



HAL
open science

La Forge, compositeurs improvisateurs réunis

Vincent Tournoud

► **To cite this version:**

Vincent Tournoud. La Forge, compositeurs improvisateurs réunis. Science politique. 2012. dumas-00828175

HAL Id: dumas-00828175

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00828175v1>

Submitted on 30 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vous allez consulter un mémoire réalisé par un étudiant dans le cadre de sa scolarité à Sciences Po Grenoble. L'établissement ne pourra être tenu pour responsable des propos contenus dans ce travail.

Afin de respecter la législation sur le droit d'auteur, ce mémoire est diffusé sur Internet en version protégée sans les annexes. La version intégrale est uniquement disponible en intranet.

UNIVERSITÉ PIERRE MENDES FRANCE

Institut d'Études Politiques de Grenoble

Vincent TOURNOUD

« LA FORGE –
COMPOSITEURS IMPROVISATEURS RÉUNIS »

31 janvier – 27 juillet 2012

Master Politiques Publiques et Changement Social

"Direction de Projets Culturels"

2011-2012

Sous la direction de Philippe TEILLET

© Institut d'Études Politiques – Grenoble, 2012

UNIVERSITÉ PIERRE MENDES FRANCE

Institut d'Études Politiques de Grenoble

Vincent TOURNOUD

« LA FORGE –
COMPOSITEURS IMPROVISATEURS RÉUNIS »

31 janvier – 27 juillet 2012

Master Politiques Publiques et Changement Social

"Direction de Projets Culturels"

2011-2012

Sous la direction de Philippe TEILLET

© Institut d'Études Politiques – Grenoble, 2012

Remerciements

Mes remerciements vont à :

Pascal Berne, Léo Leroux, Michel Mandel, Candice de Murcia, François Raulin, René Robin

Hayat Hnida, Philippe Teillet

Elisa Francfort et Claire Thiery

Pour la confiance qu'ils m'ont accordée et la chance qu'ils m'ont donnée

Pour le temps passé à m'accorder leur soutien

Pour leur présence

Sommaire

Préambule – quelques éléments esthétiques et historiques	4
Introduction.....	15
Partie 1 – Contexte territorial et sectoriel	17
I.1 Le territoire d’implantation : Grenoble	18
I.2 Le « secteur » du jazz et des musiques improvisées	24
Partie 2 – L’Expérience dans son contexte.....	32
II.1 L’organisme d’accueil : La Forge – Compositeurs Improvisateurs Réunis.....	33
II.2 Expérience.....	43
Partie 3 – Les musiques improvisées face aux enjeux de l’action culturelle	47
Conclusion	60
Postface.....	62
Table des matières	63
Bibliographie	65
ANNEXES	69

Préambule

Quelques éléments esthétiques et historiques

Artistiquement, La Forge se situe dans un secteur de niche, celui du jazz contemporain, des musiques improvisées européennes. Aussi, avant d'aborder le projet spécifique de l'association et son contexte, il apparaît comme tout à fait fondamental de rappeler ici quelques éléments esthético-historiques à propos d'un champ artistique qui continue d'affirmer la singularité de ses pratiques. Passée cette formalité, l'analyse se voudra plus pragmatique.

« Les contradictions (économiques, culturelles, raciales) qui sont à l'origine du jazz ne sont pas éteintes, n'ont pas été aplanies par son développement, par ce qu'on a longtemps cru être sa capacité de « synthèse » infinie, dans la mesure où ces contradictions n'ont pas plus été effacées ni dépassées dans le champ social tout entier. La vision de l'origine et de l'évolution du jazz comme croisement d'influences initiales peu à peu fondues les unes dans les autres, résorbées dans une unité spécifique, relève du mythe de l'œcuménisme. »¹

Les musiques improvisées : une tradition européenne

Il serait fastidieux de tenter d'établir ici un panorama des pratiques d'improvisation musicale dans le patrimoine musicale européen avant l'arrivée du jazz américain sur le vieux continent. Toutefois, ce préambule s'attachera en premier lieu à rappeler au lecteur que l'improvisation, loin d'être une pratique uniquement et entièrement empruntée au jazz américain, est une tradition structurante de la plupart des musiques traditionnelles européennes. Il sera ensuite question de l'influence du jazz sur ces musiques.

¹ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, "Fragments de Free," Free Jazz - Black Power, Paris, Editions Gallimard, (2000) p.377.

Prenons très brièvement deux exemples volontairement éloignés : celui des musiques traditionnelles d'Europe centrale, et celui des musiques écrites d'Europe occidentale. Pour ce qui est des musiques traditionnelles d'Europe centrale : la musique présente sur le disque « *Hungarian music from Transylvania* »² permet de distinguer nettement un bourdon produit par le *gardon* (instrument traditionnel) ayant pour fonction première d'accompagner les improvisations virtuoses des violonistes. Ceci est, et a été bien avant le jazz.

Pour ce qui est de la musique dite savante, le musicologue Rémy Campos raconte « *L'exemple du duel que Mozart eut avec le pianiste Muzio Clementi en 1781 à la cour de Joseph II. (...) Parmi les épreuves, un duo d'improvisation sur un thème donné, chacun accompagnant l'autre alternativement ou les concurrents doivent s'accompagner l'un l'autre.* »³ La naissance des musiques improvisées en Europe n'est donc pas le fait d'un simple transfert géographique du jazz, qui en se déplaçant aurait changé d'appellation. C'est bien celui d'une adaptation, d'une transformation, dont le jazz est un des éléments moteur et structurant, à la fois méthode et bannière. Les musiques traditionnelles, classiques et contemporaines, actuelles ou « du monde », sont autant d'éléments qui, aujourd'hui, font les musiques improvisées européennes.

Pour répondre à des besoins de classification, on a tendance, en musique, à opposer des concepts qui sont avant tout théoriques : musiques savantes vs. musiques populaires, musiques écrites vs. musiques improvisées, musiques alternatives vs. musiques conventionnelles, etc. Cependant l'évolution - et parfois l'abolition - des formes au cours des dernières décennies ne permet plus de rendre schématiques les phénomènes de transformation et d'acculturation des esthétiques musicales. Ces rappels relèvent peut-être de l'évidence.

² *Hungarian music from Transylvania* / Traditions du Gyimes et de la Grande Plaine, cd, Fony Records / inédit W 260098

³ Rémy Campos, "L'improvisation dans l'Histoire de la Musique," 6 novembre 2008.

Toutefois, ils permettent d'appréhender à sa juste mesure le phénomène complexe que constituent *les musiques improvisées européennes*.

L'Europe et le jazz américain

Ce document n'a pas pour but d'expliquer précisément les phénomènes de réception du jazz américain en Europe à la lumière de l'Histoire culturelle ou de la musicologie. Toutefois, un bref rappel dans ce chapitre introductif s'avèrera utile au bon discernement du sujet qui nous occupe. On l'a vu, les musiques improvisées ont pu s'inscrire et se développer en Europe car elles y ont trouvé un terreau fertile et propre à leur épanouissement. En effet, le substrat musical déjà présent avant le XX^e siècle a constitué un terrain de jeu autant qu'un espace d'inspiration pour les musiciens de jazz d'ici et d'ailleurs. La relation avec l'Amérique a toujours été de l'ordre de la dialectique, du dialogue permanent. N'oublions pas que Maurice Ravel, Darius Milhaud, Igor Stravinsky et bien d'autres compositeurs européens ont influencé de façon considérable les musiciens américains, notamment dans le rapport de ceux-ci à la composition et à l'écriture musicale. « *Je suis, déclare Cecil Taylor [musicien, précurseur du mouvement free], tout ce que j'ai vécu. Je n'ai pas peur des influences européennes. Ce qui est important c'est de les utiliser – comme le fit Ellington – en partie intégrante de mon existence de Noir américain* ». ⁴

Il y aurait beaucoup à écrire sur l'histoire du jazz dans la première partie du XX^e siècle, ou sur la construction des formes européennes (comme en France le jazz manouche, représenté principalement par le guitariste Django Reinhardt et le violoniste Stéphane Grappelli). Toutefois, cette histoire sera ici considérée comme une influence (majeure certes). Ici il sera question, avant tout, d'étudier les mécanismes qui structurent le présent.

Ne serons pas non plus évoquées ici les querelles, qui opposèrent les fervents admirateurs du jazz *hot*, « vrai jazz » s'il en est, aux partisans du jazz moderne : le be-bop et

⁴ Philipppes Carles et Jean-Louis Comolli, "Fragments de Free," Free jazz - Black Power, Paris Editions Gallimard, (2000) p.367.

la suite. Les écrits à ce sujet sont nombreux et tout à fait intéressants. On se souviendra d'André Hodeir, auteur dont l'œuvre fait référence en la matière : « *Depuis l'ouverture de ces vastes polémiques esthético-personnelles que l'on a désignées sous le nom de « guerre du jazz », il est difficile d'échapper à une certaine atmosphère de querelle qui, j'en suis persuadé, est aussi nuisible au jazz même qu'à ses défenseurs trop passionnément exclusifs* »⁵. Il jette ici la pierre aux « anciens » et notamment à leur chef de file Hughes Panassié, critique parisien, dont la pensée s'éclaire à travers ces propos : « *Le style instrumental des Noirs est le même que celui d'un Noir qui parle ou qui chante. Il est « expressif » sans emphase, sans sentimentalisme redondant ou déclamatoire de mauvais aloi, mais avec une véhémence extraordinaire. C'est par l'attaque des notes, les inflexions, le vibrato, souvent plus que par l'idée mélodique elle-même, que le musicien de jazz crée de belles phrases dans ses improvisations ou dans une orchestration d'ensemble.* »⁶

Malgré ces tentatives de restreindre (voir de caricaturer comme ci avant) le jazz à une forme qui n'en était que les prémices, celui-ci a évolué et s'est panaché au fil des décennies, chaque génération de musiciens voulant se démarquer de ses prédécesseurs. Il y a eu le *swing*, le *bop*, le *cool*, le *hard*... (Pour une appréhension de l'histoire du jazz – styles, foyers, grandes figures, repères musicologiques – se reporter au livre de Franck Bergerot : *Le Jazz dans tous ses Etats*, Larousse, 2011)

Le free, ou quand le jazz appartient au passé

Mais c'est au cours des années 60 que le *Free jazz* qui s'inscrit dans un mouvement de contestation radicale aux Etats-Unis (Pour cette période, on lira l'excellent livre de Philippe Carles et Jean-Louis Commoli : *Free Jazz – Black Power*, Gallimard, 2000 – qui replace l'histoire du jazz dans son contexte social et politique), trouve une oreille attentive dans une

⁵ André Hodeir, "Introduction," Hommes et Problèmes du Jazz, Paris: Le Portulan - Flammarion, (1954) p.13.

⁶ Hughes Panassié, "Le Jazz," in Le Point, n° 40 (1952).

Europe qui multiplie luttes sociales, mouvements contestataires et revendications libertaires. Cette musique se base sur une réflexion sociale et artistique très forte. Elle revendique la liberté absolue, l'abolition des règles sclérosantes. Les musiciens Noirs américains précurseurs du mouvement *free* mettent en avant dans leur création une notion fondamentale : l'expression d'une identité volée. « *Ils dénoncent la récupération culturelle de leur art, renouent (...) avec l'ambition parkérienne de voir restitué aux noirs ce qui prend sa source chez eux.* »⁷

Le *free jazz* marque une étape radicale dans l'histoire du jazz. C'est le point de départ d'un éclatement total des approches stylistiques qui rend aujourd'hui dangereuse ou trop floue toute utilisation du mot « jazz » lorsqu'il s'agit de désigner la musique d'un interprète. Les frontières du jazz étaient déjà floues, elles sont désormais impossibles à distinguer. Il est vrai que cette musique dont « *le passé se [devait] d'être parcouru, réinvesti, mais en le plongeant sous le feu d'un éclairage critique, au besoin en lui faisant subir quelques torsions et décapages pour le débarrasser de toute esthétisation suspecte, de toute concession au regard de « l'autre »* »⁸ ne fait pas l'unanimité parmi les *jazz fans*, qui ne s'y reconnaissent pas, qui y voient un sacrifice de l'esthétisme musicale au profit d'une intention politique.

En effet, « L'impression prévaut que les termes spontanéité, liberté expressive, qui n'ont en eux-mêmes aucun contenu esthétique, sont mythiquement « chosifiés » pour faire contrepoids à un déficit artistique dont ces instrumentistes ne peuvent pas ne pas avoir une sourde conscience ».⁹ Mais cette vision qu'ont ces artistes de la chose musicale, loin de la restreindre à une communauté particulière, la rend en définitive « habitable » par tous. Une musique sans « technique » spécifique préalable, sans histoire revendiquée qui prône

⁷ Michel-Claude Jalard, Le jazz est-il encore possible ?, Marseille, Editions Parenthèses, (1986) p.164

⁸ Ibid.

⁹ Ibid. p.167.

l'expression de soi et la spontanéité absolue, n'est-ce pas une musique universelle ? Et dans une sorte de contradiction, la réception du free jazz en Europe, musique d'un peuple opprimé outre-atlantique, se fait par les élites.

Le jazz en héritage

L'utilisation du terme "musiques improvisées" peut-être considérée comme une façon pour les musiciens européens de légitimer leur création *en tant qu'européens*. En effet, le rattachement systématique du jazz à la communauté afro-américaine entraîne une vision souvent purement raciale du genre qui ne saurait s'y limiter. Les musiciens européens de jazz ont d'ailleurs longtemps été considérés comme illégitimes, car n'ayant pas les mêmes racines que leurs homologues américains. Dans les années 70, une jeune génération de musiciens, porteurs de nouvelles idées et de nouvelles esthétiques revendique son indépendance et se sert du terme « musiques improvisées » pour qualifier un mouvement qui ne saurait l'être : c'est le meurtre du père. Avec lui naissent les musiques improvisées comme *spécificité musicale européenne*. Celles-ci entendent rompre avec les codes du jazz « traditionnel » en revendiquant des influences propres et diverses. On verra d'ailleurs que le jazz et les musiques improvisées tendent à former deux secteurs de plus en plus distincts tant par les esthétiques qu'ils défendent que par les modes de fonctionnement qui les régissent.

La référence aux musiques africaines dans l'œuvre du clarinetiste français Louis Sclavis ; l'influence des musiques électroniques sur la musique du pianiste norvégien Bugge Wesseltoft ; la constante du langage et de la langue occitane présente dans les chansons de Bernard Lubat ; l'utilisation du *Yodle*, du chant lyrique ou même diphonique par le chanteur suisse Christian Zehnder... Entre localismes et emprunts pérégrins, les musiques improvisées européennes forment une ramification complexe, avec le jazz en héritage.

Il pourrait être tout à fait intéressant, pour se rendre de compte de ce que sont les musiques improvisées en Europe, de se livrer à une analyse des « couleurs locales ». Stuart Nicholson, auteur du livre « *Is Jazz Dead ? Or has it moved to a new adress ?* Routledge - New Ed edition (2005) », répond à une question d'un internaute et dévoile sa vision de ce qu'il pense être le « Son Nordique » ou *Nordic Tone*. « *By the early Seventies, several*

Scandinavian musicians such as Bobo Stenson, Jan Garbarek, Terje Rypdal and Arild Andersen were following in Johansson's footsteps by allowing Nordic culture help shape their musical outlook giving rise to what has become known as the "Nordic Tone" in jazz; a pensive, melancholic style of jazz expressionism that projects the stark imagery of nature near the Northern Lights. »¹⁰ Bien que la définition soit vague, il convient de remarquer qu'à l'écoute de ces musiques, l'amateur éclairé n'aura généralement pas de mal à reconnaître un son « nordique », sans que celui-ci soit clairement identifié dans ses influences (à la différence de l'oriental-jazz, du jazz manouche, etc.). Nous ne rentrerons pas ici dans un débat musicologique. En revanche, on notera que cet exemple illustre parfaitement comment l'assimilation du jazz américain a permis aux musiciens européens de transcender leurs propres identités musicales.

