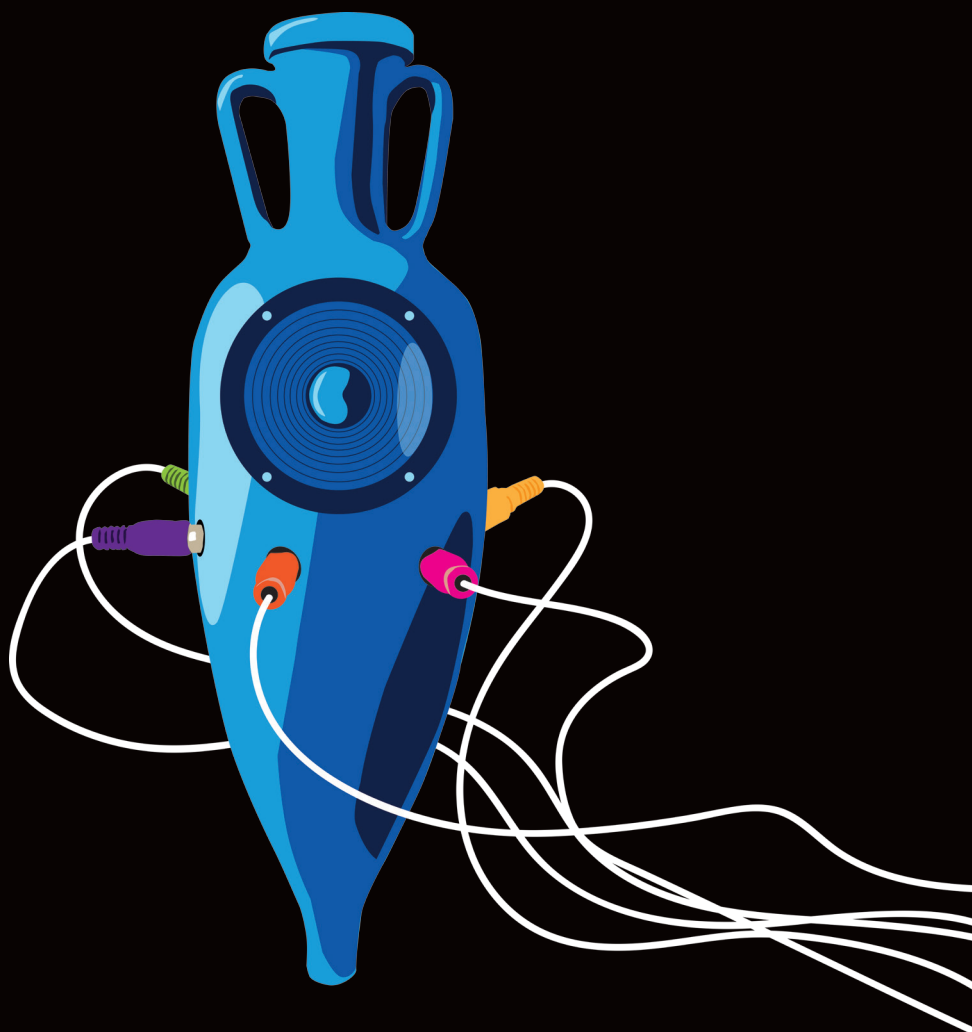


JAZZ
(S)
RA

3^e

FORUM JAZZ

AUVERGNE-RHÔNE-ALPES



SYNTHÈSE DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES

Partager et enrichir le le débat.

Le troisième Forum Jazz organisé à Vienne Condrieu en Isère par JAZZ(s)RA a rassemblé, en novembre 2019, plus de 300 professionnels français et européens. Ce forum incluait un cycle de rencontres professionnelles développé autour de trois thématiques communes à l'ensemble de la filière du jazz : l'économie et les nouvelles sources de financement, les publics, la mixité femmes / hommes. Le jazz est en mouvement perpétuel; ses acteurs passionnés sont à cette image, ils expérimentent, bâtissent, consolident, interrogent et ré-interrogent, observent et réagissent. Ces rencontres se sont nourries de cette dynamique enrichie par la diversité de la filière, les regards et expériences croisés de l'ensemble des acteurs approfondissant ainsi les différentes thématiques. Nous voulions que ces échanges puissent être partagés sur la base d'un document écrit. Laure Marcel-Berlioz, Emmanuel Négrier et Jacques Panisset ont ainsi suivi et transcrit chacun.e une thématique et réalisé la synthèse qui fait l'objet de ce document. Je les en remercie chaleureusement.

Le mouvement du monde fait qu'au moment d'écrire cette introduction, nous vivons une situation inédite de crise sanitaire qui s'impose à la population de la terre dont une grande partie vit confinée. En France et en Europe, tous les secteurs sont touchés. Le monde de la culture paie un lourd tribut : toutes les activités de création, production, de diffusion, d'édition ainsi que l'ensemble de l'économie liée sont à l'arrêt. La solidarité professionnelle et nationale s'organise pour tenir, préparer la sortie de crise et le renouveau. Dans ce moment particulier, nous espérons en sortir plus forts et plus solidaires et rêvons que l'après sera différent et meilleur. Pour cela, il va falloir observer, analyser, soutenir, prévoir, inventer et agir.

Les réflexions issues de ces journées sont tournées vers cet avenir riche de son histoire passée et présente. Diversité et Pluralité, sur fond de complémentarité, en sont les axes communs : statuts, modèles économiques et financement, programmation, public, expériences et rencontres, territoires, genres, disciplines, médias. Chacun pourra puiser dans cette intelligence collective.

C'est de tout cela dont il est question ici.

Bonne lecture et au plaisir de vous retrouver dans une étape prochaine!

Bernard Descôtes
Président de JAZZ(s)RA

Retrouvez cette synthèse sur :
www.forumjazz.com
www.jazzsra.fr

SOMMAIRE

4	L'ÉCONOMIE & LES NOUVELLES SOURCES DE FINANCEMENT <i>Emmanuel Négrier</i>
16	LES PUBLICS DANS LE JAZZ <i>Jacques Panisset</i>
32	LA MIXITÉ <i>Laure Marcel-Berlioz</i>
41	GLOSSAIRE

L'ÉCONOMIE ET LES NOUVELLES SOURCES DE FINANCEMENT

SYNTHÈSE DES RENCONTRES DU FORUM JAZZ :

Le contrat de filière en région Auvergne-Rhône-Alpes

INTERVENANTS :

Pierrette Betto : Responsable secteur du CNV

Isabelle Combourieu : Conseillère Musique DRAC Auvergne-Rhône-Alpes

Claire Fillot : Chargée de mission Musiques Actuelles Région Auvergne-Rhône-Alpes

Frédéric Vilcocq : Conseiller Culture, Économie Créative Région Nouvelle-Aquitaine

MODÉRATION :

Ludivine Ducrot : Secrétaire Générale de Grand Bureau

Le CNM, un nouvel outil pour la filière ?

INTERVENANTS :

Aurélie Foucher : Secrétaire générale du PROFEDIM

Aude Chandoné : Déléguée Générale de Grands Formats

Bernard Descôtes : Président de JAZZ(s)RA

Viabilité économique des petits lieux de diffusion

INTERVENANTS :

Luc de Larminat : Directeur de l'association Opale

Claire Rouet : Co-directrice de la Baie des Singes

Patrick Curtaud : Vice-Président Conseil Départemental de l'Isère/ Élu Culture ville de Vienne & membre du bureau de la FNCC

Sami Chidiac : Président du Hot Club de Lyon

MODÉRATION :

Jean-François Braun : Directeur de la SMAC 07

What place for diversity in the phenomena of concentration?

INTERVENANTS :

Aurélie Hannedouche : Déléguée générale du SMA

Antoine Rajon : Booker Astérios Spectacles

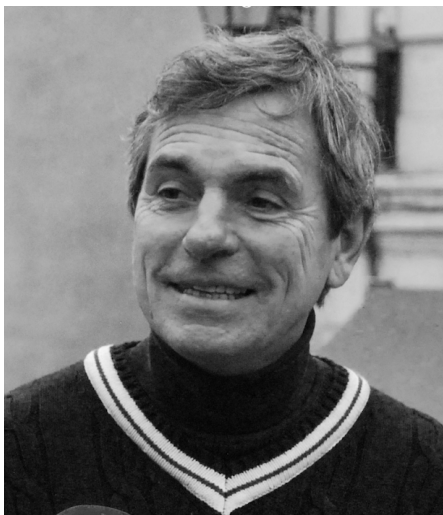
Mike Bindraban : Directeur de Good Music Company

Elena Moïssenko : Directrice du Kozlov Club Moscow / ex-directrice de l'agence Artmania

MODÉRATION :

Françoise Clerc : Responsable Musiques Classiques & Jazz au Bureau Export

L'ÉCONOMIE DE LA MUSIQUE DANS L'OEIL DU CYCLONE



Docteur en science politique, Emmanuel Négrier est chercheur au CNRS-CEPEL (Centre d'études politiques de l'Europe latine) à Montpellier. Auteur de nombreux ouvrages, il a dirigé récemment avec Lluís Bonet *La fin des cultures nationales ? : les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité* (La Découverte, mars 2008) et co-dirigé avec Julien Préau et Philippe Teillet *Intercommunalités : le temps de la culture* (Editions de l'Observatoire des Politiques Culturelles, 2008).

Il a dirigé l'enquête sur le public des Festivals de musique et de danse parue en 2009, ainsi que d'autres dispositifs de recherche sur les publics des musiques, à l'Orchestre national de Montpellier et aux Eurockéennes de Belfort.

À celui qui prétendra qu'en France tout est calme, on conseillera de changer de lunettes, dans un monde dont la transformation provient autant de sauts technologiques incessants, que de changements sociaux accélérés et multiformes, et de politiques publiques qui courent après leurs instruments. Notre participation aux sessions « économiques » du 3ème Forum Jazz en Auvergne-Rhône-Alpes, du 27 au 30 novembre 2019, dont le présent texte se veut une synthèse libre, en témoigne. Le calme n'est qu'apparent, et tout incite au mouvement. L'économie de la musique est sans doute l'une des plus agitées des secteurs culturels. Nos propres études en font le constat du côté sociologique : la vie musicale a opéré une bascule du côté des pratiques, avec la festivalisation, les différentes formes d'éclectisme, la discussion des ressorts, voire de l'existence même de la légitimité culturelle. Analyser le changement social, c'est aussi le voir se confronter à des désalignements territoriaux, avec des ressources artistiques essentiellement concentrées dans les villes, et des logiques d'étalement et de mobilité sociale, choisie ou subie, qui sont parfois au-delà du périurbain. La concentration, ce n'est pas qu'une question de grands groupes multinationaux. Elle commence à nos portes. Et l'interrogation sur l'économie des petits lieux est là pour en témoigner. Quant aux politiques publiques, elles sont face au dilemme du maintien et du renouvellement. Avec les psychodrames qui entourent la création du Centre National de la Musique, on verra à l'œuvre cette double contrainte de maintenir en l'état des actions dans un cadre qui entend incarner un changement de paradigme. Il en sera également question à propos des contrats de filière, objet transitionnel par excellence. L'économie de la musique, c'est aussi la montée en puissance d'un nombre limité d'opérateurs sur une triple logique de concentration (financière, horizontale et verticale) que nous avons nommée « diagonale ».

Les petits lieux : l'avant-garde négligée

Pour évoquer l'économie des petits lieux, l'animateur avait cru bon de diffuser un court film indiquant comment la culture représentait une exception en économie : son utilité marginale, liée à la consommation, ne chute pas mais se développe, ses externalités positives sont légion et les retombées qu'elle engendre, directement et indirectement, la font reconsidérer comme une industrie hautement rentable. L'animateur, Jean-François Braun, de la SMAC* 07, a été bien inspiré, car les premières voix qui se sont élevées l'ont fait pour dénoncer

certaines implicites de ce discours : le rôle exagérément moteur conféré à l'État dans cette histoire, l'importance des associations, des artistes, du monde non lucratif qui ne se vit ni ne se voit comme un supplétif ou un levier du marché. Bref d'emblée les intervenants ont tenu à marquer leur distance avec cette vision certes positive (voyez ce que la culture rapporte !), mais marchande (elle n'est pas là pour rapporter !) et utilitariste de la culture. C'est d'autant plus vrai pour des petits lieux, dont presque aucun ne survivrait s'il s'agissait de les estimer à l'aune de la rentabilité marchande.

Le débat aura tourné autour de trois problématiques principales. La première est de l'ordre du diagnostic et fait état de la situation de ces lieux, de leurs difficultés spécifiques. La deuxième est de l'ordre de la diversité qui marque la composition de cet ensemble de « petits lieux ». Enfin le troisième thème a concerné les ressources nécessaires à la survie de ces opérateurs, qu'il s'agisse de vieilles recettes ou de nouveaux outils.

Le diagnostic est assez partagé autour de la fragilité de ces « petits lieux », quelle qu'en soit la localisation. Une fragilité liée à l'isolement, à celle des ressources d'un public auquel on ne peut pas appliquer une tarification alignée sur les coûts réellement assumés par les opérateurs. A cet égard un débat, classique, s'est développé au sujet de la gratuité, levier de renouvellement des publics pour les uns et piège se refermant sur les programmeurs pour les autres (Sami Chidiac, président du Hot Club de Lyon). La fragilité de ces lieux souligne le diagnostic plus large proposé par Luc de Larminat, directeur de l'association Opale, une structure qui existe depuis 30 ans, et qui se donne pour mission de valoriser et accompagner le domaine associatif dans la culture. Ce qui fait l'échange entre la culture et l'économie, ce n'est pas la relation entre un moteur qui serait l'action publique et un carburant que l'on n'identifierait qu'au marché. L'ADN de la plupart de ces lieux, c'est l'échange réciproque, qui représente 200.000 salariés, tout de même, dans un pays qui compte environ 22 millions d'adhésions à une association. Le Hot Club de Lyon est exemplaire à cet égard : voilà un lieu qui était à l'origine

créé par les musiciens et pour eux. Aujourd'hui, les sept programmeurs sont tous musiciens, et cela permet d'attirer des affiches moins onéreuses, par les effets de réseaux et de réciprocité qu'on peut imaginer.

L'expérience de Claire Rouet, co-directrice de la Baie-des-Singes, à Cournon d'Auvergne, est partie du constat que les musiciens de jazz quittaient le territoire clermontois faute de lieux, de ressources, d'interactions suffisantes autour de leur art. La vocation de la Baie-des-Singes est donc d'assurer une programmation, proposer des locaux, développer des initiatives en matière éducative, sociale.

