



LES ALLUMÉS DU JAZZ

2, rue de la Galère - 72000 Le Mans • Tél 02 43 28 31 30

E-mail : all.jazz@wanadoo.fr • Site : www.allumesdujazz.com

NUMÉRO 29



Musique
Éthique
Graphique
Politique
Beatnick
Photographique
Élastique
Sympathique
Discographique
Utopique
Épigraphique
Géographique
Romantique
Colégramépique
Alchimique
Dynamique
Topographique
Hellénique
Sémantique
Critique
Sansflics
Polysémique
Comique
Sceptique
Poétique
Électrique
Pléthorique
Sismique
Psychédélique
Keskonhniq

LA GRÈCE À CORPS PERDUS (BANDES ORIGINALES)

Textes de Thanos Lost et Nicolas Spathis, interview de Dimitra Kontou et Kostas Tzekos par Diogène Corbo, traduction de Amélie Braire, illustration de Nathalie Ferlut

Anacharsis, philosophe de père scythe et de mère grecque, est arrivé à Athènes en 588 avant JC. Il disait : « *En Grèce, les sages parlent et les imbéciles décident* ». La vie musicale ne saurait être loin de la vie sociale, réelle. Parmi les sages qui parlent aujourd'hui dans l'effroi d'une situation : des musiciens. Des sages qui agissent lorsque les imbéciles décident. Dans la situation imposée au peuple grec, nous recueillons ici trois échos, celui de Thanos Lost, chanteur du groupe Lost Bodies, celui de l'actrice et chanteuse Dimitra Kontou, émigrée à Paris pour travailler avec le groupe de jazz Kaïmaki et celui du clarinettiste Kostas Tzekos qui officie autant dans la musique classique que dans le rock avec le groupe Skull & Dawn. Ces trois points de vue sont complétés par un éclairage de Nicolas Spathis, professeur d'université, sur la situation mal connue de la dette de guerre allemande envers la Grèce. Socrate qui succéda à Anacharsis disait lui : « *Je ne suis pas grec, je suis citoyen du monde* ». On ne saurait y voir aujourd'hui une tournure galvaudée et facilement publicitaire, mais bien l'espace qui nous sépare de peu d'un effroi bien réel.



Thanos Lost est chanteur du groupe Lost Bodies, groupe de rock fondé en 1984 qui fouille dans les traditions musicales et philosophiques pour mettre à bas, les racistes, sexistes, homophobiques et tous les trous du cul. Fils du punk autant que de Xenakis, le texte pour Lost Bodies, groupe qui s'expose activement, est capital. Thanos est aussi réalisateur de films.

Si vous aviez dit à tout Grec, il ya deux ans, que ce qui se passe aujourd'hui, se passerait réellement, il vous aurait répliqué qu'il s'agissait d'un scénario de type *théorie du complot*.

À un rythme effréné, ils ont détruit toutes les revendications plus que centenaires des travailleurs (les aides aux foyers les plus pauvres ont été introduites par les Byzantins en 1400 !). Ils ont mis en pièce constitution et démocratie, mis à plat le système de santé (bien meilleur que celui des hôpitaux privés). L'état providence s'est fait celui de l'hypocrite charité. Ils ont démolé les universités publiques, raclé l'argent des fonds de pension des travailleurs et ont déjà réduit le salaire minimum à 489 €. Ils ont ratatiné les pensions et contraint les assurés à acheter les médicaments par leurs propres moyens. Ils ont généré des milliers de sans-logis, moralement et psychologiquement dévasté une nation entière, l'immergeant dans la pauvreté et la dépression, l'humiliant, semant la confusion en tournant une classe contre une autre. Alors que les gens tiraient leur argent des banques, ils encourageaient significativement

les sorties de prison pour favoriser la délinquance et augmenter la criminalité, que ça figure bien dans les journaux. Une façon de torturer les gens, leur dire de cacher leur argent pour qu'ils soient pris dans l'étau entre petits délinquants ou politiciens criminels. Les suicides ont triplé (1), et ça c'est le chiffre officiel. Il y en a certainement bien davantage puisqu'en Grèce, c'est encore un tabou. Parce que les familles ont honte, mais aussi parce que l'Église refuse d'enterrer les suicidés religieusement. Les médias se frottent les mains, ils sortent grands gagnants de la misère du monde (fonds secrets, intérêts dans des sociétés de construction). Les gens ont pris la rue par milliers et ont fait face à une répression d'État extrême. Ils ont pu voir où étaient les gigantesques intérêts alors qu'on cherchait à les écraser comme des cafards. Tout le monde a attendu avec anxiété l'implication des intellectuels dans cette situation. Mais quand les médias ont publié le « Mémoire des 30 » signé et approuvé par « les intellectuels officiels » les plus connus (écrivains, musiciens, artistes, metteurs en scène etc.) qui se prononçaient clairement en faveur



du FMI, les gens ont finalement réalisé que ceux qui se baladent de chaîne en chaîne, de festival en festival, complètement vendus, feraient n'importe quoi pour profiter des faveurs du pouvoir. Naturellement, les gens les accueillent désormais lors de leurs prestations publiques en leur balançant crachats, yogourts ou chaises etc. (2)

Quant à nous autres, nos points de vue sont proscrits des médias qui se sont précipités à nous marquer. Même la voix de la gauche parlementaire s'est éteinte. Si vous écoutez les news ou les débats télévisés, vous pensez qu'il n'y a plus que des politiciens véreux... Il ya toujours eu des politiciens corrompus, et il y a toujours eu des magouilles en Grèce, mais ce qui se passe maintenant est le summum de désordre et de corruption du capital.

De toute évidence, lors des grandes concentrations sur la place Syntagma où des dizaines d'orchestres jouent, nous exprimons le besoin d'un mouvement global d'artistes antidictatoriaux car nous vivons bien dans une dictature parlementaire. Pas besoin de consulter les autres artistes européens pour réaliser cette attaque généralisée d'historiens du mal.

Nous sommes en guerre avec l'implacable mafia de l'argent, et nous devons être unis. Je sais fort bien que les médias européens nous couvrent de boue (paresseux, privilégiés etc.) pour masquer les attaques futures dans d'autres pays qui pourraient agir en solidarité avec nous dans cette lutte. Parce que les habitants de chaque nation, seuls, sont plus faibles et vulnérables.

Il y a urgence à nous organiser, et pas seulement le prolétariat, mais aussi la classe moyenne en train de se dissoudre. Et puisque vous allez avoir des élections, ayez-nous à l'esprit ; le parti social démocrate censé être du côté des syndicats s'est couché en votant toutes les lois extrêmement antisociales, main dans la main avec l'extrême droite (équivalent de votre parti de Le Pen), et maintenant qu'il s'est défait, le parti socialiste mange dans la main des politiciens de droite. Nous sommes aussi avant des élections et les sondages tentent de mesurer le mécontentement, mais le ressentiment et la colère sont immenses.

Oui, nous avons des chansons qui disaient « *assez du profit des connards... vous nous avez baisés, etc.* » et bien sûr nous parlions de cette réalité surréelle et stupide de l'imbrication des médias avec le pouvoir, la cupidité des patrons, etc., mais on ne pensait pas, à ce point, atteindre ce jour, ni même commencer à y croire. J'ai vécu sous la dictature des colonels. C'est pire maintenant. Les colonels étaient certes ignorants et barbares avec une bonne dose de kitsch, ceux que nous avons maintenant se prétendent démocrates, mais leurs actions sont scientifiquement calculées, une chirurgie très précise. Disons que la différence est entre les globules blancs et les prisons provinciales.

Nous avons toujours été de tous les mouvements et maintenant plus que jamais. Nous jouons dans les squats, les lieux de rencontre des étudiants, dans des concerts pour la défense des prisonniers politiques, de plus en plus nombreux chaque jour (ils ont commencé à arrêter des gens chez eux, avant même les manifs !). Sans parler du fait que nous sommes tous progressivement transformés en prisonniers politiques.

Solidarité !

Thanos Lost, le 31 mars 2012

(1) Voir celui de Dimitris Christoulas, le 4 avril dernier.

(2) En témoigne le concert de George Dalaras le 5 mars dernier à Llion (ouest d'Athènes). Ce chanteur réputé « de gauche », représentant de l'agence des Nations Unies pour les réfugiés et dont la femme a été députée du Pasok, a été accueilli aux cris de « traître » par une foule furieuse, recevant tasses, yogourt, bouteilles, chaises. Dans une interview, il a confirmé que même s'il n'était pas vraiment d'accord avec le plan de sauvetage, il n'y avait pas d'autre alternative.

C'est comme actrice que Dimitra Kontou a rencontré le jazz avec le groupe Kaïmaki - du pianiste Stéphane Tsapis - pour ensuite en devenir aussi la chanteuse. Dans *Mataroa*, leur récent enregistrement publié, Kaïmiki s'empare de *L'homme à l'oeillet* d'André Kédros, pour « nous parler d'exil et de liberté, de résistance et d'espoir ».

Comment êtes-vous devenue comédienne et chanteuse en Grèce ?

C'est ce que j'ai toujours voulu faire. J'ai commencé par prendre des cours de piano et plus tard, je suis allée au Collège Musical de Pallini à Athènes où, en plus du programme normal des cours on suivait un programme complet d'études musicales : théorie et pratique de la musique occidentale mais aussi de la musique byzantine, chorale, orchestre avec également des ateliers de théâtre, de technologie de la musique etc. Après le bac, j'ai été acceptée à l'École d'Art Dramatique du théâtre contemporain d'Athènes, dirigée par Georges Kimoulis, un des plus grands comédiens grecs. J'ai eu mon diplôme en 2003. Ensuite, j'ai suivi une formation d'acteur exclusivement dédiée au cinéma, tout en travaillant en parallèle au théâtre et en chantant à la chorale du Conservatoire National.

Qui écoutiez-vous lorsque vous étiez à Athènes ?

Je suis une pure enfant des années 90... J'ai grandi avec la scène indie rock et alternative, mais aussi avec la brit pop. Mon plus grand amour depuis l'âge de 12 ans jusqu'à aujourd'hui est PJ Harvey. J'ai beaucoup écouté Nick Cave, Radiohead, Pulp, Pearl Jam, Blur, Suede, Depeche Mode, mais aussi des groupes grecs de la scène rock et alternative comme Trypes, Make Believe, Bochomolech... et des artistes comme Sokratis Malamas et Thanassis Papakonstantinou. A part ça, j'écoutais aussi de la musique classique et particulièrement de l'opéra.

Pourquoi êtes-vous venue en France et qu'y faites-vous ?

J'ai commencé très tôt à travailler au théâtre, dès la sortie de l'École. J'ai toujours voulu avoir une expérience dans un pays étranger, connaître un style de vie différent, jouer dans une autre langue... En plus, je voulais travailler davantage dans le cinéma, faire une formation plus spécialisée d'acteur face à la caméra et en Grèce, on en a rarement l'occasion, en tout cas à cette époque. Dans ce métier, on n'est jamais sûr de garder sa place, on a peur d'être vite oublié, je me suis dit alors qu'il fallait que je parte étant encore jeune. Comme je parlais français et connaissais déjà Paris, j'ai atterri ici en octobre 2006 pour 6 mois et pour faire une formation à la Franco-Américaine du Cinéma et Théâtre, dirigée par Sarah Eigerman. J'ai commencé vite

à tourner des courts-métrages et à jouer au théâtre. J'ai repris également des études universitaires de Littérature et Traduction, du coup je suis restée et c'est déjà ma 6^{ème} année à Paris ! Actuellement, je travaille en tant que comédienne, je viens de tourner avec Pamela Varela pour son prochain long métrage, *Le voyage d'Ana*, et je prépare un Hommage à Sarah Kane sur son œuvre complète au théâtre de Nesle, mis en scène par Telmo Herrera. Je participe depuis un an au groupe de jazz Kaïmaki, dirigé par le pianiste et compositeur Stéphane Tsapis et composé de musiciens venus d'univers différents, qui combine jazz, musique méditerranéenne et poésie. Avant cette rencontre, je n'avais presque aucun lien avec le jazz, c'est un univers que je découvre grâce à Kaïmaki et je suis très contente d'être à nouveau dans le milieu de la musique.

Comment ressentez-vous ce qui se passe en Grèce en ce moment ?

Je ne rentre en Grèce qu'une fois par an, en été où tout est un peu éteint, surtout à Athènes. Mais déjà, je trouve que la ville a beaucoup changé, les gens aussi. On a l'impression qu'ils ont peur, qu'ils s'enferment. Le racisme et la xénophobie ont aussi augmenté je trouve. Par rapport à la vie quotidienne, les retours que j'ai de ma famille et des amis sont catastrophiques. Le niveau de vie a tellement augmenté ces dernières années, que je ne peux pas imaginer comment les gens vont vivre avec les coupes de salaires et les autres mesures d'austérité. Après, c'est vrai que pour moi, il n'est pas très étonnant que l'on en soit arrivé là, la vie est devenue tellement chère avec l'entrée dans la zone euro. Il faut voir que la plupart des Grecs étaient toujours les meilleurs clients des banques. On prenait des crédits pour aller en vacances, pour acheter des voitures des maisons alors qu'on travaillait au smic...

Comment évaluez-vous la responsabilité d'autres pays comme la France ou l'Allemagne ?

Oui, l'Allemagne nous doit les indemnités de la deuxième guerre mondiale. Oui, l'Allemagne et la France nous forcent la main pour acheter des armes, des avions, des sous-marins etc. dont on n'a pas besoin. Mais ce n'est pas simplement à cause de ça qu'on est en crise. L'Europe nous a aussi beaucoup aidés, dès l'entrée de la Grèce dans l'Union Européenne en 1981, avec des aides pour des

travaux qui n'ont jamais été faits ou à moitié. L'argent s'est évaporé dans certaines poches. La plupart des banques en Grèce sont françaises, il est confortable de dire que c'est la faute des banques, que les banquiers nous ont tendu un piège avec tout cet argent facile (c'est hallucinant comme il était facile en Grèce d'avoir une carte de crédit ou un crédit même si on ne travaillait pas) mais c'est aussi notre faute si nous nous sommes laissés prendre. Nous avons été une proie facile.

Le petit clip des Guignols de l'info (21 juin 2010) que vous m'avez montré est-il juste ?