Réflexions européennes sur l'improvisation

« Par nos temps gris d'indifférence et d'égarement, quand on ne distingue plus le haut du bas, la gauche de la droite, le beau du laid, le bien du mal, par ces temps d'amnésie, de bégaiements et de multicoïpie, dans ce monde du marketing généralisé où la statistique décide de la valeur, où la masse ignoble écrase l'individu, encourageons les dissidents qui cultivent l'être, aimons ceux qui se dressent contre le courant de la fatuité bruyante, applaudissons l'unique. Applaudissons. »¹¹ (Sylvain Torikian à propos de Derek Bailey)

Les musiques improvisées européennes ont connu leurs apôtres. Des musiciens, chefs de file en quelque sorte, qui ont construit une sorte de « paradigme de l'improvisation », figure polymorphe aux contours flous, « *qui subit une tension permanente vers le nouveau et*

¹⁰ <http://speakeasy.jazzcorner.com/speakeasy/showthread.php?t=12918>

¹¹ Sylvain Torikian, "Hommage à Derek Bailey - L'unique et sa propriété," Les Allumés du Jazz n°16 (2006), p. 21.

l'expression personnelle. »¹² « Préoccupé par la dimension politique du free jazz, Michel Portal s'interrogeait quant à la légitimité pour un Européen de jouer cette musique et s'efforçait d'enraciner son travail dans son histoire personnelle. »¹³

Le livre du guitariste anglais Derek Bailey (*L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, éditions Outre Mesure, 2003) est considéré comme une des références européennes en la matière. L'auteur affirme dans cet ouvrage : *« J'ai employé les termes "idiomatiques" et "non idiomatique" pour décrire les deux principales formes d'improvisation. L'improvisation idiomatique, de loin la plus répandue, est surtout liée à l'expression d'un langage musical : jazz, flamenco, musique baroque, par exemple. C'est un langage qui lui confère vigueur et identité. L'improvisation non idiomatique, présente généralement dans l'improvisation dite « libre », à d'autres préoccupations. »¹⁴* À propos de la démarche du musicien et de cette volonté de distinction des formes d'improvisation, Franck Bergerot écrit : *« En Grande-Bretagne, (...) le guitariste Derek Bailey et le saxophoniste Evan Parker excluaient de leurs improvisations tout recours à la mémoire, s'interdisant non seulement les conventions du jazz, mais aussi l'habitude, le matériel thématique, la répétition, la structure cyclique, le mètre. »¹⁵* Cette volonté d'affranchissement des codes et structures traditionnels témoigne certes d'une proximité idéologique avec les préceptes du *free jazz*. Toutefois, *« l'appel du free jazz était paradoxal, En même temps qu'il appelait à se rallier à sa cause, il invitait à l'émancipation, à la dispersion esthétique. »¹⁶* Et c'est bien cette idée

¹² Entretien avec Francesco Martinelli - journaliste, *Jazzahead*, Brême (Allemagne), avril 2011.

¹³ Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Larousse, Paris (2007), p. 212

¹⁴ Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, Outre Mesure, Coll. Contrepoints, Paris 1999, p. 14

¹⁵ Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Larousse, Paris (2007), p. 212

¹⁶ Ibid.

d'émancipation et cette dispersion esthétique qui sont à l'origine des musiques improvisées européennes. Toutefois cette idée d'émancipation, à s'y interroger de près semble relever davantage du fantasme que de la réalité. « Free Jazz : curieuse expression, déjà démodée, depuis toujours critiquée. La **liberté** qui s'y clame (...) a même pu déboucher, dans une brève phase inaugurale, sur une jouissance éphémère de l'inconditionné (se laisser inspirer par le pur moment, jouer dans le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui du présent absolu de la performance). (...) Si nombre de musiciens tiennent encore à concevoir la part (variable) d'improvisation inhérente au concert de jazz comme un jaillissement de liberté créative capable de transcender tout conditionnement, la plupart des analystes extérieurs ont eu beau jeu depuis trente ans de déconstruire les prétentions d'**émancipation** d'instrumentistes osant se rebeller contre la souveraineté du compositeur. L'improvisation (collective), affirme par exemple Boulez, ne saurait remplacer l'invention (individuelle) ; elle reste prisonnière de schémas simplistes reposant sur une alternance parfaitement prévisible entre excitation et repos. »¹⁷

Une définition impossible

« De Paris à Leningrad, on commença à éviter le mot « jazz ». Il désignait une musique dont les valeurs avaient été ébranlées non seulement par le free jazz, mais aussi par les adeptes de la liberté contrôlée. Dès lors que les sections rythmiques sous-entendaient le tempo et l'harmonie, elles devenaient facultatives et l'on vit se multiplier des orchestres aux formats inédits : solos, duos, trios sans basse ou sans batterie, quatuors de saxophones ou de contrebasses... » Il convient de noter l'utilisation volontaire du mot quatuor (plutôt que quartet), l'auteur faisant ainsi explicitement référence à la tradition classique des musiciens européens (souvent formés en conservatoire, et pour beaucoup adeptes de musiques traditionnelles ou contemporaines). Pour se constituer en secteur, il faut se regrouper autour

¹⁷ Yves Citton, « L'utopie Jazz entre gratuité et liberté », *Multitudes*, 2004/2 n°16, p. 131-144

d'un idéal commun. Cet attachement particulier qu'ont les musiques improvisées aux notions d'innovation et de diversité musicales est une caractéristique fondamentale de cet idéal.

Et aujourd'hui, pourrait-on de façon claire définir ce que sont les musiques improvisées européennes ? Entendu que « *le jazz tel qu'on le fait en Europe* » n'est pas une réponse acceptable à la lumière des arguments suscités, où chercher cette définition ? Selon Olivier Roueff – directeur de recherche au CNRS, « *Les musiques improvisées désignent des dispositifs musicaux issus de l'appropriation du free jazz américain en Europe au cours des années Soixante-dix.* » Selon lui, « *les musiques improvisées tendent à devenir aujourd'hui un genre à part entière.* »¹⁸ D'après l'historien italien Francesco Martinelli en revanche, les musiques improvisées se définissent avant tout par leur diversité. « *Plus que de genre, il conviendrait de parler d'esthétique. C'est un geste, une intention dans l'appréhension de la matière sonore* »¹⁹. Pour l'historien suisse Christian Steulet, elles agissent « *comme un opérateur entre les cultures* ».²⁰ Selon sa conception, les musiques improvisées ne formeraient pas un espace (comportant des limites) mais consisteraient en un ensemble de liens, qui connectent entre elles identités locales et cultures traditionnelles.

On voit rapidement qu'il est impossible d'apporter une définition claire ou consensuelle de ce que sont les musiques improvisées européennes. Si la plupart des artistes ou professionnels du secteur ont leur « petite idée », peu d'entre eux se sont risqués à consigner leurs pensées dans un livre. Les commentaires sur l'histoire du « milieu » sont nombreux mais effectués en privé, et à l'oral. En effet, si la littérature scientifique abonde pour décrire le

¹⁸ Olivier Roueff, « Bohème militante, radicalité musicale : un « air de famille ». La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical », *Sociétés & Représentations*, 2001/1 n°11, p.407-432

¹⁹ Ibid.

²⁰ Entretien avec Christian Steulet - historien, *Jazzahead*, Brême (Allemagne), avril 2011.

phénomène du jazz outre-atlantique, ses origines, son évolution, ses enjeux économiques, politiques et sociaux... Les musiques improvisées européennes font principalement l'objet de textes partiels car revendicatifs, signe d'un secteur en construction (ou en friche selon les points de vue) et qui se considère en mal de reconnaissance par les publics et les institutions. Mais peut-on vraisemblablement parler de secteur, en tant qu'ensemble d'activités appartenant à la même *catégorie* ? On l'a vu ici, on ne sait jamais vraiment si l'on doit parler de jazz européen (en soulignant l'héritage américain) ou de musiques improvisées (en soulignant les spécificités européennes). « *En effet, la question de l'appartenance au jazz est régulièrement posée par les acteurs. Par exemple, selon leurs positions et selon les circonstances, les amateurs de musiques improvisées affirment soit que leur pratique est définitivement détachée du jazz, qu'ils identifient alors à un genre musical obsolète, soit au contraire, qu'elle est seule à en reprendre le flambeau, l'identifiant alors à un « esprit d'aventure », une « posture d'expérimentation » dont les productions « progressent » au fil de l'histoire.* »²¹ Les acteurs eux-mêmes ne s'entendent pas sur les mots, ils viennent d'horizons si divers ! Choisir les termes « musiques improvisées européennes » plutôt que « jazz européen » ou encore « jazz en Europe » dans le présent travail représente déjà une prise de position. Mais comment ne pas choisir ?

A présent que le cadre conceptuel est posé, tentons de décrire, de questionner, d'analyser cette expérience professionnelle de manière pragmatique.

²¹ Olivier Roueff, De la légitimation du jazz, document de travail (communication destinée à un colloque), EHESS (SHADYC / LSS)

Introduction

Soyons concis. « La Forge – Compositeurs Improvisateurs Réunis », communément appelé « La Forge » est un collectif de musiciens emmené par 3 directeurs artistiques : Pascal Berne, Michel Mandel et François Raulin respectivement contrebassiste, clarinettiste et pianiste - tous trois compositeurs et arrangeurs. M. René Robin en assure la direction administrative. L'association portant le projet artistique a été créée à Grenoble en 2000. Voguant des grandes scènes nationales de l'agglomération aux salles des fêtes de villages ; apparaissant subrepticement au cœur des hôpitaux, des musées, des conservatoires, ou dans l'espace public, La Forge investit tout au long de l'année des lieux et des territoires pour le moins hétéroclites.

Les locaux dans lesquels officie l'équipe de La Forge sont situés dans une ancienne crèche parentale au numéro 6 de la rue du Drac entre le *cluster* émergent du quartier Bouchayer-Viallet et la cosmopolite place Saint-Bruno. C'est dans ce lieu de vie devenu lieu de travail, que j'ai pu infiltrer, du 31 janvier au 27 juillet dernier - soit 6 mois, l'univers mystérieux du monde professionnel...

Cette immersion était totale car je n'y ai pas effectué un stage mais bien pris un emploi (chargé de production / diffusion), en remplacement de Candice de Murcia partie en congé maternité. La Forge faisait partie des équipes artistiques conventionnées par la DRAC Rhône-Alpes, j'en avais une bonne connaissance et une bonne image à travers mes expériences précédentes. En outre, les activités de La Forge se situent dans le secteur des musiques improvisées et plus largement de la création musicale contemporaine, au sein duquel je dispose de points de repères solides. Enfin, il m'a semblé qu'un emploi - plus qu'un stage serait formateur, m'apporterait davantage de responsabilités et constituerait une expérience sérieuse à faire valoir pour mes futures recherches d'emploi. Ce raisonnement s'est par la suite révélé assez juste.

Si mon approche a été principalement technique, car prenant au sérieux les responsabilités que l'on me confiait, j'ai bénéficié de temps et de moyens pour m'intéresser aux dimensions plus « théoriques » de l'action artistique et culturelle dans le champ du jazz et des musiques improvisées.

La première partie de ce document propose une présentation du territoire et du secteur dans lequel évolue le projet de La Forge. La seconde partie présente la structure organisatrice du projet selon divers aspects. Elle fait état, dans un second temps, de mes missions au sein de l'équipe, selon divers aspects. Je m'efforcerai enfin d'apporter un jugement constructif sur les problématiques développées en amont avec, en toile de fond, la question primordiale de la médiation culturelle.

Partie 1 – Contexte territorial et sectoriel

I.1 Le territoire d'implantation : Grenoble

I.1.1 Quelques éléments d'ordre général

Grenoble est la 16^e ville de France, chef-lieu du département de l'Isère. Son aire urbaine, 2^e de la région Rhône-Alpes compte environ 670 000 habitants. Michel Destot, maire socialiste - également docteur en physique nucléaire et ancien chef d'entreprise - a été réélu en 2008 avec 48% des voix. L'adjointe à la culture est Madame Eliane Baracetti.

La communauté d'agglomération Grenoble Alpes Métropole associe 28 communes et près de 400 000 habitants. Marc Baietto (PS), maire de la commune d'Eybens en est le président, succédant à Didier Migaud, anciennement maire de Seyssins. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le président n'est pas le maire de la ville-centre comme il en est souvent l'usage. En effet, Grenoble a la particularité d'être une ville minoritaire au sein de son agglomération. Devenue Communauté d'agglomération en 2000 « la Métro » ne dispose pas de la compétence culturelle, des dispositions sont à l'étude concernant notamment le réseau de lecture publique.

Fort d'une histoire marquée par l'industrie, (découverte de la houille blanche notamment), un certain progressisme politique et social (notamment lors de la période mandataire de Hubert Dubedout : 1965-1983), d'une politique favorable à l'innovation technologique, Grenoble est aujourd'hui considéré comme grand un centre de recherche et de développement scientifique au niveau européen. Grenoble est jumelée avec 13 villes dont, notamment, Ouagadougou (Burkina Faso) et Suzhou (Chine) qui ont toutes deux accueillis des projets de La Forge.

Actuellement, la municipalité mène plusieurs chantiers de rénovation urbaine visant à améliorer le cadre de vie, rendre la ville attractive aux yeux de travailleurs qualifiés et des investisseurs, améliorer la cohérence territoriale en termes de transports, logements, services publics, etc. La stratégie municipale en direction des institutions culturelles et des équipes

artistiques s'inscrit fortement dans ce schéma de cohérence territoriale et privilégie une vision transversale et inclusive de la culture.

I.1.2 Grenoble et la culture : quelques repères historiques

On l'a dit, Grenoble porte une histoire politique et sociale que l'on peut considérer comme globalement « progressiste » (prémises de la Révolution française en 1788, Haut-lieu de la résistance pendant la 2nd guerre mondiale, ouverture du 1^e planning familial en 1961, laboratoire urbain d'expérimentation sociale sous M. Dubedout, etc.). Grenoble est donc apparu comme un terreau fertile pour l'innovation intellectuelle en matière d'action culturelle. A ce titre, il est indispensable de citer ici le mouvement d'éducation populaire créé à Grenoble par d'anciens élèves de l'école des cadres d'Uriage : « Peuple et Culture ». Et avec eux le projet révolutionnaire de « *penser la société toute entière comme un travail pédagogique ininterrompu* » (Julia, 1981). Souvent cité en exemple, il est un héritage fondamental pour tous les penseurs d'aujourd'hui et du passé récent de l'action culturelle. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Grenoble en a accueilli beaucoup et continue de le faire dans les laboratoires de recherche de ses universités ou à l'Observatoire des Politiques Culturelles, institution unique en son genre au niveau nationale, créée en 1989.