Lorsque l'on parle de « petits lieux », l'image qui s'impose souvent est celle d'une structure essentiellement publique, située en zone rurale, et qui maintient grâce à un capital bénévole en danger d'épuisement une programmation culturelle aux ambitions artistiques ajustées à des territoires qui ne bénéficient pas de la diversité et de la richesse des offres métropolitaines. Le débat a permis de faire exploser cette image d'Épinal.

D'une part, le caractère public des ressources peut être trompeur. Certes, les subventions et, plus largement, les politiques publiques sont cruciales. On l'a bien vu avec l'intervention de l'élu du jour, Patrick Curtaud, vice-président du conseil départemental de l'Isère et élu Culture à la ville de Vienne. Il affirme, côté départemental, que le budget de la Culture y a pratiquement doublé, passant de 19 millions à 39 millions, avec l'instauration d'un bonus pour les projets de territoires (soit ceux inscrits dans l'un des 13 territoires du département de l'Isère), et la prise en compte différenciée des territoires ruraux, de montagne, enclavés ou éloignés des zones urbaines. Ici, la disparition des emplois aidés, véritable ressource pour ces acteurs, n'en finit pas d'endeuiller la vie culturelle, conduisant les acteurs à la recherche de nouvelles ressources. À ce égard, le Fonds National pour l'Emploi Pérenne dans le Spectacle (Fonpeps*) qui finance des aides à l'embauche et des primes à l'emploi, s'avère aussi nécessaire qu'insuffisant. Mais c'est la diversité de statuts qui marque ces petits lieux : associatifs, intermédiaires entre privé lucratif et non lucratif. Et face à cette diversité, on trouve celle des financements.

Ensuite, les petits lieux ne sont pas tous ruraux. A Cournon d'Auvergne, ou au Hot-Club de Lyon, on est en pleine métropole, et le statut associatif, avec ses contraintes d'autofinancement, subirait presque la concurrence déloyale des lieux de spectacle publics, avec leur programmation davantage subventionnée. Quant à la programmation, notamment en milieu rural, ses contraintes esthétiques sont sans doute à revoir en totalité : non seulement on n'a pas dans ces lieux des stratégies de programmation moins ambitieuses pour « coller » à un prétendu niveau du public, mais c'est précisément l'inverse : puisque le public de ces espaces sociaux est moins doté en variété d'offres, il adhère volontiers à des propositions audacieuses, et répond présent là où le risque aurait peut-être freiné les audaces en ville. Paradoxe d'un monde rural en totale transformation, où c'est l'accès physique qui domine l'accès social, contrairement aux aires métropolitaines.

Il reste que pour financer cette économie fragile, le temps présent force à des numéros d'équilibriste. Certains sont classiques, d'autres apparaissent plus récemment. On peut citer pour finir trois registres pour les incarner. Le premier est la mutualisation « interne », lorsque les lieux ont une stratégie de compensation entre une programmation emblématique mais déficitaire, et une autre qui dégage quelques ressources : le jazz apparaît le plus souvent du côté de l'emblème déficitaire, et les spectacles d'humour, la vente de formations, la buvette (dans la salle, un cri du cœur un peu ambigu : « on tient grâce à la bière »), la restauration et les produits dérivés parviennent à maintenir la tête hors de l'eau. L'enjeu est d'autant plus fort que les petits lieux éprouvent des difficultés à rémunérer les artistes par le biais, plus avantageux pour eux, des contrats de cession. Le plus souvent, ce sont des contrats d'engagement qui sont la règle. Parfois, une seconde forme de mutualisation s'opère entre une partie du projet géré sous la forme privée lucrative (une maison de disque, par exemple) et l'autre sous une forme associative.

Le deuxième registre et l'efficacité dans la recherche de moyens qui ne sont pas forcément fléchés « culture » :

crédits d'impôts, aides à l'emploi, fonds européens... Ici, chacun a souligné le rôle majeur que jouent les rencontres, les réseaux comme JAZZ(s)'RA pour accompagner les acteurs vers des sources parfois méconnues. A ce titre, un nouvel instrument a fait l'objet de quelques commentaires : le Fonds de Dotation Territorial, qui permet à une collectivité locale de créer une structure de financements d'intérêt général, en collectant le soutien de mécènes. Une fois créée, cette structure peut venir en soutien de projets culturels de territoire, ce dont les petits lieux sont souvent l'incarnation. Un grand absent dans ce débat, et c'est sans doute significatif : le Centre National de la Musique, dont il faut parler maintenant.

Le CNM : Gouverner la fragmentation

Cette courte synthèse évoque un moment particulier de ce Forum, portant sur le Centre National de la Musique, dont la difficile consécration a pris une tournure presque burlesque, avec la nomination – contre toute attente – d'un représentant des musiques classiques (ou savante, ou écrites, ou patrimoniales, au choix) à la tête de l'organisme, début 2020. Du même coup, Catherine Ruggeri, qui avait forcé le respect en experte du dossier, et avait pour tous vocation à devenir la présidente du CNM*, n'a pu faire autrement que renoncer à participer, tout comme François Chesnais, du FCM*, Anne-Claire Goubier, du CNV*, et Marc Thonon, du Bureau Export, trois personnalités de structures appelées à se fondre dans la future entité, et qui sont (provisoirement ?) frappés de mutisme. On les comprend. La table, ainsi amoindrie n'en a pas été moins passionnante, et Bernard Descôtes, l'hôte du jour, a bien fait d'en maintenir le principe. On le doit d'abord à Aurélie Foucher, secrétaire générale du Profedim, qui a restitué avec ce qu'il faut d'ironie douce et d'impartialité la déjà longue histoire du projet de centre national, puis de maison commune, puis à nouveau de Centre National de la Musique, depuis le début de la décennie. Elle en a pointé les enjeux et les assignatures pendantes : gouvernance, instruments d'action, dispositifs antérieurs et refonte dans la nouvelle entité, budgets, ... Les incertitudes, qui n'étaient pas levées sur ces points tout en étant au cœur du climat

de confiance petit à petit instauré lors de la phase de préfiguration, ont évidemment resurgi à l'état brut. Les langues se sont déliées sur une pluralité de thèmes, parmi lesquels on distingue trois grands sujets : la gouvernance, l'environnement stratégique, les ressources.

Côté gouvernance, on a évoqué la question de la composition du conseil d'administration en évoquant le fait qu'il faisait référence à des « personnalités qualifiées », donc nommées intuitu personae, et non es qualité, en tant que représentantes de composantes du monde de la musique. Inquiétude. On a aussi évoqué le rôle des réseaux régionaux qui, jusqu'à présent, n'ont aucunement été associés à la réflexion. Déception. Enfin, la place des artistes, grands absents de la gouvernance telle qu'envisagée, a été associée à celle des collectifs, des producteurs, tous en attente d'être écoutés et entendus. Frustration.

Côté environnement stratégique, c'est toute la question du maintien des politiques culturelles menées par les Organismes de Gestion Collective (SACEM*, SPEDIDAM*, SACD*, ...) ou bien au contraire de leur insertion dans une vaste politique du CNM. Plusieurs voix se sont élevées en faveur d'une séparation maintenue entre ces actions culturelles et l'action du nouvel établissement. Le doute provient du fait que le gouvernement a demandé à ces OGC* de contribuer davantage, alors que lui-même revient sur les engagements budgétaires qu'il avait souscrits en faveur du CNM. Il règne donc de nombreuses questions, que n'ont pas résolues les premières et maladroites déclarations du président annoncé, selon lequel le CNM avait vocation à définir les grandes orientations de la politique française de la musique. Évidemment, à l'heure où tout le monde s'interroge sur l'articulation entre le CNM et les politiques du ministère, une telle annonce n'incite guère à la sérénité.

Côté ressources, bien entendu, se pose la question de l'engagement de l'État à garantir des moyens nouveaux, et pas seulement le redéploiement de budgets existants. C'est tout l'enjeu des contributions demandées aux OGC, du périmètre de compétence du CNM par rapport au ministère, d'évolution des dispositifs. Le fait qu'un représentant des musiques « savantes » soit appelé à présider l'organisme

“ L'économie de la musique est sans doute l'une des plus agitées des secteurs culturels. Nos propres études en font le constat du côté sociologique : la vie musicale a opéré une bascule du côté des pratiques, avec la festivalisation, les différentes formes d'éclectisme, la discussion des ressorts, voire de l'existence même de la légitimité culturelle. ”

pose, ainsi, la question de l'abondement du budget du CNM par une taxe sur la billetterie des représentations de ces musiques, qui en sont jusque-là exonérées.

Au-delà de ces questions, se pose enfin celle du désir. On se souvient de l'aphorisme de Jacques Lacan sur l'amour (donner quelque chose qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas), et on s'est permis d'y penser pendant la table-ronde. Finalement, on peut se demander qui veut du CNM. Les bénéficiaires du CNV ont trouvé qu'il fonctionnait de façon de plus en plus satisfaisante, et bienveillante pour le jazz. Grands Formats, par la bouche de Aude Chandoné, a rappelé combien son organisation, fédérant artistes et collectifs dans le développement de leurs projets, s'était opposé à la création du CNM. Quant au Bureau Export, certains se demandaient ce que sa transfiguration en service export d'un établissement public ajouterait à sa vocation et à son efficience. Au-delà de cette nostalgie anticipée pour les acteurs promis à la fusion (réaction humaine...), c'est tout l'intérêt d'un organisme ensemblier pour le secteur musical qui est en question. Avec cette impression tenace qu'au fond, ce qui réunissait le plus les participants, c'était l'urgence de rester fragmenté. Ce que ces mêmes acteurs pourraient bien payer cher, dans d'autres contextes ou sur d'autres dossiers.

Le contrat de filière comme objet transitionnel

Un peu plus tôt dans la journée, un atelier portait sur le contrat de filière musiques actuelles qui associe, à titre principal, une région, le CNV et l'État, et auxquels se joignent selon les régions des collectivités, organismes ou dispositifs tels que les intercommunalités, Pôle Emploi, un COREPS*... Ces contrats sont l'un des outils qui sont précisément en cause quand on traite des perspectives du CNM, puisque le CNV en assume une bonne part de la dynamique, ainsi que l'a exposé Pierrette Betto, responsable secteur au CNV. Quand ce n'est pas la région qui exige – comme en Nouvelle-Aquitaine – d'en assumer la gestion, c'est d'ailleurs le CNV qui en hérite (sauf un exemple de gestion par une DRAC*).

Ludivine Ducrot, secrétaire générale de Grand Bureau,

réseau des musiques actuelles en Auvergne-Rhône-Alpes, a proposé un vaste panorama de ces contrats qui, depuis le pionnier initié en 2017 (au terme d'une longue négociation) en Nouvelle Aquitaine, sont au nombre de 4, puis bientôt 6, et ont vocation à toucher l'ensemble des régions françaises. Ils représentent près de 1,2 millions d'euros engagés, se proposent de renouveler les systèmes d'aides publiques aux acteurs de la filière musicale, accompagner leur structuration, co-construire les politiques publiques. Ces contrats se déclinent en appels à projets, qui portent en Auvergne-Rhône-Alpes sur le développement économique et territorial, la diffusion des œuvres et artistes, le développement des compétences et des emplois. En dehors de ces contrats, l'État finance autrement des musiques actuelles, par le biais des labels, des conventions, de l'outil que peut représenter un Solima pour repenser l'aménagement culturel et musical du territoire. De son côté, Claire Fillot, chargée de mission Musiques Actuelles de la Région Auvergne-Rhône-Alpes expose la façon dont la région affirme une politique de soutien aux filières, aux petits lieux, aux festivals, aux réseaux et à la création, souvent en partenariat avec l'État. Le CNV expose à son tour les actions qui, hors contrat, donnent du contenu à ses obligations d'action culturelle d'intérêt général, au travers des aides aux lieux, à la structuration, aux festivals, mais aussi par le biais de sa gestion du fonds d'urgence consécutif aux attentats de 2015, et des surcoûts engendrés par les nouvelles normes de sécurité.

On a évité de justesse une très intéressante controverse épistémologique sur l'identité de l'État. En effet, Isabelle Combourieu, conseillère Musique en DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, a laissé penser à Frédéric Vilcocq, conseiller Culture, Économie Créative de la Région Nouvelle Aquitaine, que les contrats de filière avaient pour origine la volonté de l'État. Pour comprendre cette idée, il faut savoir que le CNV peut, selon une certaine interprétation, être considéré comme une organisation quasi-étatique. Selon la même philosophie, les régions ne sont pas elles-mêmes des entités indépendantes et relèvent également de l'État, au sens large du terme. Malheureusement, cette vision nous aide peu pour comprendre la variété

“ Le fait de discuter de ce

contrat contribue à donner une

existence politique au nouvel

espace régional, ainsi qu'à

favoriser les interactions entre

des protagonistes que séparait

une frontière il y a peu. ”

des dynamiques – notamment contractuelles et de filières – qui parcourent les régions françaises. A ce titre, il est indéniable que le volontarisme contractuel aquitain est davantage régional qu'il n'est national, même si le contrat qui en découle est le fruit de la volonté de parties égales en droit. Cette diversité des contrats de filières selon les régions s'exprime en termes de priorités. Ainsi, il manque clairement à celui d'Auvergne-Rhône-Alpes une dimension internationale. On attend ici une analyse un peu plus systématique des hiérarchies que ces contrats manifestent (en termes d'objets, d'orientations, d'intensité, de registres). On a déjà vu que les ressources n'étaient pas les mêmes : 270 000 euros en Nouvelle Aquitaine contre 90 000 en Auvergne-Rhône-Alpes. Cette dernière somme semble affichée comme première amorce dans un cadre qui est encore en transition.

Le Contrat d'Auvergne-Rhône-Alpes se décline sur 4 domaines plus particuliers :

- La diffusion en milieu rural ou sans offre culturelle ;
- Le maillage territorial et la mobilité des artistes, des professionnels, l'itinérance, (dans une région devenue immense) ;
- La formation : chacun restant sur son domaine traditionnel, l'idée est de développer par le contrat un esprit de compagnonnage, d'aide de pair à pair, illustrant une action ou une approche nouvelle ;
- L'aide à la création sous la forme de soutiens à nouvelles formes esthétiques, à des croisements disciplinaires ou esthétiques.

La fonction latente des dispositifs est parfois plus importante que leur fonction manifeste. En l'occurrence, le contrat de filière a illustré deux fois cette idée souvent développée, dans le passé, à propos des partis politiques.

Première fonction latente, un contrat de filière s'adresse à des partenariats et milieux qui sont profondément affectés par la fusion régionale. Le fait de discuter de ce contrat contribue à donner une existence politique au nouvel espace régional, ainsi qu'à favoriser les interactions entre des protagonistes que séparait une frontière il y a peu (même si de nouvelles frontières, souvent métaphoriques,

sont venues personnifier les différences persistant entre les ex-régions : on n'a jamais autant évoqué le « seuil de Naurouze » en Occitanie, qui se situe entre les deux anciennes régions Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon ; de même, en Auvergne-Rhône-Alpes, on fait grand cas de la frontière des Monts du Forez, des vérités en deça d'elle, et des mensonges au-delà. Le contrat de filière, bref, est un objet transitionnel.