On verra bientôt ! C'est un peu exagéré peut-être mais à la base, il est juste. On voit que ce n'est pas seulement la Grèce qui est dans cette situation-là. Déjà en France, on parle des mesures d'austérité et des coupures. Partout en Europe, les gens sont obligés de travailler de plus en plus longtemps pour une retraite insuffisante. On parle d'effet domino, on fait croire aux gens que la Grèce est responsable de la crise européenne mais ce n'est pas juste. L'économie en Europe est très fragile depuis la création de la zone euro. Comment peut-on avoir la même monnaie quand on n'a pas la même économie, les mêmes fonds, la même inflation ?

Peut-il y avoir un mouvement artistique fort surgissant de cette crise ?

Je ne sais pas trop... Une telle situation va porter un air de changement dans tous les domaines, surtout l'art. Mais en ce moment, beaucoup de théâtres ferment à cause de la crise, on ne tourne pas de films parce qu'on n'a pas d'argent, même à la télé, on ne fait plus de séries, on préfère les télé-réalités parce que la production est moins chère ou bien on achète des séries turques bon marché (très à la mode en ce moment). Beaucoup d'artistes quittent le pays. Mais en même temps, comme on parle beaucoup de la Grèce en ce moment, cette période offre une certaine visibilité pour les artistes grecs à l'étranger. Tout d'un coup, on se rend compte qu'existe un cinéma grec contemporain par exemple... Peut-être y aura-t-il un intérêt plus important, plus de littérature grecque traduite, plus de films grecs distribués...

Disque en vente aux Allumés du Jazz : Kaïmaki, Mataroa

Depuis son entrée dans la Communauté Européenne en 1980 (de 1980 à aujourd'hui, le déficit est passé de 22% à 127% du PIB), la Grèce a accepté le démantèlement de son agriculture et de son industrie



Forum Athènes



GRÈCE - ALLEMAGNE ET LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Toutes les guerres, comme celle déclarée par l'Allemagne en 1939-1945, ne peuvent se faire sans les ressources humaines, technologiques et financières.

En 1939, le régime nazi peut compter sur sa propre population ainsi que sur l'aide des armées des pays occupés. Pour les ressources technologiques, il peut compter sur les entreprises souvent étrangères qui investissent depuis plusieurs années sur le territoire allemand (IBM-Dohomag automatismes, ITT télécommunications, FORD-Werke, GM-Opel, voitures - camions - chars - moteurs d'avions, IG-FABERN chimie et recherche sur les prisonniers, Standard Oil, ...). C'est la politique de la liberté d'entreprendre qui trouve des défenseurs acharnés parmi les dirigeants des grandes entreprises et hommes politiques après la grande crise de 1929, le plan Young aidant. Pour les ressources financières, déjà en janvier 1939, le président du directoire de la Reichsbank avertit A. Hitler « *il n'y a plus de devises ni de réserves à la banque. Les réserves constituées par l'annexion de l'Autriche et par l'appel aux valeurs étrangères et aux pièces d'or sont épuisées. Les finances de l'état sont au bord de l'effondrement* ». Ainsi, les victoires de l'armée allemande sont suivies par le pillage systématique des pays occupés. Une gigantesque chasse au trésor est organisée (lingots, pièces d'or, devises, bijoux, et chose macabre, les dents en or des prisonniers).

A son tour, Mussolini, en octobre 1940, essaie d'envahir la Grèce. Ses armées sont repoussées et poursuivies jusqu'à la mer de l'Albanie. A son tour l'armée allemande attaque la Grèce et l'envahit en juin 1941. L'envahisseur ne s'attend pas à une résistance si importante de la part d'un si petit pays (7,5 millions d'habitants à l'époque). L'armée d'occupation procède de la même manière aussi en Grèce. La Grèce est pillée et dévastée comme aucun autre pays. D'après un rapport de la Croix Rouge, pendant la période de 1941-1943, au moins 350 000 Grecs sont morts de faim, résultat du pillage de toutes les ressources agricoles et industrielles pour les besoins de la Wehrmacht (à ce propos, Joseph Goebbels dans un de ses discours dira que le peuple allemand sera le dernier à mourir de faim !). Durant la Seconde Guerre mondiale, la Grèce a perdu 13% de sa population. Les Allemands ont tué les habitants de 90 villages et villes, ont brûlé 1700 villages et souvent ont exécuté les habitants. Pendant l'occupation, les réserves en or et en devises sont volées, et ensuite un prêt (prêt d'occupation) de plusieurs millions de DM est consenti par le gouvernement des collabos en Grèce. La Grèce, d'après les rapports de l'ONU, est le troisième pays le plus touché par la guerre (après la Pologne et l'Union Soviétique).

A propos de l'or : en 1945, les alliés estiment que les réserves des nazis dans les banques suisses sont entre 200 et 398 millions de dollars-or. Une négociation s'engage à Washington, elle durera 68 jours ! Finalement, les banques suisses paieront 58 millions de dollars en 1946 pour solde de tout compte ! En septembre 1946 (c'est déjà la guerre froide !), une commission tripartite (USA, France, Grande-Bretagne) est mise en place pour examiner les demandes des gouvernements et non pas des personnes privées, en vue de la restitution de l'or volé. Une dizaine de pays ont revendiqué leur dû, parmi eux la Grèce.

A propos du prêt (d'occupation) : les gouvernements grecs, à plusieurs reprises, ont demandé à l'Allemagne le remboursement du prêt mais sans succès. Cas unique, le chancelier Ludwig Erhard a promis le remboursement après l'unification de l'Allemagne ! La Seconde Guerre mondiale se termine par une série de capitulations, mais n'aboutit jamais à un traité de paix. Un traité avec l'Allemagne devient possible après la chute du Mur de Berlin et la réunification (Convention de Moscou du 12 septembre 1990 signée d'une part par les deux Allemagnes et d'autre part par les Etats-Unis, la France, la Grande-Bretagne et l'Union Soviétique). Faute de mieux, cette convention peut être considérée comme le traité de paix mettant officiellement fin à la Deuxième Guerre mondiale. Mais quid des réparations ?

Tout ceci n'explique, ni n'excuse la politique vassale, et catastrophique pour le peuple grec, suivie par les gouvernements successifs grecs pendant soixante ans. Depuis son entrée dans la Communauté Européenne en 1980 (de 1980 à aujourd'hui, le déficit est passé de 22% à 127% du PIB), la Grèce a accepté le démantèlement de son agriculture et de son industrie. Par exemple : en 1980, l'agriculture grecque était légèrement excédentaire ; trente ans plus tard, la Grèce importe une grande partie des produits nécessaires à sa propre consommation. Sous la houlette de la Commission, la Grèce a supprimé la culture et la transformation des produits tels que tabac, coton, lin, sucre, agrumes, fruits...

Nicolas Spathis

Le clarinettiste Kostas Tzekos est à l'affût. Ancien étudiant de Guy Dangain, il joue Brahms tout en appartenant au groupe Folk Rock Défilé des âmes, se joignant aussi au groupe électro-funk-jazz-folk Happy Dog. On l'a aussi vu l'an passé dans l'Opéra des mendiants de Nikos Kypourgos. Aujourd'hui, il partage l'essentiel de son temps entre l'Orchestre National de Grèce et l'impétueux groupe Skull & Dawn.

Vous jouez en même temps dans l'Orchestre National et dans un groupe rock, que représentent ces deux choix ?

Ces deux choix sont le résultat d'un essai de combiner quelques éléments contraires pour faire dériver des choses nouvelles dans la musique au niveau personnel. Les deux éléments fondamentaux sont d'un côté la précision et le perfectionnisme (technique et interprétation) de la musique classique-contemporaine, et de l'autre l'esprit de la musique rock, plus instinctif qui offre au public et au musicien la liberté de s'exprimer d'une manière plus corporelle. On peut dire que c'est une approche interdisciplinaire dans le cadre de la musique même.

Comment ces pratiques s'articulent-elles dans la situation économique et sociale actuelle de la Grèce ? La musique a-t-elle un rôle important à d'autres époques troublées en Grèce, qu'en est-il de la situation actuelle ?

Dans cette situation, les Grecs n'ont pas de choix. Il faut travailler plus, pour gagner moins. Pareillement pour la musique. Les orchestres font face à des difficultés financières qui menacent même leur existence et pour les groupes (rock), chaque gig est un combat pour gagner un public traumatisé. À chaque époque troublée et dans chaque pays, la musique donne la possibilité aux gens d'exprimer leur opposition et leur mécontentement pour retrouver le courage et l'espoir. Ça, c'est inévitable. Mais la société grecque est encore choquée et on n'a pas eu encore des musiques « spécialisées » et populaires comme aux périodes de crises du XX siècle. Il y a beaucoup de rap et punk mais ces genres ne s'adressent pas au grand public.

Quel est le propos de Skull & Dawn ? Quel public touche-t-il ?

Originaire d'Athènes, Skull & Dawn s'est formé en 2009 avec des membres du « Défilé des âmes », composant une musique obscure et lyrique dans laquelle on trouve des éléments de metal, d'industriel et de folk. En ce moment, Skull & Dawn enregistre son premier album qui contient des histoires inspirées par le sud des Etats-Unis et s'accompagnera d'une BD originale, créée pour cette occasion.

Le public de Skull & Dawn est divers et hétérogène parce que le groupe touche beaucoup de styles à cause de la diversité d'activités des membres et leur goût musical (chanteur comédien, bassiste photographe, clarinettiste musicien classique etc...).

Comme clarinettiste classique, pourquoi le choix du rock et non du jazz par exemple ?

Je pense que c'était par curiosité dans un premier temps. C'était aussi une question de préférence car j'ai toujours aimé la musique brutale et expérimentale. Ayant une formation classique, j'ai l'impression que le jazz m'aurait limité. Je préfère ma recherche musicale libre et ouverte vers tous les styles. Il y a aussi des références au jazz dans Skull & Dawn mais moi je ne peux pas me considérer comme jazzman.

Que pensez-vous des propos de Mikis Theodorakis du 12 février (1) :

Je suis tout à fait d'accord avec Mikis Theodorakis à la différence que mon approche est un peu moins patriotique. Il ne s'agit pas simplement de la destruction de la Grèce. La destruction de la Grèce comme celle d'autres pays fait partie du procédé de redistribution de la richesse dans l'Union Européenne. On l'a déjà vu pendant les années 80 au Royaume-Uni par Thatcher mais là ça devient plus intense et plus dur. La vie en Grèce est devenue très désagréable et chaque jour, cette situation s'aggrave. Mikis a raison mais c'est un problème international. Nous sommes dans une époque qui manque cruellement d'humanisme.

Comment voyez-vous l'avenir ?

Je ne suis pas optimiste. Je suis certain que ça va être très intéressant mais pas nécessairement bon. On va vivre des situations surréalistes à grande échelle et j'attends les musiques qui vont accompagner ces moments de changement !



Illustration de Johan de Moor

C'est la
GREECE



(1) Mikis Theodorakis se rendait avec l'ancien résistant Manolis Glezos (89 ans) à une manifestation publique le 12 février 2012, le même jour il publiait un texte intitulé : « Notre pays s'enfoncé dans les ténèbres du Moyen Âge ».

Extraits : « Il est évident que ces deux grandes plaies auraient pu être évitées si les dirigeants des deux partis politiques pro-américains n'avaient pas été infiltrés par la corruption. Cette richesse, produit du travail du peuple grec, était ainsi drainée vers les coffres-forts de pays étrangers. Les politiciens ont essayé de compenser cette fuite d'argent par un recours à des emprunts excessifs qui résultaient en une dette publique de 300 milliards d'euros, soit 130% du PNB (Produit National Brut). Par cette arnaque, les étrangers gagnaient doublement : d'une part, par la vente d'armes et de leurs produits et d'autre part, par les intérêts sur l'argent prêté au gouvernement (et non pas au peuple). Comme nous l'avons vu, le peuple grec était la principale victime dans les deux cas. Un seul exemple suffira pour vous convaincre : en 1986, Andreas Papandréou a emprunté un milliard de dollars à une banque d'un grand pays européen. Les intérêts de cet emprunt n'ont été remboursés qu'en 2010 et ils s'élevaient à 54 milliards d'euros.

L'année passée, M. Juncker a déclaré qu'il avait remarqué lui-même l'hémorragie financière massive de la Grèce qui était due aux dépenses excessives (et forcées) pour l'achat de matériel de guerre - de l'Allemagne et la France en particulier. Et il a conclu que ces vendeurs nous conduisaient à un désastre certain. Hélas, il a avoué qu'il n'a rien fait pour contrecarrer cela, afin de ne pas nuire aux intérêts des pays amis ! (...)

M. Papandréou aurait pu faire face à la crise économique (qui reflétait celle de l'Europe) avec des prêts de banques étrangères au taux habituel, c'est-à-dire inférieur à 5%. S'il l'avait fait, notre pays n'aurait pas eu de problème. Comme nous étions dans une phase de croissance économique, notre niveau de vie se serait amélioré.

Mais M. Papandréou avait déjà commencé sa conspiration contre le peuple grec en été 2009, lorsqu'il a rencontré secrètement M. Strauss-Kahn, dans le but de passer la Grèce sous la tutelle du FMI. Cette révélation a été divulguée par l'ancien président du FMI. (...)

Ensuite, M. Papandréou et le ministre des finances ont mené une campagne de discrédit pendant 5 mois, au cours de laquelle ils ont essayé de persuader les étrangers que la Grèce est, comme le Titanic, en train de couler, que les Grecs sont corrompus, paresseux et donc incapables de faire face aux besoins du pays. Après chacune de leurs déclarations, les taux d'intérêt montaient, afin que la Grèce ne puisse plus faire des emprunts et afin de donner un caractère de sauvetage à notre adhésion au FMI et à la Banque Centrale Européenne. En réalité, c'était le début de notre fin. (...)

En mai 2010, un ministre, celui des finances, a signé le fameux Mémorandum (Mnimonio, en grec), c'est-à-dire notre soumission à nos prêteurs. D'après le Droit grec, l'adoption d'un tel accord nécessite d'être mis aux voix et d'être approuvé par les trois cinquièmes des députés. Donc, le Mémorandum et la Troïka qui nous gouvernent, fonctionnent illégalement

- non seulement par rapport au Droit grec, mais aussi au Droit européen. (...)

