos musicien-ne-s, faire de l'international la seconde étape de leur émergence sont des enjeux majeurs pour leurs carrières, nous devons continuer à faciliter la circulation, les rencontres et les mélanges tant ils sont au cœur d'un processus créatif sans cesse renouvelé, à la fois pour les artistes mais aussi pour les diffuseurs et les dispositifs d'accompagnement !

Regarder ce qui se fait ailleurs, s'en inspirer, construire ensemble et s'enrichir mutuellement, c'est à la fois l'ADN d'un réseau comme AJC et le cheminement historique du jazz et des musiques improvisées. Et c'est ce que vous propose ce Jazz Mig Mag qui, après s'être intéressé à la « scène locale », tourne aujourd'hui son regard vers l'Europe.

Marie Persuy

*Chargée de développement
Jazz Migration*



2

ours

Ce magazine gratuit est édité à 1.500 ex. par **Association Jazzé Croisé.**

Siret : 400 405 791 00031 - APE : 9001Z / 35 rue Duris - 75020 Paris

www.ajc-jazz.eu / www.jazzmigration.com / infos@ajc-jazz.eu

Directeur de publication : Antoine Bos

Contributeurs : Lobke Aelbrecht, Enrico Bettinello, Antoine Bos, Ralf Hell, Karolina Juzwa, Léna Kehaili, Kenneth Killeen, Judith Kobus, Francesco Martinelli, Steve Mead, Martel Ollerenshaw, Philippe Ochem, Marie Persuy, Anke Steinbeck.

Traductions : Aurore Bunel

Relecture et corrections : Léna Kehaili

Direction artistique et mise en page : Guillaume Malvoisin (LeBloc)

Couverture : Anne Quillier, 20 ans de Jazz Migration, La Dynamo de Banlieues Bleues 2022 © Maxim François

Imprimeur : Estimprim (25) - www.estimprim.fr

Dépôt légal : décembre 2022

Tous droits réservés © 2022

Jazz Migration, dispositif d'accompagnement de musicien.ne.s émergent.e.s de jazz et musiques improvisées, est porté par AJC, avec le soutien du Ministère de la Culture, la Fondation BNP Paribas, la SACEM, l'ADAMI, la SPEDIDAM, le CNM, la SCPP, la SPPF et l'Institut Français.

1 éditos

Philippe Ochem et Marie Persuy ouvrent le mag

10 émergence/urgence

Dans l'histoire du jaz

13 soutien from europa

13. Carte des dispositifs

14. Accompagner en Europe

20 les 6 compagnons

21. Regards croisés au cœur des dispositifs

34 en toute liberté

Retours d'artistes

44 version anglaise

Le mag en version originale

3

som maire

4

urgence
/urgence

6

Parler d'émergence, d'accompagnement de jeunes artistes, questionner l'urgence d'y travailler collectivement sans interroger la riche histoire de cette musique, sans constater que le jazz et ses différentes formes ont toujours émergé dans une forme d'urgence, que celle-ci soit raciale, artistique, ou sociale, serait une erreur ! C'est pourquoi nous avons confié la tâche de (re)connecter « emergence » et « emergency » au fil des histoires à l'un des plus grands historiens de cette musique.

émergence /urgence dans l'histoire du jazz

Selon le dictionnaire, émergence et urgence, malgré leur origine commune, « sont aujourd'hui complètement différenciées, émergence signifiant le fait d'émerger, de se faire connaître et urgence signifiant une situation qui s'est produite qui exige des mesures rapides ». Dans notre monde réel, cependant, ils semblent actuellement inextricablement liés et se nourrissent l'un l'autre.

Des phénomènes émergents provoquent des urgences et exigent des choix conséquents. Dans de nombreux cas, voire dans tous les cas, ces urgences n'étaient pourtant pas prévues. La communauté scientifique dans son ensemble ainsi tente depuis longtemps d'alerter l'opinion publique sur les risques découlant de notre modèle de développement économique. La perte de la biodiversité, l'abus d'antibiotiques, la production industrielle de viande, la surconsommation de combustibles fossiles et le changement climatique qui en découle n'ont pas seulement eu un impact sur l'environnement, mais menacent désormais aussi les humains, soulignant le lien entre phénomènes émergents et urgences provoquées.

Ces mots étaient aussi associés à la musique auparavant. Le concept même d'artistes "émergent-e-s" a longtemps été utilisé dans la presse : émerger, laissait-on entendre, d'une sorte d'underground ou de pépinière, que le public voyait à l'horizon des choix de programmation et des



La musique durant la guerre civile © Kennedy Center

critiques. Aujourd'hui, nos musiques essayent d'émerger tout en faisant face aux urgences qui se présentent continuellement, tandis que pour les artistes "émergent-e-s", le chemin vers une plus grande visibilité est rendu plus ardu et complexe qu'auparavant : comme une situation d'urgence permanente.

des premières urgences, les premières notes

Le jazz – la musique issue de l'expérience africaine aux Amériques et de ses musicien-ne-s – a vécu historiquement sur le fil ténu entre émergence et urgence. Il est certainement né d'une situation d'urgence : il a fini par représenter sur la scène sociale et culturelle l'expression de la communauté

africaine des USA, grâce à l'art de créateur-ric-e-s qui ont utilisé les rares moyens disponibles – guitares bon marché dans le delta du Mississippi, instruments mis au rebut pendant la guerre civile à la Nouvelle-Orléans – pour créer un nouveau langage qui a changé les musiques populaires du monde entier. Il annonçait la percée dans la visibilité, l'appropriation des instruments, des techniques, de la sphère publique et du marché. C'était un acte d'auto-authenticité. Si vous êtes invisible, comment faites-vous sentir votre présence ? Par le son.

Son émergence a lentement porté à la connaissance du monde les accomplissements et les aspirations de cette communauté créée par l'un des plus grands bouleversements sociaux de l'histoire, un événement qui a établi la base financière de la modernité : la traite des esclaves qui,

8



AGFA SUPERPAN PRES 22

au cours de trois siècles, a déplacé de force des millions de personnes de leurs foyers en Afrique, les amenant à la mort dans les voyages ou finalement aux conditions insupportables de l'esclavage sur les côtes américaines.

Il est difficile et aussi très commode, pour les Européens de passer sous silence ce fait, qui doit pourtant être constamment rappelé, comme on rappelle aux personnes déplacées d'origine africaine la couleur de leur peau depuis toujours. Leur situation est certes pleine d'urgences potentielles mais la légèreté, l'humour et le caractère dansant du jazz étaient une célébration de la vie. Un sentiment plus sombre imprègne généralement le blues, où les urgences de la vie quotidienne sont fréquemment évoquées : parasites, inondations, manque de moyens : Bessie Smith chantait l'inondation dans *High Water Blues*, Leadbelly racontait le scarabée qui dévastait les champs dans *Boll Weevil Blues*, etc.

émergence du jazz et émergence dans le jazz

C'est une émergence contrastée, certes qui n'a jamais été permanente et a dû continuellement changer de forme. Les langages, les techniques, les formes ont été cooptés par le monde du spectacle et le jazz a vécu dans une zone limite : caché à la vue du grand public, mais bien présent dans les grands genres musicaux à succès commercial, de la chanson au théâtre musical, du cinéma à la musique enregistrée.

L'émergence du jazz et l'émergence dans le jazz sont bien sûr deux questions liées mais différentes. Pour émerger dans le jazz, les musicien·ne·s ont dû traiter avec

plusieurs groupes de "protecteurs" d'une manière similaire à celle des peintres dans le monde de l'art. Les critiques, les journalistes, les historien·ne·s, les programmeurs de radio, les producteurs de disques, les diffuseurs avaient toutes et tous leur mot à dire sur la carrière des musicien·ne·s. Bien souvent, ces rôles étaient confondus dans un dédale de conflits d'intérêts qui conduisaient à la malhonnêteté intellectuelle voire à la corruption. De nombreux artistes n'ont pas développé de stratégie leur

« Pour émerger dans le jazz, les musicien·ne·s ont dû traiter avec plusieurs groupes de "protecteurs". Dans le même temps, l'émergence du jazz dans le paysage culturel populaire est loin d'être linéaire. »

permettant de naviguer dans cette situation, rendue encore plus compliquée par l'omniprésente question de la couleur de peau. Louis Armstrong était brutal dans ses souvenirs : « *Nous, les nègres, devons choisir un maître blanc et ce maître vous protégera des autres Blancs* ». Des musiciens comme Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Thelonious Monk et Charles Mingus étaient considérés comme "problématiques", "instables", accusés d'avoir un ego surdimensionné et facilement étiquetés comme psychologiquement perturbés. Non pas que le difficile apprentissage de l'équilibre requis pour faire carrière n'ait pas créé les conditions propices à des épisodes maniaques ou à l'abus de substances. Certains d'entre eux, grâce à une

détermination d'acier, ont réussi à travailler et à enregistrer ; d'autres – Herbie Nichols en est un exemple majeur – ont été réduits en poussière par la machine, ont succombé ou ont quitté la musique. Pour les femmes noires, les obstacles étaient encore plus élevés. Ce n'est que maintenant que Mary Lou Williams commence à occuper dans l'histoire du jazz la place majeure qui lui revient de droit. La correction de cette page d'histoire ne fait que commencer.