Seconde fonction latente, stratégique cette fois, le levier que ces contrats représentent pour atteindre des buts très différents de ceux cités plus haut, et notamment la mobilisation des ressources européennes, le décloisonnement entre budgets culturels et budgets d'innovation ou de développement économique pour favoriser les acteurs de la filière. A cet égard, un budget avoisinant 15.000 euros est consacré par le contrat à financer l'action du LABA, Pôle de Compétence à destination des porteurs de projets du secteur des Industries culturelles. Un Vademecum des dispositifs d'aide à la filière en est issu. Il a des retombées considérables en termes financiers, estimés à 1,3 millions d'euros de ressources nouvelles pour les acteurs. Il en a aussi et tout simplement en termes de reconnaissance des musiques actuelles comme bénéficiaires légitimes de programmes qui n'auraient jamais pensé à elles, comme l'indiquait Pierre Brini, l'un de ses responsables. L'objectif poursuivi par la région est que les dispositifs les plus efficaces, portés par le Contrat de Filière, puissent devenir ensuite de « droit commun ».

Le contrat de filière aquitain, présenté par Frédéric Vilcoq, s'inscrit dans une durée d'élaboration qui remonte à près de 5 ans, et illustre le poids de plusieurs facteurs :

- l'organisation précoce d'une transversalité entre secteurs relevant des industries culturelles en région ;
- une mobilisation de l'action collective (le rôle du RIME, aujourd'hui 280 adhérents) ;
- un jeu d'influence politique à l'égard du gouvernement et des autorités européennes.

Un tel contrat ne se fait pas sans soulever le débat : ces conditions sont-elles partout réunies ? La différenciation

territoriale entre régions ne fait-elle pas la part trop belle au premier arrivé, qui aura bénéficié de conditions nettement plus favorables que les nouveaux ? Le contrat de filière n'aligne-t-il pas tous les acteurs de la filière des musiques actuelles sur un même modèle économique, loin de la diversité de l'écosystème actuel ? Ces questions n'ont guère trouvé locuteur ce jour-ci, mais qui demeurent à l'agenda du CNV, donc du futur CNM, et de l'État et de sa prétention nouvelle à consacrer la différenciation comme l'un de ses registres d'action publique.

La concentration, cette hantise !

L'une des préoccupations économiques les plus courantes qui agite le secteur musical c'est – nous l'avons vu depuis les premières lignes de cette synthèse – la question de l'équilibre entre les gros et les petits. Comme l'ont magistralement démontré les sociologues (Luc Boltanski, Eve Chiapello, Pierre-Michel Menger), le milieu culturel dans son ensemble est marqué par un nouvel esprit capitaliste qui, certes, ne rechigne jamais à parler d'amour, même entre les concurrents les plus féroces, mais consacre une tendance au « winner takes it all » où, finalement, sont à la fois croissantes et légitimes les plus flagrantes inégalités de revenu, de réputation, de reconnaissance interne et externe. En chacun des acteurs du milieu musical, y aurait-il donc un gros qui sommeille ? Bonne question socio-psychologique, qui n'était pas celle de la table-ronde sur les concentrations économiques et leur impact sur la diversité artistique (« What place for Diversity in the Phenomena of Concentration ? »). On verra qu'elle n'en est pas non plus totalement éloignée.

Pour introduire au débat animé par Françoise Clerc, responsable Musiques Classiques & Jazz au Bureau Export, la première tâche consistait à tenter un panorama de la question en France. Aurélie Hannedouche, déléguée générale du SMA*, s'en est chargée à partir d'une étude publiée par le SMA sur les festivals indépendants. Parmi les multiples leçons qu'on y trouve, et qui recoupent largement d'autres recherches effectuées sur la question, on peut en distinguer trois : la tendance à la festivalisation,

au sens « marketing territorial » du terme, qui oriente les moyens publics et privés vers des coups, plus que vers une action pérenne ; la concentration économique de type « diagonal », fruit d'une double logique verticale et horizontale de regroupement, et ses impacts : pression sur les opérateurs indépendants, hausse des coûts artistiques, risque pesant sur la diversité culturelle et économique des opérateurs, dans les domaines festivalier et des salles. Cette logique de concentration, autour d'une poignée d'opérateurs français (Fimalac, Vivendi, Lagardère...) ou internationaux (Live Nation, AEG*,...) et ces impacts sont directement une menace sur la modération des tarifs d'entrée au spectacle, sur la capacité des opérateurs indépendants à programmer des têtes d'affiche internationales, et au-delà sur l'enjeu, démocratique, d'accès social à la culture.

Parallèlement, pour répondre à la question précise posée quant à l'impact sur la diversité artistique, il est clair qu'elle n'est pas démontrable empiriquement aujourd'hui. Elle est simplement une conséquence prévisible de la tension qui s'exerce sur le marché, en ce qu'elle peut conduire à la disparition d'opérateurs et, in fine, des propositions artistiques diverses et originales qu'ils portaient, au profit de propositions standardisées par l'affiche, les coûts d'entrée et les modèles de gestion des à-côtés de la programmation (hébergement, restauration, boissons, produits dérivés, gestion des données personnelles). D'une certaine manière, les exemples belge et espagnol, qui ont à la fois plus tôt et plus largement ouvert leurs portes à ces logiques de concentration et de marchandisation, et où le prix des billets a cru de façon spectaculaire, montrent que ces phénomènes ne sont pas de pures spéculations intellectuelles. Pour finir Aurélie Hannedouche identifie les moyens d'opposer une résistance à ces phénomènes, qui passent par la mobilisation des pouvoirs publics, la sensibilisation des publics (campagne « vous n'êtes pas là par hasard ! » sur les réseaux sociaux). Certains acteurs publics y sont particulièrement sensibles, et notamment la région Occitanie et la région Nouvelle-Aquitaine, laquelle a même établi un règlement défavorable au soutien de projets présentés par les grands groupes,

“ L'une des préoccupations économiques les plus courantes qui agite le secteur musical c'est la question de l'équilibre entre les gros et les petits. ”

dans le cadre de ses politiques publiques. Surtout, ce sont les projets singuliers, enracinés, territoriaux qui rendent les opérateurs (lieux ou festivals) légitimes et économiquement à l'abri des prédateurs. Cette réponse par le projet est aussi le moyen de défendre une ligne de découverte artistique qui prend les audiences par leur curiosité plutôt que par leur attirance pour les paillettes de la renommée.

Elena Moissenko, du Kozlov Club Moscow et ancienne directrice artistique de l'agence Artmania / Usadba Jazz, fait part d'une réalité russe très en retrait par rapport au phénomène de concentration. C'est que le secteur festivalier ne s'y est, pour l'essentiel, développé que depuis dix à quinze ans, et c'est seulement en 2019 qu'un festival a été racheté par un groupe (en l'occurrence Live Nation, via l'intervention de Ticketmaster). D'autre part, les logiques de concentration touchent aussi les opérateurs russes qui, autour du jazz, tentent de diversifier la programmation pour atteindre des audiences plus larges, au moyen de têtes d'affiche comme Snarky Puppy. Le souci pour les artistes russes de jazz est sans doute ailleurs : la faiblesse de leur accès aux médias, même pour les plus reconnus. Par un trait d'humour assez russe, Elena conclut en disant que la faiblesse actuelle du secteur du jazz en Russie est peut-être une bonne nouvelle : elle le prémunit des prédateurs internationaux !

Antoine Rajon, booker chez Astérios Spectacles, nous donne une autre vision du même sujet. D'une part, le jazz n'est pas une cible pour les grands groupes, qui

s'intéressent (pour l'instant ?) plutôt aux musiques actuelles « amplifiées ». Mais on commence à voir poindre un intérêt d'AEG, par exemple, pour les plus célèbres des artistes de jazz, en Grande-Bretagne. Il met en revanche l'accent sur les effets du « 360° » qui permet au groupe qui gère l'ensemble des intérêts d'un artiste de lui proposer des « deals à 0% », soit des tournées, par exemple, où l'intégralité des droits sera versée à l'artiste. C'est évidemment une concurrence déloyale pour les producteurs qui ne sont que dans la gestion des artistes (sans disposer de salles, de billetterie, de gestion d'image ou de tournée, de labels, etc.) et sont obligés de se rémunérer sur une part de ces droits. La grande compagnie, elle, peut largement compenser l'absence de ponction sur les droits par de considérables rentrées sur les autres segments qui touchent à cet artiste. La solution est difficile à trouver : on peut toujours compter sur la compréhension de l'artiste, sa fidélité, sa loyauté au regard du risque qu'a pris l'artisan-producteur à l'origine de sa carrière. Mais cette loyauté peut-elle résister au temps, à la croissance des propositions alléchantes qu'offrent les groupes intégrés ? L'autre atout de ces groupes est qu'ils peuvent, sur plusieurs années, perdre de l'argent. Ce qui met une pression supplémentaire sur les petites et moyennes entreprises qui sont, elles, à la merci de la moindre déconvenue financière annuelle.

Mike Bindraban, directeur de Good Music Company, en Hollande, parle de la petitesse de ce marché national, et de la place qu'y a prise Live Nation : 4 des 5 principaux festivals de jazz lui appartiennent, ce qui implique un changement d'attitude des autres opérateurs : plutôt que de lutter contre, ils coopèrent avec la multinationale, qui possède aussi des salles importantes. On sait que dès que les artistes deviennent connus, les grands groupes vont débarquer et leur proposer des deals complets, où ils ne verront jamais l'argent correspondant à tel ou tel concert, sur les deux ans de contrat d'exclusivité, et où ils vont amasser beaucoup d'argent. Un producteur comme the Good Music Company doit s'efforcer de « devancer la balle », et d'aller proposer des deals avec les lieux, de diversifier ses activités, de rationaliser ses dépenses : en gros, la solution pour s'opposer au 360° industriel serait dans le 360° artisanal. Une stratégie contrainte, pleine d'effets potentiellement pervers, qui se

développe en Hollande comme en Allemagne, selon un témoignage depuis la salle. De Berlin, on tend à voir la France comme dans un nuage, avec ses amortisseurs d'intérêt général, ses politiques publiques, sa volonté de maintenir un écosystème non-lucratif alors qu'ailleurs c'est la dure loi du marché qui s'impose plus directement aux comportements des artistes et de l'ensemble des acteurs de la chaîne de valeur. L'un des soucis, qu'on a déjà évoqué par ailleurs, est l'absence totale de solidarité entre les grands groupes et les petits producteurs et curateurs des origines. Contrairement au sport, où le découvreur est rémunéré chaque fois qu'un contrat professionnel est signé ensuite, proposant une certaine solidarité entre le capitalisme sportif, l'artisanat et les pratiques amateurs, aucune règle comparable n'existe en musique ou en culture.

La tonalité de la table-ronde était tout sauf défaitiste ou fataliste. On peut y voir trois motifs.

Le premier est que le rayon d'action des concentrateurs laisse un champ d'action aux petits entrepreneurs. La situation des artistes qui émergent, dans le secteur du jazz, reste à l'abri des grands groupes, et il continue d'exister une place pour l'économie artisanale. C'est seulement quand l'artiste accède à une large reconnaissance que la question des groupes industriels se pose. Mais déjà, un artiste d'aujourd'hui ne peut plus « se satisfaire de produire sur sa guitare toute la journée dans sa chambre » (Mike). Il lui est nécessaire de se préoccuper de sa carrière, de travailler sa fan zone, sa réputation sur les réseaux sociaux. Celle-ci devient d'ailleurs un argument de négociation directe avec les événements ou les lieux pour la fixation du prix des cachets.

Le deuxième motif est que la concentration ne produit pas que des effets négatifs. Outre le renouvellement des publics auquel elle conduit par l'organisation de très gros événements attractifs, l'essor des gros événements pousse les opérateurs plus modestes à réinterroger leur propre modèle économique, à innover dans leur rapport à l'environnement, à l'action collective, au risque esthétique et culturel. Avec en toile de fond l'idée que les concentrateurs ne pourront jamais être autosuffisants :

leur intérêt pour le maintien d'une strate intermédiaire de valorisation et d'une société de l'émergence en amateur est tel qu'ils devront domestiquer leur propre voracité. Vœu pieu ?

Le troisième motif est enfin lié à la variété de réactions à l'égard du phénomène de concentration. Au fond, le rapport à la concentration provoque trois séries de réactions qui ne sont pas sans lien avec la formulation par Albert Hirschman de nos réponses possibles au mécontentement : *exit*, *voice* and *loyalty*. La France se caractérise par une plus grande récurrence de *voice*, de protestation contre le phénomène, et d'intention de l'affronter directement, même si dans le secret des tactiques, la grande stratégie de protestation finit par n'être plus qu'une posture, parfois. La position présentée dans la situation hollandaise, mais aussi allemande, se rapproche un peu plus de la *loyalty*. Peut-être est-ce dû au fait que l'essor de ces groupes y est plus massif, et qu'on y assume davantage de « coopétition » (hybride de compétition et de coopération) avec la puissance des majors. C'est sans doute le cas également en Belgique et en Espagne. Enfin, dans tous ces pays, certains acteurs se caractérisent par l'*exit*, c'est-à-dire la défection à l'égard du modèle qui s'impose. On cherche à se reconstruire sur d'autres bases (le refus des têtes d'affiches, le pari sur les communautés locales, le rejet de tout soutien extérieur, même en termes de subvention, etc.). En France, on trouve cette posture dans plusieurs festivals comme les Transmusicales, à Rennes, en Ille-et-Vilaine, les Transes Cévenoles, à Sumène dans le Gard, No Logo, à Fraisans dans le Jura, parmi d'autres. S'il y a, dans chaque acteur de la vie musicale, un gros qui sommeille, laissons-le dormir, semblent affirmer ces nouvelles pistes.

Mais que personne, à ce sujet comme à celui de tous ceux traités dans cette synthèse, ne cède à cette quatrième réaction que Guy Bajoit a ajoutée au triptyque (*exit-voice-loyalty*) hirschmanien : l'apathie !