Entretemps, nous sommes censés vivre grâce à la générosité de nos prêteurs d'argent, les banques européennes et le FMI. En fait, l'intégralité du paquet de dizaines de milliards d'euros versé pour la Grèce, retourne à son expéditeur, tandis que nous sommes de plus en plus endettés à cause des intérêts insupportables. Et parce qu'il est nécessaire de maintenir en fonction l'Etat, les hôpitaux et les écoles, la Troïka charge la classe moyenne et inférieure de notre société de taxes exorbitantes qui mènent directement à la famine. La dernière fois que nous avons vécu une situation de famine généralisée dans notre pays était au début de l'occupation allemande, en 1941, avec près de 300 000 morts en six mois seulement. De nos jours, le spectre de la famine revient dans notre pays infortuné et calomnié. (...)

Lorsque les SS et la famine tuaient un million de personnes et la Wehrmacht détruisait notre pays, confisquait toute la production agricole et l'or de nos banques, les Grecs ont pu survivre grâce à la création du Mouvement de Solidarité Nationale et d'une armée de partisans comptant 100 000 soldats, - ce qui a retenu 20 divisions allemandes dans notre pays. En même temps, non seulement les Grecs ont-ils survécu grâce à leur application au travail, mais il y a eu lieu, dans des conditions d'occupation, un grand développement de l'art grec moderne, en particulier dans le domaine de la littérature et de la musique. La Grèce a choisi la voie du sacrifice pour la liberté et la survie en même temps. (...)

Aujourd'hui, dimanche 12 février, moi et Manolis Glezos - le héros qui a arraché la croix gammée de l'Acropole, donnant ainsi le signal du début, non seulement de la résistance grecque, mais aussi de la résistance européenne contre Hitler - nous nous préparons à participer à une manifestation à Athènes. Nos rues et nos places vont être remplies de centaines de milliers de personnes qui manifesteront leur colère contre le gouvernement et la Troïka. (...)

Je suis entièrement concentré sur ce but (l'Union du peuple en un Front) et je suis persuadé que nous l'atteindrons. Je me suis battu les armes à la main contre l'occupation hitlérienne. J'ai vu les cachots de la Gestapo. J'ai été condamné à mort par les Allemands et j'ai miraculeusement survécu. En 1967, j'ai fondé PAM (Patriotikò Mètopo - front patriotique), la première organisation de résistance contre la junte militaire. Je me suis battu dans la clandestinité. J'ai été arrêté et emprisonné dans « l'abattoir » de la police de la junte. Finalement, j'ai encore survécu. Aujourd'hui, j'ai 87 ans, et il est très probable que je ne serai pas vivant le jour du sauvetage de ma patrie bien-aimée. Mais je vais mourir la conscience tranquille, parce que je continuerai jusqu'à la fin de faire mon Devoir envers les idéaux de Liberté et de Droit. »

Mikis Theodorakis, auteur du Canto General, poème épique en quinze chants du poète chilien Pablo Neruda, a représenté un pan important de la contestation ouverte contre le régime des Colonels grecs (1967-1974)

On peut écouter les musiques de Los Bodies
Zwή (Lazy Dog records 1997)
Γενετικά Καθαροί (Virgin 2000)
Brutal (small music theatre 2006)
Όσμως (small music theatre 2008)
ainsi que sur leur site : <http://www.lostbodies.gr>

et celles de Skull & Dawn sur leur My Space : <http://www.myspace.com/skullndawn>

Texte de Jean-Louis Wiert

Illustration de Jeanne Puchol

ETHICA BLUES (1)

Apparemment loin des parfums libertaires qui font parfois frissonner ses lecteurs, le Journal des Allumés crée une fois de plus l'événement en décidant de se pencher avec gravité sur le problème de la déontologie. Rassurez-vous le naturel revient généralement au galop, mais il n'en reste pas moins vrai que ce numéro sera, et à titre exceptionnel, affaire de morale (la vraie, celle qui « *tord le cou à la morale* » comme disait le regretté Blaise P. ?). Sur ce champ les choses sont loin d'être claires. Comme souvent reportons-nous à l'indispensable *Dictionnaire historique de la langue française* pour nous rafraîchir la mémoire et être certains que nous parlons bien tous de la même chose.

Déontologie est emprunté à l'anglais *deontology* formé du grec *deon* (ce qu'il convient de faire), de *dein* (lier, attacher) et de *logos* (le discours, la doctrine). Le mot se rapporte à la théorie des devoirs et désigne l'ensemble des règles morales qui régissent l'exercice d'une profession.

Ce louable souci (né aux USA dans les années 30) fit des ravages en Europe dans les années 90 par la prolifération de chartes éthiques toutes plus édifiantes les unes que les autres. On pouvait lire dans celle qui nous assène à longueur d'année « *que nous le valons bien* » qu'elle avait pour but d'aider l'ensemble des collaborateurs de la société, à intégrer « l'esprit maison » dans leur vie quotidienne. En introduction, la définition de cet esprit maison rappelait ô combien utilement qu'il s'agissait avant tout de celui « *d'une entreprise citoyenne responsable, qui prenait part à la création d'un monde de beauté et d'équité* ». Dans ce domaine, et même si celle de mesure cosmétique plane évidemment tout naturellement, les notions de responsabilité et d'équité interpellent et font immédiatement penser qu'il s'agit avant tout d'une stratégie de communication sans aucun engagement précis. On sent ici la patte du publicitaire qui n'hésitera pas, si nécessaire, à brandir un Sénèque qu'il n'a pas lu pour prendre un peu d'altitude et mieux envelopper la marchandise. A quoi bon lire la suite ? Il y a cependant encore mieux, c'est-à-dire plus exemplaire. Plus près de nous une célèbre société de production télévisuelle qui, exploitant le désormais célèbre « *temps de cerveau disponible* » contribue allègrement à la lobotomisation du télé-spectateur par ses émissions de télé-réalité, a pris un beau matin la courageuse décision de se doter d'un comité d'éthique pour régir la conception et la réalisation de ses produits ; ce n'est pas parce qu'on est dans le caniveau qu'il ne faut pas rester propre sur soi. Là aussi, cynisme, communication, diversion et compagnie. N'y trouve-t-on pas dans l'affichage de ses principes cette affirmation ahurissante qui définit la démarche en soulignant « *que la dignité humaine est placée au-dessus de toute autre considération* » ? De très estimables collaborations furent sollicitées pour constituer ce comité et comme elles étaient bénévoles et sans doute mal renseignées, on ne voit que l'effet médiatique produit donc l'éternelle vanité de celui qui est publiquement choisi pour expliquer que leur accord ait pu être obtenu. Ce qui est clair, c'est que ce choix procédait également d'une stratégie de communication. Bref, soyons lucides, l'approche « publicitaire » a désormais également envahi la réflexion sur la morale, sachant qu'on a évidemment les penseurs qu'on mérite et il faut s'y faire (*dura lex sed rolex* dirait l'ineffable Séguéla). Ce phénomène est bien plus préoccupant que la conquête du monde politique ou après tout, il s'agit encore et toujours de vendre des produits. Le drame réside dans le fait que les politiques n'aient pas réalisé (?) qu'étaient appliquées à la lettre et sur leur personne, des méthodes rodées dans un fonds de commerce qui est celui des lessives et des couches-culottes. (On se souvient, il y a bien des années, du témoignage d'une ancienne candidate à l'élection présidentielle surprenant, entre ses deux communicants, un « *on n'arrivera à rien, le produit se rebiffe...* » qui en dit long sur le sujet.)

Et la maison Jazz dans tout ça me direz-vous ? Serait-il opportun de lui insuffler aussi un peu de déontologie ? De rédiger pour elle un code de comportement qui définisse le rôle, les responsabilités respectives de tous les acteurs qui vivent dans cet univers ? A la lecture d'un blog récent qui fit grand bruit (pas moins d'une demi-page de commentaire dans *Le Monde*, ça n'arrive quand même pas tous les jours) où un musicien écrivit d'une plume trempée dans le vitriol ce qu'il pensait de la répartition des rôles et des abus de pouvoir, on peut s'interroger. Ce même musicien vient d'ailleurs d'évoquer à nouveau dans une revue mensuelle les différents acteurs, leurs problématiques, et ce de manière plus apaisée. Au chapitre production (ne parlons que de ce que nous connaissons à peu près correctement), j'ai relevé avec amusement « *que les producteurs assaillis de propositions, doivent faire*



« de la différence au différend, il n'y a souvent que l'espace d'une incompréhension »

preuve de courage pour dire souvent non et parfois oui ». C'est à mon sens une vision bien indulgente du problème sachant que dans bon nombre de cas il n'y a pas de réponse du tout, et si vous voulez mon avis, c'est peut-être bien là que la déontologie commence à pointer le bout de son nez. Alors on peut considérer qu'une charte qui recommanderait expressément dans l'un de ses articles de répondre, même sommairement, à tout envoi, toute proposition sérieuse s'entend, ne serait pas inutile et éviterait au climat de se détériorer davantage (d'ailleurs, si j'ai bien compris l'histoire, n'est-ce pas précisément une forme de silence perçu comme méprisant qui a déclenché l'incendie dont nous parlons ?). Au-delà des systèmes en place, et quel que soit le milieu où ils existent, on oublie souvent qu'il y a d'abord des hommes dont le simple comportement quotidien est déterminant.

La dernière crise financière a remis à la mode cette éternelle notion de régulation vendue comme un incontournable remède « technique » contre les excès, les dérives en tous genres ; faut-il encore être sûr

que tout le monde soit décidé à y souscrire et à ne pas contourner les règles. Un slogan disait cruellement au plus fort de la tempête « *ce n'est pas parce qu'on est banquier qu'on aime l'argent, mais parce qu'on aime l'argent qu'on est banquier* ». Il est sans aucun doute excessif mais rappelle que l'essentiel repose sur la nature humaine et des travers depuis longtemps identifiés (le dernier ouvrage de Joseph Stiglitz, grand économiste américain s'il en est, ne s'intitulait-il pas tout simplement *Le triomphe de la cupidité* avec dans son constat l'évocation d'une grave crise morale ?). Dans l'échelle connue du « plus ou moins grave », la suffisance, l'insuffisance, la négligence, la volonté de préserver une position, la vénalité, la faiblesse, la vanité, sont-elles pour nous des notions tout à fait étrangères ?

La rédaction d'une charte serait cependant grandement délicate. Pour l'heure la proposition « d'Etats Généraux du Jazz » est avancée. On peut craindre que des esprits frondeurs nostalgiques du dix-huitième siècle, détendons l'atmosphère quelques secondes, affichent par anticipation des principes dignes du chapitre suivant à savoir celui de la Terreur. J'entends d'ici : « *interdiction pour tout musicien de prendre un chorus s'il n'a rien à dire !* » ou encore : « *il est interdit de faire la critique d'un disque qu'on n'a pas écouté !* » Enfin par exemple...

Les « Allumés », puisqu'ils regroupent des structures de production en relation avec l'ensemble des acteurs devraient-ils, au lieu de pérorer sur le sujet, s'investir eux aussi sur ce type de document ? Faire des propositions ? Il y a assez peu d'argent dans le jazz, c'est une vérité première, mais cela ne doit pas conduire à des pratiques dont la principale victime est précisément souvent celui qui crée. Loin de nous l'idée d'entrer ici dans les arcanes de la production qui constituent encore aujourd'hui et surtout en des temps difficiles ce que nous appellerons pudiquement une sorte de « continent noir » (comme chacun sait, il s'agit d'une expression freudienne synonyme d'obscurité, je dis ça pour le camarade Lilian T. au cas où il lirait ces quelques lignes sachant qu'on est désormais condamné à une prudence sémantique extrême). Par tempérament mais aussi par conviction, j'ai tendance à prendre le parti du créateur, du « saltimbanque » si vous voulez. Ceux qui interviennent ultérieurement peuvent évidemment avoir des idées, de l'intuition, de l'intelligence, mais ils participent généralement à un processus de création dont le maillon premier, essentiel, leur échappe, ce qui doit justement inciter à la modestie ce qui n'est pas toujours le cas. Pour le reste, il n'est pas douteux qu'ils doivent faire face à leurs propres difficultés et cela les musiciens doivent aussi le comprendre (souci bien compréhensible de rentabilité qui complique singulièrement toute prise de risque pour le producteur, tout problème de choix pour le programmeur etc.). Alors, une charte éthique du producteur, de l'ingénieur du son, du programmeur, du journaliste ?

Et il y aurait bien d'autres questions du genre : sur le plan financier vivons-nous dans un monde où toute idée nouvelle, toute amélioration, sont inévitablement soumises à la notion de subvention ? Le monde du jazz manque-t-il d'imagination et vit-il ainsi au-dessus de ses moyens ? Il n'en reste pas moins vrai que la situation peut rendre nerveux puisqu'à l'effondrement des ventes s'ajoutent depuis peu d'autres indicateurs qui agrémentent le tableau (la Sacem vient par exemple d'annoncer une baisse des droits d'auteur en provenance du spectacle vivant). Il est donc parfaitement superflu, et ce sera la « morale » de ce propos, de se déchirer entre soi alors qu'il suffit peut-être de se parler ; de la différence au différend, il n'y a souvent que l'espace d'une incompréhension n'est-ce pas ? Alors des « Etats Généraux » du jazz, pourquoi pas. A condition d'y associer l'ensemble des acteurs et de se souvenir qu'il y a eu récemment dans d'autres domaines des occasions perdues (« Etats Généraux » de la Presse qui « oublièrent », excusez du peu, les journalistes et les lecteurs et firent l'impasse sur les questions de fond). Se souvenir enfin que nous vivons dans un pays infiniment plus doué pour les révolutions que pour les réformes.

(1) Au départ, le clin d'oeil était bien évidemment destiné à Archie Shepp et son Attica blues et avec cet « à peu près », on avait le droit de trouver l'exercice légèrement capillo-tracté. Et puis quel rapport entre l'homme et le sujet traité ? Depuis ce matin, autre clin d'oeil, d'essence divine cette fois ! On vient d'annoncer la découverte dans les archives du Vatican, d'un manuscrit de L'éthique de Spinoza ! Celui qui fut surnommé le « pape » du free jazz est donc parfaitement à sa place.