Concernant la musique : en 1968, André Malraux inaugure la Maison de La Culture de Grenoble, parmi les premières en exercice. Dirigée successivement par des « grandes figures » des politiques culturelles récentes telles que Catherine Tasca, Georges Lavaudant ou Michel Orier, elle est aujourd'hui 1^e Scène Nationale de France. Peu après, le Conservatoire de Musique est inauguré en 1969 dans une période économique favorable. Au début des années 70 quelques passionnés créent le Jazz Club de Grenoble qui deviendra après de nombreux remaniements l'A.G.E.M. puis le « Grenoble Jazz Festival », aujourd'hui fusionné avec le festival « Les 38^e Rugissants », lui-même créé en 1989. Fondé en 1982, le prestigieux orchestre baroque « les Musiciens du Louvre » est depuis 1996 en résidence permanente à Grenoble où ils occupent l'auditorium Olivier Messiaen. En termes d'équipements, La Chaufferie et Le Ciel forment « La Régie 2C », Etablissement public municipal visant à accompagner et diffuser les pratiques amateurs et professionnelles dans le champ des

musiques actuelles. A noter la construction récente de plusieurs salles dédiées dans des communes de l'agglomération (Maison de La Musique de Meylan, La Source à Fontaine), et le projet de salles pour les musiques amplifiées prévu pour 2014.

I.1.3 Pratiques culturelles des grenoblois

Il est une étude tout à fait passionnante pour qui s'intéresse aux problématiques grenobloise en matière de culture : l'enquête « Pratiques et Représentations Culturelles des Grenoblois », réalisée en 2004 et 2005 par l'Observatoire des Politiques Culturelles et chercheurs délégués, à la demande de la ville de Grenoble. Il s'agit là du premier modèle d'enquête véritablement localisé concernant les comportements autant que les conceptions individuelles en matière de culture. *« L'enquête s'articule autour de deux grandes problématiques qui se chevauchent et se complètent. Il s'agit à la fois d'appréhender la façon dont les habitants grenoblois se saisissent de l'offre culturelle et comment ils s'approprient, intègrent, structurent, justifient leurs pratiques culturelles à partir des propositions du territoire. »*²² Cette enquête révèle de manière spécifique que les grenoblois ont une pratique culturelle que l'on peut considérer comme intense par rapport aux moyennes nationales. Cette tendance s'explique en grande partie par des raisons socio-démographiques : les profils des grenoblois représentent une large part d'étudiants, de célibataires et de professions intellectuels supérieurs, et historiques : *« les politiques municipales ont créé un "chemin de dépendance" favorable »*²³. On y apprend également que les pratiques se concentrent en premier lieu vers les grandes institutions, puis vers les structures dites de proximité. Chose qui nous intéresse particulièrement pour le sujet de ce mémoire, les grenoblois ont davantage de pratiques culturelles domestiques que la moyenne nationale et ce dans tous les domaines de l'art. Ceci s'explique en grande partie par les caractéristiques socio-démographiques territoriales suscitées. Mais il est fort intéressant d'apprendre que les pratiques domestiques

²² <http://www.observatoire-culture.net>

²³ *Ibid.*

des grenoblois sont transversales, c'est-à-dire qu'elles concernent l'ensemble des idéaux-types concernés par l'enquête, des « assidus » aux « indifférents ». Ce qui confirme le rôle essentiel des structures de proximité et du cercle familial dans l'appropriation individuelle de l'art et de la culture.

I.1.4 Aujourd'hui : la « stratégie publique » de la culture

« Une stratégie publique de la Culture au service du "vivre ensemble" »²⁴

Hormis cette formule qui laisse apparaître la culture comme une « stratégie », il est difficile de se procurer les textes qui encadrent et déterminent la politique culturelle actuellement menée à Grenoble. En ce qui concerne les « musiques actuelles et culture de proximité », on peut lire sur le site internet de la ville : « *L'aboutissement du projet de la Salle des Musiques Amplifiées qui vient couronner un ensemble d'initiatives dans le domaine des musiques actuelles portant sur la formation (Régie2C), le rapprochement entre les organisateurs de grandes manifestations (Festivals de Jazz et 38ème Rugissants) et entre certaines initiatives en musique classique (Orchestres universitaires, La MC2 et Les Musiciens du Louvre Grenoble). La structuration par la conclusion de conventions sur des missions complémentaires entre les opérateurs STUD, la Bobine et PMI.* » Il n'apparaît donc pas que le soutien aux ensembles musicaux, hormis « Les Musiciens du Louvre », est considéré comme un axe (affiché) de la politique culturelle de la ville. Alors qu'il n'est pas à prouver l'existence d'une scène musicale active et reconnue pour sa qualité au sein du territoire grenoblois, il ne semble en effet pas exister de réelle volonté d'accompagnement des équipes de création musicale. Au contraire, le recentrage récent sur quelques projets d'envergure tend à s'inscrire davantage dans une stratégie de rayonnement territorial. Celle-ci semble viser à inclure « l'outil culturel » dans une dynamique globale de rénovation sociale et urbaine de la ville. Un exemple saisissant de cette « utilisation » concerne le projet de rénovation sociale et urbaine de la Villeneuve temporairement nommé : « *La Villeneuve, un*

²⁴ <http://culture.grenoble.fr/423-politique-culturelle.htm>

quartier rénové exemplaire ». A la question (par internet) d'un habitant concernant l'avenir du « foyer des gentianes », on lui répond qu'il accueille temporairement des « résidences d'artistes »²⁵. Or, il s'avère impossible de trouver des précisions à ce sujet. Il ne s'agit plus dans cet exemple d'inclure dans un projet de rénovation urbaine une dimension d'action culturelle, mais bel et bien d'utiliser l'image positive véhiculé par « l'artiste » afin de « *modifier en profondeur la vie quotidienne et l'image de la Villeneuve* »²⁶.

Mais cette stratégie passe avant tout par un politique de l'équipement et de l'institutionnalisation. Construire, structurer. Il va sans dire qu'un théâtre de qualité ou une salle de musiques actuelles sont des atouts autant que le sont les crèches, les espaces verts ou les éco-constructions pour attirer des individus qualifiés venus travailler à Grenoble. Ils le sont encore plus s'ils orientent leur action et/ou leur programmation en direction des secteurs stratégiques de la technologie, de l'innovation, de l'économie sociale et solidaire, lorsqu'ils se placent au service / en synergie avec le projet global de développement urbain. Certes cette stratégie est facteur de cohérence structurelle, et fait indéniablement bénéficier la ville d'une image lisible, visible, globalement positive. Toutefois, il est permis de se questionner comme l'ont fait les membres du groupe d'EELV²⁷ dans un communiqué sur la prise en compte de toutes les tendances et de toutes les pratiques à un niveau équitable. Dans une interview accordé au journal culturel local, l'ancien adjoint à la culture, M. Jérôme Safar indiquait : « *la municipalité fait un gros effort sur les grosses institutions, et là-dessus* », ajoute t-il, « *je n'ai pas d'état d'âme* »²⁸. Selon les Verts de Grenoble : « *Ces propos de l'Adjoint au Maire viennent confirmer une politique qui fait l'impasse sur tout un pan de la culture ; celle qui cherche plus à créer du lien social qu'à viser une reconnaissance institutionnelle. Dans ce*

²⁵ <http://www.grenoble.fr/830-la-villeneuve-un-quartier-renove-exemplaire.htm>

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Europe Ecologie – Les Verts

²⁸ Interview de Jérôme Safar par François Cau, *Le Petit Bulletin*, 14 juin 2006

cas là il ne s'agit même pas obligatoirement d'aider financièrement mais simplement de « permettre », c'est-à-dire de favoriser l'existence de lieux de vie, de « tiers lieux » dans lesquels différentes pratiques et publics peuvent se croiser mais aussi, tout simplement, de laisser vivre des expériences alternatives. »²⁹

En 2012, la ville de Grenoble consacre 55 millions d'euros soit 16,5 % de son budget au secteur culturel (dont plus de la moitié consacrés aux équipements municipaux que sont : musée, bibliothèques, conservatoire).

I.1.5 Panorama de l'offre actuelle

On l'a vu, l'histoire de Grenoble est riche en matière de pensée culturelle et d'initiatives publiques et privées dans ce domaine. Aujourd'hui, il est courant d'entendre dire de Grenoble qu'elle n'a pas à rougir des villes plus grandes en matière d'offre culturelle. Il existe en effet de nombreux équipements et associations sur le territoire de la ville mais aussi de l'agglomération dont notamment : un Centre Nationale d'Art Contemporain, un Musée de Peinture d'envergure internationale, un Muséum d'Histoire Naturelle, Une Ecole Supérieure d'Art Visuel et Décoratifs, un théâtre municipal, deux Scènes Nationales, un Conservatoire National de Région, un Centre Dramatique National, Un Centre Chorégraphique National, un Centre de Développement Chorégraphique, une cinémathèque, divers festival de musiques, de cinéma, un important réseau de lecture publique, divers lieux et expériences alternatives, etc.

Alors en effet, il est possible de dire que Grenoble dispose d'une offre culturelle importante et de qualité. Toutefois, on l'a vu il serait faux de dire que Grenoble est un terrain d'expérimentation artistique à l'égale des grandes villes auxquelles on la compare souvent. En effet, cette « politique favorable » en matière de culture a des bons comme des moins bons effets. Le pendant de cette volonté de structuration sectorielle autour d'équipements et d'institutions (personnes morales et personnes physiques) est la tendance au ralentissement

²⁹ <http://lesverts38.org/spip.php?article249>, Le 22 septembre 2006

des initiatives indépendantes, alternatives voire subversives qui se voient contraintes pour s'exposer soit : d'inclure leur démarche dans ce processus de structuration - de légitimation ? -, soit d'aller exposer leurs travaux ailleurs. En somme, le paysage culturel grenoblois est assez symbolique de la tendance politique qui met la culture « au service de ». Cette tendance, qui a l'atout indéniable d'apporter crédit(s) et légitimité à l'action artistique et culturelle, à également l'inconvénient d'imposer aux artistes et aux professionnels un règne du « critère », et donc d'orienter à des fins politiques le contenu et la manière.

On l'aura compris, le soutien aux équipes artistiques locales (subventions, programmation, autre) ne constitue pas un axe prioritaire des politiques culturelles de la ville de Grenoble. Aussi, le travail de « La Forge », qui consiste avant tout dans la création et la production de spectacles musicaux, n'en est pas tout à fait facilité. Les principaux subsides du collectif seront à chercher à d'autres niveaux, nous aurons l'occasion de le voir plus avant.

I.2 Le « secteur » du jazz et des musiques improvisées

Pour des informations historiques ou sur l'héritage artistique des musiques improvisées européennes, on se reportera au préambule du présent travail.

I.2.2 Un secteur européen

Ndlr. J'ai effectué l'année dernière un travail de recherche sur la question, cette sous-partie est l'occasion de livrer quelques unes de mes conclusions.

De nombreux éléments témoignent d'une volonté forte de la part des professionnels, d'aboutir à la structuration d'un « secteur » des musiques improvisées européennes. En effet, les acteurs rencontrés indiquaient majoritairement que leur volonté de prendre part aux réseaux de coopération, aux programmes d'échanges ou d'aide à la mobilité artistique n'étaient pas uniquement motivé par le fait d'obtenir des financements ou une meilleure visibilité pour leurs activités. Au contraire, porté par un discours militant, tous indiquent que cette participation (ou pour certains, cette impulsion) témoigne avant tout d'une volonté de rassemblement. On sait désormais que le militantisme culturel, qu'il soit radical ou modéré,

est un aspect intrinsèquement lié au développement du secteur autour de ces esthétiques dont le militantisme artistique n'est pas à prouver. En ce sens et dans un grand nombre de ses aspects, le secteur des musiques improvisées européennes marche dans les pas des musiciens qui ont créé son contenu.

Ce n'est donc pas un hasard si, de manière « naturelle », il revêt aujourd'hui une dimension foncièrement européenne. Certains ont tendance il est vrai à reconnaître aux musiques improvisées une dimension européenne en tant qu'esthétique musicale. C'est possible. En revanche, nous soutenons avec d'autres que l'existence de réseaux européens dont l'activité est réelle (EJN, AFIJMA), de programmes d'échanges entre intermédiaires culturels ou de projets artistiques transnationaux, montrent l'existence d'une véritable dynamique européenne, au-delà des différences nationales, dans la manière dont se mettent en place les outils de la création et de la diffusion des musiques improvisées en Europe. Un « secteur européen » des musiques improvisées, dont il est certes difficile de tracer les limites. Mais là n'est pas la question qui nous intéresse directement car La Forge - ainsi qu'une large majorité des artistes de musiques improvisées - bien que faisant partie de ce secteur européen, n'en est pas un acteur tout à fait significatif. Voyons donc les raisons de cette « nationalisation » des équipes de création dans le champ des musiques improvisées européennes.

I.2.3 Problématiques des subventions locales et tertiarisation du secteur

Certains diront que l'entrée du jazz français dans « l'ère de la subvention publique » a permis l'émancipation des musiciens français par rapport au modèle américain. Selon l'enquête de Philippe Coulangéon (1999) *« l'accès à l'aide publique est apparu fortement corrélé au type de répertoire pratiqué. Ainsi, les musiciens déclarant se consacrer essentiellement à un répertoire de standards ont-ils eu beaucoup moins fréquemment accès à l'aide publique (c'est le cas d'un peu moins d'un quart d'entre eux) que ceux se consacrant*

*essentiellement à un répertoire original (près de trois quarts d'entre eux ont eu accès à l'aide publique). »*³⁰ Et les tensions qui naissent de ce rapport entre les deux esthétiques amoindrissent les espoirs de certains de voir un jour se construire un secteur « global » du jazz (et prétendus dérivés) au niveau national. « *Car de fait, jazz historique et musiques improvisées sont tributaires des mêmes instances à vocation représentative. Ils se voient juxtaposés, et comparés : dans les revues généralistes (à l'échelle du jazz), dans des proportions et des buts variés selon la ligne du périodique ; dans les institutions musicales organisées au niveau national (écoles et conservatoires, avec un même diplôme d'enseignant spécialisé ; sociétés civiles de droits d'auteurs et d'édition ; scènes nationales...) ; ou dans les organigrammes administratifs (l'intitulé conventionnel des services et textes réglementaires est « jazz et musiques improvisées »). À l'échelle nationale, il existe donc des concurrences objectives pour l'apparition dans les revues, le contrôle des programmations des grandes salles subventionnées et des activités scolaires, ou l'obtention d'aides publiques. Chacune des instances qui organise ces concurrences constitue un espace où l'une des activités principales consiste à mettre en équivalence, à comparer, à hiérarchiser les pratiques variées qui sont étiquetées jazz à un moment donné. »*³¹

Toutefois, dans un même temps, les musiciens soucieux de bénéficier de financements pour leurs projets sollicitent les subventions ou répondent aux appels à projets des collectivités territoriales dont les critères concernent généralement des actions culturelles liées à un territoire spécifique. Ces actions sont alors restrictives *sur le plan géographique*. Autrement dit, il paraît difficile pour un musicien d'articuler son travail entre les bénéfices qu'il obtient de la mobilité artistique européenne et les financements issus de son action artistique de proximité. De plus en plus, certains musiciens se voient obligés de coupler à leur

³⁰ Philippe Coulangeon, *Les musiciens de jazz en France*, Editions l'Harmattan, Paris (1999)

³¹ Olivier Roueff, De la légitimation du jazz, document de travail (communication destinée à un colloque), EHESS (SHADYC / LSS)

activité d'interprète un statut de professeur, d'intervenant en milieu scolaire ou de prestataire de service pour des animations privées, afin de subvenir à leurs besoins. Ces engagements (notamment dans le domaine de l'enseignement) contraignent fortement les carrières des musiciens. Toutefois, on notera que ces activités permettent de démocratiser ces esthétiques auprès des publics. « *Les mécanismes de socialisation des revenus font ainsi indirectement gagner aux musiciens de jazz en intégration à la société globale ce qu'elles leur font perdre en cohésion interne.* »³²

Mais la réalité des faits montre bien que les musiciens de musiques improvisées sont peu présents dans les formes les plus légitimes de l'enseignement. « *Ce qui traduit d'une certaine façon la fragilité de la réhabilitation culturelle du jazz* »³³ nous dit Philippe Coulangeon. En effet, le statut d'intermittent est peu compatible avec l'activité d'enseignant en école publique ou en conservatoire. En revanche il est possible de déclarer sous forme de cachet des cours en école associative voire de ne pas déclarer les cours particuliers. Peut-être est-ce en ce sens que le jazz est *free* : il ne coûte pas grand-chose à la société dans la mesure où la plupart des artistes qui le font sont rémunérés par un biais différent de celui de leur musique, par un travail « de jour » en somme.