* à retrouver dans le glossaire



LES PUBLICS DU JAZZ

SYNTHÈSES DES RENCONTRES DU FORUM JAZZ :

Jazz audiences, between education and seduction

INTERVENANTS :

Marie-José Justamond : Directrice du festival Les Suds à Arles

Ernst Wiggo Sandbakk : Directeur du Trondheim Jazz Festival

Jean-Pierre Bissot : Directeur de Gaume Jazz Festival

Kim Macari : Programmatrice du New Vortex Jazz Club

Stéphanie Touré : Responsable des actions musicales et relations public du festival Banlieues Bleues

MODÉRATION :

Francesco Martinelli : Historien, éditeur, et journaliste de Jazz

Aller chercher de nouveaux publics pour le jazz

INTERVENANTS :

Françoise Dupas : Directrice du Petit Fauchoux

Michael Dian : Directeur artistique du Festival de Chaillol

Christophe Joneau : Directeur de la Fraternelle à Saint-Claude

Roger Fontanel : Directeur du CRJ Bourgogne-Franche-Comté

MODÉRATION :

Alex Dutilh : Journaliste et producteur de l'émission Open Jazz sur France Musique

Le jeune public, un cas particulier ?

INTERVENANTS :

Bernadette Bombardieri : Responsable du pôle Education Artistique à la SACEM

Alfred Spirli : Artsite musicien (ARFI)

Marie-Pia Bureau : Directrice de l'Espace Malraux à Chambéry

André Cayot : Consultant

MODÉRATION :

Camille Soler : Co-fondatrice du réseau RAMDAM

Peut-on commencer à apprendre la musique par le jazz ?

INTERVENANTS :

Armonie Lesobre : Directrice de la FNEIJMA

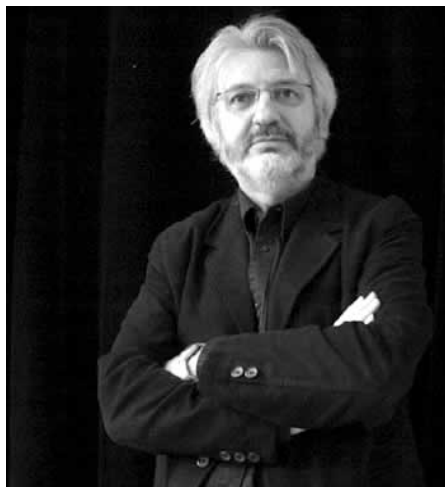
Jean-Charles Richard : Artiste/ Coordinateur pédagogique (ADEJ)

Sandrine Mandeville : Directrice du CEM Le Havre

MODÉRATION :

Martial Pardo : Directeur de l'ENM de Villeurbanne

LES PUBLICS DU JAZZ, EDUQUER ET/OU SÉDUIRE ?



Jacques Panisset est un musicien et un consultant musique.

Il aborde très tôt la musique : le rock, le jazz moderne et l'improvisation libre, la chanson. Il se produit avec ses propres groupes où se succèdent certains des meilleurs éléments de la scène régionale Rhône-Alpes, genevoise et nationale.

Il participe en 1981 à la création et à l'aventure du BBG, le BIG BAND DE GUITARES. Co-dirige l'Atelier Grenoble Espace Musical (AGEM) de 1976 à 1990, au sein duquel il enseigne la guitare, l'harmonie et le travail d'ensemble.

Prend la direction du GRENOBLE JAZZ FESTIVAL en Isère en 1989. Membre fondateur de l'AFIJMA (Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles) dont il est vice président ainsi que du réseau TECMO (Trans European Creative Music Organizers), ancien membre du CA de l'EJN (Europe Jazz Network). Co-fondateur en 2010 du CIMN (Centre International des Musiques Nomades) et du festival Détours de Babel.

Le modérateur, Francesco Martinelli (historien, éditeur et journaliste), enseigne l'histoire du jazz à l'université de Sienne depuis de très nombreuses années. Il donne des conférences partout en Europe et dans le monde et vient de coordonner le magistral ouvrage collectif « History of European Jazz », publié en 2018 sous l'égide de l'EJN*.

Se fondant sur son expérience personnelle, il refuse d'opposer les deux approches. Il affirme que, s'agissant de capter un auditoire, il a toujours fait le choix de lui « raconter une histoire » : l'histoire de ceux et celles qui ont créés cette musique, l'histoire du contexte social et humain dans lequel cela s'est produit, comment cette musique a été jouée, enregistrée, produite et distribuée. Pour Francesco Martinelli, faire vivre cette mémoire en la racontant est d'abord un acte de respect envers les créateurs historiques. Il rappelle qu'au sein de la diaspora africaine, l'artiste n'est pas un génie isolé : l'évolution du jazz, de Duke Ellington à Sun Ra et Coltrane, montre qu'elle s'inscrit dans un continuum, lequel s'étend désormais à l'Europe. Pour lui, il ne saurait exister de capacité à transmettre et éduquer sans recourir à la séduction que provoque une bonne « histoire » ; les grands musiciens sont passés maîtres dans l'art de raconter des histoires...

Dès lors, les festivals ou les organisateurs doivent-ils avoir recours à la narration afin de séduire leurs publics, imaginer de nouvelles histoires en phase avec les valeurs de leur époque et s'inspirer en la matière de ce que font les artistes ?

Les différents intervenants reprennent et déclinent ensuite cette approche que l'on peut qualifier d'éducation par la séduction, en montrant comment il est possible d'agir en jouant sur les leviers suivants :

- La programmation elle-même, soit par l'affirmation de choix artistiques forts et singuliers soit par la recherche de consensus trans-esthétiques
- Les actions de médiation
- L'implication du plus grand nombre possible, la valorisation du travail des bénévoles et la participation active des publics au processus créatif dans une démarche d'émancipation sociale
- La mise en valeur d'un territoire et de ses ressources.

Ces démarches, naturellement complémentaires, sont toutes plus ou moins mises en pratique depuis longtemps par les intervenants au sein de leur structure. Chacun d'entre eux

va toutefois insister sur les spécificités propres à son expérience, liées tant à son histoire, parfois personnelle (ainsi Ernst-Wiggo Sandbakk, enseignant et directeur du Trondheim Jazz Festival) qui est fortement marqué par son travail d'enseignant reconnaît être davantage à l'aise en matière d'éducation que de séduction), qu'au territoire sur lequel il est implanté, urbain, pour le New Vortex ou Banlieues Bleues, rural pour Gaume et dans une moindre mesure pour Les Suds - lesquels mettent toutefois fortement en scène leur inscription dans « le contexte de l'art de vivre en Provence ».

La programmation

Comme le rappelle Marie-José Justamond (directrice du festival Les Suds à Arles), la programmation est un acte fondateur qui reste néanmoins soumis à de multiples contraintes : elle ne peut échapper aux lois économiques et donc à la recherche de l'équilibre financier, elle doit s'adapter à la mutation des publics (par exemple, à sa « gentrification »), répondre aux besoins de l'exposition médiatique (problème de la tête d'affiche).

Kim Macari (musicienne et programmatrice au New Vortex Jazz Club à Londres) assume les choix radicaux du Vortex dans le droit fil de l'histoire de ce club londonien mais aussi de son propre parcours de musicienne au regard des missions que le club s'est assigné, à savoir la défense du jazz et des musiques improvisées. Cependant, elle rappelle le contexte difficile de son action (incertitudes sur les recettes liées à la jauge propre aux petits lieux, fragilités des financements, déperdition en termes de publics). Dans cet esprit, Kim Macari a accepté de prendre des responsabilités auprès de l'Arts Council afin de mieux défendre le jazz et les musiques improvisées, dans un contexte perturbé par le Brexit, notamment pour les musiciens.

La problématique est sensiblement différente pour Les Suds, qui n'est pas un festival de jazz, bien que cette musique y soit parfois présente. Marie-José Justamond met en avant et assume pleinement le potentiel qu'ont les musiques du monde à séduire par « la profondeur de leur récit », garantissant une fréquentation remarquable (entre 40 et 60.000 personnes selon les années).

A Gaume, Jean-Pierre Bissot s'enorgueillit de recourir le

moins possible aux têtes d'affiches « commerciales » et de privilégier les jeunes artistes, les projets participatifs et les cartes blanches. Il met en avant le lien ancien qu'il a établi avec les réseaux européens, EJN* et AJC* (Gaume fut le premier membre « étrangers » de l'AFIJMA* - devenu AJC).

Pour Stéphanie Touré (responsable des actions musicales et des relations publiques, festival Banlieues Bleues en Seine St Denis), Banlieues Bleues doit rester fidèle à sa politique historique d'émancipation sociale ; elle constate que la programmation, tant du festival que de la Dynamo (le lieu permanent d'expérimentation de Banlieues Bleues), reflète de plus en plus la diversité de la population présente sur son territoire, ce qui permet à celle-ci de s'impliquer et de s'exprimer, et que de ce fait, elle a davantage de pertinence.

L'une des priorités des choix artistiques d'Ernst-Wiggo Sandbakk à Trondheim est désormais de contribuer à ce que sa programmation reflète au plus près les valeurs d'une jeune génération qui, marquée par le rock depuis plusieurs décennies, ne peut uniquement se satisfaire de reproduire la musique et les codes de ses aînés.

Les actions de médiation

Personne n'échappe désormais à l'impératif de mettre en place ce type d'actions. Banlieues Bleues, devenu au fil des années une référence en la matière, en a fait l'un de ses emblèmes, de même que Gaume. Cette démarche, à laquelle tous les intervenants feront référence, ne sera cependant pas véritablement développée lors de cette discussion car elle est largement documentée par ailleurs.

Au-delà des conférences et expositions, l'éventail des actions citées comprend les workshops, master-classes, concerts scolaires, interventions en milieu carcéral ou chez l'habitant, apéros-découverte et siestes musicales. Pour tous, la recherche de l'exigence artistique reste toutefois un impératif fondamental. Cependant, le caractère participatif de ces actions s'impose de plus en plus ainsi que la recherche de récits à construire, auxquels peuvent s'identifier les publics au-delà de la

célébration du « jazz » en tant que tel. Pour Stéphanie Touré, plus que le jazz lui-même, c'est « l'émancipation au moyen du jazz qui importe ».

L'implication des populations

Elle découle naturellement de ce qui précède. « Ce qui est démocratique, c'est de faire d'un petit cercle d'amateurs, un grand cercle d'amateurs », selon les mots de Jean-Pierre Bissot. Gaume met en place des scènes qui leur sont dédiées. Pour Jean-Pierre Bissot ou Marie-José Justamond, le caractère festif de la manifestation contribue en effet à une meilleure appropriation des musiques par le public. En ce qui concerne Banlieues Bleues, l'objectif est bien de créer les conditions qui permettent d'impliquer les habitants dans le processus créatif afin de les amener à construire concrètement les projets avec les artistes.

La mise en valeur d'un territoire

De manière frappante, les intervenants se réfèrent de manière constante au territoire sur lequel ils sont implantés, saluant l'apport tant symbolique qu'humain ou économique qu'ils en retirent, mais également en manifestant la volonté que leur projet culturel redonne à ce territoire une réelle plus value. Que ce soit la Provence avec Marie-José Justamond, ou la « Provence belge » qu'est pour Jean-Pierre Bissot le Luxembourg belge, mais aussi le « 93 » cher à Stéphanie Touré, le lien symbolique fort avec un terroir et son patrimoine culturel et économique (l'Abbaye d'Orval pour Jean-Pierre Bissot) est omniprésent. Ce lien constitue naturellement un moyen efficace d'ancrer leur travail dans la durée, mais, bien au-delà de la nécessité de leur assurer la pérennité économique et conserver le soutien des institutions et les financements publics, il s'agit pour chacun d'une sorte d'impératif moral.

Cependant, quelle attitude adopter lorsqu'il s'agit de parler de « jazz » à une génération qui s'en éloigne de plus en plus ? En croire les sondages et les statistiques ? Faut-il revendiquer et porter haut cette étiquette jazz ou ne convient-il pas de faire profil bas ? Il était inévitable que la question de l'esthétique « jazz » soit posée frontalement par Francisco Martinelli.

Comme le rappelle Ernst-Wiggo Sandbakk, la définition de ce qu'est le jazz depuis les années 70 ne fait pas consensus. De plus, il s'agit d'une musique souvent rejetée d'emblée par ceux qui ne la connaissent pas mais qui sera souvent adoptée et même plébiscitée ensuite par ceux qui ont fait l'effort de l'écouter, comme le relèvent les autres intervenants. Combien de fois n'ont-ils pas entendu un spectateur qui prétendait « ne pas aimer le jazz » s'exclamer, après avoir assisté à un concert : « Ah ! C'est cela le jazz ? C'est fantastique, je ne savais pas que c'était si bien ! ». Ce qui renforce l'idée qu'il faut faire tomber les barrières symboliques qui enserrant le jazz en encourageant par tous les moyens le public à assister aux concerts.

Dans la pratique de Marie-José Justamond, parler frontalement de jazz peut rendre la communication difficile avec le grand public, mais elle estime qu'il faut néanmoins continuer d'utiliser le mot pour permettre à ce dernier de caractériser ce qu'il entend. Toutefois, dans un second temps, toutes les initiatives pour élargir le champ conceptuel et esthétique du jazz lui semblent bienvenues.

Bien que cette question soit récurrente dans son festival, Jean-Pierre Bissot a fait le choix de conserver le mot jazz dans l'intitulé de la manifestation. Il estime que si l'on cesse d'employer ce vocable, « le jazz est fini ». Pour lui, le message porté par le jazz est fondamental car cette musique mélange les générations, les continents et les publics.

Comme nous l'avons vu plus haut, Kim Macari parle de « jazz et musiques improvisées », restant fidèle au concept apparu dans les années 70 en Europe. Elle relève que de nombreuses études ont été faites sur le rapport qu'ont les « jeunes » avec les musiques, dont le jazz, sans que la question n'ait véritablement donné lieu à des conclusions convaincantes. Selon elle, il en est dans ces études comme dans ces films où l'on ne voit pas les « jeunes » parler comme des « jeunes », car « ce ne sont pas eux qui ont écrit le script ! ».

Stéphanie Touré rappelle qu'à Banlieues Bleues, le mot jazz n'a jamais figuré dans l'intitulé sauf par allusion (transparente pour les amateurs !) à la « blue note » et dans le sous-titre « Jazz en Seine St Denis ». Certes la question revient périodiquement au sein de l'équipe, mais la problématique de labellisation est considérée comme secondaire. Un des jeunes qui fréquentent les activités du festival n'a-t-il pas émis un jour ce jugement sans appel : « Le jazz ? Un remix chelou ! »

Retour au récit, avec les codes du moment.