Dans le même temps, l'émergence du jazz dans le paysage culturel populaire est loin d'être linéaire. Pour le grand public, Paul Whiteman (quelle ironie dans le nom) représentait le jazz, excellent et sensible arrangeur qui a gagné le respect en commandant *Rhapsody in Blue* à George Gershwin ainsi qu'en accueillant dans son groupe, à la fin des années 20, de grands improvisateurs comme Bix Beiderbecke et son cercle de musiciens de Chicago. Ces noms n'étaient cependant encore connus que d'un public restreint. Même à Harlem, foyer de la culture et de la musique afro-américaines, le jazz suscitait un enthousiasme limité, voire une franche hostilité, de la part des ténors de la Renaissance de



Duke Ellington et ses musiciens jouent au baseball devant leur motel séparé © Charlotte Brooks

Harlem. Alors que grâce à Fletcher Henderson et Duke Ellington, le langage du big band prend forme avec une intégration inédite entre écriture et improvisation, le jazz est relégué au second plan des spectacles de cabaret. Et le piano stride, le style dynamique qui articulait la poussée rythmique du ragtime de la manière la plus moderne était l'outil d'urgence, la bande sonore de la survie lorsque les "rent parties" sont devenues un moyen efficace pour les familles de rassembler l'argent du loyer. Duke Ellington se souvenait avec émotion des figures majeures et personnages légendaires de cette scène, qui était devenue pour lui, une sorte d'école du perfectionnement. Être capable de répondre, de rivaliser, de maintenir un dialogue dans ce contexte était certainement un moyen d'émerger parmi ses pairs : un mécanisme qui s'est affiné à l'ère du swing avec la naissance de la jam session.

le jazz, aux contacts de l'Histoire

Le krach de Wall Street a presque tué l'industrie du divertissement et de nombreux musicien·ne·s de jazz ont disparu. L'urgence était synonyme de travail ingrat, dans le meilleur des cas de boulots mal payés dans le monde de la musique : bals de grange, spectacles sous tente, vaudeville. Certains ont émigré en Europe ou ailleurs à la recherche de pâturages plus verts. Louis Armstrong a répondu magistralement à la crise la transformant en un tremplin pour sa carrière de chanteur, élargissant le répertoire du jazz à toutes les chansons populaires contemporaines et pas seulement aux chansons "raciales", et fondant en fait le concept actuel de reprise.

La fin de cette situation d'urgence autour de 1935 a permis à des styles de musique et de danse festifs créés dans la culture noire d'émerger dans le courant dominant : Benny Goodman et Artie Shaw, les Dorsey Brothers et Glenn Miller, les films de Fred Astaire et les jitterbugs. Au sein

de leurs communautés – toujours loin de l'enrichissement – les groupes noirs ont atteint un certain prestige social et une stabilité financière.

S'il est un point où l'émergence et l'urgence se sont heurtées, c'est dans l'histoire du musicien rom Django Reinhardt, qui a réussi à s'imposer comme leader d'un nouveau style de jazz malgré la perte de mobilité de deux doigts de la main gauche due à des blessures subies dans l'incendie de sa caravane. Il avait connu un succès précoce en tant que banjoïste de groupes de danse mais l'incendie semblait destiné à mettre un terme à sa carrière musicale s'il n'avait pas réussi à transformer ce handicap en la base d'un nouveau style.

Le fascisme en Italie, plus tard le nazisme en Allemagne tenteront activement de bloquer l'émergence d'une musique d'inspiration afro-américaine tandis qu'en temps de guerre aux États-Unis, les big bands se retrouvent dans une autre situation d'urgence, celle de combler les rangs de l'armée. Le vide a été comblé, de manière surprenante pour le grand public, par l'ascension étonnante du All-Girls swing band, l'exemple le plus célèbre étant The International Sweethearts of Rhythm, un big band non seulement entièrement féminin mais également racialement intégré.

résurrections et réémergences du jazz

Après la guerre, le panorama de la musique populaire est totalement modifié et son industrie restructurée par plusieurs innovations technologiques clés. Les magnétophones à bande magnétique permettent une plus grande fidélité et ouvrent la voie à l'édition et au multipistage ; le vinyle différencie davantage les formats

entre la chanson et les compositions classiques acceptées ; l'invention du transistor en 1947 révolutionne l'écoute de la radio, créant un espace pour les adolescent·e·s qui peuvent écouter seul·e·s et découvrir les stations locales de rhythm'n'blues. La société de perception des droits ASCAP voit sa suprématie contestée par le nouveau venu Broadcast Music Incorporated : l'époque de Tin Pan Alley est révolue. Le jazz – tel que défini à l'époque par les canonistes – a presque disparu de la scène, sauvé en tant que marché de niche par un nouveau type d'auditeur·rice, l'intellectuel·le de banlieue avec son système hi-fi. Il est entré à l'université, comme le proclamait un titre célèbre, à la fois comme musique de concert et comme matière d'enseignement. Malgré Schuller et le Third Stream, les figures de proue de la musique en sont cependant exclues. Miles Davis, John Coltrane, Thelonious Monk, sans parler de Charles Mingus, continuent de trimer dans les clubs à bas salaires, tandis que la stratégie d'Ellington, qui consiste à survivre grâce aux royalties de ses compositions, s'avère payante à une époque où les concerts des big bands se font rares. Malgré l'éminence, l'émergence était contrastée et cela a sûrement été au moins l'une des raisons du choix de Davis de changer le caractère de sa musique comme de son personnage public.

Si les sons de nombreux artistes de jazz ont émergé dans des solos instrumentaux enrichissant des chansons pop classiques et créant parfois même les accroches qui ont rendu celles-ci célèbres, leurs noms et leurs carrières ont été perdus pour le grand public, qui écoutait beaucoup de jazz sans même s'en rendre compte ; dans les solos, mais aussi dans les techniques d'arrangement et de composition et même dans les timbres instrumentaux innovants : la

« Le jazz n'a peut-être pas bénéficié d'une grande notoriété mais son existence souterraine lui a permis de toujours réapparaître sous diverses formes : musique de danse, bande originale de film, jingles publicitaires. »

plupart des instruments électriques (guitare et basse électriques, orgue Hammond, pianos Fender) ayant été popularisés d'abord par le jazz.

Le jazz n'a peut-être pas bénéficié d'une grande notoriété mais son existence souterraine lui a permis de toujours réapparaître sous diverses formes : musique de danse, bande originale de film, jingles publicitaires. Actuellement, une nouvelle vague de musicien·ne·s s'inspire de plusieurs courants du jazz : expérimentation libre et électronique, jazz spirituel des années 60, musique lounge des

années 50, jazz funk des années 70 : un phénomène qui a peut-être commencé lorsqu'une nouvelle génération, confrontée à ses propres urgences a adopté et adapté les technologies du vinyle et du mixage – comme leurs ancêtres avaient utilisé des guitares bon marché et des instruments mis au rebut – afin de créer une nouvelle forme d'expression à faible coût et à fort impact, en recyclant souvent, entre autres, les disques de jazz du passé.

International Sweethearts of Rhythm band © DR



30/30

Improvised Music Company

30 des meilleur-e-s musicien-ne-s de jazz d'Irlande sont sélectionné-e-s chaque année. Les artistes sont aidé-e-s selon leurs buts – des représentations aux enregistrements en passant par la promotion d'album, des conseils de diffusion...

mjf Soundcheck, mjf hothouse & mjf originals Manchester Jazz Festival

MJF construit des projets de développement sur mesure et offre des opportunités de diffusion pour chaque étape de carrière, d'artistes émergent-e-s à établi-e-s, pendant 6 semaines à 6 mois et pour plus de 25 artistes chaque année.

Take Five and Giant Steps Serious

Serious a développé une suite d'initiatives qui permet à 17 artistes de prendre le temps de développer leurs musiques et construire leurs carrières. Seriously Talented réunit les dispositifs de Serious qui ont accompagné un large éventail d'artistes de jazz depuis 10 ans.

Stepping Stone Jazzlab

Stepping Stone est un dispositif qui organise des résidences pendant deux ans pour permettre à 4 artistes d'explorer les scènes musicales étrangères, de construire un réseau durable et d'obtenir un accès vers les scènes internationales.

Jazz Migration AJC

Jazz Migration, créé en 2002 par AJC, répond aux problématiques d'émergence et de diffusion des jeunes artistes de jazz. C'est aujourd'hui le seul dispositif en France à permettre à 60 musicien-ne-s émergent-e-s pendant 2 ans de développer leurs carrières, leurs compétences et de diffuser leurs musiques.