L'ORCHESTRE BOUGE

Correspondance de Daniel Yvinec avec le journal

Illustration de Rocco

L'Orchestre National de Jazz est, depuis sa création, sujet de polémique. Si bon nombre doutent toujours de sa nécessité, si sa fonction politique frise encore l'étrange, si ses contradictions restent invétérées, quelques-uns de ses chefs ont essayé avec fougue de transgresser les règles de cet objet national en en faisant un objet d'expérimentation. Son actuel directeur, Daniel Yvinec, est manifestement de ceux-là. Contrebassiste éclectique avec David Sylvian, John Cale, Salif Keita, Ryuichi Sakamoto, André Minvielle, Paul Motian, Mark Turner, Mark Murphy, Guillaume de Chassy, mixeur, remixeur, metteur en scène, monteur en son, Yvinec applique avec ferveur boulimique ses désirs tout créatifs à cette drôle d'entité d'état. Jusqu'où est-ce possible ?

L'idée de jazz est-elle compatible avec le mot « national » ?

J'imagine que si la question m'est posée, elle fait référence à ma « position » de directeur artistique de l'Orchestre National de Jazz. Il est en effet assez logique de s'interroger à ce sujet. Étrangement, je me la suis assez peu posée. Cela m'amène donc à me demander pourquoi elle m'a à peine effleuré. Peut-être parce que ce qui est national, c'est l'orchestre, pas la musique. Je n'ai jamais envisagé une dimension nationale de la musique qui serait dictée par un statut, un type de financement. Cette chance qui nous est donnée, à l'orchestre et à moi-même de travailler dans de bonnes conditions, je la prends comme une opportunité, un devoir même, d'être libre, de prendre des risques, d'entretenir cet esprit de laboratoire permanent qui est à la base de toute aventure artistique. La constitution même de mon orchestre reflète cet état d'esprit. J'ai choisi de m'entourer majoritairement de musiciens que je ne connaissais pas et qui ne se connaissaient pas non plus. Je n'y étais en aucun cas obligé, j'avais envie de tenter une expérience nouvelle, stimulante, de faire vivre une aventure excitante à des musiciens qui a priori n'étaient pas réellement « faits » pour se rencontrer. J'avais le désir de montrer que l'on peut vivre ensemble quelque chose de fort lorsque l'on ne se ressemble pas, lorsque l'on est issu de mondes que l'on croit éloignés, le free, la musique contemporaine, la pop, la musique électronique... Cela fonctionne, c'est une entreprise passionnante qui nécessite de ma part une vigilance de tous les instants et qui fait aussi appel à la curiosité de chacun, à la générosité aussi, c'est important la générosité.

Le jazz a effectivement été choisi à quelques reprises dans l'histoire pour représenter l'État américain (tournées en URSS de Benny Goodman par exemple), que peut représenter l'ONJ ?

Difficile de se rattacher à cette comparaison, ce que peut représenter l'ONJ c'est je l'espère une formidable ouverture pour ceux qui en sont mais aussi pour tous les autres... J'espère qu'il n'y a rien de naïf dans ces propos mais je ne défends pas une seule idée du Jazz loin de là. Je défends l'exigence de la qualité quels que soient les styles, le sens de l'aventure aussi et la force d'aller au bout de ses idées et de ses rêves. Nous voyageons beaucoup, nous revenons entre autre de Chine, des USA aussi... A propos des États-Unis justement, il est stimulant de voir que dans le pays où tout a commencé en terme de Jazz, nous n'avons pas été un big band de plus - nous ne sommes d'ailleurs pas vraiment un big band - mais un orchestre qui ne ressemble pas à grand-chose de ce que l'on peut croiser là-bas. Ce n'est pas moi qui le dis mais je suis heureux que cela soit perçu de cette façon par le public, les musiciens locaux les médias. J'ai organisé le lendemain de notre concert au « Poisson Rouge » à New York une gigantesque session totalement improvisée dans un studio à Brooklyn. Mon idée était de mettre l'orchestre dans une autre réalité en le « confrontant » à dix musiciens américains. Il n'y avait pas d'argent en jeu, juste de la musique et quelques bonnes choses à manger... J'étais au centre d'un cercle entouré de mes musiciens et de Tony Malaby, John Hollenbeck, Tim Lefebvre, Gil Goldstein, Ed Neumeister, Theo Blackman, Matt Mitchell etc. C'était passionnant, j'ai dirigé quelques moments par des signes, des consignes données en amont, des mises en situation, des modes de jeu. D'autres musiciens l'ont fait à leur tour, tout cela était très naturel laissant peu de place aux egos parfois trop envahissants qui peuvent empêcher la musique de prendre son envol. C'était comme une partition collective qui se déroulait sous nos yeux, un vrai moment de partage sans autre but. J'ai tout de même plus de six heures de musique à deruser... On verra ce que cela deviendra, ça c'est une autre histoire. Tout cela pour dire que si l'on peut représenter quelque chose, c'est une idée, une envie, une énergie et si cela fonctionne, forcément, on ouvre des portes pour tout le monde, c'est un effet naturel (je mesure aussi à quel point d'autres nous ont ouvert la brèche, là aussi il y a une histoire).

En tout cas, j'entends de plus en plus de musiciens, de journalistes, de producteurs inciter les gens à se tourner vers l'Europe, on a compris que quelque chose d'important se passe par chez nous, ce n'est pas rien et ce n'est qu'un début... Je ressens cette curiosité un peu partout où il nous est donné de voyager.



À quel endroit se situe la contrainte ?

La contrainte est pour moi plutôt dans ce que j'ai ressenti au début de mon mandat en terme de pression, d'a priori dans le regard des autres à l'égard de cette nouvelle fonction. C'est une chose que je comprends mais cela ne suffit pas pour qu'elle disparaisse totalement, c'est finalement même assez sain si l'on décide d'en faire un moteur et non un frein. Se retrouver à changer de statut du jour au lendemain, à avoir une visibilité au sein d'une institution a été une chose dont je ne pouvais réellement prévoir les effets. J'avais eu jusqu'alors un parcours plutôt en marge de l'institution. Sideman attentif, sur scène et en studio d'abord puis enchaînant mes projets les uns après les autres sans avoir réellement le temps de penser à qui pourrait m'aider à les mettre sur pied, j'ai agi comme un petit entrepreneur en somme, réinvestissant les quelques bénéfices d'un projet dans le montage du suivant... C'était du boulot bien sûr mais c'était aussi assez tranquille dans un sens puisque je ne pouvais m'en prendre qu'à moi-même lorsque j'échouais et que je n'avais de fait de compte à rendre à personne...

Quelle est la part d'héritage ?

Je ne sais si l'on évoque l'héritage de l'ONJ ou l'héritage du Jazz de façon plus générale, j'envisage les deux options donc... Si l'on parle de l'héritage de l'ONJ, il y a une histoire que je me garderais bien d'oublier, elle est forcément passionnante puisqu'elle est plurielle, surtout avec un peu de recul, tellement de musiciens d'exception y sont passés... Ce qui enlève toute pesanteur historique à cette institution sur le plan purement artistique, c'est qu'elle a été entre les mains de directeurs musicaux qui avaient des points de vue assez différents et que l'indispensable liberté artistique a toujours été la règle du jeu. En ce qui me concerne, je suis le premier directeur artistique, avec un cahier des charges différent sur bien des plans, l'histoire évolue donc, le tout est de l'admettre et de le faire savoir avec suffisamment de clarté. Plus généralement, le poids de l'Histoire de cette musique est bien sûr colossal, il est le point de départ de notre travail quotidien des fondamentaux du Jazz. Ce travail nous nourrit et nous donne la force d'exprimer notre différence, du moins, c'est ainsi que je le vois... De même que le jazz ne s'exprime pas de même

façon d'une côte à l'autre (Est/Ouest) du pays où il a vu le jour, il est, me semble-t-il le reflet du paysage qui nous entoure, de ce que nous voyons le matin par la fenêtre en nous réveillant (bien sûr il y a notre part de rêve aussi...). J'ai toujours accepté et défendu l'idée de parler le Jazz, qui n'est pas notre langue maternelle, avec un accent et je pense que l'orchestre que j'ai monté est le reflet de cette multitude d'accents qui s'entrecroisent et de l'affirmation de cela comme quelque chose de personnel et de singulier (de fait « exportable » à l'étranger).

Le cahier des charges est-il fait pour être dépassé ou suivi ?

Le cahier des charges, c'est un truc fondamental, un plan de route et un garde-fou essentiels. C'est un truc que j'ai toujours dans le rétro (ce qui en un sens pousserait à penser qu'il est fait pour être dépassé...). Cette fonction, j'ai eu envie de l'occuper pour la façon dont elle était décrite et aussi, sans rire avec une envie de partir en mission. Je le répète, j'avais ce qu'il fallait pour être heureux en tant qu'artiste lorsque l'occasion s'est présentée et je pressentais que ce pouvait être un « dossier épineux », j'ai longuement hésité à poser ma candidature d'ailleurs, et si je l'ai fait, c'est majoritairement pour défendre des idées, des engagements en faveur de la culture, de l'idée que le Jazz mérite un vrai public, nombreux, curieux, qu'il doit aller vers ceux qui ne l'attendent pas, que les musiciens peuvent être solidaires, se comprendre quelles que soient leurs pratiques. Il y a tant à faire. Aller vers cela chaque jour, c'est pour moi une façon de m'engager, sans prétention mais avec constance dans la vie de la Cité, ma petite politique à moi...

ETHIQUE DE LANGAGE

Texte de François Corneloup

Illustration de Percelay

La musique fait-elle encore partie de la vie ? Le spectateur a-t-il encore un rôle autre que celui de remplir les salles pour satisfaire l'exigence d'une justification culturelle, le papier peint d'une société de plus en plus légèrement autoritaire ? Sommes-nous entrés dans l'ère du *show-case*, fusse-t-il de grand intellect, où chacun se doit de *représenter* ? Où sont les leurres, où sont les nôtres, où est le jazz, qu'est-il devenu ? Ces questions ne finissent pas de nous hanter en ces temps forcément troubles.

Le saxophoniste François Corneloup s'est aussi interrogé à partir d'une phrase d'un de ses bons camarades et tente un autre questionnaire.



« J'ai compris qu'on pouvait faire une musique très savante et en même temps très accessible » Hasse Poulsen

En ces temps de disette économique et de restriction budgétaire, le jazz entre autres formes artistiques subit les effets de la conjoncture. Considéré et statué comme musique « savante », « expérimentale »... par les institutions, le public, certains médias, musicologues et nombre de ses pratiquants eux-mêmes, le jazz semble aussi pâtir d'un statut d'art élitiste, cause d'un déficit relationnel avec le public. Le recul sensible constaté récemment dans l'engagement des institutions laisse cette musique de plus en plus seule face à cette problématique. Bien qu'il soit d'une urgence certaine de continuer à mettre en oeuvre les stratégies pour préserver les structures d'aide existantes, il y a peut-être nécessité de mener conjointement une réflexion sur les contenus artistiques eux-mêmes. Sans entrer dans des spéculations esthétiques inextricables car fort heureusement subjectives, ou encore des mesures de marché qu'on sait fluctuantes et mystérieuses, il conviendrait peut-être de porter aussi la réflexion sur ce qui a progressivement détourné le trajet créatif de la musique de jazz d'une pratique et d'un usage quotidiens, malgré les traces historiques pourtant avérées d'un ancrage profond dans les cultures populaires. Il s'agit de savoir en quoi cette relative mise à l'écart de la société, du moins pour certains de ces nombreux courants, contribue à précariser à son tour le sort du jazz vis-à-vis des institutions, de tenter de faire dans ce processus d'un côté, la part de ce qui relève des choix culturels de ces institutions elles-mêmes et de l'autre, du contenu intrinsèque de cette musique, pour autant qu'on puisse en dégager des traits globalement caractéristiques propres à en circonscrire le

domaine esthétique. Question du reste, qui en soi pourrait faire l'objet un débat instructif... Cette introspection est-elle de circonstance? L'urgence n'est-elle pas plutôt de rejoindre les fronts d'une lutte politique plus large ? Je me dis pourtant que réfléchir et évaluer ce qu'est réellement le positionnement sociologique du jazz dans cette époque permettra de mieux le positionner sur le terrain des luttes. Viennent alors un certain nombre de questions que je sou mets ici, dans l'espoir que leurs réponses puissent aider à préciser voire, conforter la posture de cette musique dans notre société en mouvement. Certaines se recoupent probablement ou se contredisent entre elles. J'ai malgré tout volontairement laissé cette liste en l'état avec ses redondances et ses partis-pris comme autant d'angles d'entrées possibles dans ce sujet. Il y en a probablement d'autres... Chacun pourra compléter, reconstruire et orienter à sa guise son discours au travers de ce questionnaire informel... C'est en lisant cette phrase dans le mensuel *Jazz Magazine/Jazzman* de Février 2012 et par le questionnement qu'elle a suscité dans ma propre réflexion qu'est venue l'idée de diffuser ce questionnaire : « J'ai compris qu'on pouvait faire une musique très savante et en même temps très accessible »

Hasse Poulsen

Son auteur que je salue au passage, comprendra que l'objet des ces questions n'est pas tant de mettre en débat sa seule réflexion que de formuler un questionnement assez répandu dans ce courant musical et dans lequel se retrouveront bien plus largement un certain nombre d'artistes dont je fais moi-même partie.

- Pourquoi les musiques savantes devraient-elles être forcément inaccessibles ?
- Peut-on, doit-on distinguer « accessibilité » médiatique et « accessibilité » intellectuelle ?
- Toutes les musiques accessibles sont-elles forcément « non savantes » ?
- Les musiques non classées dans la catégorie dite « savante » sont-elles des musiques « ignorantes » ?
- Qu'est-ce qui permet d'évaluer qu'une musique « savante » est plus intéressante qu'une musique « accessible » ou inversement ?
- En quoi l'élaboration « savante » d'une musique induit-elle nécessairement le risque que la musique perde son accessibilité ?
- A quoi sert de faire une musique savante si elle est inaccessible ?
- Une musique inaccessible peut-elle être réellement savante ?
- Pourrait-on considérer que l'accessibilité d'une musique soit un des critères qui permettent de la qualifier de « savante » ?
- Pourrait-on considérer qu'il y ait un public « inaccessible » pour la musique « savante » ?