De manière générale, l'extension (ou la dispersion) de l'activité des artistes à divers domaines rattachés de près ou de loin aux musiques improvisées est une réponse à la précarité liée au statut d'interprète. Certains vont même jusqu'à accepter d'effectuer des prestations non déclarées pour subvenir à leurs besoins. Dans le sujet qui nous occupe, on remarquera que cet éclatement ne participe absolument pas de la structuration du secteur sur le plan européen (bien qu'elle en constitue un aspect important) mais tend à le recentrer (ou le disperser) au niveau national et local.

³² Philippe Coulangeon, *Les musiciens de jazz en France*, Editions l'Harmattan, Paris (1999)

³³ Ibid.

I.2.4 Un secteur économique

« Lorsqu'on étudie l'évolution des Royalties / droits d'auteur entre les Etats unis et l'Europe, de 1900 à 1970, on s'aperçoit que la balance des échanges commence à connaître une inversion à partir du milieu des années 30, paradoxalement en pleine période dite de « l'isolationnisme américain ». Cette phase correspond alors aux premières retombées de l'attrance que l'« American way of life » exerce sur les habitants du Vieux Continent.(...) Comme toutes les activités culturelles, le jazz, au travers du marché des disques et des concerts, devient un marché économique non négligeable (...) »

Dans leur phase d'émergence, les musiques improvisées européennes ont d'abord surpris voire outré certains musiciens américains qui y ont vu la consécration d'une esthétique « dénaturée ». Depuis, beaucoup d'entre eux avouent s'en être inspirés et les exemples de collaborations intercontinentales sont nombreux. On ne pourrait cependant pas affirmer que les musiques improvisées européennes connaissent ou ont connu en dehors de l'Europe, ce que l'on pourrait qualifier de succès commercial (ni vraiment à l'intérieur de l'Europe d'ailleurs). En effet, le principal problème du « marché » des musiques improvisées européennes repose d'abord dans le caractère incertain de son existence, ensuite dans le fait qu'il ne peut prétendre à un quelconque équilibre au vu de la profusion de l'offre et de la faiblesse de la demande. Face à cette contradiction de base, la régulation du modèle est le fait de deux paramètres majeurs. La mobilisation et la mise en synergie des acteurs et les financements publics.

I.2.5 Peut-on parler de « marché » des musiques improvisées ?

Certains se plaisent à dire que le montant des flux financiers générés par une année d'échanges sur le marché des musiques improvisées représente les bénéfices d'une journée sur le marché de la biscotte. Certes le marché ne revêt pas une importance considérable, si bien que certains rechignent à utiliser ce terme pour le qualifier. Or, lorsqu'il se met en place des mécanismes de réponse de l'offre à la demande (les commandes ou « créations ») ou de demande à l'offre (les spectacles disponibles sur catalogues) il paraît difficile de ne pas parler

de « marché ». Toutefois ce marché ne laisse pas la main invisible contrôler son bon fonctionnement : il n'est absolument pas autorégulé. Qui pourrait prétendre que la création artistique serait amenée à s'interrompre faute de demande ? En France, certains collectifs ou labels ont l'obligation de mener des actions de sensibilisation artistique en parallèle de leurs activités de création ou de promotion, afin d'obtenir des financements de la part des pouvoirs publics, qui leur permettent de mener par ailleurs leurs activités de promotion. Du côté des diffuseurs, le prix qu'il est possible d'investir dans une création dépendra plus ou moins des bénéfices qu'il pourra en tirer (partenariats, vente de billets, droits de suite), suivant s'il se trouve dans l'obligation de trouver de l'argent en dehors des financements habituels (subventions, fondations).

Ce qui justifie du poids d'un secteur économique sur le « marché », c'est également la capacité de celui à générer et à pérenniser de l'emploi. Les structures de diffusion et de production des musiques improvisées engagent au gré des projets (dont le nombre est difficilement comparable à un autre secteur) de nombreux artistes, techniciens et personnels administratifs, ce qui en fait un employeur non négligeable dans le champ du spectacle vivant. De plus, depuis l'institutionnalisation progressive de ces musiques, les intermédiaires culturels et autres employeurs du secteur de plus en plus « professionnalisés », s'efforcent, avec l'aide des sociétés civiles, de déclarer les cachets de façon systématique et de payer les musiciens de façon décente, même pendant les temps de répétition.

II.3.1 Etude d'un cas spécifiques : les labels

Aujourd'hui, certains affirment qu'« *entre répertoire et prise de risques, une dynamique existe. Marginalisée, elle est le fait de petits labels indépendants, de lieux de diffusion en situation précaire, et d'une poignée de passionnés en butte à une absence de curiosité généralisée et entretenue par un système économique préoccupé par la seule rentabilité immédiate.* »³⁴ Il est vrai que le fonctionnement des labels spécialisés en musiques

³⁴ Région Rhône-Alpes (Direction du sport, de la culture, de la santé et de la solidarité et La Direction de la communication), "Le jazz d'aujourd'hui : avenir et mémoire," Les

improvisées tels que celui de La Forge « Label Forge », ne s'accorde que difficilement avec les règles de la distribution commerciale des œuvres enregistrées. Les recettes générées par la vente des disques étant rarement capable d'équilibrer les dépenses liées à la production d'un enregistrement, les labels et sociétés de production font régulièrement appel aux sociétés civiles (en France : ADAMI³⁵, SACEM³⁶, SPEDIDAM³⁷). Ces dernières peuvent en effet attribuer des financements à certains producteurs dans le dessein de favoriser les pratiques légales (les financements servent souvent à déclarer les heures de travail en studio) et de faire vivre la création artistique en permettant la survie de ceux qui la génèrent. Toutefois, on voit apparaître, dans le champ des musiques improvisées, certaines formes de limites à la pérennité d'un tel système. Prenons l'exemple de l'ADAMI. L'association prévoit des critères pour l'obtention d'une aide à la production phonographique, et il apparaît que pour les formes les plus radicales des musiques improvisées, certains soient difficiles à remplir. En premier lieu, le fait de devoir justifier d'une perspective véritable de distribution commerciale (contrat avec un distributeur) et d'une production minimale en termes d'objets est tout à fait problématique pour les esthétiques considérées comme marginales. En effet, les distributeurs peu nombreux portent un regard suspicieux sur les musiques qui « ne vendent pas », et les labels vont parfois jusqu'à demander de manière effrénée un disque absent des rayonnages pour créer une demande et ainsi obliger les distributeurs à commander et donc référencer ledit objet. La seconde difficulté provient de la pluralité des aides nécessaires, qui doivent toutes faire l'objet d'une demande de subventions et pour lesquelles il faut adapter un discours et présenter un projet sous angle à chaque fois différent. « *Ces aides ne peuvent former que le complément*

lycéens et le jazz / musiques improvisées, Collection « Les sens de l'art », n°3 (juin 2002), p.34.

³⁵ Association des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes

³⁶ Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique

³⁷ Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes Interprètes

d'un financement déjà acquis. En moyenne, il vous sera demandé d'investir 70 % du budget d'enregistrement. »³⁸ Ces contraintes demandent des compétences d'administration musicale, du temps et de la persévérance. En deçà d'un certain seuil de professionnalisation, il paraît donc difficile pour les collectifs et associations de musiciens de promouvoir leurs enregistrements de manière « indépendante ».

Indépendant ne veut pas dire seul, et les « labels indépendants » sont des éléments tout à fait structurants des musiques improvisées par leur nombre important et leur capacité à se regrouper au-delà des barrières clivages esthétiques pour faire valoir leurs intérêts. En France, le réseau « Les Allumés du Jazz » multiplie les actions pour faire connaître et diffuser auprès des publics et des programmeurs les catalogues de ses membres. « Les Allumés du Jazz », ce sont, selon Jean-Jacques Birgé (label « Grrr ») « *une quarantaine de labels regroupés pour défendre le droit à la différence. Devrait-on écrire "le droit à l'indifférence" ? Être, c'est déjà bien. L'imagination reste le meilleur garant contre l'apathie* » Selon lui, « *nous ne sommes pas les victimes du monde dans lequel nous vivons. Notre responsabilité est entière. Nous en sommes les acteurs, et même, les auteurs.* »³⁹ Ce discours est symptomatique des difficultés auxquelles peuvent être confrontés les acteurs des musiques improvisées européennes dans leur volonté de se structurer. Le refus de toute forme d'institutionnalisation, la revendication de « l'indépendance » (« *Notre responsabilité est entière* ») de la part de certains est vécu par d'autres comme une limite à certaines formes de regroupement, en tant qu'elles induisent la recherche d'un consensus. Tous s'accordent sur la nécessité du militantisme, mais le choix entre : « militer pour s'intégrer » (acteurs intégrés aux processus de concertation, acteurs engagés politiquement), ou « militer à la marge » (acteurs contestataires, volonté d'indépendance par rapport aux pouvoirs publics) restent des points de débat fondamentaux.

³⁸ http://crd.irma.asso.fr/article.php3?id_article=31

³⁹ Jean-Jacques Birgé - label GRRR, "French touch, ou le Grand Mix", in *Les Allumés du Jazz*, n°14, 1e trimestre 2006.

Partie 2 – L'Expérience dans son contexte

II.1 L'organisme d'accueil : La Forge – Compositeurs Improvisateurs Réunis

II.1.1 Données générales

La Forge est un « collectif de musiciens ». C'est-à-dire qu'il ne s'agit ni d'un groupe à l'image des groupes de rock par exemple, qui ont une formation et un répertoire fixe), ni d'un ensemble musical (A l'image des ensembles classiques qui travaillent sous la direction d'un seul directeur musical ou chef d'orchestre). Il ne s'agit donc pas tout à fait de l'équivalent de la compagnie pour le théâtre ou la danse. Le collectif est un regroupement d'artistes musiciens d'horizons divers qui vise à partager et enrichir une vision artistique et des objectifs communs. En France, le regroupement d'individus au sein d'un collectif est une pratique habituelle des musiciens de jazz et de musiques improvisées. En effet, cette forme de structuration confère davantage de visibilité et permet aux musiciens de mener des actions diverses (création, pédagogie, action culturelle) dans un cadre unique de structuration. Cette mise en commun et en synergie des visions individuelles est également source d'inspiration, de créativité, et permet une relative souplesse dans la mise en œuvre des projets. Le collectif considéré comme précurseur en la matière est l'Arfi, créée à Lyon en 1977.

La Forge quant à elle est créée en 2000 à l'initiative de 3 musiciens et compositeurs grenoblois. Elle se décrit aujourd'hui comme un « *Pôle créatif et dynamique d'artistes musiciens implantés en région Rhône-Alpes, "La Forge – Compositeurs Improvisateurs Réunis" développe un projet artistique fondé sur la recherche musicale et la création de nouveaux répertoires. Réunissant musiciens et créateurs de la scène nationale et internationale, le Collectif s'inscrit dans les réseaux de diffusion français (Scènes nationales, festivals,...) et étrangers (dernièrement, à Shanghai pour "l'Année de la France en Chine, par exemple). Différentes équipes de création font par ailleurs appel au Collectif pour les accompagner dans leur démarche. Le Collectif de musiciens "La Forge" œuvre à son projet artistique avec l'aide et le soutien des partenaires désireux de l'accompagner dans ces*

créations. Il fait l'objet d'une convention pluriannuelle avec le Ministère de la Culture, le Conseil Régional Rhône-Alpes, le Conseil Général de l'Isère et la Ville de Grenoble. »⁴⁰

Structure destinée principalement à l'origine à accompagner la création « Cartoune » qui mêlait images animées et musiques improvisées, La Forge prend rapidement de l'ampleur en s'orientant, en plus de la création de spectacles à proprement parler, vers d'autres formes d'activités : la production des groupes issus du collectif, la production phonographique grâce à la création d'un label, la mise en œuvre d'actions culturelles et pédagogiques en lien avec les opérateurs publics et privés. Entre 2003 et 2011, le collectif a fait l'objet de 3 conventions triennales avec la DRAC Rhône-Alpes au titre de la création artistique.

II.1.2 Panorama des productions de la forge

Ndlr. J'ai participé pendant ces 6 mois à la réflexion concernant le projet de La Forge en vue de la prochaine demande de conventionnement avec la DRAC Rhône-Alpes. De cette réflexion j'ai rédigé une synthèse reflétant mon avis personnel sur la chose et destinée à donner un cadre à la présentation. On excusera le caractère partial du texte, mais il est, je crois, assez utile à la bonne compréhension des activités de La Forge avant qu'en soient détaillés, dans un second temps, les principaux aspects.

La Forge est une entité collective de création musicale emmenée par une direction artistique tricéphale. Elle développe son activité dans le champ hybride du "jazz contemporain" selon trois axes majeurs : créer, diffuser, transmettre.

- La Forge puise la spécificité de son projet artistique dans un travail assez inédit de co-composition des œuvres, dans un processus de recherche permanente qui se nourrit depuis plus de 10 ans du croisement des expériences collectives et individuelles, des rencontres et confrontations avec d'autres artistes, d'autres formes, d'autres disciplines.