** à retrouver dans le glossaire*

“ Combien de fois n’ont-ils pas entendu un spectateur qui prétendait « ne pas aimer le jazz » s’exclamer, après avoir assisté à un concert : « Ah! C’est cela le jazz ? C’est fantastique, je ne savais pas que c’était si bien ! ». Ce qui renforce l’idée qu’il faut faire tomber les barrières symboliques qui enserrant le jazz en encourageant par tous les moyens le public à assister aux concerts. ”

ALLER CHERCHER DE NOUVEAUX PUBLICS POUR LE JAZZ

Comme l'énonce le texte introductif de la rencontre, les études récentes ont confirmé que les publics du jazz en France sont pluriels et qu'ils se différencient en fonction de l'appartenance générationnelle et des choix stylistiques de chacun. Par ailleurs, parce que l'offre culturelle se démultiplie et se diversifie, que la concurrence s'aiguise au sein d'une économie du jazz de plus en plus fragile, la recherche de nouveaux publics, devenue une priorité, constitue désormais un enjeu majeur pour toute la filière.

En ouverture, Alex Dutilh (Journaliste et producteur de l'émission Open Jazz, France Musique) rappelle que lui-même est confronté à cette question en tant que producteur à Radio France. Il rappelle également que les nombreuses tentatives faites ces dernières années pour trouver des réponses, ont certes données quelques réussites mais aussi des échecs, ce qui laisse planer le doute sur la pertinence de certaines d'entre elles. Il estime toutefois qu'en dépit de cela, de nombreuses pistes restent ouvertes. Son expérience lui a montré que des efforts de séduction du public au sein de supports médias généralistes pouvaient engendrer l'adhésion lorsque, par exemple, l'image élitiste du jazz était contrebalancée par des sonorités venues d'autres musiques. Il relève toutefois que la question générationnelle reste un facteur préoccupant. La conquête de nouveaux publics réclame obstination et patience. Parce que les réponses viendront essentiellement du terrain et de l'expérimentation, Alex Dutilh invite les participants à faire part de leurs initiatives et à partager leur expertise.

Comme va le rappeler plus tard Roger Fontanel (Directeur du CRBJ et de D'Jazz Nevers), la problématique des publics dans le domaine du jazz est très similaire à celle rencontrée dans d'autres domaines, même si elle a sa spécificité : les études d'Olivier Donnat, celles de La Scène ou du CRJB* pointent toutes le rajeunissement du public comme étant un enjeu fondamental et urgent. Roger Fontanel, sans en relativiser l'importance et observant la manière dont les secteurs du théâtre ou de la danse s'emparent de la question, s'interroge toutefois sur le degré d'urgence d'y répondre et aimerait savoir dans quelles proportions le public touché par les actions éducatives sera in-fine fidélisé.

Les intervenants sont parfaitement représentatifs de la diversité d'approche de l'action artistique et culturelle en

“ ... parce que l'offre culturelle se démultiplie et se diversifie, que la concurrence s'aiguise au sein d'une économie du jazz de plus en plus fragile, la recherche de nouveaux publics, devenue une priorité, constitue désormais un enjeu majeur pour toute la filière. ”

France: structures implantées en milieu rural (Chaillol) ou urbain (Petit Fauchaux), festival (D'Jazz Nevers, Chaillol) ou clubs (La Fraternelle et Petit Fauchaux) et réseau d'acteurs (CRJB)

Plusieurs axes communs aux différentes expériences se dégagent:

La prise en compte de la dimension territoriale

Que ce soit par choix (Chaillol, La Fraternelle) ou conformément à la mission qui lui a été assignée (CRJB, Petit Fauchaux/SMAC*), chacun des projets place le territoire au cœur de son action, à la fois dans sa dimension géographique, afin de combler des « zones blanches » culturelles, mais aussi dans sa dimension humaine et économique. Mieux connaître un territoire suppose de s'intéresser prioritairement à ses habitants en pensant, comme le propose Michael Dian (directeur artistique du festival de Chaillol, Hautes-Alpes), « population » avant « public ». Il s'agit de « refaire du commun », d'imaginer d'autres manières d'être ensemble.

Deux modalités complémentaires caractérisent la dimension territoriale :

- Les résidences

Mode d'action éprouvé, il figure dans l'arsenal de chacune des structures. Ainsi, le Petit Fauchaux consacre-t-il plus de 100 jours par an à l'accueil d'artistes en résidence, ce qui donne lieu à une quarantaine de concerts produits ou coproduits hors les murs. Les résidences figurent également dans le cahier des charges de Chaillol, labellisé « Scène Conventionnée Art et Territoire » dont elles sont l'une des quatre missions principales, les autres étant la diffusion, le soutien aux écritures nouvelles et l'action artistique et culturelle. Il en est de même pour D'Jazz Nevers, où les résidences constituent un axe de travail historiquement fort, relayé dans le cadre du CRJB. Ce travail effectué en amont du festival permet d'une certaine manière de compenser la difficulté d'installer une saison à Nevers où la fréquentation pendant l'année s'avère insuffisante (à l'inverse de la période du festival). Dans chaque cas de figure, la résidence permet d'établir

ou de renforcer les contacts entre les artistes et la population ou avec d'autres artistes ; elle permet aussi de multiplier les actions, en direction des scolaires (élèves et enseignants) et autres établissements (prisons, hôpitaux par exemple).

- L'itinérance

Dans certains cas, (D'Jazz Nevers, Petit Fauchaux), cette itinérance est organisée à partir d'un lieu central, qui peut être un « lieu de fabrique », à partir duquel il s'agit de faire rayonner les différents projets. Pour sa part, Chaillol a fait le choix de refuser par deux fois un lieu d'implantation car le festival privilégie la circulation des artistes sur son territoire, qu'il ne considère pas comme étant « une matière passive » mais une « matière première » ainsi qu'une source d'inspiration. Il s'agit donc d'une itinérance totale qui se déploie sur un vaste territoire (40 communes sur l'ensemble du département des Hautes-Alpes). Une expérience comparable à celle de Jazz dans le Bocage dans l'Allier, que rapporte Sabine Dauchat, où des ballades patrimoniales permettent de toucher un public qui ne vient pas spécifiquement pour la musique mais est sensible à des « propositions décalées ».

L'hybridation

Un axe de développement susceptible de contribuer à l'élargissement des publics est la volonté qu'ont certaines structures de s'engager dans une politique transdisciplinaire (Petit Fauchaux, D'Jazz Nevers, Chaillol). Certaines, comme La Fraternelle, qui est une coopérative créée en 1910 à St Claude dans le Jura, se définissent même comme étant par essence des lieux pluridisciplinaires. Une approche qui permet de croiser des publics spécifiquement jazz avec ceux provenant d'esthétiques proches de la pop ou du rock, ce qui permet, selon Christophe Joneau (directeur de La Fraternelle à St Claude, Jura), de faire tomber certaines représentations. « On n'aime pas le jazz, mais ça, c'est bien ! ». Une approche également plébiscitée par Benjamin Tanguy (Jazz à Vienne) qui a constaté une importante évolution de la fréquentation du festival par la tranche d'âge des 15/30 ans (+30%) grâce à l'élargissement de la programmation en direction des musiques black et pop,

des liens noués avec la danse (la Biennale de Lyon et son défilé), les liens avec le festival de la Bande Dessinée (Angoulême) – « concerts dessinés », ou des projets croisés avec la littérature (hybridation également prônée et mise en œuvre par Philippe Desjardin à Nice).

La gestion de la durée

Comme le note Françoise Dupas, le fait que la SMAC* Petit Fauchoux s'inscrive dans un plan quadriennal, a contribué à lui assurer un développement constant ainsi qu'une fréquentation en hausse. Ce conventionnement est également en vigueur pour le CRJB, D'Jazz Nevers et Chaillol.

La nécessité de consacrer du temps à l'inscription des projets sur un territoire est largement mise en avant, que ce soit par Roger Fontanel ou Françoise Dupas. Ainsi, à Chaillol, les artistes sont-ils amenés à intervenir sur plusieurs saisons (3 ou 4), ce qui leur permettra de montrer toutes les facettes de leur travail.

Roger Fontanel attribue pour une grande part le succès de sa 33ème édition, ainsi que de sa 24ème saison à Nevers et dans la Nièvre, à un travail qui s'étend dans la durée selon une stratégie similaire à celle développée par Chaillol, basée sur un patient travail en amont associant résidences et restitutions.

Les actions de sensibilisation

Claude Joneau rappelle que 20% de la population de St Claude réside dans des quartiers prioritaires et qu'en conséquence, La Fraternelle se considère comme un service public. Dénommée à l'origine, la « Maison du Peuple » (elle a pu être perçue parfois négativement comme « un repaire de rouges » !), elle consacrait une grande part de son activité au cinéma. Cette activité a déclinée, baisse qui s'amplifie du fait du développement de la sphère privée. La difficulté à réunir et à fidéliser le public, liée également à la non-présence d'artistes sur le territoire, a conduit La Fraternelle à multiplier les actions éducatives afin de développer la relation humaine avec les enfants et les enseignants.

A cet égard, l'ensemble des participants organise des actions en milieu scolaire (collèges, lycées), pour lesquelles ils sont susceptibles d'être aidés

(financements DRAC pour Le Petit Fauchoux). Ces actions permettent d'accueillir des classes de collège en concert. Elles nécessitent toutefois de long temps de préparation et ont justifié à Tours la création d'un poste à temps plein, renforcé d'un poste en service civique. En revanche Roger Fontanel n'organise pas de concerts spécifiquement jeune-public, son objectif étant de créer les conditions pour que très jeunes spectateurs puissent rencontrer ces formes de création artistique. Une approche similaire de celle de Michael Dian qui, de son côté, par sa politique de commandes, propose des formes spécialement adaptées et travaille sur les différentes manières d'accueillir les enfants.

En règle générale, comme l'exprime Françoise Dupas, l'action culturelle n'est pas destinée à « vendre des cartes d'adhésion » mais constitue un axe essentiel d'une mission.

La logique de réseau

Le patient labourage d'un territoire permet de nouer une multiplicité et une diversité de relations avec l'ensemble de ses acteurs. Il s'agit là d'une condition essentielle à la réussite des coproductions, que ce soit avec d'autres SMAC (Petit Fauchoux), ou festivals (D'Jazz Nevers). Cela permet également d'adapter les projets en fonction de leur nature et du risque artistique, ou des jauges, voire dans certains cas de s'assurer de la présence d'une tête d'affiche susceptible de leur offrir une meilleure visibilité.

La communication et la construction d'une narration

Pour Françoise Dupas, il convient de travailler chaque concert de manière spécifique, car, s'agissant du jazz et des musiques contemporaines, la communication est compliquée. Au Petit Fauchoux, les modalités traditionnelles sont naturellement exploitées (y compris les supports papier car nombre de personnes leur sont encore attachées), mais également recourir à l'ensemble des techniques et outillages disponibles. Ce travail s'attache à lutter pour le rajeunissement des publics et à développer la sensibilité et l'envie. Cependant, à Tours, en dépit d'un important bassin d'étudiants musiciens, force est de constater que peu d'entre eux assistent aux concerts. Selon Françoise Dupas, cette désaffection est

sans doute liée à des problèmes économiques (paupérisation des étudiants) et à la manière dont la société évolue.

Comme l'exprime Michael Dian, derrière chaque geste artistique il y a un récit. Le monde n'existe que perçu, d'où l'importance de mettre en avant la dimension humaine dans la relation avec la création artistique.

Pour finir sur des notes résolument optimistes, Alex Dutilh cite l'expérience actuellement en cours à La Gare à Paris, qui ne pratique pas de droit d'entrée, qui rémunère les artistes en se finançant sur les consommations et qui réunit un très important public (dont la moyenne d'âge est inférieure à 30 ans), venu écouter « de la musique » et non du « jazz » mais est toujours confronté à une programmation exigeante. En conclusion, afin de montrer que le jazz reste une musique de l'engagement social, il rappelle l'action forte menée aux USA par certains artistes tels Terry Lynne Carrington afin de dénoncer l'injustice de la société américaine suite aux meurtres récents de jeunes noirs, au moyen de tournées dans les universités et de la vente de milliers d'albums au profit de cette cause.

** à retrouver dans le glossaire*

“ Le patient labourage d'un territoire permet de nouer une multiplicité et une diversité de relations avec l'ensemble de ses acteurs. ”

LE JEUNE PUBLIC, UN CAS PARTICULIER ?

Le jeune public fait-il figure de cas particulier dans le domaine de la musique en matière de réseaux de diffusion, de typologie de public, de par son processus créatif ou dans l'économie de sa production ? Et quelle place pour le jazz dans les spectacles jeune public ? En introduction, Camille Soler, co-fondatrice de RAMDAM, rappelle que la création de ce réseau est une réponse à la faible prise en compte de la problématique du jeune public au sein des réseaux pluridisciplinaires. RAM DAM s'est dès lors, donné comme mission de mieux porter et structurer la réflexion des professionnels concernés (artistes, diffuseurs, producteurs).

Les différentes approches en matière de conception d'un spectacle « jeune public »

- Mettre en avant la notion de spectacle
Comme l'explique André Cayot (consultant), les spectacles musicaux ont connu pendant quelques années une baisse d'intérêt au profit de la chanson pour enfants. Il apparaît que se produit actuellement un retournement de tendance et un retour en grâce de la création. Ainsi, on parle aujourd'hui davantage de « spectacle pour enfants », plutôt que de « proposition musicale à destination du jeune public ». La forme spectacle facilite l'hybridation avec les multiples disciplines propres au spectacle vivant (jonglage, clown, cinéma), selon le désir et les ressources du concepteur. Le musicien pouvant par exemple devenir le comédien par le seul fait de sa présence sur scène.

- Favoriser le mélange générationnel
Considérer qu'il s'agit en premier lieu d'un spectacle musical pour tous publics, mais accessible au jeune public, à l'exception naturellement de commandes spécifiques, par exemple pour les crèches comme le note Alfred Spirli (artiste musicien, ARFI*).

Les contraintes en matière de programmation de spectacles jeune public

- De manière générale, on ne peut que constater le faible nombre de producteurs de spectacles jeune public. Il s'agit donc à l'évidence d'un secteur en développement.

- La difficulté à trouver des financements adaptés
A cet égard, Bernadette Bombardieri (responsable du pôle Education Artistique à la SACEM) présente les nouveaux dispositifs récemment mis en place par la Sacem, qui peuvent générer des aides importantes : aides à la création, à la diffusion et à la programmation en festival. La Sacem, qui souhaite soutenir le travail scénique et les actions de formation, reçoit désormais près de 100 dossiers par an pour des spectacles jazz jeune public. Par ailleurs, il convient de citer le dispositif « Salles Mômes » qui encourage les coproductions entre opérateurs. Néanmoins, comme le relève André Cayot, une série de normes économiques s'imposent aux différents acteurs afin d'obtenir davantage de spectacles musicaux, de renforcer la diffusion mais dans un contexte de réduction des moyens. A cet égard, Alfred Spirli cite le cas de la Norvège qui impose désormais un concert scolaire obligatoire par trimestre ! André Cayot souligne dès lors l'urgence de faire comprendre aux élus le poids de ce secteur, et de l'importance à cet égard d'un réseau tel que RAM DAM.