Disques de François Corneloup en vente aux Allumés du Jazz :
 Next - (nato HS10068)
 Pidgin - (Evidence EVCDF466)
 Jardins ouvriers - (Evidence EVCDF454)
 Cadran lunaire - (Evidence EVCDF2029)

Disque de Hasse Poulsen en vente aux Allumés du Jazz :
 Progressive Patriots - (Das Kapital records 003)
 L'art abstrait n'a pas dit son dernier mot - (Quark 003)

Texte de Larry Ochs,

traduction de Amélie Braire,

Illustration de Pic

ROMANCE DE LA GARDE CIVILE ESPAGNOLE (VERSION OCHS)

Saxophoniste co-fondateur du toujours fringant Rova Saxophone Quartet, l'un des grands modèles du genre, créateur de la maison de disques Metalanguage (qui fit fort effet lors du premier Salon du Jazz et des Musiques Improvisées en 1983), membre de Kinhoua et What we live, Larry Ochs est un infatigable organisateur, compositeur, improvisateur, dérangeur aux projets précis, ambitieux et généreux. On l'a vu récemment aux côtés de Didier Petit. Passionné de couleurs (on se souvient de son étonnant *The Secret Magritte* chez Black Saint), son dernier ensemble en date s'intitule Larry Ochs Sax & Drumming Core (le premier album, toujours sur Black Saint *Neon Truth*, donnait le ton d'une aventure passionnée qui se poursuit sur Rogue Art avec *Stone Shift*). Un article paru dans le *Guardian* et signé Giles Tremlett le 9 décembre 2009 allait placer cet ensemble dans une étrange position médiatique qui en emballa (en abusa) plus d'un. Larry Ochs nous donne en détail sa version des faits de cette drôle d'auberge espagnole.

La morale de l'aventure au Festival de Jazz de Sigüenza et ses diverses conséquences ?

- 1) Laissons la presse et les paparazzi à Lady Gaga et Wynton Marsalis. Restons concentrés sur la partie artistique.
- 2) Ne mésestimons jamais la capacité de la presse à enjoliver.
- 3) Ne surestimons jamais le pouvoir de la presse pour faire la différence, même faiblement.
- 4) La roue qui grince reçoit la graisse...
- 5) Il existe de nombreuses versions de la vérité, et donc plutôt que de s'en prendre aux uns et aux autres, mieux vaut probablement faire un peu de place à la version de chacun, et puis continuer sa vie. Les lecteurs pourront apprécier les faits derrière la fiction et la fiction derrière les faits.

La meilleure manière d'exposer tout cela est sans doute de raconter l'histoire de mon point de vue, ma version de la vérité. Pas vraiment de « grande vérité » spectaculaire, mais bon... on verra pour la philosophie plus tard...

Le concert à Sigüenza, Espagne faisait partie du Festival International Jazz Sigüenza, qui se tenait du 6 au 9 décembre 2010. Le passage de mon orchestre Larry Ochs Sax & Drumming Core était programmé le dernier jour, c'était pour nous le huitième concert d'une série de neuf. Changement de pays tous les jours : Allemagne, Pologne, Autriche, France, Belgique, Espagne. Ajoutons que nous avions commencé en Californie, volant la nuit suivante pour l'Allemagne où nous nous produisons le jour de notre arrivée. Voilà, en 2010, la vie d'un musicien américain qui vient en Europe, s'il est chanceux. S'il est malchanceux, il reste à la maison.

Le Sax & Drumming Core est mon groupe. Je choisis les musiciens et conçoit l'univers musical que nous habitons, j'écris la musique. De tous mes orchestres, c'est probablement celui qui se rapproche le plus d'un groupe de jazz : sax, piano, trompette, batterie... bon d'accord deux batteurs ! ok : pas de bassiste ! ... hmmm... j'ai simplement dit « qui se rapproche ». Nous jouons aussi des morceaux qui débordent les formes familières du jazz, mais qui sont tout au moins dans les repères des formes familières du groupe. Le répertoire du Sax & Drumming Core est en fait constitué de trois ou quatre formes véhiculées d'une pièce à l'autre. Ainsi les formes sont familières même si le contenu change, comme pour le jazz traditionnel... Mais il y a des gens qui ne veulent pas considérer cette musique comme jazz. Je ne souhaite pas débattre là-dessus. Néanmoins, les « influences » me semblent évidentes. Sur le CD *Rogue Art* sorti en 2009 par exemple, il ne saurait y avoir de doute sur l'influence manifeste du blues dans « *Across from Over* ».

En concert, j'ai tendance à ne présenter que très peu la musique à l'auditoire. Je crois au mystère. Je crois en l'intelligence de l'auditeur moyen qui a choisi son concert. Et ce que je veux dire par là, c'est que la musique est ouverte à de multiples interprétations, à des sentiments et des émotions très spécifiques à chaque auditeur. Certains peuvent vous faire rire, mais me faire pleurer. Certains vous donneront envie de danser, mais inviteront un autre à fermer les yeux et rêver. Alors je préfère ne pas raconter d'histoire ou expliquer mon « sens » de la musique avant l'écoute. Je crois qu'il est plus important, plus bénéfique ou même simplement poli que l'auditeur se sente libre d'aller où il veut comme la musique arrive. Écouter de la musique improvisée est une aventure partagée aussi bien pour les musiciens que pour le public. Mes compositions agissent comme autant de tremplins pour que les musiciens y apportent leur son d'une façon que je n'aurais jamais imaginée. Idéalement, je préfère donc aussi que l'auditeur s'autorise à entendre des choses auxquelles je n'avais pas pensé, ce qui peut à l'occasion créer une humeur ou un environnement dans lesquels il peut résoudre certains problèmes personnels, ou avoir une révélation ou une pensée originale. Et même si je suis le créateur de ce qui fait que Sax & Drumming Core opère, je suis conscient de toutes les « possibilités musicales » dans cet univers une fois que le groupe commence à jouer / rechercher / cohabiter. Ce long prélude pour dire qu'à Sigüenza, je suis allé contre cette tendance. Avant que le concert ne commence, j'ai confié à la salle que le premier morceau était un long « paysage sonore ». J'avais créé « *Shift*

Stone » (également sur le CD *Rogue Art*) en pensant aux films d'Akira Kurosawa. Je leur ai dit que la pièce faisait partie d'une série que je travaillais, dédiée à différents cinéastes, la prémisse étant de créer des morceaux de 15 à 30 minutes à partir desquels je pouvais imaginer le cinéaste faire un film... Une inversion de ma tendance habituelle... Donc, si le public pensait être en présence d'une musique de film, alors il pouvait fermer les yeux pendant l'exécution et se faire son propre cinéma...

Pour moi, c'est une chose que vous faites lors de classes d'initiation d'écoute de la musique improvisée. C'est très convenu. Mais le programmeur de cette vieille ville pittoresque, qui vit à Barcelone, est un ami. L'invitation de Sax & Drumming Core lui causait quelque inquiétude : trop radical pour ce public. J'ai

L'église était bondée et sa résonance est telle que les applaudissements claquent fort, un sentiment bien chaleureux.

Le reste du concert était plus « jazz » avec davantage de rythmes réguliers et des exposés de thèmes pour favoriser les solos.

Mais il n'y a pas de basse. Alors peut-être "ce qui s'est passé" en résulte? Je ne sais pas. Nous avons reçu une ovation debout à la fin si bien qu'il y eu un rappel. Puis alors que nous étions en train de remballer, et après que 90% du public a quitté les lieux, alors et seulement alors, je remarque un attroupement autour d'un homme. On lui pose des questions au micro. C'est seulement après la fin du concert que j'ai compris qu'un « incident » s'était produit. J'ai demandé au batteur Don Robinson ce qui se

passait, il était sorti fumer et parle couramment l'espagnol. Il m'a dit que l'homme interrogé était en fait le maire de Sigüenza, qui avait assisté au concert et que quelqu'un était allé à la police en se plaignant de la musique affirmant qu'elle n'était pas du jazz et que cet auditeur se sentait escroqué. Pire encore, le plaignant avait un bilan médical sérieux, des troubles nerveux pour lesquels son médecin lui avait prescrit spécifiquement de n'écouter que du jazz traditionnel, et surtout pas d'avant-garde ! (Quel genre de médecin est-ce et pourquoi n'était-il pas au concert ???) Bref : le plaignant a demandé à être remboursé, apparemment avant la fin du premier morceau de vingt minutes. Quand l'organisateur a refusé, l'individu s'est rendu directement à la Guardia Civil.

À San Francisco ou à Paris, on peut être sûr que la police prendrait un rapport, en toussant poliment, et dirait au gars de rentrer chez lui. Mais dans la petite ville de Sigüenza, « John Wayne » n'ayant rien de mieux à faire que de cracher son tabac, nos gardes civils, revêtant uniformes et bottes de rigueur, sont venus faire un tour sur le site du concert, les bras croisés, jusqu'à ce que la pièce se termine. Avaient-ils un pistolet ? Portaient-ils un chapeau ? Je n'ai rien vu du tout. Un des gardes s'est approché du maire assis dans le public en lui disant que la musique n'était effectivement pas du jazz, et qu'il devrait faire un rapport.

Après le concert et pendant toute la journée suivante, alors que nous avions prévu une journée de repos dans cette ville inhabituelle pour s'y promener et voir certains sites (et faire la grasse matinée), nous nous amusions à l'idée de rencontrer le petit garde ou le grand garde.

Aurions-nous dû être armés en cas de fusillade dans les rues de Sigüenza? Ça sortait tout droit d'une mauvaise bande dessinée. Le jour suivant, alors que les membres de l'orchestre rentraient, je prenais l'avion pour Milan, où j'étais accueilli par Alberto Braida et conduit dans un appartement afin de me reposer pendant 24 heures avant de faire deux concerts avec lui et le batteur Fabrizio Spera. L'appartement n'avait pas de wifi. J'ai donc été isolé du monde, ce qui tombait bien, besoin de détente après les responsabilités d'une tournée et besoin de prendre quelques notes pour les concerts à venir.

Donc, deux soirs après mon départ de Sigüenza, alors que j'étais assis dans la loge de ce théâtre de Milan, attendant le moment du spectacle, j'ai décidé de regarder mes e-mails. Yo ! il y en avait une centaine de plus qu'à l'habitude et comme je regardais la liste,



... quelqu'un était allé à la police en se plaignant de la musique, qu'elle n'était pas du jazz et que lui, l'auditeur, se sentait escroqué.

donc décidé au début de la tournée de commencer par « *Shift Stone* » en aidant avec cette petite indication préalable.

La pièce commence avec les batteurs jouant une ligne rythmique qui vient tout droit d'un film de Kurosawa, d'une procession de la marche des armées dans une de ses grandes scènes d'avant bataille, peut-être *Kagemusha*, mais le souvenir peut être erroné. ... « *Shift Stone* » est un morceau assez abstrait de 20 minutes, mais une fois que vous savez que je pensais à Kurosawa et au cinéma, alors l'écoute est facile. D'ailleurs, il a été très applaudi. Le festival prend place dans une église du 15^e siècle, dans cet ancien village entouré de hauts murs de pierre. On est environ à 90 minutes en voiture de l'aéroport de Madrid, mais l'impression d'éloignement est grande. Hors des murs - nous nous sommes promenés autour d'eux le lendemain - vous pouvez voir au loin l'argile rouge et jaune qui s'étend.

j'en ai vu un d'un journaliste du quotidien britannique *The Guardian*.

Ce courriel disait simplement : « *J'ai vu les nouvelles de Madrid aux actualités télévisées de 18 heures. Est-ce vraiment vrai ? Est-ce que la Garde Civile a vraiment déclaré votre show illégal ?* »

Ce message m'a été adressé lors de mon arrivé à Milan. Le concert avait lieu deux jours plus tard. Le correspondant du *Guardian* à Madrid n'avait visiblement pas le temps d'attendre ma réponse. Ça aurait pu lui coûter une pige après tout, sans doute la logique pressée de l'économie néo-conservatrice. On aurait pu imaginer qu'il attende, disons, quelques heures. Mais ne sommes-nous pas désormais tenus de répondre à nos e-mails dans les trois heures, écran toujours allumé, le doigt sur la touche? (Des problèmes en vue pour la prochaine révolution.)

J'ai donc lu son courriel trop tard. Un ami musicien me signalait cet article avant même que je n'en aie eu connaissance. L'article avait déjà envahi la toile. J'y étais cité disant « *C'est une histoire que je pourrais raconter à mes petits enfants* ». Et je puis vous dire que c'est une phrase que je ne dirais jamais, au grand jamais ! J'ai immédiatement écrit au type du *Guardian* sans obtenir de réponse.

La semaine suivante : totalement bizarre. J'ai été interviewé à deux reprises par la BBC, une fois en direct pour CBC (Radio-Canada) pour « *As It Happens* », leur principal programme de news. Et tandis que montait l'adrénaline dans une sorte de plaisir, ça devenait vraiment absurde et triste. Comme je l'ai dit, l'« incident » n'a absolument pas eu d'effet sur le concert. Le public était réceptif à la musique ! Mais les programmes régionaux de Madrid se sont emparés de l'affaire en prime time. On voyait pendant deux minutes notre groupe jouer pendant les digressions des reporters. ... Mais il y a comme une ironie ici puisqu'ils nous montraient sans même que l'on entende la musique... La seule chose à entendre était le commentaire... Dans les articles qui ont suivi, aucune discussion sur la musique. Dans les interviews, même chose, rien à propos de la musique. Personne ne s'était renseigné sur moi ou l'orchestre. Personne n'avait écouté la musique... Et la seule qui souhaitait l'entendre disait ne pas avoir réussi à l'écouter sur le net. Ouais, je n'ai pas mon propre site qui diffuse mes titres gratuitement en streaming... mauvais pour le business tout ça. Mais j'avoue que l'interview pour CBC a été très amusante.

Un amusement sans aucune signification. Reparlons-en plus tard...