⁴⁰ <http://www.laforgecir.com/La-Forge/Le-Collectif/le-collectif.fhtm>

- *La Forge envisage de manière générale le décloisonnement des formes musicales. Pour cela, elle privilégie les croisements esthétiques et s'engage sur des partenariats variés aux côtés d'équipes artistiques reconnues.*

- *La Forge inscrit ses créations (spectacles, groupes, etc.) au sein de réseaux de production et de diffusion identifiés au niveau national et international, tout en s'attachant à conserver un lien nécessaire avec des lieux et événements plus confidentiels en recherchant la variété des publics.*

- *Le projet de La Forge, en perpétuelle évolution, adaptation, se nourrit d'une activité permanente de recherche et de création à travers la production et la diffusion de diverses formations et projets. Au sein de ces projets se crée et se récrée chaque jour l'identité artistique du collectif car ce sont eux qui mettent en lumière les complémentarités, l'inter-appartenance des intentions individuelles qui forment et déforment l'intention collective.*

- *Dans un souci de cohérence, La Forge s'attache à donner à l'ensemble de ses activités de création une dimension d'action culturelle. Considérant qu'il est nécessaire d'accompagner les musiciens amateurs et en cours de professionnalisation, La Forge développe une action 1/ permanente : grâce à l'orchestre Micromégas qui a depuis sa création abordé un répertoire contemporain aux côtés des plus grands noms du jazz. 2/ ponctuelle : grâce à un travail d'écriture, d'arrangement et de direction musicale pour orchestres et harmonies. Enfin un travail au sein des écoles de musique et conservatoires visant à mettre en synergie élèves et professeurs à travers un projet de spectacle.*

- *Enfin il est nécessaire de souligner que l'ensemble des actions décrites ci-dessus visent à la mise en lumière d'une esthétique musicale singulière, nourries à toutes les influences, qui s'érige en fer de lance de la création contemporaine, en dehors de toute logique marchande ou démagogique. C'est l'ensemble de ces données qui amènent à conclure que rien de tout cela ne saurait s'être fait hier, ne saurait se faire aujourd'hui et ne saurait continuer d'exister demain sans un soutien affirmé et concerté des financeurs publics de la culture.⁴¹*

⁴¹ Vincent Tournoud, C'est quoi la Forge ?, document de travail, La Forge, juillet 2012

Voici donc un panorama objectif mais non exhaustif des réalisations et projets de La Forge pour le premier semestre 2012, c'est-à-dire *celles qui ont fait l'objet d'un travail de ma part* durant ces 6 mois. Celles-ci peuvent se classer selon 3 axes : « créer, diffuser, transmettre » ou bien « création, production/diffusion, action culturelle »

a. Les spectacles

- « **Sati(e)rik Excentrik** » : un spectacle musical mêlant théâtre et musique improvisées autour du personnage d'Erik Satie. Un comédien et plusieurs musiciens indépendants sont invités. Le spectacle a été créé et donné en 2011 avec un projet de reprise 2013.
- « **Le Son du Ciel et des Ténèbres** » : un projet de rencontre entre le jazz et la musique baroque autour d'un répertoire de musique sacrée. Avec : Les musiciens du Louvre – Grenoble et Raphaël Imbert (saxophone). Le spectacle est en création pour 2013.
- « **Pablo** » : un projet de rencontre entre le jazz et la musique contemporaine autour d'un répertoire original inspiré par la vie et l'œuvre de Pablo Picasso. Avec : Les Percussions de Treffort (de l'Ensemble Résonance Contemporaine). Le spectacle est en création pour 2014.

b. Les groupes et le label

- Quartet Novo (contrebasse, clarinettes, saxophones, trombone) compositions de Pascal Berne
- Duo Mandel / Gerbelot (clarinettes saxophones) – « Tuyaux » le 1^e album du duo est sorti en février 2012
- François Raulin Piano Solo
- Trio Raulin / Bekkas / Dramé (piano, oud, djembé), en tournée au Burkina Faso (Printemps 2012) et au Maroc (automne 2012) dans le réseau des Instituts Culturels Français.

c. Les actions culturelles et pédagogiques

- **Micromégas Brass Band** : un orchestre école, dirigé par François Raulin, qui forme des musiciens amateurs, d'autres en voie de professionnalisation (25 à 30 musiciens par saison). Cet orchestre répète régulièrement (une dizaine de fois par trimestre, avec des musiciens professionnels), joue un répertoire original et se produit en concerts, une dizaine de fois par saison, le plus souvent avec un artiste soliste invité, dans divers cadres : festivals, soirées musicales, ouvertures de manifestations. Cette année c'était Louis Sclavis qui a fêté les 15 ans de Micromégas à l'occasion de deux concerts à Grenoble.
- « **Aux Harmonies !** » : une commande de création musicale pour le Festival « les Détours de Babel » dont le thème pour l'édition 2012 est « Musique en Résistances ». Dirigé par Pascal Berne, cet orchestre géant (4 harmonies, 2 ensembles jazz) rend hommage aux Orphéons, ces sociétés musicales à l'origine des chorales, qui trouvent leur ferment dans les idéaux de la Révolution Française. Ce projet intéressant selon plusieurs aspects fera l'objet d'une étude attentive dans la 3^e partie de ce document
- **Lâcher de Clarinettes** : un projet pédagogique et spectaculaire entre musiques et danse coordonné par Michel Mandel et Nicolas Hubert (danseur, Cie Epiderme). Deux représentations en espace public ont été données avec la participation des élèves et professeurs de clarinettes de plusieurs écoles du département de la Savoie.
- **Portraits de Femmes** : Le "portrait" est une pièce musicale écrite pour orchestre d'harmonie ou l'un de ses sous groupes (ensemble de clarinettes, quatuor de sax, sextet d'embouchures, etc...), portrait commandé à un compositeur lui-même improvisateur, ou ayant une expérience du rapport entre écrit et improvisé. A titre d'exemple François Raulin écrit actuellement le portrait musical d'Isabelle

Huppert qui sera donné en 2013 avec les harmonies de l'agglomération de Bourg-en-Bresse et le tubiste François Thuillier dans le rôle du soliste

II.1.3 Les moyens de la mise en œuvre

Afin de mettre en œuvre son projet artistique et culturel, la forge s'est formée dès sa création en association loi 1901, comme la plupart des équipes artistiques françaises dans le champ du spectacle vivant. En effet, c'est la forme juridique qui paraît la plus adaptée aux activités du collectif dont l'intérêt premier n'est pas de faire du bénéfice, car réputée pour sa souplesse de gestion et sa capacité juridique à percevoir des financements publics et privés.

L'équipe administrative de La Forge se compose à ce jour, selon la hiérarchie et la nomenclature suivante (CCEAC - convention collective des Entreprises Artistiques et culturelles), de :

M. René Robin, directeur administratif, cadre : il reçoit son autorité par délégation directe du bureau de l'association. Il est responsable de l'élaboration des programmes d'activités, de la bonne gestion administrative et financière de la structure, de la direction des ressources humaines et, globalement, de la bonne marche des projets conduits par le collectif. Il est l'interlocuteur direct des partenaires publics et privés.

Mlle Candice de Murcia, chargée de production / diffusion à temps partiel, agent de Maîtrise : elle est chargée par le directeur de la préparation, de l'organisation, de la mise en œuvre et du suivi de toutes les productions du collectif ainsi de leur promotion et de leur diffusion auprès des coproducteurs et diffuseurs. Elle assure de manière générale la promotion des activités du collectif auprès des publics et partenaires grâce à divers outils de communication.

M. Léo Leroux, attaché d'administration à temps partiel, agent de maîtrise : il est chargé de la mise en œuvre et du suivi budgétaire et administratif pour chaque production et assure la gestion administrative quotidienne de l'association.

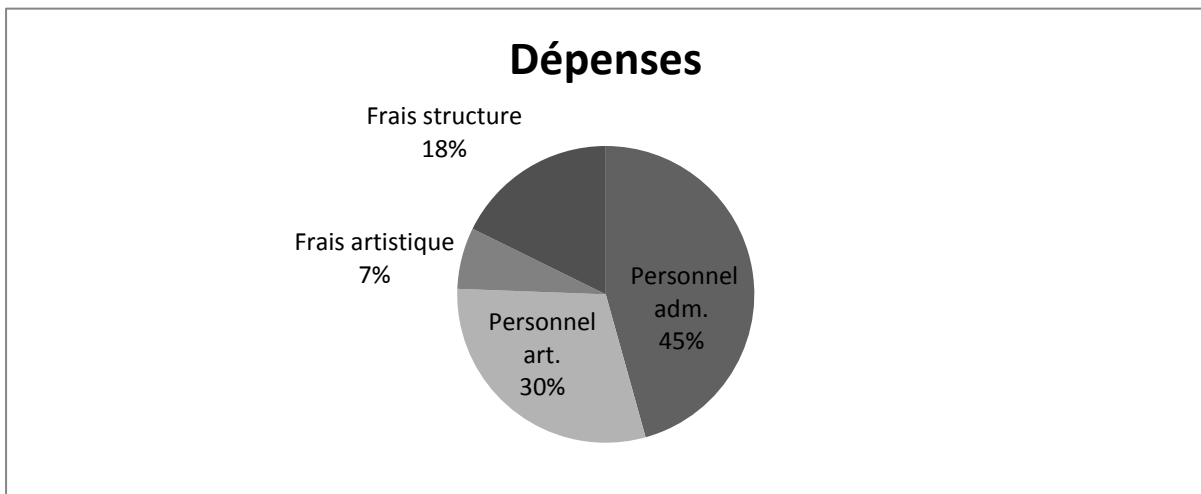
Ces fonctions sont essentielles au bon fonctionnement d'une structure telle que La Forge. On retrouve l'ensemble de ces tâches dans toutes les structures de type et de taille équivalente. Si les fonds le permettaient, il conviendrait d'employer une quatrième personne qui serait uniquement en charge des activités de promotion et de communication, de manière à pallier efficacement le manque de visibilité et de lisibilité apparemment reproché à La Forge par ses partenaires.

Les statuts (en annexe) de La Forge montrent bien la difficulté essentielle à laquelle est confrontée cette association : la multiplicité des sources de décision légitimes. A propos des pouvoirs du bureau par exemple : « *Le Bureau applique la politique artistique et les modalités de gestion de l'Association approuvées par le Conseil d'Administration. Il contrôle l'activité de l'Administrateur et de la Direction Artistique. Il prévoit l'ordre du jour sur les propositions de la Direction Artistique et de l'Administrateur.* »

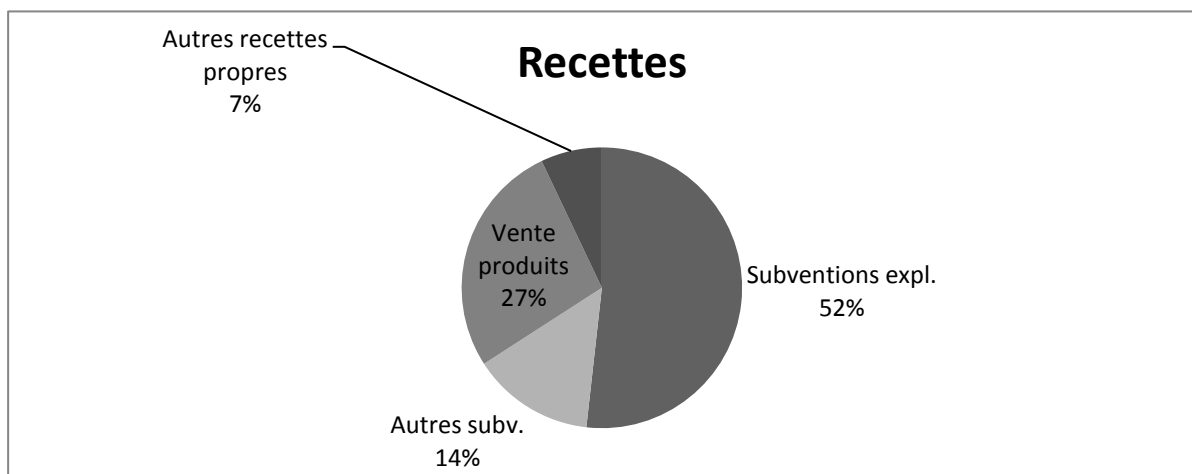
En somme, on le voit, la direction artistique et administrative est séparée sans que les pouvoirs de celles-ci ne soient clairement répartis, ce qui implique une difficulté dans la prise de décision et force les acteurs à adopter un mode de gestion fondé sur le consensus. La difficulté est d'autant plus importante lorsque l'on sait que la direction artistique elle-même est divisée de manière égale entre 3 personnes aux jugements parfois divergents. Ce schéma de décision ou plutôt cette fatalité de décision, en même temps qu'il donne à chacun une part de responsabilité et fait ainsi vivre une certaine idée de la démocratie dans l'entreprise, engendre une certaine inertie difficilement conciliable avec l'ère contemporaine du « projet », de la nécessité d'anticipation et de réactivité immédiate.

II.1.4 Les moyens financiers

La Forge dispose pour l'année 2012 d'un budget *prévisionnel* global de 255 000 euros. Les frais les plus importants concernent les salaires et charges des personnels administratifs : environ 117 000 euros, soit 45 %. Viennent ensuite les salaires artistiques : 76 000 euros, soit près de 30 %, les frais de structure : 45 000 euros, soit 17 %. Les frais (hors salaires) liés aux activités artistiques comptent quant à eux pour 17 000 euros, soit plus de 6 %.



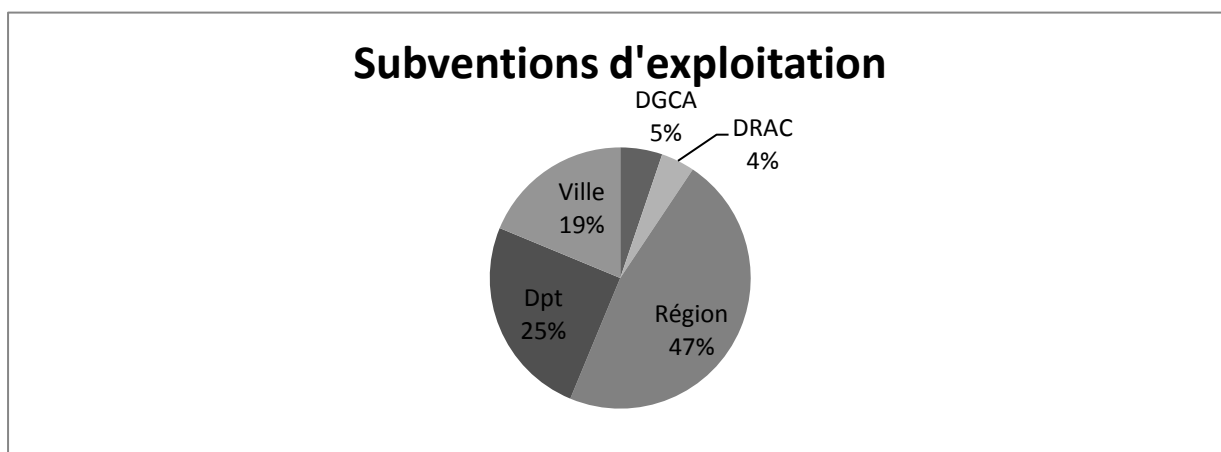
En ce qui concerne les produits, les subventions dites de fonctionnement concernent 132 000 euros, soit plus de 50 %. Les subventions spécifiques (sur projet) concernent 36 000 euros, soit environ 14 %. La forge a donc une capacité d'autofinancement à hauteur de 87 000 euros, soit 34 %, dont 27 % d'autofinancement direct correspondant à la vente de ses produits.



Les produits dont la Forge assure la vente sont : des concerts, des formations, des disques, des parts de coproduction.

En ce qui concerne les subventions d'exploitation, les financements publics de La Forge se répartissent de la manière suivante (*prévision pour 2012*) :

Direction Générale de la Création Artistique : 5 000 euros, DRAC Rhône Alpes : 40 000 euros, Région Rhône Alpes : 45 000 euros, Département de l'Isère : 24 000 euros, Ville de Grenoble : 18 000 euros.



La Forge obtient la majorité de ses financements de la part de l'Etat et de la Région (68 %), ce qui la place au taux « normal » de subvention par rapport aux structures similaires. Cette répartition montre que La Forge obtient la plupart de ses financements au titre de la création artistique, secteur considéré comme fragile, peu localisé et largement dépendant des financements publics.