High Priority Jazz Promotion Swiss Arts Council Pro Helvetia

Le programme High priority jazz promotion a été lancé en 2005 sous forme de compétition. L'objectif : donner aux leaders et aux groupes ayant un certain potentiel artistique l'opportunité d'être mieux établi en Europe.

Nuova Generazione Jazz I-Jazz

Nuova Generazione Jazz accompagne une trentaine d'artistes pendant deux ans en organisant des concerts dans les clubs et festivals majeurs de jazz en Italie, dans le but de construire de nouvelles relations et collaborations.

Dock Zuid and Stepping Stone

Powered by TINC

Notre ambition est de parvenir à une transformation culturelle en soulignant la valeur de la musique dans notre société. Nous offrons à 25 musicien-ne-s un terrain fertile sain pour accompagner celles et ceux qui ont besoin d'outils, de réseaux et de retours.

**Nordic Jazz Comets
Iceland Jazz, JazzDanmark,
Jazz Finland, Norsk
jazzforum & Svensk Jazz**

Nordic Jazz Comets présente 5 groupes sur des scènes internationales et rassemble musicien-ne-s, programmeur-ice-s, organismes d'accompagnement pour bâtir le futur du jazz sur des valeurs durables et créatives.

**The Pack Project, RAUW
Jazz International Rotterdam**

JIR accompagne 9 talents locaux une année dans le développement de leurs musiques, projets et compétences entrepreneuriales. JIR leur offre également l'opportunité de jouer dans des lieux non conventionnels à travers la ville tout au long de l'année, avec un point culminant : le RAUW festival, sur 2 jours.

**Intl Jazz Platform
Wytownia Foundation**

IJP offre à 75 jeunes artistes pendant une semaine un environnement favorable au développement professionnel et artistique. Chercher le potentiel de chaque artiste, encourager leur développement et leur permettre d'explorer différentes façons de créer sont les pierres angulaires du dispositif.

**NICA artist development
Stadtgarten Köln**

NICA offre à 11 musicien-ne-s une plateforme de professionnalisation et de profilage artistique pendant 3 ans maximum. Les artistes peuvent développer leurs compétences artistiques et entrepreneuriales grâce à des masterclasses, concerts et résidences.

**Synthesizer,
The Accelerator for Musicians
Synthesizer Organisation**

Synthesizer accompagne une douzaine d'artistes dans leur besoin d'informations, d'outils, de réseau, en combinant contenu interne (intervenant-e-s professionnel-le-s, showcase, enregistrement vidéo, distribution) et programme de mentorat d'artistes établi-e-s.

carte
Europe

14

textes

Anke Steinbeck
Judith Kobus & Ralf Hell
au nom de NICA
artis developpement Initiative
Kölner Jazz Haus e.V. Venloer Straße 40
D- 50672 Cologne

accompagner en europe

En 2020, en pleine pandémie, des institutions allemandes ont décidé de lancer la plus grande enquête jamais réalisée sur les différents programmes européens d'accompagnement aux artistes dédiés au jazz et à la musique contemporaine. Il n'y a pas d'autres moyens aujourd'hui si nous voulons améliorer notre soutien aux jeunes musicien·ne·s que de mieux comprendre et de comparer les dispositifs créés ces dernières années dans chaque pays.

Parmi les organismes interrogés : Jazz Comp Graz, O1- Jazz Scholarship, JazzLab Impulse, Jazz Migration, Dr. Langner Jazzmaster, Serious- Take Five, Jerwood Jazz Encounters, Manchester Jazz- mjf hothouse, Jazz International Rotterdam, Bimhuis Productions- Nieuwe Makers , Norwegian Jazz Launch, SOFIA (Support Of Female Improvising Artists), High Priority Jazz Promotion, Nuova Generazione Jazz, Stepping Stone, etc.

Nous avons mené l'enquête au second semestre 2020 pour le compte de l'Initiative Kölner Jazzhaus e.V. / Stadtgarten Cologne et du ministère de la Culture et des Sciences du Land allemand de Rhénanie-du-Nord-Westphalie à l'occasion de la mise en place du tout nouveau programme de soutien à l'excellence, NICA artist development. L'objectif était de fournir une présentation méthodique des dispositifs au long cours dans le domaine du jazz et de la musique contemporaine dédiés à la promotion des musicien-ne-s, de collecter des données empiriques, de les comparer et d'en tirer des leçons pour concevoir de futurs programmes. L'enquête portait initialement sur 50 projets dans onze pays européens, dont 36 ont finalement été inclus dans les résultats. Des entretiens ont été menés auprès de 80 personnes et représentant-e-s de différentes institutions sur leurs expériences, leurs évaluations et leurs suggestions d'amélioration pour les programmes de soutien aux jeunes créateur-ice-s existants.

types de programmes

Les 36 programmes étudiés sont souvent très différents dans leurs structures, leurs méthodes de travail, leurs organisations et sont ancrés dans des contextes nationaux et régionaux distincts. Mais ils ont tous pour objectif commun de soutenir des artistes dans le développement de leurs carrières, de les aider à mieux orienter leur travail musical en travaillant à leurs côtés pendant une partie de leur parcours musical. Ils ont tous été analysés

selon des critères préalablement définis qui sont décrits ci-dessous.

Création et durée

La plupart des dispositifs de soutien dans le domaine du jazz ont été créés après 2010. Seuls quelques-uns, comme ceux du Luxembourg (depuis les années 1990), ou la High Priority Jazz Promotion en Suisse (2005), peuvent se prévaloir d'une histoire plus longue. La durée des aides financières fournies aux artistes varie également ; parmi les programmes recensés, il semblait évident que la période de soutien d'un an environ était la généralité. Une durée plus longue n'est prévue que par quelques programmes, comme le Priority Jazz Promotion ou Jazz Migration.

Nombre et âge des participant-e-s

Le nombre de participant-e-s est tout aussi variable. Certains dispositifs soutiennent un grand nombre de musicien-ne-s, tandis que d'autres visent délibérément à soutenir moins d'artistes, mais le nombre de participant-e-s dans la grande majorité des programmes (61%) est inférieur à 10. La plupart des programmes étudiés s'adressent à des musicien-ne-s qui ont déjà de grandes compétences artistiques mais qui ne travaillent pas encore avec des producteur-ice-s ou un entourage qui les soutiennent dans leur travail. Par conséquent, l'âge moyen des artistes au moment de leur candidature se situe entre 25 et 35 ans dans la plupart des cas.

Quel soutien ?

Pour de nombreux artistes, la question est de savoir si le soutien couvre les frais de vie courante ou uniquement leur activité musicale. Selon les résultats de l'enquête, 12 programmes couvrent les frais de

subsistance, 21 ne le font pas. Alors que dans certains programmes, le montant du soutien dépend de la taille du projet (par exemple au Bimhuis), dans d'autres (par exemple, Frauenkulturbüro Nordrhein-Westfalen), il n'existe pas de directives particulières. Le montant du soutien financier peut ainsi varier et prendre différentes formes – bourses, etc.

contenu des programmes de soutien

La deuxième partie de l'enquête nous a permis de déterminer le contenu de chaque programme et les éléments que les participant-e-s ont trouvé utiles. De manière générale, tous les artistes ont eu plaisir à suivre ces programmes et la plupart ont fait état de réussites concrètes ou de développements positifs, comme l'augmentation du nombre de représentations, une coopération plus étroite avec les partenaires musicaux, de nouveaux formats pour les concerts et une meilleure collaboration et connaissance des acteurs du secteur de la musique.

La vie d'artiste

Certains éléments de ces programmes se sont révélés particulièrement bénéfiques ou utiles, surtout en début de carrière professionnelle. La prise en charge par les dispositifs des frais de subsistance est le plus souvent citée, car elle permet de ne pas être limité-e dans son travail artistique par des impératifs financiers et de ne pas être soumis-e à des pressions économiques. La possibilité d'acquérir une expérience pratique par le biais de concerts –

qui font partie intégrante de projets tels que Jazz Migration, Nuova Generazione Jazz, etc. – est également considéré comme l'un des principaux avantages de tels projets. Les musicien-ne-s, après tout, souffrent souvent de ne pas avoir d'engagements assurés, alors que cela est d'une importance capitale pour leur développement artistique.

Mentorat et accompagnement

Les artistes ont indiqué à plusieurs reprises qu'ils avaient bénéficié d'une formation artistique intensive pendant leurs études, mais n'avaient pas été suffisamment informés des débouchés et des enjeux qu'implique ce choix de carrière, encore plus dans un contexte où le marché de la musique a évolué ces dernières années, ne serait-ce qu'en terme de stratégies de marketing

numérique ou dans les différents rôles que les musicien-ne-s doivent aujourd'hui endosser. La variété des tâches auxquelles les artistes sont confrontés exige donc une vision large. C'est pourquoi, les périodes de mentorat et de coaching ont été très appréciées. Le mentorat dans les domaines tels que la gestion des réseaux sociaux, la rédaction de contrats, le self- management,



le soutien administratif, etc. a été mentionné comme positif et nécessaire par la plupart.