Après mes « 15 minutes », les e-mails pleuvaient. Nous étions à sept jours de Noël et alors que je pensais « *Okay, j'ai besoin de quelques longs saunas, une bonne détente afin d'hiberner une semaine avant la folie de Noël.* » C'est alors que Wynton (Marsalis) est apparu et alors là les choses se sont vraiment

gâtées. Je n'aurais guère plus à dire sur ce sujet si lui ou ses publicistes néo-conservateurs n'avaient cherché à exploiter la situation à son profit. Il devait avoir un mois faiblard. Son attaché de presse à fait savoir qu'il était à la recherche du nom du plaignant afin de le récompenser en lui offrant l'ensemble de ses enregistrements. Il avait évité de se faire connaître, mais lorsque Lady Gaga appelle... vous voyez... le type est sorti de l'anonymat. A-t-il jamais eu son paquet cadeau ? Je n'en sais rien.

À ce moment-là, les e-mails se sont déchaînés de partout et lors de mon voyage suivant à New-York, un mois plus tard, nombreux étaient les musiciens que je ne connaissais pas, qui venaient me voir dans les bars ou les restaurants en chantant les louanges des positions que j'avais prises. Je n'avais rien fait d'autre que ce que n'importe qui aurait fait.

C'est une affaire difficile. À ce moment de l'histoire de la culture occidentale, il faut une bonne dose d'amour de la musique et être un peu artiste pour vouloir partir en tournée. Il y a très peu d'« aide » (lire « argent ») - ou peut-être d'« argent virtuel » si vous comptez les subventions du gouvernement - quelque chose que nous n'avons pas vraiment et n'avons jamais eu venant du gouvernement américain, du moins pas pour les tournées. Néanmoins, celle de novembre / décembre 2009 est ce que nous appelons « une bonne chose. » Assez bien payée avec des organisateurs honnêtes, des auditeurs attentifs et un super orchestre sur le coup tous les soirs, peu importe la fatigue ou même dans le cas de Scott Amendola, peu importe son état de maladie d'alors, il ne s'en est remis qu'après un mois. Tout ça pour dire que c'est un business pas facile. Nous sommes essentiellement des athlètes qui doivent rester en condition pendant des décennies afin d'être opérationnels à la première occasion, souvent avec bien peu de sommeil.

On s'en trouve récompensé.

Tout d'abord le monde des improvisateurs libres est plein d'artistes intéressants et sincèrement motivés. Ce que je veux dire par là, c'est que seuls les artistes engagés, seuls les musiciens qui veulent vraiment ajouter quelque chose de positif à la planète, peuvent durer plus de cinq ans avec des bas salaires. Ainsi, alors que certains musiciens m'excitent vraiment, m'inspirent, alors que la plupart ne me séduit pas vraiment « *à l'endroit où je suis* », je respecte chacun d'eux pour ses intentions : être là pour essayer de faire la différence. Parce que nous sommes tous toujours sur la route pour des raisons à la fois artistique et de survie (économique), les chances d'arriver à la pollinisation croisée des idées sont rares. Mais il résulte de cette présence un sentiment de force. Il y a tellement de mal, tellement de non-sens autour de nous, mais dans cette pollution environnementale, à l'intérieur de ce « bruit » qu'« ils » utilisent pour nous empêcher de remarquer ce qu'ils font vraiment à 99% d'entre nous, il y a tant de gens cherchant

du réel... Nous sommes une petite minorité, mais invincible. Je pense que, comme les cafards, les effets que nous provoquons se feront sentir longtemps après que ceux qui remuent le fumier général auront terminé leur office.

J'ai fini par faire deux excellents entretiens en décembre avec un journaliste espagnol et un autre portugais. Mais l'énergie déployée et toute cette folie n'aboutissaient pas au final à grand chose d'autre que du bruit, même si ce fut l'occasion de partager quelques réflexions. Bon ! La terre continue de tourner. Mieux vaut rester concentré sur le long terme, composer une création artistique sur laquelle vous avez prise plutôt que de rejoindre le grand barouf.

Alors terminons avec les points positifs : chaque été, Sigüenza a une parade, une sorte de Mardi Gras qui est une vieille tradition. La population locale et celle des campagnes avoisinantes viennent célébrer dans leur plus beaux costumes, avec des chars qui figurent une pièce de théâtre, une danse, une chanson, durant tout le défilé... Notre incident a eu lieu en décembre 2009. Durant le défilé de l'été 2010, il y avait un char qui le représentait. Oui : des enfants habillés comme notre orchestre étaient appréhendés par d'autres enfants déguisés en policiers, mais la musique a continué... nous avons gagné ! Les gens ont applaudi... ! Et ce n'est pas sur You Tube : une autre victoire... La musique continuera toujours.

Pour conclure sur une note plus sérieuse (plus ou moins), alors que les télévisions de Madrid se répandaient sur l'événement à propos de cet orchestre maudit, le maire de Sigüenza était tellement embarrassé qu'il a convoqué une session d'urgence du conseil municipal en renouvelant son soutien au festival de jazz alors que l'édition de 2009 avait risqué l'annulation par ce même conseil pour la raison habituelle : « manque de financement ». Au moins temporairement, nous avons gagné. Nous risquons de perdre pas mal de batailles, mais à la fin nous allons gagner la guerre.

As It Happens (CBC Radio), interview avec Larry Ochs: cliquez sur le lien suivant
<http://www.cbc.ca/asithappens/episode/2009/12/11/december-11-2009/>, puis cliquez sur "Partie 1" et la partie avance rapide de 1 à 13h37.

Référence de l'article du *Guardian* (9/12/09) :
<http://www.guardian.co.uk/music/2009/dec/09/jazz-festival-larry-ochssaxophone>

Disques de Larry Ochs en vente aux Allumés du Jazz :
Spiller Aley - avec Miya Masaoka, Peggy Lee. (Rogue Art ROG 0016)
Stone Shift - avec Donald Robinson, Satoko Fujii, Natsuki Tamura, Scott Amendola. (Rogue Art ROG 0025)



La musique était depuis longtemps un problème et les autorités avaient enfin trouvé la parade.



Les naïfs musiciens furent légions à se précipiter dans le piège...



... Légions !



Mais soudain les tout frais prisonniers étouffés entendirent un chant qui découpa leur force, ils brisèrent leurs liens !!!

QUELLE PLACE POUR LA DÉONTOLOGIE, LA MORALE OU L'ÉTHIQUE DANS LE COMMERCE DU DISQUE ?

Texte d'Olivier Gasnier

Illustration d'Andy Singer

Art devenu industrie avec l'avènement de la société de consommation, la musique, pour atteindre son auditoire, ou son public, doit traverser les arcanes du commerce. Dans cette chaîne aux maillons désormais incertains, et qui va du producteur / maison de disques à l'amateur, en passant par le distributeur, le magasin (ou disquaire dans le meilleur des cas) et la presse, spécialisée ou non, deux notions non sans importance telles que la déontologie et/ou l'éthique devraient trouver place à deux niveaux au moins.

Si, dans la logique commerciale, il n'y a guère à attendre en terme de déontologie du côté des maisons de disques combattant à tout prix (!) la baisse tendancielle de leur taux de profit – même si parfois certains, en leur sein, essayent de concilier autant que possible ligne éditoriale et respect des (droits) des musiciens –, la question peut se poser différemment au niveau d'un disquaire en contact tout aussi direct avec le public qu'avec les représentants commerciaux des distributeurs des labels musicaux.

Ainsi, trivialement, la qualité des relations entre les deux individus, fondées sur un échange commercial, pourra influencer l'acheteur-disquaire quant à sa perception des vertus, certes toujours subjectives, de tel ou tel enregistrement proposé par le représentant-vendeur, et sa décision de commander telle ou telle référence – et influer au passage sur leur quantité. Qualité des relations pouvant varier notamment au gré des conditions commerciales accordées à l'acheteur – sous forme de remises ou de garantie de retour des invendus, voire des deux – mais également selon la notoriété au sein du milieu professionnel du « fournisseur ».

Ainsi, les grosses maisons de « l'industrie musicale » possèdent d'autres atouts en leurs mains, en particulier leurs forces de frappe publicitaire déclinées au sein des médias – de la presse écrite à la radio en passant par internet et parfois la télévision – avec là aussi un pouvoir d'influence sur les chroniqueurs, journalistes ou contributeurs sporadiques aussi difficile à ignorer qu'à mesurer précisément. Cependant, le poids représenté par la publicité dans le financement d'un journal, d'une émission radiophonique ou télévisuelle, et sans parler des « gratuits » disponibles dans les échoppes de magasins de moins en moins culturels et spécialisés, ce poids publicitaire donc, que l'on sait majoritaire dans le (dés)équilibre économique de la plupart des médias peut donner une idée de l'influence à l'œuvre sur les jugements de ces prescripteurs. Et c'est donc la combinaison de ces paramètres – impact réel ou supposé des campagnes publicitaires, tout comme celui des recensions assorties de distinctions, et conditions commerciales –

qui vont peser dans les choix du disquaire. A noter que dans l'état actuel d'organisation de la vente de disques, où le disquaire indépendant – entendre : celui n'appartenant pas à une chaîne de distribution – est devenue vaillante exception, le « disquaire » que l'on rencontre le plus souvent est employé d'une entreprise suffisamment importante pour être aussi au quotidien à la recherche d'une rentabilité à même de satisfaire son actionnaire majoritaire de propriétaire. Et si cet employé n'a plus le pouvoir de décision sur l'ensemble des références publiées – les plus grosses d'entre elles en terme de potentiel de ventes faisant l'objet d'un classique principe de « mutualisation », de toujours meilleure rentabilité économique-financière – le décideur remplaçant le disquaire est soumis aux mêmes paramètres d'influence, mais à une échelle autre en matière d'enjeux économiques. Avec pour conséquence de ses choix, si souvent en faveur des poids lourds du secteur, l'occupation par ces derniers d'une part majoritaire de l'espace

dédié à l'exposition des disques au sein des surfaces de ventes, réduisant d'autant la part allouée aux poids légers ou plumes et diminuant davantage l'accès à la potentielle diversité des genres.

On le voit, la place réservée à une déontologie devant permettre un traitement équitable des différents et nombreux enregistrements proposés à la commercialisation est particulièrement réduite dans l'organisation de ce champ de diffusion de la musique.

... une déontologie devant permettre un traitement équitable des différents et nombreux enregistrements proposés à la commercialisation est particulièrement réduite...

Cependant, et de manière plus spécifique, voire plus « technique », demeure un endroit où la déontologie, combinée à l'éthique peut-être, pourrait s'exercer davantage. Dans le domaine des rééditions phonographiques, particulièrement nombreuses en jazz,

l'interrogation face à l'origine d'une référence, au-delà de la qualité sonore, se pose régulièrement au disquaire d'aujourd'hui, confronté au basculement dans le domaine public d'œuvres enregistrées depuis plusieurs décennies.

Les règles de libération des droits d'exploitation commerciale peuvent varier

d'un pays à l'autre : cinquante ans pour l'heure en France, soixante-dix aux Etats-Unis, celles concernant l'ensemble des pays européens, par exemple, sont moins connues. Or, fleurissent régulièrement des éditions d'albums des années cinquante ou soixante maintenant, ayant déjà été réédités en cd par leur label d'origine, appartenant souvent à une « major », tels que Verve, Contemporary ou Pacific. Non seulement la question du basculement effectif dans le domaine public n'est pas forcément éclaircie mais, de surcroît, certaines de ces « nouvelles » éditions se font simultanément à la disponibilité des rééditions des originaux chez leur label d'origine ! A titre d'exemple, il est possible de trouver actuellement des albums de Billie Holiday, d'Ella Fitzgerald ou d'Anita O'Day parfaitement présentés dans leurs versions « remastérisées » chez leur label d'origine et leurs copies, souvent un peu moins cher mais à la qualité éditoriale plus discutable, chez un « petit » éditeur qui, de plus, a certainement utilisé la version cd « remasterisée » du producteur original pour la fabrication de « ses » rééditions.

Par solution de facilité, l'acheteur-disquaire peut, dans ce cas de figure, se retrancher derrière la responsabilité de celui qui prend le « risque » de commercialiser ce genre de référence espérant en tirer bénéfice à bon compte. Et, pour se rassurer complètement, considérer que la possibilité pour la concurrence de présenter le disque dans ses bacs ne doit pas lui permettre d'en avoir l'exclusivité. D'autant que l'amateur-client n'est pas forcément averti de ce genre de pratique ou très regardant sur l'origine du disque qui lui est proposé.

Même si ce comportement « d'achat facile » est au final très répandu – la course au chiffre d'affaires ayant pris le pas sur toute autre considération là-aussi – l'absence de positionnement d'ordre déontologique ne sera pas forcément sans conséquence sur l'image, sinon de la musique, du moins sur celle du « disque », ni sur la valorisation des métiers de disquaire, et de producteur musical (la distribution restant un maillon assez invisible aux yeux du public, pourtant le plus coûteux, avec la chaîne de magasins), dont la crédibilité du rôle se trouve ébranlée à court ou moyen terme, au risque de détourner du chemin musical tout amateur, éclairé ou non, si abondamment sollicité par ailleurs dans le champ de la culture devenu divertissement culturel. Esquiver toute réflexion d'ordre éthique sous les, certes solides, coups de boutoirs de la rentabilité, et bien au-delà du commerce soit dit en passant, pour des prescripteurs tels que les disquaires-vendeurs ou les chroniqueurs-relayeurs, ou n'avoir pas la force, ou le courage, de les affronter, c'est certainement prendre le risque de se réserver des lendemains qui... déchantent. Manière d'ironie de l'histoire.



Texte de Jacques Oger

L'ORIGINE DU MONDE DU JAZZ

Avec « *Peut-on parler de musique noire ?* », l'excellente revue *Volume !* aborde dans sa dernière livraison (n° 8-1) un sujet qui ne devrait pas décevoir l'amateur de jazz et de blues, notamment en raison des problématiques soulevées. Ce numéro regroupe les actes d'un colloque qui s'est déroulé à Bordeaux en avril 2010, consacré à la mise en perspective d'un texte du musicologue anglais Philip Tagg, considéré aujourd'hui comme « pionnier-fondateur » en dépit des polémiques (ou grâce à elles ?) qui l'avaient accueilli lors de sa parution. Cette « *Lettre ouverte sur les musiques noires* » datée de mai 1987, et publiée dans la revue *Popular Music* en 1989, passa relativement inaperçue en France à l'époque. Les interventions au cours de ce colloque organisé par *Volume !* en soulignent la profonde fécondité quant aux recherches universitaires qu'il a depuis suscitées.