Par rapport aux années précédentes on constate une baisse significative des financements. Depuis cette prévision, la DRAC n'a pas renouvelé la demande de conventionnement de La Forge pour les années 2012/13/14. Cette décision s'est accompagnée d'une baisse de 15 000 euros soit 30 % par rapport à 2011. Le Conseil Général de l'Isère a également diminué ses financements à hauteur de 30 % sur 3 années. A cette heure, la ville de Grenoble n'a pas confirmé le second versement de la subvention (soit 9000 euros) affectée habituellement aux activités de La Forge. Seul la DGCA et la Région Rhône-Alpes ont confirmé le maintien de

leur subvention de fonctionnement au montant similaire (soit, respectivement, 5000 et 45000 euros).

Les charges, deux fois revues à la baisse entre 2010 et 2012 devraient donc encore être diminuées. Au risque, dans le cas contraire, de créer un déficit structurel alors difficile à compenser. On note l'importance des frais fixes (notamment liés aux salaires des personnels administratifs) dans les charges de la structure. Aussi, à moins d'envisager une baisse des salaires ou un licenciement, ce sont les frais artistiques qui constitueront la variable d'ajustement. Or, il serait mal perçu de diminuer ce type de dépenses qui représentent un important critère, voire une condition de financement pour les pouvoirs publics, et qui de manière général en détermine la hauteur. On comprend donc dans ces conditions que la perspective d'un nouveau conventionnement par la DRAC Rhône Alpes (et donc un réajustement de ses financements) constitue pour l'association un enjeu fondamental, voir une condition *sine qua non* à la poursuite de ses activités selon son mode de fonctionnement actuel.

II.2 Expérience

II.2.1 Les missions

Difficile de parler de « service » lorsque celui se compose d'une unique personne. Comme la plupart des équipes de création, La Forge mène ses activités avec une équipe réduite. Aussi, il faut savoir faire preuve d'une certaine polyvalence. Pendant ses 6 mois j'ai donc assumé les missions de chargé de production, de diffusion et de communication.

Production

J'ai abordé la production selon 2 aspects distincts : 1/ le montage de projet, 2/le suivi de projet.

Mais en quoi consiste **le montage des projets de création** dans le cas de La Forge ? Durant la période de ma présence, La Forge a engagé le montage de plusieurs productions : 2 créations d'envergure (Pablo, Le Son du Ciel et des Ténèbres), des formes courtes, et diverses formes liées aux activités de transmission. Prenons l'exemple du projet « Le Son du Ciel et des Ténèbres ». Il s'agit, brièvement, d'un projet de concert issu de la rencontre entre jazz et baroque autour d'un répertoire de musiques sacrées. L'improvisation servira de lien et de fil rouge. En effet, cette pratique est commune aux deux esthétiques. Le projet, porté par La Forge, regroupe : 3 musiciens issus du collectif, 1 batteur musicien indépendant habitué à travailler avec La Forge, 5 musiciens issus de l'ensemble baroque « Les Musiciens du Louvre », un claveciniste musicien indépendant, et le saxophoniste Raphaël Imbert, directeur artistique de la Compagnie Nine Spirit. Soit 3 équipes de création et 11 musiciens.

La première étape du montage de projet consiste donc à coordonner la rédaction du dossier de création, à commencer par le texte d'intention artistique, outil indispensable à la promotion du projet. Pour cela, il s'agit de réunir les artistes concernés afin qu'ils échangent sur les objectifs artistique poursuivis par chacun. De ces discussions naît une intention assumée par l'ensemble de l'équipe. A partir de notes et d'écrits transmis par les musiciens, il

convient en premier lieu pour le chargé de production de rédiger un résumé du projet ainsi qu'un texte de communication à destination des coproducteurs potentiels.

Viennent ensuite dans ce dossier les aspects pratiques et notamment les plus importants : le budget, le calendrier (résidences, répétition, création, reprise). Concernant ces questions, c'est le directeur administratif de La Forge, M. René Robin, qui m'a fourni les informations nécessaires.

Une fois ce dossier rédigé puis validé, le travail consiste largement en une dissémination stratégique des informations. A l'aide d'une base de données et d'une recherche approfondie parmi les réseaux professionnels, le chargé de production doit établir une liste de structures pouvant se montrer intéressées par le projet. Une fois cette liste déterminée, il convient de prendre contact par : courrier, mail, téléphone avec l'ensemble de leurs responsables de programmation afin de leur proposer soit de coproduire le spectacle, soit d'en faire un pré-achat. S'en suit une éventuelle phase de négociation.

J'ai eu le temps de suivre pour ce projet l'ensemble de ces étapes. Il n'a pas été aisé de trouver des promesses d'achat ou de coproduction, malgré des efforts non dissimulés. Toutefois, bien qu'encore incertaine, les perspectives de réalisation du projet sont au moment de mon départ, bien réelles. En effet, à ce stage le projet dispose de deux coproducteurs confirmés, deux en instance de l'être et plusieurs pistes encourageantes autant pour ce qui est de la production que de la diffusion.

Diffusion

Le nerf de la guerre. Ce n'est pas la partie la plus épanouissante du travail qui m'a été confié mais elle n'en reste pas moins nécessaire. Décrire les méthodes de travail du chargé de diffusion reviendrait à décrire les méthodes de vente de n'importe quel produit. Créer des outils de promotion (textes, images, vidéos), les diffuser le plus largement possible au sein d'un secteur cible ou identifié comme tel, assurer le suivi des envois effectués en relançant régulièrement les destinataires par courrier, mail ou téléphone.

Il faut tout de même se rendre compte que ces deux missions sont tout à fait liées et il semble tout à fait cohérent de les regrouper sur un poste, ceci pour deux raisons. Il semble d'abord assez pertinent que la personne ayant rédigé les dossiers de création soit la plus à même d'en parler aux potentiels financeurs et coproducteurs. Ensuite il me semble que si elle ne s'accompagne pas d'un travail de production, c'est-à-dire le lien réel avec le contenu artistique, la diffusion ne serait pas plus intéressante que le télémarketing et deviendrait rapidement un fardeau pour la personne qui en aurait la charge. On a d'ailleurs vu qu'à La Forge, par le passé, plusieurs chargés de diffusion se sont succédé à ce poste sans qu'aucun n'ait souhaité prolonger l'expérience.

J'ai eu davantage de difficulté à inclure la communication dans ce schéma de cohérence. En effet, il me semble que la promotion de l'identité d'une structure de manière générale (relations presse et communication), forme une entité quelque peu à part parmi les fonctions du secteur culturel. J'entends par là que ce travail nécessite une formation et des compétences réellement spécifiques concernant les méthodes et les outils de communication. A mon niveau de connaissances, il m'a semblé assumer cette tâche de manière relativement aléatoire.

Communication

Les missions principales liées à la communication sont : la gestion et l'actualisation du site internet de La Forge, la création et la diffusion de supports de promotion (plaquettes, lettre numériques d'information) concernant la structure / concernant chaque projet, les éventuelles relations avec la presse en amont des représentations.

II.2.2 Bilan personnel et perspectives d'avenir

En exerçant des responsabilités qui m'ont paru grandes je n'ai cessé d'apprendre.

Sur le plan professionnel : j'ai appris à m'organiser, j'ai créé mes outils propres et ai même réfléchi à une éthique de travail. J'ai appris à collaborer avec des interlocuteurs divers, j'ai appris à devoir conjuguer les intérêts de chacun, et surtout, j'ai désormais confiance dans

mes capacités. Même si je sais aujourd'hui que le travail est grand, je sais aussi que le jeu en vaut la chandelle. Il faudra bien sûr du temps et de l'acharnement.

J'ai souhaité effectuer cette expérience à La Forge, car hésitant entre différents métiers du secteur culturel, il me paraissait bon de pouvoir en faire la comparaison au sein d'un secteur connu, celui du jazz et des musiques improvisées. A ce sujet le verdict est sans appel : j'ai pu m'épanouir professionnellement en tant que chargé de production / diffusion tout autant que dans mes expériences précédentes, mais j'ai aussi senti peser sur moi le poids des contraintes nombreuses qui pèsent actuellement sur la plupart des équipes artistiques. L'éventuelle remise en cause des activités de la structure à moyen terme est une épée de Damoclès pour ceux qui la font vivre. Il est difficile de se projeter dans l'avenir lorsque le présent lui-même se trouve compromis. Cette obligation de produire toujours davantage, innover, cette obligation de réussir et de se démarquer dans une offre pléthorique, cette double dépendance à la fois aux programmeurs et aux financeurs place les personnels des petites équipes artistiques dans une situation peu confortable. Malgré tout j'ai appris et réfléchi plus que partout ailleurs sur mes pratiques professionnelles, sur le contenu et la manière de faire, les mécanismes du secteur. Aujourd'hui, je le sais désormais pour l'avoir expérimenté, il n'est pas aisé de produire de la musique, encore moins de la diffuser. J'en conclus que ce travail est avant tout une affaire d'engagement, un engagement nécessairement fort. Cet engagement j'ai souhaité le garder au plus haut niveau pendant ces 6 mois passés à La Forge et je crois que cela a pu être apprécié. Toutefois, avec le recul des ces derniers jours j'éprouve un certain soulagement à l'idée de ne pas reprendre un poste similaire à la rentrée. J'avais cherché dans la production un lieu où exercer ma combativité, où me forger des compétences spécifiques de technicien de la culture : ce travail, c'est certain, a démesurément répondu à mes attentes. A la rentrée je repasserai « de l'autre côté », celui des diffuseurs, et je sais désormais que mes rapports avec les équipes artistiques seront teintés de mon expérience de forgeron. Afin d'allier l'utile à l'agréable dans ce travail, j'ai souhaité m'intéresser aux problématiques de l'action culturelle dans le champ musical. En effet, j'aurais bientôt à ma charge l'action culturelle au sein du Centre International des Musiques Nomades / festival « Les Détours de Babel ». L'occasion est donc ici trop belle de commencer une indispensable réflexion concernant une fonction qui se doit d'être porteur de sens.

Partie 3 – Les musiques improvisées face aux enjeux de l’action culturelle

III.1 Une définition de l'action culturelle

L'action culturelle peut être définie de différentes manières. Aussi, il sera volontairement choisi ici une seule des nombreuses définitions possibles. L'action culturelle, telle qu'on l'entend à travers ce travail, est donc un « moyen » de la médiation culturelle, qui envisage la recherche de l'accession du plus grand nombre aux œuvres, aux expressions et aux moyens de production artistique, entendus dans toute leur diversité. Cette action est donc mise en place par les acteurs de la culture, en partenariats avec les secteurs sociaux, éducatifs... dans une perspective de démocratisation culturelle. Plus largement, « *L'action culturelle cherche à intervenir sur le monde social en s'appuyant sur les langages artistiques, elle mise alors sur les potentialités expressives et rationnelles du processus artistique dans un but de transformation sociale.* »⁴² Mais peut-on envisager de s'adresser à « tous les publics » - comme le suggèrent souvent les notes d'intention des structures culturelles – dès lors qu'on ne leur propose pas « toutes les musiques » ? Pas de réponse évidente à cette question, mais chacun s'accorde à penser qu'en matière de musiques dites « créatives, inventives, savantes, etc. » l'accessibilité, qui ne va pas de soi - on le verra dans le cas des musiques improvisées, est un enjeu fondamental.

L'action culturelle serait donc le moyen de la démocratisation, tandis que l'action socio-culturelle serait celui de la démocratie culturelle. Deux modèles complémentaires sur le plan théorique mais souvent opposés dans les faits. On observe cette opposition notamment à travers l'éternelle confrontation faite entre Culture et Education Populaire, culturel et socio-culturel.

⁴² Emilie GEORGET, Action Culturelle et Education Populaire, Mémoire universitaire sous la direction de Mahfoud GALLOUD, IEP de Lyon, 2009

Selon Jean Davallon, « *Il y a recours à la médiation lorsqu'il y a mise en défaut ou inadaptation des conceptions habituelles de la communication : la communication comme transfert d'information et la communication comme interaction entre deux sujets sociaux.* »⁴³

Il est certain que dans le cas des musiques improvisées, il est avantageux de posséder l'*habitus*, souvent nécessaire à leur assimilation. Bien sûr il pourrait se produire chez certaines personnes un choc émotionnel pur mais l'expérience prouve que les cas sont assez rares. Aussi, dans ce domaine comme dans d'autres, il est nécessaire de placer entre l'œuvre et le public un médium de transmission spécifique, qui rend accessible le contenu sans en déformer le sens, ici intervient donc la nécessité d'action culturelle.

III.2 Questionnements sur la légitimité et « l'accessibilité » des musiques improvisées

« Combien de fois ai-je entendu : « Cette musique est incompréhensible, elle me laisse de marbre » tandis que certains s'enthousiasmaient au même moment de ce que leurs sens n'avaient jamais rien perçu de semblable ! Il me semble que le public « lambda » n'est pas de ceux qui perçoivent la musique de manière raisonnée, et semble leur préférer une perception d'ordre émotionnelle. C'est ce que je nommerais la principale distinction entre « l'homme qui danse » et « l'homme qui pense ». « L'homme qui danse » cherche une musique simple, répétitive, pouvant lui procurer « *l'ivresse de la conscience de son existence* »⁴⁴. C'est un rapport tellurique, plus que métaphysique qu'il entretient avec la musique. « L'homme qui pense » préférera une place assise, et maudira le voisin atteint d'une quinte de toux. Il prendra un plaisir sans bornes à voir se déconstruire en direct et face à lui tous les principes musicaux qu'il a jusqu'ici appréhendé. Tel l'homme de science ou le philosophe, il estime celui qui le

⁴³ Jean Davallon, « La médiation : la communication en procès ? », in *Médiation et Médiateurs n°19*, Ed. l'Harmattan, Paris, 2004

⁴⁴ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1987

remettra en question dans ses perceptions et lui ouvrira des pistes de réflexions nouvelles. Cette distinction est bien sûr théorique, et chacun se reconnaîtra à sa mesure dans l'une ou l'autre de ces possibilités d'appréhension de la musique. »⁴⁵

Peut-être cette analyse est elle juste ou erronée, il apparaît en tout cas comme très difficile de prouver par des mécanismes psychologiques le caractère accessible de la musique. Pour répondre à cette question, on pourrait, en France, se fier aux *enquêtes sur les pratiques culturelles des Français*. Toutefois, il apparaît à la lecture de celles-ci que la « simplicité » (ou l'objectivité englobante) des critères d'appréciation ne permette d'élaborer une analyse pertinente des publics des musiques improvisées. En premier lieu car – comme pour la grande majorité des enquêtes – les musiques improvisées sont affiliées uniquement au jazz, ensuite car, si elles prennent en compte des pratiques globales, ces enquêtes ne montrent pas le *processus* d'appréhension des œuvres et pratiques culturelles. Bourdieu a tenté avec son équipe de cerner les mécanismes et enjeux de ces *processus*. Selon l'analyse d'Oliver Roueff, « la « distinction » se jouait dans les *manières* d'apprécier et de commenter les œuvres plus que dans le choix de telle ou telle œuvre. (...) D'où la possibilité d'analyser les réappropriations savantes d'un folklore populaire ou les réappropriations populaires du panthéon musical classique, mais aussi les processus de légitimation du cinéma, de la bande dessinée ou du jazz. »⁴⁶ Il existe une forme « légitime » du jazz : un ensemble de codes et de pratiques dictées par des musiciens et des musicologues ayant fait de la photographie du jazz à un moment donné une définition. C'est à partir de cette forme définie comme « autorité symbolique » que l'on peut juger de ce qui est du jazz ou de ce qui n'en est pas. Ainsi, les musiques improvisées peinent à rentrer dans cette catégorie du fait de leurs références

⁴⁵ Vincent Tournoud, *Rapport de stage au Grenoble Jazz Festival*, sous la direction de Jacques Panisset et Serge Chaumier, IUP Denis Diderot (Université de Bourgogne), Dijon, 2010

⁴⁶ Olivier Roueff, De la légitimation du jazz, document de travail (communication destinée à un colloque), EHESS (SHADYC / LSS)

multiples (ou de leur absence de référence) et apparaissent à beaucoup comme illégitimes. Est-ce cette illégitimité qui les rendent marginales aux yeux du public, qui explique leur absence de succès commercial en tant que champ esthétique autonome (considéré en dehors de chiffres du jazz légitime) ? À y regarder de plus, près les points de passage entre certaines *formes* des musiques improvisées sont plus nombreux avec les musiques contemporaines et les musiques d'expérimentation qu'avec le jazz. L'écoute de certaines musiques improvisées nécessitent de la part du spectateur une attention, une concentration, un « respect » de l'interprète dans son geste créatif qui n'a rien de comparable avec ce qu'est l'ambiance des jazz-clubs, où le fait de se lever pour danser n'est pas mal vu, où siffler, crier et applaudir à chaque *chorus* est considéré comme un moyen « d'exciter » la fougue du soliste, ou l'on se plaît à reconnaître telle ou telle citation d'un standard de jazz... Ces différences conduisent à reconsidérer une certaine partie des publics des musiques improvisées et posent la question de leur affiliation au jazz dans les secteurs de l'économie et de l'intervention publique.