Mise en réseau et contacts professionnels

Les artistes interrogés ont relevé l'importance de la mise en réseau. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne les réseaux internationaux et les séjours à l'étranger, puisqu'ils permettent

d'accroître les compétences interculturelles des artistes. Les contacts avec d'autres musicien-ne-s, programmeur-ice-s, journalistes, etc. sont des facteurs déterminants, surtout en période de pandémie. Aujourd'hui, le "réseautage" est une condition essentielle à une carrière internationale.

Pour beaucoup, il est important que de tels programmes soient conçus

en coopération avec des festivals ou des salles. De cette façon, les contacts pourraient être établis et gérés plus simplement. Certains des programmes étudiés, tels que Jazz Migration et le JazzLab belge, fonctionnent dans ce sens avec une sélection de festivals et de lieux, participant ainsi à la création d'une base solide et fiable pour créer un "réseau". Un autre point



18

abordé est l'importance des réseaux d'ancien-ne-s bénéficiaires dont les échanges avec peuvent être très utiles.

facteurs limitants

Un des objectifs de notre enquête était de déterminer quels facteurs inhérents aux programmes pouvaient limiter leur efficacité. Les analyses des questionnaires ont montré que malgré les résultats positifs obtenus, il existe toujours des obstacles, en partie structurels, qui entravent le développement artistique ou l'orientation des artistes.

Manque de flexibilité des dispositifs et outils disponibles

L'équilibre entre les volets imposés et les volets favorisant la liberté artistique varie d'un programme à l'autre et constitue une carence dans l'équilibre structurel des dispositifs de soutien. Dans certains cas, il existe des éléments fixes à partir desquels les participant-e-s peuvent composer leurs propres modules, tandis que d'autres programmes ont un cahier des charges beaucoup plus flexible. Les structures plus

souples sont perçues de manière plus positive car elles auraient une meilleure compréhension des domaines où les artistes ont besoin de soutien et de ceux où ils n'en ont pas besoin.

En outre, d'autres facteurs ont été mentionnés, comme le manque d'équipements de base ou le manque de maquettes et de vidéos pouvant être remises aux programmeur-ice-s comme cartes de visite. En effet, au-delà d'un certain niveau de compétence, il est crucial pour les artistes de disposer de bons outils ou équipements.

Besoin d'une connaissance plus approfondie du monde du jazz

Certains artistes ont déclaré avoir eu trop peu de contacts avec d'autres artistes et professionnel-le-s de la scène. Ceci pouvant être démotivant et rendre difficile la création de réseau. Le paysage culturel, et notamment son volet financement, est vaste et peut être perçu comme déroutant, même par des artistes expérimentés. Les musicien-ne-s reçoivent une formation artistique dans les conservatoires ; toutefois, ils ont besoin de compétences et de connaissances supplémentaires. Et là encore, il apparaît clairement qu'un-e musicien-ne très bien formé-e nécessite une vue d'ensemble de toutes les sources de financement possibles. Autre besoin très souvent évoqué : l'importance de maîtriser le montage de dossiers de demande de subventions. La complexité des demandes varie considérablement d'un pays à

l'autre et peuvent être des obstacles importants pour de nombreux artistes.

Une gestion de carrière compliquée

Concilier vie de famille et carrière est une problématique majeure dans le secteur de la musique. Les voyages, les répétitions et les concerts ne peuvent pas toujours être planifiés, tout comme la vie de famille qui comporte son lot d'imprévus. Les artistes doivent alors trouver des solutions adaptées. Il pourrait être judicieux d'accorder une attention particulière à cette question lors de la conception des programmes. Autre difficulté mentionnée : la multiplication des programmes de soutien qui ont augmenté de manière significative ces dernières années. Certaines de ses offres présentent de grandes similitudes, ce qui peut conduire à une duplication et une standardisation des soutiens, créant ainsi un questionnement global sur les opportunités de carrière pour de nombreux-ses artistes, avec le risque de conserver à jamais l'image de "jeune artiste".

le programme idéal

Sur la base des entretiens et des données récoltées au cours de cette étude, on peut dégager quelques recommandations pour un *programme de soutien idéal* :

• **un programme à long terme, de 12 à 24 mois pour favoriser un stimulus créatif, construire une confiance mutuelle et montrer des résultats tangibles.**

• **un programme qui intègre la question de la gestion de carrière et de la prise en charge des frais de subsistance.**

• **un programme de soutien avec une approche "ascendante" plutôt que "descendante" et une approche holistique ouverte aux besoins des artistes.**

• **un juste équilibre entre objectifs/contenus pédagogiques et la liberté des artistes.**

• **des connexions à long terme, des réseaux fiables et un développement solide pour une carrière plus stable et durable.**

• **une approche ouverte autour des questions de carrière, des secteurs non-musicaux et du processus de création artistique.**

• **un contenu complet mais flexible, adapté aux besoins des artistes et aux attentes du secteur (administration, diffusion, etc.), qui peut évoluer dans le temps.**

• **une forte sensibilisation à l'équilibre entre femmes et hommes.**

20

les 6 compagnons

regards croisés

Enrico Bettinello / Nuova Generazione Jazz (I-Jazz)

Steve Mead / mjf Souncheck, mjf hothouse, mjh originals (Manchester Jazz Festival)

Kenneth Killeen / 30/30 (Improvised Music Company)

Karolina Juzwa / International Jazz Platform (Wytwornia Foundation)

Lobke Aelbrecht / Stepping Stone (JazzLab)

Martel Ollerenshaw / anciennement Take Five (Serious)

nous avons un problème... et des solutions

Enrico Bettinello

Après avoir assisté à de nombreux concerts hors d'Italie, j'ai réalisé que je devais travailler sur un programme en Italie qui dirait « *nous avons aussi plein de musicien-ne-s intéressante-s et les voici* ». Je voulais montrer que les artistes en Italie méritent la même attention que celles et ceux d'autres pays. C'était l'un de mes premiers sentiments. Nous devons aussi veiller à amener l'artiste plus vers une meilleure prise de conscience de ce qui se passe autour de lui ou elle. Cette prise de conscience peut couvrir un large éventail de domaines, de la promotion à la production de disques en passant par la diffusion, etc. Mais elle doit être de plus en plus dédiée à répondre à des questions telles que *Qui êtes-vous en tant qu'artiste ? Que pouvez-vous faire ? Quel est votre rôle dans la société ?*

Steve Mead

Au fil des années, nous avons remarqué un manque de diversité parmi les artistes que nous programmions et que nous devions nous-mêmes intervenir pour que les personnes que nous ne parvenions pas à toucher avec nos canaux de communication, ou qui ne se sentaient pas suffisamment en confiance pour venir à nous, puissent prendre part à notre action. Ce faisant, nous espérons avoir un éventuel impact positif sur le visage et le développement du monde du jazz dans son ensemble. C'est notre principale raison. Nous commandons des œuvres et gérons des programmes destinés aux artistes depuis longtemps et il est plus qu'important de continuer à le faire, car nous commençons tout juste à entrapercevoir cette révolution dans le renouvellement artistique.

Kenneth Killeen

J'utilise toujours cette simple analogie : « *Nous devons créer les échelons d'une échelle* », car l'artiste doit savoir qu'il ou elle progresse vers un chemin, une trajectoire plutôt que de tourner en rond. Tout ce que nous faisons doit répondre aux besoins de cette communauté. Et certains de ces besoins peuvent être très localisés. Par exemple, en Irlande, il y a un manque de clubs de jazz et d'infrastructures. Du fait de l'absence de ces structures, notre travail consiste à créer, grâce à ces programmes de soutien aux talents, de nouveaux espaces et un public capable de s'identifier à cette musique. Je veux créer des programmes qui disent essentiellement : « *Voici un échelon de votre échelle en plus pour votre carrière, et si vous montez quelques échelons de plus, il y aura un autre programme* ».

Confronter les opinions, échanger les expériences entre 6 professionnel·le·s et dispositifs d'accompagnement présents aux 5 coins de l'Europe (Pologne, Italie, Angleterre, Irlande, Belgique), c'est le luxe que nous nous sommes offert. Des premières ambitions et des grands traits de leurs dispositifs, des relations qu'ils et elles entretiennent avec le monde de l'éducation, de leur propension à travailler ensemble pour toujours mieux accompagner les artistes, on déroule avec vous des discussions passionnantes et passionnées.

Karolina Juzwa

Nous devons le faire pour que la musique que nous aimons survive. Le système éducatif ne répond pas assez aux besoins des artistes et ne les aide pas à trouver un emploi par la suite. Lorsque nous avons lancé cette INTL Jazz Platform, c'était pour leur offrir des opportunités de se développer, jouer davantage et survivre sur le marché. En Pologne, les structures académiques sont assez anciennes et centrées sur une seule façon de s'exprimer et de jouer du jazz. Nous avons donc au départ uniquement pour les artistes polonais·es, mais aussi au fil des ans pour les artistes étranger·e·s, essayer de leur montrer ce qui se passe à l'extérieur en termes de musique, comment celle-ci se développe, et comment faire en sorte que les nouvelles générations s'y intéressent.