Pour mémoire, Philip Tagg souhaitait tout simplement revenir sur des notions communément admises relatives aux prétendues spécificités des musiques issues de la diaspora africaine telles que « *les blue notes, les rythmes syncopés, l'improvisation, le call and response, le groove, etc.* » Non seulement certains traits musicaux spécifiques des musiques noires ou africaines ne sont pas communs à l'ensemble d'entre elles, mais en outre ils sont repérables dans certaines musiques des îles Britanniques, avec des traces de blue notes, de structures responsoriales, de modalités d'accentuation rythmique ainsi qu'on les entend au sein de musiques populaires européennes, « *de vieilles mélodies anglaises ou écossaises du XVIII^e siècle qui swingent, grincent et sollicitent d'improbables notes bleutées* », comme le rappelle Emmanuel Parent dans sa note introductive.

C'est pourquoi, il semble plus que problématique pour Tagg de vouloir catégoriser des musiques en « noires » ou « blanches ». D'ailleurs, souligne Emmanuel Parent, l'un des mérites de cette lettre serait de montrer que « *les musiques noires ne sont pas ontologiquement différentes des musiques de tradition européenne, elles révéleraient à l'Occident la profonde altérité des logiques populaires qui la traversent de part en part : l'Occident projette sur la figure du Noir sa propre altérité.* »

Dans son intervention, Denis-Constant Martin (enseignant chercheur à Sciences-Po Bordeaux) réexamine ces questions à partir de l'analyse de textes académiques publiés à la suite de la lettre de Philip Tagg pour mettre en avant « *la problématique de la création dans le cadre de la théorie de la créolisation* ».

Sans reprendre en détail le fil argumentaire de son exposé, nous nous bornerons ici à signaler ses principales conclusions. Le débat sur l'origine des musiques « noires » états-uniennes, structuré autour de l'opposition Afrique/Europe, a été sous-tendu en permanence par la pensée raciale : racines africaines vs adaptation de musiques « blanches », influence des cantiques sur les spirituals noirs, ou le jazz comme simple branche de la musique occidentale européenne (thèses avancées par André Cœuroy). Pour Denis-Constant Martin, il faut échapper à ce « *débat stérile* », « *renoncer à évaluer le poids respectif des musiques européennes et des musiques africaines dans la formation des musiques afro-américaines, récuser l'opposition Europe/Afrique, pour centrer l'analyse sur les dynamiques de création des musiques américaines dans lesquelles se sont trouvés mêlés des apports africains, européens et aussi amérindiens* ».

Une dynamique qui aboutit à la création et rend à l'esclave une vie sociale qui le refait être humain à ses propres yeux, capable de projeter son humanité au front de ceux qui la dénie

Ainsi, si Philip Tagg repère des rapprochements avec les musiques des îles Britanniques, il faut y voir principalement la conséquence des contacts humains qui ont eu lieu sur le continent nord-américain entre « *les déportés africains et les premiers colons européens d'origine modeste, rurale ou urbaine ne connaissant ni ne pratiquant la musique dite "classique"* ». Il s'agissait « *d'airs à danser, de chansons populaires, de chants de travail, de marins* ». Denis-Constant Martin souligne l'importance des travaux consécutifs à l'article de Philip Tagg, notamment ceux de Peter Van Der Merwe, qui, à travers son concept de matrices mélodiques, harmoniques et temporelles, montre les puissantes interactions entre constituants de musiques africaines et éléments européens (échelles de tierces, schémas harmoniques) pour aboutir en définitive à des formes telles que le blues.

Ces formalisations esthétiques sont pour Denis-Constant Martin le résultat d'une « *dynamique qui aboutit à la création et rend à l'esclave une vie sociale qui le refait être humain à ses propres yeux, capable de projeter son humanité au front de ceux qui la dénie* ». On est en présence de « *musiques non pas simplement créoles, mais créolisées et créolisantes...* », qui allaient donner naissance à ce qui deviendrait le jazz.

De ce point de vue, la reconnaissance de ce que l'on

nommera très vite la « *negro music* » ne signifierait finalement que l'édification de barrières (pas toujours très étanches) destinées à « *séparer musicalement Noirs et Blancs et masquer la réalité des origines mêlées* », selon Ronald Radano, également cité par Denis-Constant Martin. Mais malgré ce refus d'accepter la musique noire comme fruit de relations interraciales, « *la charge de la créolisation* » sera néanmoins attribuée aux Noirs. Sous cet angle, Denis-Constant Martin rappelle que « *l'apparition du jazz, des gospel songs, des formes urbaines de blues n'est pas réductible à la révision des spectacles de ménestrels appropriés par des artistes noirs* ». Il reprend les analyses de Radano pour montrer l'importance dans ce processus de créolisation de deux composantes : « *les particularités rythmiques et les techniques d'improvisation* ». Ainsi, l'une des originalités des rythmes du jazz proviendrait de « *la rencontre d'une conception panafricaine du temps exprimée dans la contramétricité, et d'une conception européenne tendant à l'alternance des temps forts et des temps faibles, ignorée des musiques africaines* », mais avec une accentuation inversée (temps 2 et 4 au lieu de 1 et 3). Denis-Constant Martin poursuit en affirmant que c'est « *dans ce cadre qu'a été progressivement inventé un type d'improvisation dont les principes étaient complètement inédits* ».

Selon lui, ces exemples illustrent parfaitement « *comment le jazz et les musiques afro-américaines des Etats-Unis peuvent être qualifiés de créations, sous-tendus par les dynamiques de créolisation* », et renvoient en définitive à ce que l'on pourrait appeler « *l'inexistence substantielle de la "musique noire" selon les paramètres de l'analyse, mais plutôt son existence discursive et sociale au travers de ses processus de construction et de transformation.* »

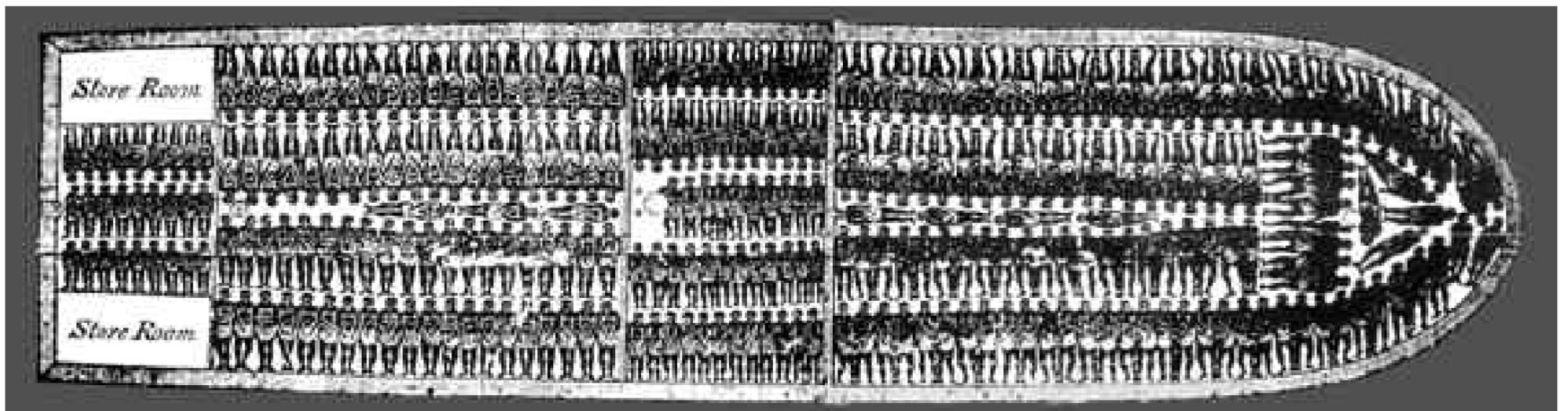
Parmi les autres textes du colloque publiés dans ce même numéro de *Volume !* figurent de nombreuses analyses de chercheurs qui poursuivent le « *travail de déconstruction de ce qui est noir dans les musiques noires* ». Outre la « *Great Black Music de l'AACM* » (article d'Alexandre Pierrepont) et un texte inédit de Ralph Ellison de 1945 (*Richard Wright's Blues*), on lira avec intérêt les analyses sur le tango argentin, la samba brésilienne, les maracatus du Pernambuco (Brésil), le candombe afro-uruguayen, la cumbia et la chilena afro-mexicaines, le jazz sud-africain.

Site de la revue *Volume !* : <http://www.seteun.net/>

Pour se procurer la revue :

<http://www.irma.asso.fr/Volume-La-revue-des-musiques,9073>

Diaporama téléchargeable de la conférence de Philip Tagg (avec exemples musicaux) : <http://www.seteun.net/spip.php?article231>



LA BOMBE CNM

Textes de Hélène Labarrière, Sud Culture Solidaires, Fabien Barontini,
Philippe Couderc, Françoise Dupas, Sylvain Kassap, Benoît Delbecq,
Interview de Jacques Pernon par Jacques Oger, Françoise Bastianelli et Valérie Crinière

Illustration de Zou

Une bombe est un engin gorgé de substances explosives ayant pour but de causer une déflagration impressionnante lors de son déclenchement. Il est aussi des bombes à répétition. L'annonce de la création du Centre National de la Musique semble en avoir les qualités. Les pessimistes (optimistes en quête d'informations supplémentaires) pensent que l'impact de la bombe CNM est à venir, les optimistes (pessimistes dopés au bonheur) préfèrent imaginer que puisqu'on ne peut que faire avec, on ne peut la désamorcer, mais s'efforcer de la faire évoluer en bombe surprise. L'annonce de la création à marche forcée du projet élyséen (survenant en pleine période électorale, ce qui n'est pas anodin – l'autre candidat à l'Élysée s'est prononcé pour la reprise de ce projet) a pour première réussite de diviser le monde musical plus encore qu'il ne l'était. Les tenants de l'industrie et de l'institution (qui se sont largement exprimés en d'autres médias) se frottent les mains, mais les autres, les indépendants ? Écoutons ici, ceux qui pensent qu'il faut absolument empêcher l'explosion aux effets dangereusement irréversibles, ou ceux qui estiment que, bon gré mal gré, en s'y associant on modifiera en bien ce que le président de la république qualifie de « *projet ambitieux, fruit d'une concertation exemplaire* ». (Pour juste information, d'autres indépendants signataires du protocole ont refusé notre proposition de s'exprimer dans ces colonnes).

Le Syndéac (Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles) a été l'un des premiers à exprimer publiquement son profond désaccord avec le CNM dans un encadré publié dans *Libération* (le 15/11/2011) intitulé « Le Centre National de la Musique : un marché de dupes ». En janvier dernier, il s'associait à l'Association des festivals innovants en jazz et musiques actuelles, l'Association française des orchestres, la Chambre professionnelle des directions d'opéra, la Fédération française des festivals internationaux de musique, le réseau Futurs Composés, la fédération Grands Formats, le Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique, le Comité français du Réseau européen de musique ancienne, le Syndicat national des scènes publiques et le Syndicat national des orchestres et des théâtres lyriques pour un autre texte intitulé « Nous avons refusé de signer l'accord cadre en vue de la création du CNM » le 23 janvier 2012, avant la conférence de presse du Ministre de la Culture au Midem proposant alors une « *photo qui nous permettra de marquer dans l'Histoire l'unité enfin réalisée de la filière musicale* ». Le vice président du Syndéac, Jacques Pernon, répond à nos questions alors que s'inquiètent les musiciens laissés pour compte, réactions à chaud dans ces pages d'Hélène Labarrière (p. 12), Sylvain Kassap et Benoît Delbecq (p. 15).

qui ont traversé les siècles n'ont pas été conçues comme des produits à rentabilité maximum et immédiate. Les artistes, les résidences de création, la formation, les projets éducatifs, le partage avec les publics ont besoin de temps, le « retour sur investissement » n'existe pas dans ce domaine.

Que faudrait-il pour qu'un organisme du type CNM réponde aux aspirations du Syndéac ?

Nous sommes contre un tel organisme ; nous sommes pour un ministère de la culture repensé qui associe les artistes et les professionnels à la définition et à la mise en oeuvre des politiques culturelles ; à l'heure de la pluridisciplinarité, il est aberrant et ringard de séparer la musique des autres disciplines artistiques. Si le SYNDEAC a réagi, c'est parce que le lancement du CNM correspond aux objectifs du pouvoir actuel de démanteler le ministère de la culture et réguler la question culturelle par des agences sur le modèle anglais, agences soumises aux lois du marché et qui permettent plus facilement un désengagement de l'Etat, comme c'est le cas aujourd'hui sous prétexte de crise et de mesure d'austérité. Ce projet était déjà inscrit en 2007 dans la lettre de cadrage de Nicolas Sarkozy à Christine Albanel, Ministre de la culture de l'époque. Sa tentative avortée du Conseil National de la Création Artistique allait également dans ce sens.

On constate dans beaucoup d'échanges que le positionnement sur le CNM est souvent « générationnel ». Il y a comme un manque d'analyse sur le fondement idéologique de la création du CNM. Les opposants au CNM sont vus comme retranchés sur des positions sectaires et passistes. Avons-nous manqué une étape ?

Je ne crois pas au « générationnel ». Les promoteurs du CNM n'appartiennent pas aux nouvelles générations. Ce sont des représentants de la société libérale qui ont pris leur envol dans les années 80 avec la dérégulation thatchérienne, l'Europe de la concurrence sauvage, l'émergence de la Chine qui a fait taire rapidement les émois « droitel'homnistes » sur ce régime, etc. L'heure

est plutôt à la convergence générationnelle sur des réponses à la crise internationale qui rendent caducs voire dérisoires les corporatismes ; le CNM est une réponse corporatiste. Elle donne l'illusion à certain, en demandant d'être associé à sa gouvernance, de pouvoir peser sur les décisions. La réponse immédiate est de relancer une politique culturelle, de réunir des états généraux de la culture, de soumettre à la discussion de tous une loi d'orientation et de programmation (moyens) qui inscrivent dans la durée cette idée simple et claire du préambule de la Constitution, d'accès pour tous à la culture. Dans cette période électorale qui va se conclure avec l'élection des députés, la pétition, lancée par plusieurs organisations en faveur de la création artistique à partir de 2012, prend tout son sens. (sur <http://www.syndeac.org>)

Propos recueillis le 8 avril 2012

Vous avez signé l'appel des 333. Vous pensez donc que le projet CNM signe la mainmise du marché sur la musique ? Définir la musique comme une filière est-il si grave ?