III.3 Un exemple d'action culturelle

Appuyons notre réflexion sur un exemple. Il s'agit d'une forme d'action culturelle menée par La Forge et le festival « Les Détours de Babel » pendant la période de ma présence au sein du collectif : « Aux Harmonies ! ». Ce projet qui m'apparaît selon certains aspects comme un modèle de coopération réussie permettra de développer en plusieurs points les critères essentiels pour une bonne pratique de la médiation dans le champ de la création musicale improvisée.

Pour rappel : « **Aux Harmonies !** » est une commande de création musicale pour le Festival « les Détours de Babel » dont le thème pour l'édition 2012 était « Musique en Résistances ». Dirigé par Pascal Berne (La Forge), cet orchestre géant (4 harmonies, 2 ensembles jazz) rend hommage aux Orphéons, ces sociétés musicales à l'origine des chorales et harmonies, qui trouvent leur ferment dans les idéaux de la Révolution Française.

L'intention théorique

La valeur première d'une action culturelle réside dans la cohérence et la justesse de son intention théorique. En effet, une des qualités fondamentales de l'art est qu'il peut permettre à l'individu et au groupe de réfléchir sur lui-même et sur le sens du monde dans lequel il évolue. Or l'action culturelle n'a pas pour vocation essentielle de transmettre à un public la passion de l'art pour l'art. Dans le cas des musiques improvisées, un discours qui porterait uniquement sur l'abolition des codes du langage musical ne s'adresserait qu'à un nombre réduit d'individus. Aussi, il ne paraît pas inopportun, afin de s'adresser au plus grand nombre possible, d'envisager de mettre les musiques improvisées au service d'une intention non musicale, voire non artistique. Dans le cas de « Aux Harmonies ! », il s'agit avant tout de rendre hommage aux orchestres populaires et aux musiques amateurs, notamment dans leur rôle de « résistances » entendu au sens large. Ainsi, le répertoire fait référence à plusieurs grandes œuvres populaires des résistances telles que « Le Chant des Partisans », « Bella Ciao » ou encore « Le Sacre du Printemps ». Il s'agit en effet de références communes qui sont autant de marqueurs rassurants permettant de rassembler les musiciens des harmonies comme le public venu les écouter. De plus, il a été remarqué que les parties de création paraissent, grâce à cela, davantage accessibles et sont largement appréciées par les auditeurs même si généralement considérées comme « surprenantes » (*dixit*).

Le soutien à la création

A l'instar des compositeurs de musique contemporaine, certains artistes de musiques improvisées répondent à des commandes. Qu'elle vienne de l'état ou d'une structure de production, la commande tient deux rôles fondamentaux dans le modèle actuel des musiques improvisées : le soutien aux créateurs et à la création, la structuration du sectorielle. En effet, la commande musicale constitue d'abord une aide directe ou indirecte des pouvoirs publics en direction d'un secteur qui, on l'a vu, n'a pas la capacité de s'autoréguler et qui trouve même assez rarement les conditions économiques de son existence. Ensuite, la commande est généralement conditionnée à certains critères dont : la coopération entre différents acteurs d'une même filière (création, production, diffusion), la rencontre de l'œuvre avec un public, la répartition équilibrée des aides sur le territoire. Dans le cas du projet « Aux Harmonies ! », la

commande a été passée par le « Centre International des Musiques Nomades » au compositeur Pascal Berne par l'intermédiaire de La Forge dans le cadre du festival « Les Détours de Babel ». Le compositeur a été rémunéré pour la composition, la coordination des répétitions, la prestation finale. Une autre forme de soutien au secteur à travers cette action est l'engagement de plusieurs musiciens professionnels (chefs d'orchestres, section rythmique) pour l'encadrement des répétitions et le concert final. Pour ce projet, un dossier de commande d'état a été déposé auprès du ministère de la culture, il n'a pas été validé.

Le public visé

L'outil que constitue l'action culturelle ne peut pas, c'est évident, toucher « tous les publics », mais devra se contenter du « public le plus large ». Pour atteindre cet objectif, il convient de segmenter les publics et ainsi, d'élaborer avec chaque segment une action adaptée. Ici, le public visé de manière spécifique était donc celui des musiciens amateurs. Plus précisément, celui des musiciens amateurs des harmonies de Bourg les Valence, Vienne, La Mure, de deux ensembles de jazz de Valence et Grenoble, soit plus de 200 personnes. Bien sûr en second lieu était visé le fameux public « le plus large » c'est-à-dire celui venu assister au concert final.

Actuellement, on compte 5 millions de musiciens amateurs de plus de 15 ans, un chiffre en constante augmentation. 8% d'entre eux pratiquent leur instrument au sein d'un ensemble structuré (fanfare, harmonie etc.).⁴⁷ La pratique musicale amateur relève d'un double enjeu : un enjeu artistique et culturel, et un enjeu social. Un enjeu artistique et culturelle car on sait que la pratique d'un instrument est souvent un premier pas vers la curiosité artistique et vers la professionnalisation. Un enjeu social car il existe au sein des groupes amateurs (harmonies, ensembles, groupes de musiques, etc.) une forme de convivialité propice à créer du lien social entre les personnes. Ces activités, à l'instar des activités de sport collectif, sont souvent pour les individus un réel moyen de reconnaissance sociale, de loisir, d'apprentissage de la

⁴⁷ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/Dossier-n65.pdf>

diversité, etc. Ce milieu des musiques amateurs constitue donc un terrain idéal pour travailler sur la qualité artistique, expérimenter de nouvelles formes d'action culturelle dans le champ des musiques improvisées. Mais bien qu'il s'agisse d'un public en partie convaincu, le public des amateurs oblige l'artiste et le professionnel de la culture à une médiation spécifique.

Car en effet, les musiciens participants au projet « Aux Harmonies » n'ont pas été contactés au hasard et leur participation au projet n'était pas une chose allant de soi. Car ce n'est pas un exercice tout à fait habituel pour les musiciens d'harmonie d'interpréter des œuvres contemporaines et encore moins d'en improviser certains passages. Pascal Berne, le compositeur du répertoire pour « Aux Harmonies » en a également été le coordinateur. Il a choisi pour l'accompagner des ensembles dont il connaissait personnellement les chefs, avec lesquels il avait travaillé par le passé, et dont il savait l'engagement et la détermination. Il a ensuite dû les convaincre de la pertinence de son projet artistique ; projet élaboré de manière concertée. C'est cette dimension de relation humaine, d'implication réciproque, qui a été véritablement décisive dans le déclenchement de la mise en œuvre de ce projet. Et cette constatation doit nous amener à envisager la notion de partenariat.

Les partenariats

Plus encore que pour le montage d'un projet de diffusion, un projet d'action culturelle doit faire l'objet d'un travail approfondi sur les modalités de coopération entre les différents partenaires. Comme indiqué par Alain Beretsky : « *Il faut modifier notre appréhension des partenariats, ne pas demander à l'une des parties d'être la supplétive de l'autre. Les actions doivent être conçues en commun et non pas sous-traitées à l'un des acteurs ni envisagées comme des prestations.* »⁴⁸

En effet, il n'est pas rare que différents acteurs d'un projet n'y trouvent pas uniquement des intérêts communs. Il est d'ailleurs assez commun que leurs objectifs divergent. Or, dans le

⁴⁸ Alain BERETSKY, Redonner une dimension politique à l'action culturelle, Article paru dans la revue *Recherche Sociale*, propos recueillis par Sylvie Malsan, année inconnue

cadre d'une action culturelle, l'enjeu d'une bonne coopération est d'autant plus grand que cette entente se doit d'être au service d'un projet cohérent dans son intention, dans ses moyens et dans ses résultats. En effet, le fort investissement individuel et collectif propre aux actions culturelles ne sauraient résister à une crispation des relations entre différents partenaires. En revanche, on a vu qu'une bonne entente est un facteur d'engagement, de motivation, d'initiative, d'indulgence, etc. qui sont autant de points indispensables à la réussite des objectifs poursuivis par les professionnels de l'action culturelle.

Le projet « Aux Harmonies » engage des acteurs du secteur musical à différents niveaux : créateur, producteur, diffuseur ; et fait se rencontrer des musiciens de niveaux, de cultures artistiques et de statuts différents : harmonies, ensembles de jazz, amateurs et professionnels. L'entente entre les partenaires tout au long du montage du projet et lors de sa mise en œuvre, la reconnaissance de la qualité artistique de l'œuvre finale, le recueil des impressions des participants, permet aujourd'hui d'envisager avec un enthousiasme partagé la pérennisation du projet. Et l'on peut considérer qu'il s'agit là d'une preuve de sa réussite.

La temporalité et la pérennisation : un travail au long cours

Le projet « Aux Harmonies » a nécessité une préparation importante tant pour sa conception que pour sa mise en œuvre. Du temps a d'abord été passé en discussions avant la validation de l'intention artistique, puis en réflexion pour l'écriture de l'œuvre. Pascal Berne a ensuite expliqué le projet et convaincu chacun des directeurs d'ensembles participants avant de commencer à superviser les répétitions. Pour des questions de logistiques, les cinq ensembles n'ont pu se réunir que le matin même de la représentation à l'occasion d'une répétition générale. Toutefois des répétitions entre deux ensembles parmi les cinq ont été plusieurs fois organisées. Mais le concert final, bien qu'étant un accomplissement a été vécu par un bon nombre de participants comme un commencement. Aussi, il était nécessaire d'envisager la pérennisation de l'action afin de susciter davantage d'interactions entre les différents ensembles, susciter la discussion autour de l'œuvre et de son contenu, donner un sens plus important aux nombreuses heures de travail en répétition. Le projet a ainsi par la suite été repris dans une forme plus réduite à Vizille dans le cadre des Fêtes Révolutionnaires et en partenariat avec le Conseil Général de l'Isère. Dans un deuxième temps, il peut être

envisagé la reprise par La Forge du « concept » de l'action (la réunion d'ensembles amateurs autour d'un répertoire inédit basé sur une thématique fédératrice) sur un autre territoire. Dans cet objectif, Le CIMN / Détours de Babel, en tant que producteur principal, fera la promotion du projet auprès de ses partenaires et potentiels diffuseurs. J'ai moi-même rencontré en Allemagne un directeur de festival belge tout à fait intéressé pour reproduire l'action avec des harmonies locales en 2014, avec comme thématique la mémoire de la 1^e guerre mondiale. L'idée a même été émise de déposer un projet européen basé sur le concept de « Aux Harmonies ! », qui réunirait des harmonies et ensembles de différents pays d'Europe autour d'une thématique fédératrice. Bémol de taille qu'il me sera permis de porter au dossier de cette création : l'absence totale d'évaluation formelle, ceci empêchant de tirer pleinement leçon des réussites et des échecs qui lui sont liés.

Il est vrai que l'action culturelle apparaît pour un certain nombre d'acteurs comme une sorte d'alibi, justification sociale de leurs subventions publiques. Sont alors privilégiés les « coups » médiatiques, évalués sur des critères quantitatifs et mis en valeur dans les rapports d'activités grâce à des textes enjoliveurs. J'ai moi-même encore le souvenir d'une professionnelle chargée du mécénat dont je tairais le nom qui se vantait à propos d'une action menée par sa structure : « *et je parie qu'il y avait même des sans-papiers.* » « Peut-être, et alors ? » A-t-on envie de lui répondre. Contre cette vision marketing de l'action culturelle, bien que présente dans tous les cas ou presque à différentes échelles, il est indispensable de penser les choses dans la durée et avec le souci permanent de la pérennisation.

III.4 Les musiques improvisées et les grands paradigmes de l'action culturelle

La structuration du « secteur » des musiques improvisées se fait par la poursuite d'objectifs communs et par la volonté de situer l'action des intermédiaires culturels dans un paradigme de l'action culturelle. Les musiques improvisées prennent part comme un grand nombre d'autres « territoires de l'art » aux débats sur la légitimité des acteurs à envisager la démocratisation de « la » culture, ou de la pertinence de militer pour la diversité culturelle. *« La théorie de la légitimité s'est dans un premier temps constituée non seulement contre les discours lettrés sur la culture, qui valorisaient la puissance intrinsèque des œuvres et le don ineffable des artistes, mais aussi contre les sociologies du loisir ou de la culture de masse. Il fallait démontrer que la diffusion massive de certains biens symboliques n'entraînait pas de transformation sensible de la structure des inégalités, et ne résorbait en aucun cas la conflictualité des classes sociales. L'un des schèmes justificatifs employés s'énonçait sous la forme du vieil adage léniniste : « il faut tordre le bâton dans l'autre sens ». »*⁴⁹ Il est dit que la démocratie culturelle ne sera jamais le lot des musiques improvisées qui constituent dans l'imaginaire collectif une esthétique réservée aux « initiés ». Il est dit que l'absence de renouvellement des publics malgré une visibilité médiatique accrue (notamment grâce à *Internet*) laisse à penser que ces musiques ont « fait leur temps », qu'elles sont arrivées au terme de leur capacité d'intégration au paysage culturel européen. Que le modèle sur lequel est basé le développement d'un grand nombre de structures consiste en une dépendance forte aux financements publics de la culture, censés combler l'absence de rentabilité immédiate. Que la baisse régulière des dits financements montre le désintérêt politique porté à l'encontre de ces esthétiques, signe potentiel d'une sortie progressive de celles-ci du débat public et des prérogatives culturelles des politiques publiques. De ces constats, certains assument la responsabilité et tendent à diversifier leurs méthodes et le champ de leur action. D'autres en

⁴⁹ Olivier Roueff, De la légitimation du jazz, document de travail (communication destinée à un colloque), EHESS (SHADYC / LSS)

revanche refusent de concéder à la « culture du résultat » quarante ans de militantisme en faveur des musiques improvisées, qui ne sauraient « s'adapter » à des codes dont elles n'ont eu de cesse de s'affranchir. Entre « réalistes » opportunistes partisans de l'ouverture et idéalistes contestataires engagés dans des combats de « niches », l'évolution visible et prévisible du « secteur » des musiques improvisées européennes entretient les divisions autant qu'elle oblige au rassemblement.