Lobke Aelbrecht

J'ai eu la chance de voir de nombreux projets internationaux réunissant des musicien·ne·s mais où le schéma d'intervention me semblait figé et où il n'était jamais vraiment question de ce dont les artistes avaient besoin. Nous organisons également des concerts, mettons en place des collaborations, etc. et j'avais parfois l'impression que nous faisions sans y inclure les musicien·ne·s, sans les impliquer. Ce que nous voulions faire avec Stepping Stone, c'était vraiment impliquer l'artiste: « De quoi avez-vous besoin en ce moment ? Où devez-vous aller pour développer votre carrière ? Et comment pouvons-nous vous y aider ? ». Au lieu de concocter un programme et d'espérer qu'il convienne aux musicien·ne·s et qu'ils et elles soient reconnaissant·e·s.

Martel Ollerenshaw

En tant qu'"opérateur culturel", travaillant directement avec les artistes, sans pour autant être manager ou agent mais plutôt la personne capable de concevoir et de gérer un projet de A à Z, j'ai développé mon propre "sac à astuces". Lorsque j'ai commencé à travailler avec Serious, nous avons eu l'occasion de créer un programme de soutien aux talents. Nous avons élaboré une méthodologie qui est ensuite devenue Take Five et ses nombreuses variantes : Europe, Suisse, Norvège, etc. Travailler directement avec les artistes signifie leur parler tout le temps, comprendre leurs besoins, leurs ambitions et tous les facteurs qui les empêchent de les réaliser. Et si les artistes étaient informés de ce qui est possible, de comment le secteur fonctionne, ils et elles pourraient agir plus efficacement au sein de ce monde.

24

« Notre rôle est de montrer à ces jeunes artistes ce qu'est le monde réel. »

Karolina Juzwa

L'école est finie

Steve Mead

J'ai énormément de respect pour les personnes qui travaillent dans le système éducatif. Une partie de ce que nous faisons – et je ne veux pas paraître arrogant – est cependant de rééquilibrer cette action qui a produit "un" jazz. Nous cherchons les musicien-ne-s qui ne sont pas formaté-e-s par ces systèmes pour leur donner une chance de se développer grâce à des programmes alternatifs. Nous savons que nous ne pouvons pas changer les choses du jour au lendemain, mais nous nous devons d'intervenir tout en maintenant le dialogue. Nous essayons donc de travailler avec eux plutôt que contre eux, mais en même temps, de remettre en question leur *modus operandi*. Nous voulons un secteur du jazz qui soit une célébration de la diversité musicale et culturelle, qui représente la profession et le public et qui fasse avancer la musique dans des directions musicales qui ne sont pas nécessairement académiques.

Karolina Juzwa

Nous avons le même problème, avec un système universitaire formant grand nombre de musicien-ne-s, jouant uniquement le "bon genre" de jazz et des artistes qui ne peuvent pas explorer leur propre voix. Nous

avons donc voulu leur donner, il y a 10 ans, une chance de rechercher leur propre singularité musicale. Ce n'est que de cette manière, si elle est authentique et si vous vous sentez à l'aise avec elle, que la musique peut se développer et que les gens l'écouteront. Il y a un "petit cancer" qui se développe au sein du système éducatif avec des musicien-ne-s/professeur-e-s qui ne veulent pas que cette musique ou leurs élèves évoluent. C'est notre rôle de montrer à ces jeunes artistes ce qu'est le monde réel.

Kenneth Killeen

Je suis aussi fortement convaincu par ceci. L'éducation musicale semble tout simplement cassée. Si vous regardez le jazz européen, nous devons comprendre qu'il s'agit d'une identité musicale naissante, de façon relative. Et cette identité musicale est un héritage, transposé dans un enseignement qui est certes crucial mais qui peut aussi complètement éliminer les identités musicales qui en émergent. Il n'est pas facile de dire : *« C'est ma musique, j'ai pris l'alphabet du jazz et je l'utilise pour faire cette musique. Mais je n'ai pas peur de m'éloigner de la tradition pour le faire »*, contrairement à : *« Je joue des trucs qui sont une sorte de clone de trucs stéréotypés »*.

Enrico Bettinello

En Italie, d'une part, un grand nombre de professeur-e-s ne sont plus connecté-e-s au monde réel et portent une image du jazz tout droit venue du passé. Mais il faut rappeler que ce système a apporté beaucoup de bien-être au jazz italien lorsque nous avons commencé à penser et à travailler sur notre identité nationale, plutôt que d'être dépendants du modèle américain. En fin de compte, l'artiste reste l'élément le plus faible de la chaîne. Il souffre d' "institutions" qui ne le prennent pas en compte. Ces dernières années, de nombreux musiciens et musiciennes m'ont sollicité en tant que directeur artistique. D'un côté, je suis flatté, de l'autre, je me dis que ce musicien-ne de 25 ans demande quelque chose qui devrait être à sa portée mais qu'il n'a pas été assez accompagné.

Lobke Aelbrecht

J'ai le sentiment que beaucoup d'étudiant-e-s qui sortent des conservatoires ont l'illusion ou sont dans l'illusion que le monde les attend. Ca n'est pas le cas. Et ils et elles sont alors très frustré-e-s. Beaucoup ont également le



Dana Masters, Down With Jazz 2021 © John Cronin, Dublin Jazz

sentiment que la seule façon de réussir en tant que musicien-ne est de monter sur scène et de jouer de la musique au lieu de participer à des ateliers, des expositions, de travailler avec leur public sur d'autres voies musicales. Cela, ajouté à ce qui a été dit, est aussi un peu absent du système éducatif ici.

Martel Ollerenshaw

Le système éducatif a une vision étroite de ce qu'est une carrière. En général, les musicien-ne-s reçoivent un enseignement dispensé par des universitaires, qui sont d'ancien-ne-s musicien-ne-s qui, pour la plupart, ont une vision inadaptée du secteur. De plus, le système éducatif actuel basé sur la virtuosité de l'instrument, n'encourage pas la compréhension du métier. Vous vous retrouvez donc avec quelqu'un qui a été formé à la performance ou à l'aspect créatif du travail, mais pas au travail dans son ensemble et qui a parfois une vision déformée de celui-ci.

Karolina Juzwa

Nous avons été inspirés par le système académique norvégien en découvrant toute l'attention portée à la recherche de son propre son, de sa propre originalité. Outre le développement artistique, il y a aussi le développement professionnel qui fait totalement défaut dans le système académique car personne ne se soucie de ce que les musicien-ne-s font quand ils et elles partent. Notre rôle est de s'y intéresser parce qu'être un-e musicien-ne professionnel-le est une chose difficile, surtout au début, et cela mérite toute notre attention.

Kenneth Killeen

La musique qui m'intéresse, la musique qui *fait bouger les choses*, est exploratoire, jeune et naissante. C'est pourquoi il est si important de la nourrir et de la soutenir.

25

la loi de la jungle : entre compétition et coopération

Kenneth Killeen

Même les Norvégien·ne·s seraient d'accord pour dire que le jazz est sous-financé ! De ce fait, toute organisation impliquée dans le jazz est tellement concentrée sur ses propres actions, qu'elle en oublie de partager et de travailler avec les autres. Or, pour que les choses fonctionnent, il faut que toutes les parties concernées soient en accord, d'une manière ou d'une autre. Mais c'est difficile, tant nous sommes tellement concentrés sur nos propres territoires et objectif, protégeant nos financements. En Irlande, nous avons créé l'Irish Jazz Forum. Nous avons identifié tous les acteurs du jazz financés par le Conseil des arts irlandais et nous avons écrit la toute première lettre au gouvernement en disant : « *voici ce qui ne va pas,*

voici les choses qui sont sous-financées, voici quelques recommandations ». Si tous les membres de la communauté soutiennent le même projet, il peut en résulter un travail plus constructif, comme une meilleure reconnaissance et acceptation de cette forme d'art.

Karolina Juzwa

Notre écosystème navigue entre concurrence et coopération et c'est un problème car les programmeur·rice·s se font concurrence et ne veulent pas coopérer. Nous pensions avoir trouvé une bonne recette avec le projet Footprints, en formant des artistes et des agents, en faisant travailler des programmeur·rice·s expérimenté·e·s auprès de structures locales. Et nous avons réalisé que nous avions encore beaucoup

de difficultés à promouvoir les jeunes artistes, parce qu'il n'y avait pas de coopération entre programmeur·rice·s. La manière de programmer doit changer et notre rôle est de faire comprendre à ceux-ci qu'il est obsolète de ne pas travailler ensemble. Notre capacité à faire des compromis quand on fait de la programmation est cruciale. Cela ne correspond pas toujours à ma vision artistique, mais montrer cet artiste plus souvent plutôt que de me faire plaisir répond à un objectif.