- La difficulté d'insérer ces spectacles dans une programmation pluridisciplinaire (danse, théâtre, musique) dans laquelle la musique doit trouver sa place et en veillant à l'équilibre entre les esthétiques.
Maria-Pia Bureau (directrice de l'Espace Malraux Scène Nationale de Chambéry) a pris le parti de refuser la logique disciplinaire. Elle privilégie une approche, considérée comme un devoir, qui est de faire découvrir d'autres sons et d'autres rythmes aux plus jeunes. Toutefois, elle pointe la difficulté de gérer des projets lourds et se réjouit que soient désormais proposées des formes plus légères, qui selon elle, fonctionnent très bien.

- S'agissant des séances scolaires, la difficulté de trouver des artistes qui acceptent de jouer deux fois par jour à des horaires particuliers (Maria-Pia Bureau).

- Par ailleurs, comme le relève Sabine Dauchat (Jazz

dans le Bocage), il est légitime de s'interroger sur la place qu'occupent aujourd'hui les spectacles jeune public dans les programmations des diffuseurs jazz, festivals ou clubs. Ce point ne sera pas traité ici et renvoie à la rencontre « Aller chercher de nouveaux publics pour le jazz ».

Quels sont les publics concernés ?

Les expériences présentées montrent une approche du jeune public allant des maternelles au collèges et lycée. Sachant que dans nombre de cas, facteur positif, les enfants vont naturellement contribuer à entraîner les parents vers des formes musicales qui peuvent s'étendre aux plus contemporaines (Chambéry). Les adolescents s'avèrent être un public nettement plus conventionnel que les plus jeunes, lesquels, avant 10 ans, peuvent se révéler beaucoup plus réceptifs et ouverts (Maria-Pia Bureau).

Les modalités

- Résidences
Le travail dans la durée est un facteur essentiel de réussite, d'où l'intérêt des résidences qui permettent de créer le temps de la rencontre entre les artistes et les jeunes et qu'il convient en conséquence de développer.

- Adaptabilité
Les artistes sont très souvent structurés en compagnies et de ce fait savent s'adapter tant aux critères d'âge qu'aux diverses jauges ou encore à la durée des spectacles. Certains amènent même des instruments afin de les mettre à disposition et organiser une présentation du travail effectué dans un délai très court (Fanfare de la Touffe).

- Le problème du format
La diffusion des spectacles jeune public se doit dans certains cas (JM France*) de respecter des normes au-delà de 3 personnes sur scène. Par ailleurs, l'ONJ* présente son premier spectacle jeune public, posant de ce fait le problème du jazz en grand format. Dans ce cas de figure, il se doit d'intégrer la dimension pluridisciplinaire, et soulève de nouvelles contraintes :

- disponibilité respective des musiciens et des comédiens
- temps de fabrication différents
- nécessité de disposer d'espaces de travail adaptés

Le jazz, marqueur esthétique pour le jeune public ?

Première remarque : peu de propositions sont explicitement labellisées « jazz ». La plupart s'inscrivent dans un champ plus large, « la musique », voire expriment la volonté « de proposer un univers sonore et un instrumentarium aux enfants » afin de les amener à jouer d'un instrument et d'avoir envie ensuite de poursuivre cette pratique. Cette approche a été adoptée depuis 20 ans par André Cayot et Gérard Authelain, à partir d'une commande initiale qui leur avait été faite par la ville de L'Isle d'Abeau pour des maternelles. Ce type de démarche est poursuivi aujourd'hui par JM France (ex. JMF).

Plusieurs intervenants pointent la difficulté de parler et présenter le jazz au jeune public, voire au public tout court. Ainsi, pour Maria-Pia Bureau, il s'agit du « genre le plus clivant avec la musique contemporaine » ; elle ne voit dans les tentatives de mélange avec le rock ou les autres « musiques actuelles », qu'une série d'échecs, allant même jusqu'à évoquer « un terrain plombé »... Sans être aussi radicaux, les autres participants n'esquivent pas la question mais ils estiment qu'à ce stade, la priorité n'est pas la défense à tout prix d'une esthétique « jazz » et qu'il est préférable d'adopter une démarche transdisciplinaire qui peut englober le jazz ; ils pourront en utiliser les codes et les sonorités propres sans que cela constitue le cœur de leur propos musical.

“ De manière générale, on ne peut que constater le faible nombre de producteurs de spectacles jeune public. Il s'agit donc à l'évidence d'un secteur en développement. ”

* à retrouver dans le glossaire

PEUT-ON COMMENCER À APPRENDRE LA MUSIQUE PAR LE JAZZ ?

Le jazz est enseigné depuis de nombreuses années dans les conservatoires et les écoles de musique publiques ou privées et la possibilité de commencer l'apprentissage de la musique par le jazz n'est aujourd'hui véritablement contestée par personne. Cette question en apparence naïve est néanmoins l'occasion de dresser un état des lieux permettant d'évaluer la place et le rôle de cette musique dans les cursus dans ces établissements et de revenir sur les diverses manières dont il est enseigné, tout en élargissant la vision en prenant en compte l'ensemble du champ des « musiques actuelles » et d'évoquer des pistes pour l'avenir.

Le texte de présentation de la rencontre rappelle la nécessité de revenir sur deux points importants de cette problématique et leurs conséquences : l'introduction tardive de cette esthétique dans les conservatoires – les écoles associatives ayant été historiquement plus réactives, ainsi que le contexte sociologique particulier dans lequel cette introduction au sein de l'institution s'est opérée. En effet, le jazz, un temps ostracisé, considéré au mieux comme « périphérique », est devenu au fil des années un secteur en plein développement, au point d'être parfois perçu comme une musique savante – au mieux un « art de la maturité », dont l'apprentissage exigerait des compétences préalables devant être acquises ailleurs. Une vision qui est totalement remise en cause lorsqu'on prend en considération l'histoire de cette musique au pays même de sa naissance, et les modalités de sa transmission dès le plus jeune âge. En effet, comme le rappelle le texte liminaire, la pédagogie du jazz, de par sa dimension, active, collective et globale, se révèle particulièrement pertinente au stade précoce de l'apprentissage de la musique.

La situation dans les conservatoires

Martial Pardo (musicien et directeur de l'ENM de Villeurbanne), prenant appui sur sa double expérience de directeur de l'ENM* de Villeurbanne et de co-fondateur de Caen Jazz Action, développe sa vision de la problématique. Il distingue quatre étapes dans l'histoire de l'enseignement du jazz (plus tard intégré dans l'ensemble plus vaste des « musiques actuelles ») dans les conservatoires.

1 - Exclusion

Le jazz n'était pas admis dans l'institution et s'apprenait en marge de celle-ci.

2 - Légitimation

À partir des années 80, le jazz fait une entrée tardive dans les CNR*, surtout par le biais des associations et s'adresse essentiellement à un public d'adultes hors cursus.

3 - Fierté dans la fermeture

Il se produit alors une inversion des valeurs, (une « Jazz Pride » selon les termes de Martial Prado), qui voit le jazz autrefois considéré comme étant une voie de garage devenir une classe d'élite : les jazzmen savent tout faire (écriture, analyse, improvisation...). Le jazz devient une musique de la maturité, destinée à des gens qui se sont au préalable formés techniquement dans les classes classiques. Le jazz est une élite symbolique (le « classique » n'est qu'affaire d'interprétation alors que le jazz est synonyme de « liberté »). De ce fait, les enseignants de jazz n'envisagent pas d'accueillir des enfants, reproduisant ainsi les schémas de leur propre parcours d'apprentissage.

Toutefois l'approche précédente ne peut ignorer que :

- Le jazz aux USA est la musique d'un peuple tout entier et qu'il s'agit d'une musique qui s'adresse à tous les âges

- Les schémas d'enseignement dans les conservatoires ne sont pas liés au style

- Le jazz peut lui aussi être une porte d'entrée en musique

- Le caractère universel du jazz doit être défendu afin de faire face à un contexte social de plus en plus difficile. Dès lors, les établissements se doivent d'opérer une révolution copernicienne et reconsidérer la place du jazz afin de le rendre accessible aux plus jeunes, notamment aux enfants débutants dès l'âge de 8 ans.

4 - L'ouverture au service public

Ainsi, l'ENM de Villeurbanne met en place un projet d'établissement, qui permet, en dépit de nombreuses résistances, d'ouvrir de nouveaux espaces, dont un dédié aux enfants et la création de plus de 5 orchestres dans les quartiers (incluant rock, musique ancienne et

musiques traditionnelles). Des évolutions qui n'ont rien enlevé au département jazz de l'ENM, mais au contraire ont contribué à sa régénération (entrée par le collectif, mise en place de la collégialité au niveau des enseignants, rotation pour tous les postes). Le jazz est désormais perçu d'emblée comme un but par les parents. L'objectif de l'établissement est aujourd'hui de faire le raccord avec le cursus jazz existant (encore tourné vers les adultes), cependant l'école de demain transesthétique reste encore à construire.

Au sein de nombreux établissements, cette évolution se heurte encore à des obstacles structurels. A Vienne, où comme le rappelle Philippe Khoury (responsable du département jazz du CRC de Vienne), l'enseignement du jazz a débuté au conservatoire il y a 20 ans avec la volonté expresse de se démarquer du modèle de CHAM jazz adopté à Marciac, le directeur de l'établissement, Jean Philippe Causse (directeur du CRC de Vienne), met en œuvre depuis 5 ans un projet d'ouverture aux esthétiques et recherche le moyen de faire rentrer le jazz le plus tôt possible dans le cursus. Rappelant que le 1er cycle n'a pas de définition esthétique (par exemple la classe de « trompette »), il estime qu'une telle démarche implique, non seulement une modification du cycle, mais aussi, la mise en place d'actions de formation destinées aux collègues des autres départements (professeurs d'instrument et de formation musicale). Le cursus jazz proprement dit s'adresse aux élèves à partir de 10 ans en fin de 1er cycle. Toutefois, l'imprégnation commence dès la chorale (pratique collective des deux premières années du 1er cycle), ainsi qu'avec la fanfare. Le prochain projet d'établissement poursuivra ce travail.

D'autre part, les contraintes économiques et la faiblesse des enveloppes budgétaires sont souvent un frein à toutes les expériences innovantes.

Le cas des écoles privées associatives

Comme le rappelle Armonie Lesobre (directrice de la FNEIJMA), la FNEIJMA* regroupe des écoles privées, qui, à l'époque où le jazz était absent des établissements publics, ont pris en charge son enseignement. La pratique collective a très tôt été placée au centre de leur

“ cependant l'école de demain transesthétique reste encore à construire. ”

démarche et elles se sont ouvertes progressivement aux plus jeunes publics. Dès lors, pour elles, la question d'enseigner aux plus jeunes ne se pose pas davantage que celle du style au moment de l'entrée en musique. Le paradigme est différent, l'accent étant mis dès le début sur l'oralité, la mémorisation et l'improvisation, et ce, dans une grande ouverture stylistique et un panachage des esthétiques, notamment en mettant en avant le travail sur la voix qui permet de mieux capter l'attention de l'enfant.

Cependant, les études montrent que l'ensemble des esthétiques jazz ou musiques actuelles amplifiées connaissent une désaffection de la part des jeunes générations, au profit du hip-hop, du rap ou de l'électro. Dès lors, les écoles ont été amenées à s'interroger sur leur positionnement face à cette mutation et cherchent à mieux connaître ce que les enfants écoutent.

Comme le rappelle Sandrine Mandeville (Directrice du CEM, Le Havre) cette situation a été anticipée depuis plusieurs années au Havre par le CEM* qui se définit comme un laboratoire. Le CEM ne propose pas un travail spécifique à partir du jazz mais plutôt à partir du rock et ses dérivés jusqu'à l'électro ; l'oralité et le rapport à l'image sont privilégiés. Par ailleurs, l'association, étant en équilibre budgétaire contraint, a recours à l'ensemble des dispositifs de soutien public type « politique de la ville » mais aussi les CHAM, qui permettent l'accès à de nouveaux publics (dans les quartiers prioritaires par exemple). L'éveil musical au CEM commence dès 3 ans (et même pour les tout-petits à partir d'un an, avec les parents), avec un apprentissage collectif de l'instrument et des pratiques collectives. Le répertoire est celui des musiques traditionnelles et actuelles. L'entrée en musique se fait à tous âges et la multi-modalité permet une large appropriation par tous les publics. Dans cet esprit, l'association soutient la constitution de petits orchestres, de collectifs mais également organise des stages et des séminaires en entreprise, par exemple.

Un modelage stylistique

Le souhait de s'inscrire au conservatoire chez un enfant est difficile à cerner. Mais une fois entré dans une classe d'instrument, il devient difficile de le ré-orienter, de lui permettre de prendre le temps de se trouver. L'enfant est victime d'un modelage stylistique au conservatoire via les cours de formation musicale qui sont assurés par des professeurs d'obédience classique. Jean-Charles Richard (artiste et coordinateur pédagogique à l'ADEJ) rappelle qu'un « enfant », stade qui précède celui d'« enfant », est modelé par le langage de ses parents bien avant son entrée au conservatoire. Dès lors, l'accès au jazz peut parfois se faire seulement en fin de second cycle. C'est cher payer une mauvaise orientation initiale. Philippe Khoury confirme que les parents sont prescripteurs et que, de même que leur choix en matière d'esthétique est déterminant lors de l'entrée en musique de leurs enfants, ce choix est très souvent généré.

Un blocage structurel

Le jazz cherche à « ouvrir plus grand » mais, dans les conservatoires, un bataillon de professeurs d'instruments classiques s'oppose aux professeurs de musiques actuelles, lesquels sont isolés et doivent assurer un grand nombre de missions. Par ailleurs, on demande au professeur de formation musicale de tout faire, en quelque sorte d'être un véritable « couteau suisse ». La formation musicale cristallise les critiques, de par la reproduction d'un modèle scolaire. Philippe Khoury regrette que le cours de formation musicale, qui regroupe tous les élèves et qui est le seul moment d'appropriation collectif d'un patrimoine diversifié, ne remplisse par pleinement son rôle. Il pointe, d'une part, le manque d'investissement de la part d'une certaine génération de professeurs, appelant de ses vœux un sursaut de la part de la prochaine génération. Le temps de l'apprentissage de la formation musicale est beaucoup trop long car il s'est calé sur le parcours instrumental. Que transmet-on dans ce cours en termes de culture ?

C'est ainsi la structure même des conservatoires qui

détermine les blocages auxquels sont confrontés tous les enseignants et pas seulement les enseignants jazz. Selon Martial Pardo, il existe même une échelle des légitimités dans les esthétiques du conservatoire qui se traduit par une inégalité de reconnaissance professionnelle. L'État envoie par là un message fort mais négatif (par exemple l'absence des musiques actuelles amplifiées dans les CNSM*).