Il serait possible de déclarer que par leur nature même, les musiques improvisées s'inscrivent comme acteurs issus de la diversité, que « *le jazz, (...) est sûrement le langage le plus important à l'échelle du monde* »⁵⁰; que par leur recherche perpétuelle d'ouverture à l'ailleurs sont aussi et surtout acteurs quotidiens de la diversité. Les notions d'identités, altérité, créolité ou métissages sont ancrés dans les discours bien plus que celles de folklore ou de tradition. À l'image de l'histoire du jazz américain, qui a évolué par la contestation des formes précédentes, la tradition se transcende ou n'est pas. Les acteurs militants des musiques improvisées européennes refusent de devenir la vitrine d' « *un musée qui capitalise sur des artistes morts* »⁵¹ ou de tomber dans les affres du revival. Certes. Mais les musiques improvisées sont-elles seulement vécues socialement comme expression de la diversité culturelle ? N'ont elles pas elles-mêmes acquis peu à peu cette légitimité, cette considération induite qui les rend désormais symboles de cette Culture qu'il faudrait « démocratiser » ? Les tentatives abouties de structuration des musiques improvisées n'ont elles pas conduites à une normalisation⁵² du « secteur », dès lors catégorisé et réduit à la seule partie ainsi rendue

⁵⁰ Entretien avec Reiner Michalke, directeur du « Moers Festival » (Allemagne), *Jazzahead*, Brême (Allemagne), avril 2011.

⁵¹ Entretien avec Bo Gronningsaeter – directeur, « *Vestnorsk Jazzsenter* » (Norvège), *Jazzahead*, Brême (Allemagne)

⁵² Philippe Teillet, Le « secteur » des musiques actuelles : de l'innovation à la normalisation... et retour ? *Réseaux*, 2007, volume 25, 141-142, p. 269-296

visible de son expression ? Depuis les écrits de Lévi-Strauss et autres ethnologues, formalisés en politique par l'adoption à l'UNESCO de la charte sur la diversité culturelle, un trait a été tracé sur la nécessité de défendre à tout prix ces témoignages de la « Culture » occidentale de la classe dominante au détriment des expressions – non moins riches – des autres cultures. De plus, l'émergence progressive d'une société interculturelle dans laquelle cohabitent, se confrontent et s'interpénètrent les expressions artistiques les plus diverses rend aujourd'hui dangereux les replis sur soi et presque déplacées les revendications singulières. Dans ce contexte, il est permis de se demander s'il existe encore un sens politique à soutenir les musiques improvisées européennes, si pour les professionnels et les musiciens il est encore nécessaire et pertinent d'être militant, si l'échec supposé de la démocratisation nécessite de faire preuve de persévérance et d'abnégation, s'il doit conduire à changer de méthode, à se retrancher ou à s'inscrire dans un autre paradigme...

Conclusion

Grenoble, le 15 août 2012

Dans moins d'une semaine j'aurais apporté les dernières corrections à ce travail, et je le remettrai avec l'appréhension d'un enfant à ses destinataires. Je sors peu à peu la tête de l'eau et me prépare déjà à assumer de nouvelles responsabilités.

Quel bilan puis-je faire de ces six mois d'immersion ? Quels enseignements puis-je tirer de cette expérience pour m'aider à tracer les contours de mon avenir professionnel ?

Je me sais désormais plus que jamais déterminé à poursuivre mon engagement dans le domaine de la culture. J'ai soumis durant plus de six mois ma passion de l'art aux joies et aux difficultés du monde professionnel. J'en ressors grandi et plus sûr des mes convictions, qui, inlassablement, continuent à se forger de plus en plus distinctement.

Durant 6 mois, j'ai perçu les contraintes auxquelles est confronté La Forge dans ses activités. J'ai pris part activement aux phases de réflexion concernant la pertinence de son projet artistique et culturel, et des outils de sa mise en œuvre. Aujourd'hui l'avenir de l'association est suspendu aux décisions de ses financeurs à l'automne prochain, notamment de la DRAC Rhône-Alpes. Cette période de difficultés doit être l'occasion d'un mouvement fort. Je comprends qu'il est difficile d'être tout à fait sincère ou d'imposer une vision au sein d'une organisation collégiale. Toutefois, il me semble que le consensus mou qui pourra résulter des réunions de réflexion aura des difficultés à apporter le sursaut nécessaire à une reconsidération immédiate et positive de La Forge sur le long terme. Comme il est d'usage à présent de dire en politique, peut-être serait-il temps « d'envoyer un signal fort » aux pouvoirs publics et aux différents partenaires. Pour cela il est nécessaire, dans un premier temps, d'assurer ses arrières en assumant ses missions principales liées à la création : concentrer les efforts de chacun sur les « projets phares » afin d'en assurer une diffusion la plus large possible. Le DLA (Dispositif Local d'Accompagnement) me semble ensuite une bonne chose

afin d'objectiver les rapports de hiérarchie, les méthodes de travail, de prise de décision, et appliquer des solutions pour davantage d'efficacité dans la gestion quotidienne et une meilleure lisibilité du projet. Bien sûr, il sera important de faire savoir de la manière la plus large possible que La Forge a su tirer les leçons des désengagements de ses partenaires, tout en affirmant l'urgence de réaction qui accompagne ces considérations. Ensuite et c'est un point fondamental, il faudra continuer de se laisser le temps de la réflexion et de l'observation. Car en effet, le secteur culturel est un monde d'opportunités et il est indispensable de se situer en première ligne pour les saisir. Il est nécessaire pour cela de mener une réflexion continue sur son projet en parallèle de ses missions prioritaires et de la gestion quotidienne. Cela permet de ne pas en perdre le sens, de l'adapter aux changements sociaux, sectoriels, politiques, etc. et d'en assurer la promotion avec efficacité au sein des réseaux, dans les rencontres professionnelles, et à toute occasion. Car c'est bien de promotion qu'à besoin La Forge ; d'une image dynamique, exigeante, porteur de sens. La Forge aborde une phase intermédiaire de son existence, il conviendra de faire sérieusement le bilan de la précédente et d'apporter des idées constructives à la suivante.

Finalement, ce travail m'a conforté dans mes envies et dans mes ambitions ; il m'a permis en outre de m'approprier les compétences liées au métier de chargé de diffusion / production. J'ai pu en cerner les enjeux, en apprécier les avantages et en subir les contraintes. J'ai pu aborder de façon constructive les méthodes et les outils nécessaires à « l'accomplissement » de cette mission. Et je crois pouvoir m'estimer globalement satisfait du déroulement de celle-ci.

Si je m'estime aussi satisfait de ce que mon travail fut pour moi une réussite, c'est avant tout grâce au cadre dans lequel celui-ci a pris place, et je tiens ici à exprimer ma gratitude envers ceux qui l'ont rendu possible. Merci, donc. Je ne peux que leur souhaiter bonne chance dans leurs perspectives d'évolution, qui me paraissent emplies de la promesse d'une création innovante dans le champ des musiques d'aujourd'hui.

Postface

*« Cette disposition de l'âme qui la porte toujours vers différents objets fait qu'elle goûte tous les plaisirs qui viennent de la surprise : sentiment qui plaît à l'âme par le spectacle et par la promptitude de l'action ; car elle aperçoit ou sent une chose qu'elle n'attend pas, ou d'une manière qu'elle n'attendait pas. (...) Ainsi, l'âme trouve un très grand nombre de sentiments différents, qui concourent à l'ébranler, et à lui composer un plaisir. »*⁵³

Si je cite ici Montesquieu, ce n'est pas pour tenter de prouver que le jazz est un humanisme, encore moins que celui-ci prétend éduquer un peuple ignorant. Je ne fais que jeter un voile sur ce travail, qui ne fait pas de l'intellectualisme une fin en soi, mais un simple moyen, lorsque qu'il flirt avec les émotions, de susciter le plaisir. Or, il semble qu'il y a des plaisirs qui s'apprennent, et que ces plaisirs là, ceux que l'on *doit* apprendre, sont bien les plus subtils et les plus ravageurs.

⁵³ Montesquieu, « Des plaisirs de la surprise », in Essai sur le goût dans les choses de la Nature et de l'Art, ou Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des Beaux-arts

Table des matières

Préambule – quelques éléments esthétiques et historiques	4
Introduction.....	15
Partie 1 – Contexte territorial et sectoriel	17
I.1 Le territoire d’implantation : Grenoble	18
I.1.1 Quelques éléments d’ordre général	18
I.1.2 Grenoble et la culture : quelques repères historiques	19
I.1.3 Pratiques culturelles des grenoblois	20
I.1.4 Aujourd’hui : la « stratégie publique » de la culture	21
I.1.5 Panorama de l’offre actuelle.....	23
I.2 Le « secteur » du jazz et des musiques improvisées	24
I.2.2 Un secteur européen	24
I.2.3 Problématiques des subventions locales et tertiarisation du secteur	25
I.2.4 Un secteur économique	28
I.2.5 Peut-on parler de « marché » des musiques improvisées ?	28
II.3.1 Etude d’un cas spécifiques : les labels	29
Partie 2 – L’Expérience dans son contexte	32
II.1 L’organisme d’accueil : La Forge – Compositeurs Improvisateurs Réunis.....	33

II.1.1 Données générales.....	33
II.1.2 Panorama des productions de la forge	34
II.1.3 Les moyens de la mise en œuvre.....	38
II.1.4 Les moyens financiers.....	40
II.2 Expérience.....	43
II.2.1 Les missions	43
II.2.2 Bilan personnel et perspectives d'avenir.....	45
Partie 3 – Les musiques improvisées face aux enjeux de l'action culturelle	47
III.1 Une définition de l'action culturelle	48
III.2 Questionnements sur la légitimité et « l'accessibilité » des musiques improvisées.....	49
III.3 Un exemple d'action culturelle.....	51
III.4 Les musiques improvisées et les grands paradigmes de l'action culturelle	57
Conclusion	60
Postface.....	62
Bibliographie	65
ANNEXES	69

Bibliographie

Ouvrages

ATTALI, Jacques, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Editions Fayard - PUF, Paris, 2001

AUTISSIER, Anne-Marie : *L'Europe de la culture : Histoire(s) et enjeux*, Maison des cultures du Monde, Arles, 2005

BAILEY, Derek, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, Outre Mesure, Coll. Contrepoints, Paris, 1999

BARAKA, Imamu Amiri (Leroi JONES), *Le peuple du blues*, Gallimard, Paris, 1996

BERGEROT, Franck, *Le Jazz dans tous ses Etats*, Larousse, Paris, 2011

BROSSAT, Caroline, *La culture européenne : définitions et enjeux*, Etablissement Emile Bruylant, Bruxelles, 1999

CARLES, Philippe, COMMOLLI, Jean-Louis et CLERGEAT, André (dir.), *Dictionnaire du Jazz*, Robert Laffont, Paris, 1994

CARLES, Phillipe et COMMOLLI, Jean-Louis, *Free Jazz / Black Power*, Gallimard, Paris, 2000

CAUSSAT, Pierre : *De l'identité culturelle*, Desclée de Brouwer, Paris, 1989

COULANGEON, Philippe, *Les musiciens de jazz en France*, Editions l'Harmattan, Paris, 1999

DARRE, Alain (dir.), *Musique et politique – Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes 2 (PUR), Rennes, 1997

EKKEHARD, Jost, *Europas Jazz 1960-1980*, Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1987

GALLAND, Olivier et LEMEL, Yannick : *Valeurs et cultures en Europe*, Editions La Découverte, Paris, 2007

GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Editions Gallimard, Paris, 1990

GUMPLOWICZ, Philippe (art.), *Musiques réactionnaires des années 30*, in : PROCHASSON, Christophe (dir.) : *Le mouvement social - Musique en politique*, Les Editions de l'Atelier - Editions Ouvrières, N°208, juillet - septembre, Paris, 2004

HEFFLEY, Mike, *Northern Sun, Southern Moon, Europe's Reinvention of Jazz*, Yale University Press, 2005

HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Le Portulan - Flammarion, Paris 1954

JALARD, Michel-Claude, *Le jazz est-il encore possible ?*, Editions Parenthèses, Marseille, 1986

KRISTEVA, Julia et OGEE, Frédéric (dir.), *Europe des cultures et culture européenne : communauté et diversité*, Hachette Livre, Paris, 2008

KUNDERA, Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, Paris (1987)

MATTELART, Armand : *Diversité culturelle et mondialisation*, Editions La Découverte, Paris, 2005, 2007

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) : *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Tome 1 : Musiques du XXe siècle*, Actes sud / Cité de la Musique, Arles, 2003

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) : *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Tome 3 : Musiques et cult* André Hodeir, "Introduction," Hommes et Problèmes du Jazz, [Éditeur/Traducteur (facultatif)], [Édition] éd., vol. [Volume] ([Date de l'original]); Paris: Le Portulan - Flammarion, 1954) p.13.ures, Actes sud / Cité de la Musique, Arles, 2005

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.) : *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Tome 5 : L'unité de la musique*, Actes sud / Cité de la Musique, Arles, 2007

NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, *Par-delà bien et mal*, Gallimard, Paris, 1987

SAEZ, Jean-Pierre (dir.), *Identités, cultures et territoires*, Desclée de Brouwer, Paris 1995

Articles et documents

BIRGE Jean-Jacques - label GRRR, "French touch, ou le Grand Mix", in *Les Allumés du Jazz*, n°14, 1e trimestre 2006.

BROWN Lee, "Jazz", *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 3, 1998, pp. 1-8

CAMPOS Rémy, "L'improvisation dans l'Histoire de la Musique," EHESS, 2008.

CITTON Yves, « L'utopie Jazz entre gratuité et liberté », *Multitudes*, 2004/2 n°16, p. 131-144

DAVALLON Jean, « La médiation : la communication en procès ? », *Médiation et Médiateurs* n°19, Ed. l'Harmattan, Paris, 2004

KENNEY, William H., "Le Hot : the assimilation of jazz in France – 1917-1940", Kent State University (Etats-Unis)

MARTINELLIO Marco *et al.*, "Créations en migrations : parcours déplacements, racinements," *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 25 (2009/2), p.7-11.

PANASSIÉ Hughes, "Le Jazz," in *Le Point* n°XL - Numéro spécial, (1952)

PRESSING, Jeff, "Free Jazz and the Avant-Garde", University of Melbourne (Australie)

ROUEFF Olivier, "Bohème militante, radicalité musicale : un « air de famille ». La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical", *Sociétés & Représentations*, 2001/1 n°11, p.407-432

ROUEFF Olivier, "De la légitimation du jazz", document de travail (communication destinée à un colloque), EHESS (SHADYC / LSS)

SCHWERKE Irving, «*Le jazz est mort! Vive le jazz!*», Guide du Concert, 12 et 19 mars 1926 (reproduit dans *La France du jazz*, p. 218-224)

TEILLET Philippe, "Le « secteur » des musique improvisées : de l'innovation à la normalisation... et retour ?", *Réseaux*, 2005 vol. 25, 141-142, p. 269-296

TORIKIAN Sylvain, "Hommage à Derek Bailey - L'unique et sa propriété," *Les Allumés du Jazz* n°16 (2006), p. 21.

WEBER Raymond, "La coopération culturelle européenne : enjeux et esquisses de réponses", *Les Cahiers du management culturel en Europe*, numéro 1 – Mai, Institut Claude-Nicolas Ledoux / ESC de Dijon, Dijon, 1994

ANNEXES