Enrico Bettinello

C'est un problème qui ne date pas d'aujourd'hui, même dans le monde du spectacle vivant. Aussi longtemps que notre système sera construit autour de l'idée d'être original et créatif, ce type de

Clément Janinet & Benjamin Flament, Space Galvachers - Intl Jazz Platform © Mikołaj Zacharow



« Si tous les membres de la communauté soutiennent le même projet, il peut en résulter un travail plus constructif. »

Kenneth Killeen

27

compétition perdurera, sans même prendre en compte le comportement individuel, et, ce même avec les programmeur-ice-s les plus ouvert-e-s. Les institutions ont fondé une partie de leur travail sur l'idée de création, créant l'un de nos plus grands problèmes. Les artistes doivent créer, mais les programmeur-ice-s doivent aussi le faire, ce qui entraîne une concurrence et un malentendu.

Martel Ollerenshaw

Grâce à Serious, nous avons pu travailler avec ces musicien-ne-s, en facilitant les collaborations, en leur commandant de nouvelles œuvres, en les plaçant en tant que sideman/sidewoman avec des artistes plus expérimenté-e-s et établi-e-s, en les mettant en scène de différentes manières tout au long de la formation. Mettre en relation ces nombreux artistes avec notre équipe et avec tant de professionnel-le-s a eu un impact énorme sur la scène artistique et a rendu la scène locale très dynamique. Cela a en effet permis à une toute nouvelle génération d'artistes de nous rencontrer et vice-versa, puis de rencontrer un public et d'autres

programmeur-ice-s dans le pays. Cela a eu un effet boule de neige sur l'ensemble du jazz anglais et créé ainsi de nombreux espaces de coopération.

Lobke Aelbrecht

En période de covid, nous avons ressenti plus fortement cette opposition entre programmeur-ice-s et artistes où l'un-e veut quelque chose, et l'autre veut quelque chose de différent. Il s'agit d'une autre forme de concurrence, où les salles semblent toujours être en position de force. Lors de la pandémie, il n'y avait pas de concerts et le seul soutien du gouvernement passait par les salles, ce qui leur donnait une énorme responsabilité envers les musicien-ne-s et a conduit à une concurrence encore plus dure. Nous devons absolument contrer cela, en écoutant les besoins des musicien-ne-s, en nous asseyant avec et en leur faisant sentir qu'il s'agit d'une coopération. Il ne s'agit pas seulement de nous sentir généreux, mais de créer les conditions nécessaires à une véritable collaboration, sur un pied d'égalité entre artistes, les salles et les

programmeur-ice-s qui échangent et travaillent ensemble.

Steve Mead

Une partie de notre secteur n'est pas connectée à nos modèles et nos artistes selon moi, parce que :

- Le soutien aux artistes est relativement coûteux et n'est pas une activité très rentable. Sans un large subventionnement, il est très difficile d'obtenir un modèle économique qui soit rentable pour une activité dédiée au soutien des artistes.
- C'est un travail sans retour garanti et sans retours sécurisés.
- Il faut un certain nombre de compétences pour faire ce travail. Il y a quelques années, nous avons vu soudainement de nombreux acteurs s'occuper de la promotion des jeunes talents, mais ils travaillaient tous sur les mêmes modèles et personne ne pouvait démontrer l'intérêt de ceux-ci. Ce que nous apportons et ce qu'ils n'apportent pas ou ne peuvent pas apporter, c'est un réseau solide avec des connexions et des rencontres fortes qui permettront aux artistes d'élargir leurs horizons.

diplomatie douce et réciprocité

Kenneth Killeen

Prenons l'exemple de l'Europe Jazz Network, je veux l'utiliser pour mettre en valeur les meilleurs talents irlandais et leur donner l'occasion, grâce à mon échelle imaginaire, de franchir de nouvelles étapes. Mais tout le monde veut la même chose pour ses artistes, alors je dois rendre la pareille. Et la réciprocité est un élément fondamental du bilatéralisme de l'engagement en réseau. Aujourd'hui, nous devrions demander aux organisations nationales, et plus particulièrement à celles et ceux qui les financent, de réserver un budget dédié à ce type de contrepartie.

Enrico Bettinello

En Italie, l'argent que nous recevons sert uniquement à exporter des musicien-ne-s et nous n'avons pas d'outils pour favoriser la réciprocité. Et elle n'est pas facilitée par l'attitude de nombreuses structures. Nous sommes souvent confrontés au problème suivant : tout le monde vend, très peu achètent. C'est un système déséquilibré. Et ce n'est pas uniquement dû à un manque

d'intention mais à la nature inhérente du système de soutien. Il est si difficile de faire jouer la réciprocité de façon récurrente. Tout dépend de la création de plateformes comme nous essayons de le faire avec Constellations, et du bon état d'esprit et des intentions des programmeur-ice-s. Il est souvent plus facile pour nous de parler et d'établir ces connexions avec notre réseau européen, que de partager ces idées avec d'autres programmeur-ice-s italien-ne-s !

Karolina Juzwa

Avec nos partenaires internationaux, nous nous entraînons, nous travaillons ensemble, parce que nous connaissons ces programmes et ce travail de réseau. Il est plus facile de coopérer avec des personnes d'un autre pays que dans notre propre pays. Nous n'avons-nous aussi personne avec qui travailler dans notre propre pays, en Pologne. Il n'y a pas assez de programmeur-ice-s au niveau local, pas de structure pour travailler avec les artistes et promouvoir les artistes internationaux-ales. Trop de festivals, financés par l'argent public, ne promeuvent encore que des artistes américains alors que l'argent public devrait soutenir les émergents !

Martel Ollerenshaw

Beaucoup d'artistes de Take Five voulaient jouer à l'étranger. Nous avions des contacts, le bon réseau, après tant d'années de travail donc, c'était assez simple. Mais créer des espaces de réciprocité était beaucoup plus compliqué. Il y a des initiatives, comme 12 points, Melting Point, qui font ça très bien. Chez Serious, nous avons une sorte de « diplomatie douce » grâce à nos programmes, via les ambassades et les Bureaux Export, en essayant d'encourager la réciprocité à tous les niveaux de carrière et pas seulement pour les talents émergents. Mais c'est trop rare. Parce que si trouver des concerts au niveau national est difficile, c'est encore plus difficile au niveau international. Pour cela, il faut créer son propre réseau, sa plateforme, et s'en servir.

Lobke Aelbrecht

Nous voulons nous assurer que les musicien-ne-s concerné-e-s réalisent que le soutien que nous leur apportons n'est pas destiné à leur permettre d'obtenir rapidement des concerts à l'étranger, mais qu'ils et elles disposent du contexte et des contacts nécessaires pour construire ce réseau durable. Il se peut que ces artistes n'obtiennent pas de concerts dans les mois ou les années à venir, cela demande du travail et du temps. C'est certainement plus difficile aujourd'hui qu'auparavant, mais la construction d'un tel réseau est absolument cruciale pour se développer à l'étranger.



30

raconte-nous une histoire

Enrico Bettinello

Lorsque je demande aux artistes à qui ils aimeraient s'adresser avec leur musique, leur réponse est souvent : « *C'est pour tout le monde* ». Ce n'est malheureusement pas vrai. Il faut identifier une communauté d'auditeurs et travailler dessus. L'un des meilleurs moyens est de penser aux formats. En Italie, une grande partie du jeune public s'intéresse aux "festivals-boutiques", plus petits, plus expérimentaux, où le public n'a pas forcément idée de qui jouent. Façonner le public à travers de nouveaux formats et façons de vivre la musique est un vrai sujet. Nous devrions également donner des exemples à suivre. Rendre cette musique plus "à la mode" nécessite une meilleure représentation de notre monde, de nos musicien-ne-s, de l'expérience que le public vit lorsqu'il assiste à un concert de musiques dites créatives.

Kenneth Killeen

L'un de nos plus gros problèmes est que ces groupes dont personne n'a jamais entendu parler ne vendent pas de billets. Et il y a un travail énorme à faire dans les réseaux comme EJM pour une meilleure communication et une meilleure stratégie marketing autour de ces artistes. Nous avons besoin de personnes pour créer un récit autour de ces jeunes groupes que je peux voir lors d'un concert de Jazz Migration ou d'une soirée Jazz Connective. Et cela fait aussi partie du développement du public.

Lobke Aelbrecht

Les artistes doivent être conscients qu'il leur faut autant chercher un public que des concerts. Beaucoup trop d'artistes ne prennent aucune responsabilité dans la recherche d'un public. Pour un petit pays comme la Belgique où les musiciens doivent penser à l'international et trouver des artistes avec qui

travailler et collaborer, c'est une question cruciale. Car ces connexions peuvent vous amener à partager la scène d'un festival avec des artistes locaux, créant ainsi un réseau et, par effet domino, vous aidant à travailler votre public. Ce n'est pas quelque chose que vous pouvez forcer mais c'est ce sur quoi nous insistons avec Stepping Stone, comme nous l'avons fait récemment en Suède où nous avons essayé de mettre en relation nos musicien-ne-s avec le public suédois en organisant des masterclass avec des étudiant-e-s, des ateliers, des interviews et pas uniquement en donnant un concert.