Un problème de professionnalisation

Philippe Khoury souhaite élargir la vision au monde professionnel de la musique à partir du constat que ceux qui réussissent le mieux sont les profils polyvalents, ceux qui ont le plus d'entrée en musique. En conséquence, la professionnalisation est un enjeu qui doit être pris en compte. Selon Ludovic Murat (artiste, coordinateur pédagogique au CRR de Saint Etienne), alors que les établissements ont besoin de professeurs multi-cartes, les concours sanctionnent les enseignants qui pratiquent une ouverture. Alors même que les musiciens intervenants sont un bon modèle de polyvalence.

La FNEIJMA s'est engagée dans la formation professionnelle et délivre un titre (le MIMA qui atteste de compétences en matière de maîtrise de l'harmonie, de lecture et d'écriture) afin de répondre aux musiciens qui viennent chercher à un moment de leur vie ce dont ils ont besoin.

Vers une évolution des modèles et une ouverture stylistique

Changer de paradigme esthétique et pédagogique suppose une révolution profonde du conservatoire.

Pour Jean-Charles Richard, les conservatoires et les écoles privées – ces dernières ayant été pionnières dans l'enseignement du jazz, ont de toute évidence un rôle complémentaire à jouer. Dans le même esprit, Martial Pardo, insiste sur la nécessité d'une large prise de conscience de l'urgence de se regrouper sur des valeurs communes. Peu importe le champ esthétique ou la trajectoire individuelle, l'ensemble des champs esthétiques peuvent permettre de commencer la musique à partir du moment où une connexion avec un musicien actuel sert d'accroche car il existe désormais

une vraie porosité entre les esthétiques.

La culture se développe ensuite par rhizome, facilité par internet qui permet une égalité des légitimités musicales.

– Parce qu'elles sont à la recherche de nouveaux publics, les écoles privées ont été pionnières dans l'intégration de nouvelles musiques.

– Les conservatoires sont au départ un agrégat de professeurs ayant obtenu des moyens où les métiers se sont structurés par spécialité et esthétique.

Pour y répondre, les orchestres à l'école sont un modèle à reproduire à l'intérieur du conservatoire avec collégialité des équipes pédagogiques et accent mis sur les pratiques collectives. Sandrine Mandeville rappelle qu'au Havre, pour favoriser l'entrée en musique, les cours sont collectifs et la formation musicale intégrée à la pratique instrumentale.

Enfin, comme le relève pertinemment Pascal Berne (musicien, coordinateur pédagogique de Jazz Action Valence et co-directeur artistique de La Forge), les écoles associatives ont été obligées d'inventer et de prendre en charge les domaines non enseignés par le conservatoire (le jazz, puis les musiques actuelles), mais pour lui, derrière le questionnement initial de la rencontre, se cache en réalité le véritable enjeu qui est d'ouvrir la réflexion sur la manière même d'enseigner la musique autrement.

** à retrouver dans le glossaire*



LA MIXITÉ DANS LE JAZZ

SYNTHÈSES DES RENCONTRES DU FORUM JAZZ :

Vivre le jazz au féminin : témoignages et propositions pour une réelle mixité

INTERVENANTS :

Alain Brunet : Président du festival Parfum de Jazz

Kamilya Jubran : Artiste

Sarah Murcia : Artiste

Candice de Murcia : Chargée de production et de diffusion de La Grande Expérimentale

MODÉRATION :

Joéphine Grollemund : Administratrice du Centre International des Musiques Nomades – festival Les Détours de Babel

Gender diversity in the music industry

INTERVENANTS :

Ragnar Berthling : Initiateur du programme Keychange, directeur Musikcentrum Ost, Stockholm

Camille Durand : Artiste associée ONJ

Simona Maxim : Directrice du Sibiu Jazz festival

Dorothée Oury : Membre du collectif Shesaidso, Bookeuse chez Caramba Spectacles

MODÉRATION :

Minnakaisa Kuivalainen : Directrice du Tampere Jazz Happening

Les femmes dans le jazz : état des lieux, et après ?

INTERVENANTS :

Aude Chandoné : déléguée générale Grands Formats

Armonie Lesobre : directrice de la FNEIJMA

MODÉRATION :

Cécile Bonthonneau : Formatrice consultante et fondatrice PLusegal

LA MIXITÉ DANS LE JAZZ



Diplômée en histoire, musicologie, et sciences politiques, de formation chanteuse et chef de chœur, Laure Marcel-Berlioz a été déléguée régionale à la musique à la Drac Bourgogne de 1980 à 1990, avant d'assurer les mêmes responsabilités (avec le titre de conseillère pour la musique et la danse) à la Drac Rhône-Alpes jusqu'en 2007, date à laquelle lui fut confiée la direction du Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc) à Paris. Elle intervient au CNFPT (Centre national de la fonction publique territoriale), dans les universités ou conservatoires supérieurs comme formatrice en histoire des politiques musicales. Elle est vice-présidente de Futurs Composés et présidente du Pôle Sup 93.

Elle a été directrice éditoriale de l'ouvrage collectif *Compositrices, l'égalité en actes*, 2019, Cdmc et Editions MF.

La publication des résultats de l'enquête sur la représentation femmes/hommes dans le jazz et les musiques improvisées permet désormais d'appréhender la situation concrètement. Elle a donné aux trois rencontres du Forum 2019 une base incontestable de discussion sur cet univers encore très masculin, même si la participation des hommes aux débats a parfois fait défaut.

Ce nécessaire moment d'état des lieux est fait dans un esprit de recherche d'objectivité. Il s'agit de donner un panorama large, connaître les freins, mieux comprendre les phénomènes de ségrégation à l'œuvre. Il peut aussi soit énerver, soit horripiler. En prenant la référence des deux études de Reine Prat (2006 et 2009) sur la situation dans le spectacle vivant, on constate qu'il n'y a pas véritablement d'évolution dix ans plus tard. Les discussions qui s'ensuivent montrent néanmoins qu'il existe des bonnes pratiques, beaucoup d'initiatives inventives. Les questions restent posées mais une dynamique est à l'œuvre.

Incontournable première étape : enquête, état des lieux, données chiffrées

Les trois réseaux nationaux AJC* (diffuseurs), Grands formats (grands ensembles) et FNEIJMA* (écoles de jazz et musiques actuelles) se sont associés pour mener simultanément une enquête, avec dans un second temps le partenariat de l'Adej (enseignants). Les données retenues portent sur l'année 2018. L'exploitation des enquêtes a été confiée à l'association Opale. Les données ont été complétées par des entretiens qualitatifs et ont été travaillées avec la sociologue Cécile Offroy. Les résultats complets sont consultables sur les sites de chacun des réseaux.

- Chiffres clés

- 75% des élèves des classes de jazz des conservatoires
- 74% des stagiaires en formation
- 83% des enseignants
- 86% des artistes des grands ensembles
- 85% des artistes programmés sur des scènes de jazz... sont des hommes.

Une hypothèse explicative (Walser, 1993) formule que la valorisation dans l'univers du jazz de la virtuosité, de la compétition, de la performance technique, compétences socialement associées aux représentations masculines, contribuerait à sa « représentation masculine hégémonique ».

- Répartition sexuée des instruments de musique

Le chant, une activité massivement féminine :

83% des chanteurs dans les grands ensembles sont des femmes

71% des stagiaires femmes en formation professionnelle projettent de devenir chanteuses

54% des hommes se voient instrumentistes, 8% des femmes seulement.

Dans les grands ensembles, les cordes (35%) et les bois (26%) sont les pupitres les plus féminisés. Aucune guitariste, trompettiste.

En formation professionnelle, les femmes se dirigent vers la voix, le piano, le violon, et la guitare. On remarque que l'apprentissage de la guitare est en hausse pour les filles, mais cela n'a pas encore d'incidences dans la réalité professionnelle.

Les femmes performant leur corps et chantent des textes, alors que les garçons utilisent des instruments et maîtrisent les techniques du son (Ribac, 2014).

- Des carrières différenciées

Les femmes sont surqualifiées et surdiplômées, elles se professionnalisent plus tôt et se maintiennent plus difficilement.

65% des groupes sont montés avec des amis

Avec des réseaux professionnels et des projets constitués de gré à gré, par cooptation ou par affinité, les femmes se trouvent face à un milieu professionnel imprégné de formes de sociabilité masculines.

- Une situation qui a des incidences sur la vie personnelle
Pour beaucoup de femmes, la grossesse présente un risque économique. L'arrivée d'un enfant entraîne une période de repli temporaire qui peut les exclure de la vie professionnelle. Elles peuvent laisser passer leur chance, c'est très frustrant. Le retour n'est pas évident non plus. Cette situation entraîne certaines femmes à renoncer volontairement à la maternité.

La vie familiale n'est pas forcément un frein pour les hommes, dont la conjointe assume souvent la majeure partie de l'organisation matérielle. Il reste toujours un différentiel quant à la prise en charge des tâches domestiques, également toujours des attentes plus

importantes côté maternel pour les fonctions éducatives.

- L'enseignement semble permettre de constituer un revenu régulier, et d'adapter le travail à la vie familiale. Mais les femmes donnent moins d'heures d'enseignement que les hommes et enseignent dans des établissements moins cotés.

La stratégie d'enseigner pour plus de stabilité est plus ou moins consciente, mais cela peut être contreproductif pour une carrière d'artiste (Cécile Bonthonneau).

Les femmes représentent 25% des concerts d'action culturelle, alors qu'elles ne constituent que 15% des concerts programmés sur des scènes de jazz.

- L'administration

Les équipes sont massivement féminines (72%), à l'exception des postes de direction.

En regard 83% des techniciens sont des hommes. La présidence est masculine à 52% dans les ensembles et 80% pour les structures de diffusion.

Aux hommes les activités d'expertise artistique et la maîtrise technique, aux femmes les activités organisationnelles et relationnelles. La perception de cette situation a progressé et les inégalités sont maintenant comprises comme construites, et non comme naturelles. Mais si la mise en lumière de modèles féminins fait consensus, la recherche de parité en nombre rencontre encore des résistances.

La question de la parité et des quotas

L'éventualité de quotas soulève beaucoup de questions et de doutes. Le jazz semble un univers très masculin, en comparaison par exemple avec le milieu de la musique classique, où une plus grande mixité a été obtenue dans les orchestres grâce aux épreuves de concours de recrutement derrière un paravent.

- Parité, image et communication
Sarah Murcia s'interroge sur le bien-fondé des quotas, elle se sent embarrassée quant à ces questions de parité. Parfois lorsqu'elle est programmée en tant que femme, elle se demande si les programmeurs ont écouté ses CD. C'est l'image qui retient l'attention avant tout. La recherche de communication a un effet pervers sur la manière dont peuvent se présenter les femmes. La culture vidéo pousse les femmes à développer une image d'ultra féminité. Les concours et diverses récompenses veulent des figures de pop stars très éloignées de l'esprit du jazz.
Pour sa part, elle aime faire de la musique avec des hommes et n'a jamais ressenti de sexisme chez les musiciens. Elle ne souhaiterait pas faire de groupe qu'avec des femmes. Par contre du côté des programmeurs, elle ressent du sexisme.

- Programmation uniquement féminine : L'expérience de Parfum de jazz - international jazz ladies festival
Alain Brunet, président et programmeur de ce festival situé en Drôme provençale au mois d'août, explique qu'il ne souhaite pas sacrifier aux modes, mais sortir des sentiers battus en picorant dans l'histoire du jazz. En 2018 à l'occasion de la vingtième édition du festival, la programmation a été consacrée à des groupes dirigés par des femmes, pour montrer qu'il en existe de plus en plus.
En 2019 ce choix artistique a été réaffirmé avec le nouveau sous-titre international jazz ladies festival. Certains craignaient de perdre de la fréquentation avec moins de têtes d'affiche, mais le public a fait un bon accueil à cette édition. Il n'a pas fait de différence ; sans a priori, il ne se pose pas de question de genre en allant au concert. Des tables rondes et des conférences étaient organisées sur la place des femmes, avec un auditoire complètement mixte. Il y a eu 300 personnes de plus que l'année précédente.

Cette édition a eu un très fort impact médiatique. La presse nationale a très bien relayé (le Monde, Europe 1, France culture, France musique) et la presse régionale a de ce fait donné un écho plus important que les années précédentes. Cela a déclenché un intérêt professionnel

et un écho politique qui pourra entraîner le désir de nouveaux modes de travail.

Le fait de programmations uniquement féminines paraît contreproductif à certains. A cela il est répondu que ces initiatives sont très rares (Parfum de jazz, Jazz à Montbrison), alors qu'il y a des centaines de festivals, et que l'on n'est pas choqué lorsque les programmations sont uniquement masculines. D'autre part il faut éviter le phénomène « 8 mars » qui met en valeur ponctuellement les femmes et s'en dédouane pour le reste du temps.

- Parité, qualité ???

Altitude jazz festival à Briançon, avec un comité de programmation masculin, a souhaité augmenter la part des femmes dans sa programmation, notamment suite à l'enquête, mais a eu des difficultés pour trouver des propositions. Pour eux le critère de parité doit arriver après le critère de qualité. Cette question de qualité fait débat, elle semble une sorte de leurre brandi pour ne pas aborder les vrais enjeux, que veut-on dire en parlant de qualité ? la question reste à discuter.

Les quotas peuvent avoir un effet pervers, mais ils induisent des résultats. Il y a beaucoup de propositions artistiques féminines, mais elles ne sont pas aussi accompagnées professionnellement que celles des hommes, elles ne sont pas aussi visibles. Il faut les chercher, cela prend plus de temps. Il faudrait les afficher mieux, notamment dans les catalogues : les bookers sont des hommes, cela n'aide pas.
Pour dépasser le seuil d'invisibilité, il faut minimum 33% de présence, le jazz n'en est qu'à 17%.

Du côté des industries musicales

Le programme Keychange: Ragnar Berthling présente le projet Keychange qui a commencé en 2017 en Angleterre, et avec les pays de l'Europe du nord. C'est une initiative internationale qui veut transformer

l'avenir de la musique en encourageant les festivals et les organisations musicales à atteindre un équilibre hommes-femmes de 50/50 d'ici 2022 par le biais de l'adhésion à une charte. 74 artistes d'Europe et du Canada participent chaque année à des festivals internationaux, à des événements vitrines, des collaborations et un programme de laboratoires créatifs. Keychange vise à accélérer le changement et à créer des pratiques plus inclusives dans l'industrie musicale. Il y a plus de 250 organisations qui ont signé cet engagement, en France MAMA est le principal partenaire.

Le programme s'élargit chaque année et provoque de très nombreux événements, showcases, conférences, des actions en réseau, des bases de données d'information sur les organisations et artistes, de la recherche, des actions éducatives, des manifestes.