Martel Ollerenshaw

C'est un état d'esprit. Beaucoup d'artistes pensent que s'intéresser au public ne relève pas de leur travail, ce qui est ridicule quand on pense que la musique est un moyen d'expression, de communication et

d'interaction. Et si ces personnes veulent vivre de leur métier de musicien-ne, elles doivent communiquer avec quelqu'un. C'est un problème qui n'est pas du tout traité au conservatoire parce que la plupart vivent dans un monde abstrait où ils ne font que pratiquer et jouer pour eux-mêmes. Le grand public, les gens qui paient pour des CD, qui écoutent de la musique en streaming ou la téléchargent, c'est un public, et les musicien-ne-s doivent communiquer avec lui. Il existe de nombreuses façons, de

nombreux moyens et de nombreuses personnes qui peuvent y travailler, mais les musiciens doivent reconnaître que cette question est cruciale et qu'ils doivent mettre en place une stratégie pour le rencontrer, l'activer et le développer.

Steve Mead

Il y a quelque chose dans le processus de décision et dans le choix des artistes que nous avons décidé de soutenir qui pourrait contribuer à rééquilibrer le problème de la recherche de public. Parce

que si nous faisons très attention à choisir les bons artistes, nous pourrions identifier et développer un public avec. Cela demande beaucoup de temps et de travail mais je pense que si nous travaillons avec des artistes qui ont quelque chose de spécial et de distinctif à proposer, nous pouvons identifier un certain "potentiel de marché" et créer une dynamique autour de leur musique. Nous devons commencer au plus tôt avant que cela ne devienne soudainement un problème.



Intl Jazz Platform © Mikołaj Zacharow

« Les artistes doivent être conscients qu'il leur faut autant chercher un public que des concerts. »

Lobke Aelbrecht

commençons par le commencement

Karolina Juzwa

Nous voulons offrir des conditions aux artistes pour qu'ils puissent se développer. Nous voulons les inspirer, les motiver en créant une énergie partagée avec les autres artistes. Il s'agit de faire venir des personnes inspirantes, des musicien·ne·s plus expérimenté·e·s pour partager leurs expériences et d'autres manières de montrer la musique. Dans un premier temps, il s'agit donc de leur donner une inspiration dont ils pourront se nourrir. Ensuite, il s'agit de construire une communauté à laquelle s'identifier. C'est la chose la plus importante. Parce qu'en fin de compte, toutes les amitiés nouées tout au long de la plateforme constitueront les aboutissements les

plus cruciaux. Nous parlons souvent de l'importance de la communauté pour nous, professionnel·le·s, alors imaginez à quel point elle peut être importante pour un·e musicien·ne de 22 ans ?

Kenneth Killeen

Nous devons développer des programmes réactifs. Nous identifions les talents puis nous créons des programmes pour les nourrir ou les faire éclore. Ensuite, nous essayons de leur offrir un encadrement professionnel complet, afin de leur permettre de développer leur vision du monde, leur conscience et leur professionnalisme. Nous les présentons sur des plateformes, des petites puis des plus grandes. Et enfin, nous espérons exporter ces artistes.

Nous voulons aussi accroître la mobilité nationale et nous le faisons par le biais d'une série de résidences, en développant de nouvelles relations avec les lieux d'accueil des artistes, afin de mieux faire connaître ces musiques dans des régions où il est relativement peu répandu, et aussi en aidant les artistes à établir des liens avec le public. Parallèlement, nous travaillons à l'élaboration de nouveaux modèles d'interaction entre artistes et public en dehors de la simple représentation, afin de mieux intégrer le public.

Enrico Bettinello

Le système éducatif devient de plus en plus restrictif, canalisant l'imagination de nombreux·ses

—
Blanche Lafuente, Nout - Festival Rotterdam © Seth Abrikoos



« Nous parlons souvent de l'importance de la communauté pour nous, professionnel·le·s, alors imaginez à quel point elle peut être importante pour un·e musicien·ne de 22 ans ? »

Karolina Juzwa

musicien·ne·s et notre travail consiste à corriger cela. Notre programme a ainsi été créé sur l'importance de mettre en place des concerts pour les artistes. Mais nous avons estimé que ce n'était pas suffisant et avons décidé de nous concentrer aussi sur le tutorat et le mentorat des artistes: le streaming, le marketing, la diffusion, l'administration, la communication, autant d'aspects qu'ils ignorent la plupart du temps. Nos échanges doivent leur faire prendre conscience de tout ce dont ils disposent avec nous pour stimuler leur curiosité envers d'autres arts, d'autres publics et formats. Nous essayons de faire en sorte que l'imagination qu'ils déploient sur scène puisse être reproduite dans leur vision professionnelle.

Steve Mead

J'aime l'analogie de Kenneth, qui parle d'identification, d'incubation et de mise en place de plateforme, car cela ressemble beaucoup à ce

que nous faisons. Nous avons créé trois programmes distincts, ciblant différentes étapes de carrière. Le premier consiste davantage à donner confiance aux artistes, à les aider à développer leurs compétences et à les accompagner dans la création de leur propre identité. Hot House est une résidence de six mois, au cours de laquelle les artistes sont interrogés en profondeur sur leur parcours artistique, leurs ambitions, puis mis en relation avec un mentor, afin de les amener à réfléchir à de nouvelles voies, de nouvelles approches. Le programme se termine par un concert. Enfin, nous avons ce programme dans le cadre duquel nous passons une commande à l'artiste, avec des répétitions et une première dans le cadre du festival.

Il y a une ligne directrice entre tous ces programmes, un parcours ou une échelle disponible. Et notre travail consiste, comme nous le disons souvent, à « *essayer de propulser leur carrière* ».

Lobke Aelbrecht

Vous pouvez trouver des informations pratiques sur les stratégies de communication, faire vos propres prises de son où vous voulez. Et si la plupart des programmes de soutien se concentrent sur cet aspect, je préfère avoir des conversations approfondies avec les musicien·ne·s pour comprendre ce qu'ils et elles veulent atteindre et ce qui les retient, et réfléchir à la manière dont ces aspects peuvent être débloqués ou facilités. Mon travail consiste à comprendre le secteur afin de pouvoir leur montrer les possibilités et les opportunités qui leur sont offertes.

Nous accordons également beaucoup d'importance aux connexions.

Trouver un e-mail ou un numéro de téléphone est facile, mais créer son réseau est plus complexe.

Nous voulons aider les artistes à utiliser nos connexions et à faire de celles-ci leur propre réseau, afin qu'ils puissent ensuite aller plus loin. J'aime beaucoup cette citation : « *Donnez un poisson à un homme et il mangera un jour, apprenez à un homme à pêcher et il mangera toute sa vie* ».

33

34

en toute
liberté

36

textes
Léna Kehaili
& Antoine Bos

Nous avons sollicité trois musiciennes, aux parcours et aux orientations différents. Chacune a fait l'expérience d'un dispositif d'accompagnement en France, au Royaume-Uni ou en Pologne. Elles questionnent, en toute liberté, l'intérêt de nos projets, leurs justesses et leurs apports professionnels et artistiques. Elles interrogent également leurs manques et défauts. Cet éclairage est plus que nécessaire pour compléter ce numéro de *Jazz Mig Mag*.

en toute liberté retours d'artistes

Faye MacCalman / passée par hothouse en 2019-2020

Rafaëlle Rinaudo / passée par Jazz Migration avec Five 38 en 2014,
avec Ikui Doki en 2016-2017 et avec Nout en 2021-2022

Amalia Ulmeda Obrebowska / passée par International Jazz Platform et Footprints en 2021

Si chacun des dispositifs qu'auront expérimentés Faye MacCalman, Rafaëlle Rinaudo et Amalia Umeda Obrebowska répond à des réalités différentes, la première chose que chacune souligne au sujet de hothouse, Jazz Migration ou International Jazz Platform, c'est leur caractère complet et holistique. C'est d'ailleurs ainsi que se définit le dispositif mancunien hothouse, « avec un contenu qui évolue au fil des besoins des artistes et donc un programme différent chaque année » ; un passage de la parole à l'acte qui semble respecté si l'on se fie aux retours de Faye. Rafaëlle Rinaudo parle elle dans un même écho de Jazz Migration comme d'un

« accompagnement complet et ciblé ». De manière globale, les trois artistes ne tarissent d'ailleurs pas d'éloges quant à ces différents projets, Amalia Umeda Obrebowska allant même jusqu'à parler de son passage par International Jazz Platform comme d'un *game changer* dans sa carrière.

débuter une carrière de musicienne

Derrière chacun de ses dispositifs et ce qui apparaît sur nos plaquettes de présentation, se cache quelque chose d'aussi subtil qu'il est

important, comme un sentiment de validation et d'acceptation de la part du secteur. « Grâce à Jazz Migration, j'ai eu l'immense honneur que l'institution dise "votre musique est super, et en plus, elle peut exister dans tel type de réseaux", et ça, c'était pour moi crucial. Le dispositif m'a apporté une reconnaissance institutionnelle que je n'ai pas pu avoir par le Conservatoire ou la fac », c'est ainsi que Rafaëlle Rinaudo – dont la pratique de la harpe comme celle du jazz avait toujours été ressentie comme « *underground* » – a perçu ses premiers pas au sein du dispositif. Howard Becker définissait un monde de l'art comme un monde social artistique, et notre entrée dans ce



38

monde est autant dépendante de notre souhait de l'intégrer que de l'acceptation de nos pairs. Ce thème de la « validation » semble encore plus marqué dans le cas présent, lorsque l'on est une musicienne qui débute dans ce secteur dans les années 2000, comme Rafaëlle : « *Il y a 10 ans, il y avait beaucoup moins de filles et nous étions avec Fanny l'un des premiers groupes féminins*

à faire Jazz Migration. Avant, je me posais vraiment la question d'avoir une carrière de musicienne dans ce monde-là (...) et quand avec Fanny nous avons intégré Jazz Migration, le message était "oui c'est possible et vous pourrez en faire votre métier". Je l'ai vraiment reçu comme ce signal ». Ces dispositifs agissent pour tous les artistes et en particulier pour les musiciennes qui les intègrent comme des endroits

de reconnaissance, des mécanismes d'intégration facilitée.

faire réseau

Être « validé-e », c'est aussi donc intégrer ce « réseau » devenu primordial pour développer sa carrière, et ce, encore plus dans le champ du jazz et des musiques improvisées. Amalia Umada



« À la fin du dispositif,
il faut que les musiciens
se renouvellent et
anticipent ce virage
qui est assez
important. »

Rafaëlle Rinaudo

Obrebowska explique ainsi que
« grâce à ce programme, [elle a] pu
élargir [ses] horizons et [se] faire de
nouveaux contacts ». Faye MacCalman
place cette question en tête des
intérêts qu'elle retient de hothouse :
« Avoir eu l'opportunité d'aller à Paris
(pour les Rencontres AJC en 2021,
ndlr) a probablement été la meilleure
partie de cet accompagnement afin de
créer ces connections ».

« Créer un réseau de personnes
intéressées par ce type de musique »,
chez Amalia, « rencontrer de nouvelles
personnes, présenter [sa] musique
dans un nouvel environnement » pour
Faye, c'est cette constante partagée
qui permet même un élargissement
du champ des possibles pour ces
artistes, comme le souligne aussi
Rafaëlle : « Jazz Migration nous a
aussi apporté des possibilités, des
manières d'imaginer autrement le
monde du spectacle, différentes façons
d'envisager le monde artistique et plus
simplement sa carrière ».

couteau suisse

« Être un artiste, c'est définitivement
faire preuve de créativité et créer son
propre art. La partie musicale est très
importante. Mais ce dont vous avez
également besoin, c'est de l'aspect
pratique. Et ils nous ont vraiment aidés
pour ça. » La considération de l'extra-
artistique est primordiale dans
la construction de chacun de nos
dispositifs et cela semble avoir été
perçu par Faye lors de son passage
par hothouse. Rafaëlle Rinaudo
insiste, faisant de « Jazz Migration
le seul endroit où [elle a] pu grandir en

*tant que musicienne avec des gens qui
permettaient de retravailler sur chaque
aspect du métier ».*

« Ils nous ont aidé avec les demandes
de financement. Ils nous ont aidé
avec les budgets », précise Faye, « Je
peux maintenant utiliser des outils de
promotion plus élaborés et organiser
la tournée internationale de mon
groupe », souligne Amalia, chacune
finalement rappelant ce sur quoi
accentue Rafaëlle lorsqu'elle dit :
« quand on est musicien, on est de
vrais couteaux-suisse, la palette des
compétences est extrêmement large
et pouvoir avoir cet accompagnement
personnalisé sur tous ces aspects divers
du métier de musicien est crucial ».

no limit ?

Si Amalia ne « perçoit aucune limite
et espère que ces projets s'étendront
à chaque nouvelle édition », nos
dispositifs ont pour habitude de
perpétuellement se remettre en
question, d'interroger les limites de
leurs actions afin de s'approcher au
mieux des besoins et attentes des
artistes qui en bénéficient.

La question du format est ainsi
essentielle. Comparer nos dispositifs
aujourd'hui avec leur version
originale n'aurait que trop peu de
sens – il suffit de voir les évolutions
de Jazz Migration sur 20 ans. Leurs
contenus dépendent inévitablement
des contextes dans lesquels évoluent
les artistes et des manques qui
doivent être comblés. Faye parle
ainsi d'une « sorte de privilège » de
participer à hothouse tant il est
compliqué « au Royaume-Uni d'avoir
le temps de travailler sur ce qui vous
intéresse vraiment et de trouver les sons
que vous voulez ensuite créer » sans le
soutien d'un projet comme celui porté
par le Manchester Jazz Festival.
La durée de l'accompagnement,
évoquée à plusieurs reprises dans
l'étude *Artist development in Europe
in jazz and contemporary music*, est
un thème crucial que l'on retrouve
dans les propos de Faye : « En fait, j'ai
vraiment apprécié le fait que Hothouse
soit plus long, car ça me prend beaucoup
de temps pour écrire de la musique.
Et j'aime avoir le temps de penser à
tout dans les moindres détails ». Le
passage de Jazz Migration de 1 à

« Être artiste, c'est définitivement faire preuve de créativité et créer son propre art. Mais ce dont on a besoin, c'est de l'aspect pratique. Et on nous a vraiment aidées pour ça. »

Rafaëlle Rinaudo

Faye MacCalman © Victoria Wai



2 ans d'accompagnement en 2015 répondra à ce même besoin d'un travail au long cours aux cotés des musicien-ne-s.

« Les projecteurs sont sur toi pendant un an, deux ans mais à la fin du dispositif, il faut que les musiciens se renouvellent et anticipent ce virage qui est quand même assez important ». C'est ainsi que Rafaëlle Rinaudo évoque l'une des questions majeures de ces projets d'accompagnement, qui peuvent se rendre « *trop complets* » et ne pas rendre suffisamment évidente la transition vers une sortie du dispositif.



Afin d'éviter un potentiel « *arrêt temporaire dans le groupe* », il faut très tôt, « *repenser son propos artistique et réfléchir sa carrière dans le temps* », selon les conseils de Rafaëlle qui semble être parée à tout avec son dernier projet en date, Nout, passé par Jazz Migration entre 2021 et 2022.

vers l'infini et au-delà

Ces dispositifs sont perçus – et pensés – comme une première marche, un facilitateur qui doit être alimenté, entretenu, pour être le plus utile possible. Alors quand on leur demande de penser la suite, Faye MacCalman, Amalia Umeda Obrebowska et Rafaëlle Rinaudo imaginent toutes la nécessité de poursuivre l'ouverture de ces projets. Qu'il s'agisse d'ouvrir les mondes du jazz à ces jeunes artistes – « *ils devraient créer un grand réseau de connexions, non seulement entre les artistes, les agents et les promoteurs, mais aussi avec les médias, les journalistes, les diffuseurs et les autres musiciens* » – ou vers d'autres terrains de jeux : « *ils pourraient s'étendre à toute l'Europe pour ouvrir le public et les promoteurs à la découverte de différents styles de musique improvisée* » comme l'évoque Amalia. Faye, pour qui l'ouverture européenne est encore plus une nécessité désormais, fait le même constat : « *A cause du Brexit, il est très important d'avoir ces contacts. Et ça aide vraiment à se sentir moins isolé, en allant à un événement comme les Rencontres AJC, et en rencontrant beaucoup de gens de toute l'Europe* ». Cette pensée vers l'Europe et ses autres terrains de jeux se double d'une conscience environnementale forte aujourd'hui, qui vient appuyer sa réalisation sur ce « *réseau européen [qui] s'est extrêmement bien structuré* » que connaît bien

désormais Rafaëlle, qui pousse, comme d'autres acteurs du jazz européens, à « *développer des systèmes de tournée européenne (au sein de Jazz Migration) offrant à tous d'être plus responsables écologiquement* ».

Ouvrir ces projets à plus d'échanges en Europe avec l'ensemble des professionnels et à de nouveaux publics, c'était le souhait d'Amalia après sa participation à International Jazz Platform ; poursuivre l'histoire de ces musiques, toujours nourries et définies par la rencontre, l'échange, la mixité, c'est aussi notre ambition quotidienne.

émmer gence

VERSION FRANÇAISE