Pour plus de détail voir le site [Keychange.eu](https://www.keychange.eu)

Simona Maxim souhaite développer le jazz en Roumanie au travers de son festival, c'est une niche dans l'industrie musicale pour laquelle il y a un manque d'artistes féminines. Elle souhaite présenter des artistes femmes au travers d'événements jazz, d'actions en direction des enfants. Paradoxalement, la société était mieux organisée pour l'égalité à l'époque communiste ; avec le retour du capitalisme, la Roumanie est redevenue une société paternaliste.

Elle serait intéressée par l'existence d'une base de données d'artistes femmes pour les présenter en Roumanie.

Dorothee Oury présente la communauté shesaid.so. Créé en septembre 2014, ce réseau est international, composé de femmes de tous les secteurs de l'industrie de la musique : maisons de disques, gestion d'artistes, booking, technologie, création. Avec son siège à Londres et à Los Angeles, shesaid.so compte 15 sections actives dans le monde. Shesaid.so France a été créée en 2017.

Dorothee souhaite parler des artistes mais également de toutes celles qui travaillent dans la technique ou l'organisation. Actuellement rien n'a vraiment changé dans le jazz et le pop rock : s'il y a beaucoup de femmes

dans les équipes, tous les programmeurs, les décideurs sont des hommes, des seniors (en anglais = les cadres) d'une certaine génération. Le but du réseau est de catalyser le changement face à l'industrie musicale en France, donner de nouveaux modèles, faire appel à l'expertise des femmes.

Camille Durand, artiste associée à l'orchestre national de jazz, confirme que si les équipes sont formées de femmes, les directions restent aux hommes qui décident. La musique a trop longtemps été présentée comme un hobby pour les femmes, ces représentations sont à changer dès l'éducation des enfants, de nouveaux modèles doivent être mis en avant.

Globalement les problèmes sont les mêmes que pour le jazz, en insistant sur la particularité des tournées et des déplacements de longue durée, pour lesquelles il y a un besoin d'aides pour garder les bébés et les enfants. Les femmes doivent prendre confiance en elles-mêmes, être encouragées à postuler à des postes à responsabilité, direction et conseils d'administration. Le management et la direction peuvent être pensés autrement à l'avenir, plus forcément en termes d'autorité.

Le renouvellement générationnel des directeurs de structures et une plus grande mixité des réseaux de décideurs devraient permettre une plus grande ouverture.

Et maintenant ?

L'enquête a identifié quatre freins principaux sur lesquels mener une réflexion et travailler avec les acteurs :

*Les stéréotypes de genre à déconstruire ;

*L'accès des femmes aux métiers ;

*Le manque de visibilité ;

*La sexualisation des pratiques, les violences sexuelles ou sexistes.

Il en a découlé quatre domaines de préconisations :

*La formation et la sensibilisation ;

*La communication ;

*La ressource, en termes d'accès aux informations concernant les artistes femmes pour les rendre plus visibles ;

*La prévention.

- Cette situation n'est pas spécifique au jazz selon Cécile Bonthonneau, qui pense que cette condition de minorité féminine est partout dans la société. Elle explique que sur 87 familles de métiers identifiés, il y a une concentration de l'emploi féminin dans seulement 8 métiers, alors que le nombre de métiers à dominante masculine est beaucoup plus large. L'exemple de la danse est parlant : chez les danseurs il n'y a que 8% d'hommes, mais ils sont 74% à diriger les Centres chorégraphiques nationaux. L'évolution dans un parcours professionnel fait appel pour passer d'un métier à un autre à la notion de compétences ascendantes ou transversales, plus présentes dans les métiers majoritairement masculins. Certaines compétences, certains postes permettent d'avoir des évolutions (ex. de la programmation à la direction) d'autres n'ouvrent pas de portes (chargé d'action culturelle ou de com).

- La feuille de route du Ministère de la culture pour 2018/2022 est une avancée, c'est la première fois que l'on fixe des objectifs chiffrés et précis dans le temps. Ces objectifs « d'éga-conditionnalité » demandent aux établissements labellisés de montrer des progressions avec des indicateurs. Les Dracs* envoient des questionnaires de bilan aux structures subventionnées et tiennent compte des résultats dans l'attribution des subventions. Elles portent aussi attention à la parité dans les recrutements, dans les short-listes pour la direction des structures. Des chartes doivent être mises en place au niveau de chaque établissement d'enseignement supérieur, avec des objectifs chiffrés et datés. Le CNV* (devenu CNM* à partir du 1er janvier 2020) apporte son soutien pour des actions d'information et de prévention.

- En Occitanie, le réseau Occijazz a travaillé avec Occitanie

en scène, agence régionale, pour faire un état des lieux, une charte, un diagnostic et donner des outils, organiser des formations. Une commission parité propose des actions : exposition sur des destins invisibilisés sortis des livres d'histoire, organisation de rencontres d'information, d'ateliers.

- L'expérience du CEM* au Havre, école pour amateurs de plus de 1000 élèves, est présentée par Sandrine Mandeville : des initiatives y ont été prises pour présenter autrement le choix de l'instrument, avec d'autres modèles, des expositions de photographies de femmes instrumentistes. L'école souhaitait aussi recruter plus de professeurs femmes mais s'est heurtée à un manque de candidatures. Autre objectif : mettre des femmes sur scène. Des actions de sensibilisation ont été organisées à la suite d'un féminicide au Havre, avec des conférences et des débats. Elle-même, dans les réunions professionnelles, se sentait mal à l'aise et faisait intervenir son directeur pédagogique à la Fneijma où malgré tous ses diplômes elle ne se sentait pas légitime dans un monde complètement masculin. La question d'affronter le pouvoir de domination masculin est compliquée et nécessite de l'expérience.

- Débats et considérations pour que les femmes prennent leur place
Il y a un travail à faire pour une plus grande prise de conscience des constructions sociales, de l'intériorisation des stéréotypes, comme par exemple de « la compétence naturelle » des femmes à s'occuper des enfants, qui constitue en fait un travail gratuit, et voir quelles évolutions sont possibles. La prise de conscience de ces phénomènes est longue et difficile, les gens n'imaginent pas l'état de la question, on constate beaucoup de réactions de déni.

Des études historiques ont montré que les histoires du jazz, alors qu'il y a toujours eu des artistes femmes dans le jazz, les ont fait disparaître progressivement de leurs récits.

Les femmes ont un problème de minorité opprimée, elles ont souvent du mal à trouver leur place et peuvent en être désespérées, avoir un sentiment d'impuissance,

d'orientation qui échappe. Elles doivent faire face à des phénomènes de cooptation pas toujours bienveillants, aux regards méprisants que la société peut porter sur elles, à des comportements sexistes.

Dans les petites structures, la charge mentale de l'organisation pèse plus sur les femmes, elles sont en position d'écoute et de disponibilité, ce qui entraîne une fatigue, et moins d'énergie pour les responsabilités, la stratégie.

Les femmes doivent faire un travail sur elles-mêmes pour trouver leurs racines, s'affirmer, trouver leur place. Il y a une nécessité à créer des rencontres entre les femmes, des initiatives communes aux musiciennes.

La question d'une sensibilité artistique et musicale spécifiquement féminine est posée. Notre époque fait appel au féminin, et pour certaines, s'enraciner dans la féminité, c'est un plus pour la créativité. Les artistes répondent qu'il n'y a pas de signifiant en musique et qu'il faut arrêter d'avoir une pensée binaire sur ces sujets.

Les pratiques qui sont contestées chez les hommes doivent être dénoncées et pas reproduites par les femmes. Parfois elles peuvent se sentir rattrapées par leur propre éducation et être moteur des choses qui les freinent.

Une lutte devrait être menée contre les privilèges, de manière plus collective et partagée, créer les bonnes convergences, les raccorder à des questions politiques.

Des résolutions

Il s'agit de mettre en place des actions à différentes échelles :

- Individuellement, au niveau de sa structure, puis des réseaux et fédérations ;
- Fixer des objectifs précis, mener des actions concrètes ;
- Aiguiser les regards, sensibiliser – tout le monde n'est pas conscient de ces constats – faire des diagnostics, des actions d'information et de communication ;
- Impliquer les hommes dans la gestion de la

parité, ils sont peu présents sur ces questions ;

- Constituer des ressources documentaires, notamment des bases de données d'artistes femmes, de musiciennes ;
- Mettre en valeur les plates-formes existantes (Fedelima, WAH women are here) ;
- Montrer les initiatives inspirantes, donner de la visibilité, valoriser les métiers de femme ;
- Encourager et donner des espaces de prise de parole, valoriser les exemples féminins notamment dans l'éducation (par exemple donner des noms de femmes aux salles de conservatoires) ;
- Favoriser les changements de responsabilité, encourager les femmes à s'investir dans les situations de gouvernance et à prendre des postes de direction ;
- Exiger 50% de femmes à la direction des lieux de diffusion du spectacle vivant ;
- Renforcer ce qui est collectif, encourager les réseaux de femmes, coordonner l'action des réseaux.

Redisons pour finir qu'il ne s'agit pas de monter les uns contre les autres : ce n'est pas d'une prise de pouvoir dont il est question, mais du rééquilibrage d'une situation liée à la société et à l'histoire collective. Ces transformations s'inscrivent dans un temps long, elles nécessitent la prise de conscience et l'accompagnement de tous.

* à retrouver dans le glossaire

LA CONSTRUCTION D'UN ITINÉRAIRE SINGULIER



Le témoignage de Kamilya Jubran

Kamilya a vécu son enfance et sa jeunesse dans une famille palestinienne en territoire occupé. Les femmes devaient rester à la maison. Son père était luthier et travaillait à domicile. Sa mère était douée pour la musique mais elle n'a pas eu sa chance pour l'exercer. Son talent est resté caché, il a été « avalé » par les tâches domestiques. Toutefois elle transmettait sa passion. Kamilya a été élevée dans cette ambiance, odeur de bois et de sciure, instruments, rencontres avec des musiciens underground, elle a su chanter avant de parler. Ses parents l'ont encouragée à chanter, son père l'accompagnait au oud. Progressivement elle n'a plus eu envie de chanter des chansons d'amour du style Oum Kalsoum, elle voulait de la musique engagée issue du monde arabe, des textes politiques, de la chanson engagée.

A 18 ans elle est partie pour Jérusalem avec son oud. Il n'existait pas d'enseignement de musique arabe. Elle a travaillé son identité politique, culturelle, musicale, en étant souvent la seule fille dans le groupe « Sabrin » auquel

elle participait ; elle a dû prendre de grosses décisions. Elle n'avait pas envie de se marier ou d'avoir une famille, elle aurait été reléguée à la maison, comme une esclave domestique.

Elle menait un style de vie décalé, avec des répétition le soir, le couvre-feu, des voyages. Elle voulait faire sa musique à elle. Au début elle était seulement chanteuse. Ses parents étaient choqués par ses choix, puis ils sont venus à ses concerts, mais pour eux cela ne ressemblait à rien « Si je veux écouter ta musique, il faut que je change mes oreilles » fut le compliment de son père.

Elle est ensuite partie en Europe, elle a revisité ses racines, recomposé son identité artistique. Elle s'inspire de la poésie arabe, de poètes palestiniens, qui ne sont pas politiques, mais dont les thèmes sont à dimension humaine, comme la soif de liberté ou se sentir citoyen arabe. Le genre n'est pas du tout la question en Palestine, ni même l'oppression.

Pour changer la situation des femmes, il faut qu'elles aient un travail, qu'elles gagnent leur vie. Dans le monde arabe la servilité des femmes à la maison n'est pas vraiment remise en question. La discussion sur l'égalité n'est pas dans les esprits. Elle revient de Rabat où un débat était organisé sur la place des femmes, c'est un sujet nouveau. On commence à en parler, mais cela n'existe pas dans les faits. Les hommes ne se sentent pas concernés.





GLOSSAIRE

- Économie
- Publics
- Mixité

- **ADEJ** : Association des Enseignants de Jazz
- **AEG** : Anschutz Entertainment Group
- **AJC** : Association Jazzé Croisé
- **ARFI** : Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire
- **CEM** : Centre d'Expressions Musicales (Le Havre)
- **CHAM** : Classes à Horaires Aménagés Musique
- **CNM** : Centre National de la Musique
- **CNSM** : Conservatoire National Supérieur de Musique
- **CNR** : Conservatoire National de Région (Maintenant CRR)
- **CNV** : Centre National de la Variété et du Jazz
- **COREPS** : Comité Régional des Professions du Spectacle
- **CRJBC** : Centre Régional du Jazz en Bourgogne-Franche-Comté
- **CRR** : Conservatoire à Rayonnement Régional
- **DRAC** : Direction Régionale des Affaires Culturelles
- **EJN** : European Jazz Network
- **ENM** : Ecole Nationale de Musique
- **FCM** : Fond pour la Création Musicale
- **FNEIJMA** : Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz & Musiques Actuelles
- **FONPEPS** : Fond National Pour l'Emploi Pérenne dans le Spectacle
- **JMF** : Jeunesses Musicales de France
- **MIMA** : Musicien Interprète des Musiques Actuelles (Certification professionnelle)
- **OGC** : Organismes de Gestion Collective
- **ONJ** : Orchestre National de Jazz
- **PROFEDIM** : Syndicat Professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique
- **RIM** : Réseau des Indépendants de la Musique
- **SACD** : Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
- **SACEM** : Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique
- **SMA** : Syndicat des Musiques Actuelles
- **SMAC** : Salle de Musiques Actuelles
- **SOLIMA** : Schéma d'Orientation et de Développement des Lieux de Musiques Actuelles
- **SPEDIDAM** : Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes

PARTENAIRES DES RENCONTRES PROFESSIONNELLES DU FORUM JAZZ



La Région
Auvergne-Rhône-Alpes



Vienne
Condrieu
Agglomération

Vienne
Qualité de VILLE

VIENNE
CONDRIEU
TOURISME



MUSÉE
GALLO-ROMAIN
SAINT-ROMAIN-EN-GAL
VIENNE



Conservatoire
Musique & Danse
Conservatoire à Rayonnement Communal



TALLER
DE MUSICS

CAP JAZZ
au Sud



Jazzverband
Baden-Württemberg e.V.

centre
régional du
jazz
en bourgogne
franche comté



GRAND
bureau

ZONE
FRANCHE
LE RÉSEAU
DES MUSIQUES
DU MONDE



GRA-
NDS
FOR-
MATS



Plateforme des Acteurs du Jazz en Auvergne-Rhône-Alpes

Le Village Sutter - 10, rue de Vauzelles - 69001 LYON

administration@jazzsra.fr - 04.72.73.77.61

Licences : 2-1113192 et 3-1113193