Le mot filière renvoie à l'industrie. Malraux fustigeait « *l'industrie du rêve* » à propos du cinéma américain des années soixante et affirmait le primat de la création, du spectacle vivant, des arts plastiques, de la relation directe avec des publics avec les oeuvres d'art, quelle que soit leur catégorie sociale. Relation fondée non sur la consommation mais sur l'enrichissement personnel, la spiritualité, la maîtrise de son destin. Les marchands sont utiles pour l'échange des biens. Les marchés, renvoient au profit à tout crin, et aujourd'hui à la spéculation forcée. Ils se sont emparés de tous les secteurs de l'activité humaine sans distinction. La régulation, ou l'abolition des règles spéculatives permettra de restaurer des valeurs artistiques et humaines. En attendant, la fonction d'un ministère public de la culture est de garantir la liberté de création, d'assurer l'égalité d'accès de tous les citoyens. Cette fonction républicaine essentielle disparaît dans la privatisation du bien public. Si on considère que la culture, comme l'eau, comme la santé sont des biens de première nécessité, on se doit de refonder le ministère de la culture, en même temps peut-être que la République elle-même ! La musique n'est pas une filière industrielle, elle est avant tout une création et un patrimoine à partager. Elle doit comme tous les biens culturels échapper aux lois du marché. Il faut en finir avec les « filières » qui sont en fait quelques monopoles d'édition, de distribution et maintenant d'organisation de concerts. Des organismes comme le CNM ne sont que des machines à privatiser dominées par les plus gros tourneurs et quelques majors, qui ne laisseront qu'une part marginale à la création, à l'émergence...

L'idée du CNM a été lancée avec la volonté (?) de créer un organisme qui s'apparenterait au Centre National du Cinéma (créé en 1946!). J'ignore si les professionnels du cinéma (grands, moyens, petits, pros, distributeurs, salles, etc.) sont satisfaits de cet organisme. Que signifie le fait de calquer en 2012 le modèle du cinéma pour la musique ?

Cela ne veut rien dire, le spectacle vivant, la musique ont besoin du concert, du public, de la durée, de l'expérimentation, de la recherche. Les musiques



Trust, OPA, pôle... A l'heure où tout doit faire argent, où la rentabilité, la loi du marché, le principe de réalité, j'en passe et des meilleurs, voici donc la création d'une nouvelle bestiole : le CNM. Pourquoi être surpris ? Solidarité, fraternité, temps de vivre, temps de recherche, temps de création, ce combat perpétuel qu'il nous faut tous mener pour exister, est-ce parce qu'il semble perdu d'avance qu'il ne faut pas le poursuivre ? En ces temps compliqués, une petite maxime me poursuit, je me la répète à qui mieux mieux, je la sème en toutes occasions : « *Il y a une chose formidable dans la musique, c'est qu'on n'y arrivera jamais.* » À partir de là, on peut, on doit tout inventer !

Hélène Labarrière

A PROPOS DU CENTRE NATIONAL DE LA MUSIQUE (ou comment l'Etat abdique face aux intérêts de l'industrie musicale)

Illustration de Sylvie Fontaine

Le Syndicat Sud Culture Solidaires (regroupant des intermittents du spectacle, des travailleurs, personnels et agents de l'audiovisuel, des musées et autres entreprises culturelles...) s'est également très tôt exprimé contre le CNM. Ses arguments.

Après le C.C.A... (1) Le C.N.M.

Le dispositif répressif dit Hadopi ayant totalement échoué dans ses objectifs, il fallait bien trouver un autre moyen pour redonner le moral aux trois majors qui monopolisent la « production » mercantile de la musique enregistrée ainsi qu'aux gros entrepreneurs de spectacles. A l'initiative de Nicolas Sarkozy, fidèle ami des Arts dès lors qu'ils rapportent de l'argent, une mission de sauvetage a donc été confiée au député UMP Franck Riester qui s'est déjà illustré comme rapporteur du projet de loi à l'origine d'Hadopi. Ce dernier s'est entouré d'une équipe de choc, comme Alain Chamfort, Daniel Colling, directeur du Zénith de Paris, Marc Thonon, président de la Société civile des producteurs de programmes en France, ou Didier Selles, conseiller-maître à la Cour des Comptes. Le fruit de leurs intenses cogitations a été remis à Frédéric Mitterrand le 30 septembre 2011 sous la forme d'un rapport intitulé « *Création musicale et diversité à l'ère numérique* » (2).

Le constat est connu : pour les marchands de la filière musicale, il devient de plus en plus difficile de se remplir les poches. Les ventes de musiques enregistrées, qui ne représentent plus que 10 % du chiffre d'affaires des industries culturelles et de loisirs, ont été divisées par deux entre 2002 et 2010. Puisque ni le développement des plateformes de téléchargement légal, ni la vente de la Carte Musique Jeunes n'ont permis d'engranger des recettes, une nouvelle piste a été avancée : subventionner la filière musicale au même niveau que d'autres secteurs de la création culturelle (cinéma, audiovisuel, livre) et réunir en une structure unique, sur le modèle du Centre national du Cinéma, les divers guichets d'aides et organismes de soutien comme le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV), le Fonds pour la création musicale (FCM), le Centre d'informations et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA), le Bureau Export, Musiques françaises d'aujourd'hui (MFA), Francophonie Diffusion et l'Observatoire de la Cité de la musique. L'idée du Centre National de la Musique (CNM) est née.

Vite fait bien fait, début octobre, Sarkozy reçoit les majors de la

filière musicale lors d'un repas, non pas au Fouquet's mais à l'Elysée. Il leur annonce qu'il va mettre en place une mission de préfiguration du CNM avant la fin du mois. Avec quelques jours de retard (7 novembre), Frédéric Mitterrand confie officiellement cette mission de préfiguration à Didier Selles avec objectif de la faire sortir de terre... avant les échéances électorales. Le 18 novembre, Sarkozy peut parader lors de son discours de clôture du Forum d'Avignon. Le 28 janvier 2012, Frédéric Mitterrand continue son passage en force à Cannes où il se trouve pour inaugurer la 46^e édition du Marché International de la Musique (Midem). Il signe avec la « filière musicale » un accord-cadre créant le CNM. Le 9 mars, l'association de préfiguration est officiellement créée (3). Selon la méthode chère à Sarkozy, il s'agit avant tout, et pour de basses raisons électoralistes, de faire du tapage démagogique puisque le nouvel établissement public, s'il voit le jour, devrait au mieux entrer en fonction fin 2012.

Ce qu'en pense SUD Culture Solidaires

Sur le modèle du Centre national du Cinéma, le CNM est censé fédérer le secteur, favoriser la création et la diversité musicale, et améliorer l'accès de tous aux oeuvres musicales. Seuls les gogos pourront le croire... Une nouvelle fois, il s'agit bel et bien de réduire le champ des missions du ministère de la Culture, de rogner son budget, avec un prélèvement dès 2012, d'un minimum de 15 millions d'euros. Alors que dans le même temps, Sarkozy a décidé de maintenir le gel de 6 % des financements du Ministère à la création, à l'éducation artistique et à la démocratisation culturelle.

Ce n'est certainement pas par hasard si un décret daté du 8 septembre a brutalement dissout, sans la moindre discussion préalable, le Conseil supérieur des musiques actuelles (CSMA). Créé en janvier 2006, et comprenant des représentants des collectivités territoriales, de l'Etat et des professionnels des musiques actuelles, il était chargé par le ministre de la Culture de faire des propositions et des recommandations dans le domaine des politiques en faveur des musiques actuelles (4).

Le projet de CNM vise avant tout à favoriser les gros acteurs de la filière que sont les multinationales du disque. Ce qui frappe le plus lorsqu'on lit de près les déclarations d'intention qui préfigurent à la création du CNM, c'est tout ce qui se trouve entre les lignes. Partout en filigrane, il s'agit de privatiser toujours plus la culture.

Sur ce point, comme sur bien d'autres, il n'est pas inutile de rapprocher les notes d'intention du CNM des textes européens fondateurs de l'AGCS par exemple (Accords Généraux sur le Commerce et les

aides entre gros et petits. D'ores et déjà, au nom de la lutte contre les déficits publics, l'immense majorité des acteurs culturels de la filière des musiques actuelles (5) ont été fortement fragilisés par un ensemble de mesures destructrices comme le passage du taux réduit de TVA de 5,5% à 7%, la suppression du taux super réduit à 2,1% sur la billetterie des 140 premières représentations, le plafonnement à 23 millions d'euros du produit de la taxe sur la billetterie,...

Il n'est question ici que de *production, d'investissement, de*

méthode employée suffit à éveiller les soupçons des plus sceptiques. Elle nous rappelle fortement celle qui avait été utilisée lors de la création de feu le Conseil de la Création Artistique, véritable usine à gaz dont le but était de se substituer au Ministère de la Culture, sans discussion ni négociation préalable, vocables constamment ignorés par Sarkozy durant son quinquennat ! Pas plus que les acteurs du spectacle vivant, les musiciens, pourtant les principaux intéressés, n'ont été consultés.

La riposte s'organise



Services). Car en effet, la soumission de l'état à l'industrie musicale, c'est avant tout (même si ce n'est dit nulle part, et sûrement pas de façon claire et revendiquée), un projet politique qui colle à l'idéologie ultra libérale européenne qui a gravé dans le marbre de ses traités constitutionnels, la fameuse règle de la *concurrence libre et non faussée*. Laquelle a déjà entraîné une remise en question très préoccupante par l'Etat français du statut et du financement des associations Loi 1901 (circulaire Fillon du 18 janvier 2010).

Le projet du CNM veut redéfinir le mode d'attribution par l'Etat des aides et subventions accordées à la musique. Ne nous y trompons pas : la création du CNM ne sera pas à terme un bénéfice pour la diversité musicale, le foisonnement de la production musicale en France. Jamais il ne favorisera une meilleure répartition des

rentabilité, de *commerce*, pas de création, de prise de risque artistique ou d'innovation. En lisant la trentaine de pages qui fixe les objectifs du CNM, que trouve-t-on sur la musique contemporaine et ou expérimentale par exemple ? En tout et pour tout une ligne et demi ! Autant dire rien. Rien d'étonnant. Comme le déclare Daniel Colling (6) dans une interview croisée avec Patrice Caratini (contrebassiste de jazz) et Fabien Barontini (Festival Sons d'hiver), le CNM devrait permettre à la musique de capter une part du gâteau des subventions qui étaient jusque-là allouées par le Ministère de la Culture uniquement au théâtre via le réseau des 70 Scènes Nationales disséminées dans l'hexagone.

La véritable question est donc de savoir à qui et à quoi serviront ces aides. Et là, il n'y a guère de doute à avoir sur les intentions mercantiles de l'opération. La

Nous avons très bien compris que le CNM est un ballon d'essai. Nul doute que tôt ou tard (et plutôt tôt que tard) le même traitement sera appliqué au théâtre ainsi qu'à toute la culture.

Alors que le gouvernement, après son passage en force, tente de faire croire que la filière musicale, dans toutes ses composantes, approuve cette initiative, musiciens, public(s), organisateurs, journalistes, responsables culturels etc. se mobilisent contre la création de ce CNM.

Dès le 25 janvier 2012, l'**A'FIJMA** (Association des festivals innovants en jazz et musiques actuelles), la **FAMDT** (Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles), **France Festivals** (Fédération des festivals internationaux de musique), **Futurs Composés** (Réseau national de la création musicale), **Grands Formats** (Fédération d'orchestres de jazz

et de musiques à improviser) et **Zone Franche** (Réseau des musiques du monde) refusent de signer le protocole. Ces six réseaux sont vite rejoints par l'**AFO** (Association française des orchestres), la **CPDO** (Chambre professionnelle des directions d'opéra), le **PROFEDIM** (Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique), le **REMA** (Comité français du Réseau européen de musique ancienne), le **SNSP** (Syndicat national des scènes publiques), le **SYNDEAC** (Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles), les **Allumés du Jazz** et le **SYNOLYR** (Syndicat national des orchestres et des théâtres lyriques). Pour leur part, la **Fédération CGT du spectacle et ses syndicats** – **SFA, SNAM et SYNPTAC CGT** – ont demandé de surseoir à la signature du protocole (7).

Parallèlement, plus de 3000 musiciens provenant de tous les horizons ont signé l'appel des 333 « Non au CNM et à la marchandisation de la musique » (8).

De notre faculté de résistance au projet du CNM, comme à tout autre projet visant à détruire la culture, dépend l'avenir de celle-ci dans notre pays.

Sud Culture Solidaires,
le 2 avril 2012.

(1) Feu Conseil de la création artistique animé par Marin Karmitz à la demande de Nicolas Sarkozy.

(2) <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapportspublics/114000585/>

(3) <http://www.irma.asso.fr/Prefiguration-du-CNM-Etape-4-est>

(4) Cette dissolution a été dénoncée par une vingtaine de fédérations nationales et réseaux territoriaux. <http://reseausourcee.info/site/2011/11/15/communiqu-commun-des-federations-sur-la-dissolution-du-csma/>

(5) Un grand nombre d'entreprises du secteur relèvent d'une économie mixte et assument des missions d'intérêt général, voire de service public.

(6) Propriétaire d'une dizaine de Zénith en France, directeur du Printemps de Bourges et fervent défenseur du CNM.

(7) <http://www.fnsac-Cegt.com/actulong.php?IDactu=158>

(8) <http://www.petitionpublique.fr/PeticaoVer.aspx?pi=P2012N19710>

GROSSIÈRES ERREURS ET ERREMENTS DU CNM

Illustration d'Andy Singer

L'appel des 333 a réuni 3000 signatures contre le CNM, avec une proportion importante de musiciens. Fabien Barontini, directeur du festival Sons d'hiver, en est l'un des signataires. Il a participé pour la revue *Music Info* (mars 2012), aux côtés de Patrice Caratini, à un débat face à l'un des rapporteurs du projet CNM, le directeur du Zénith de Paris, Daniel Colling. Il revient en détail sur le contenu senti toxique du projet et autres considérations préoccupantes sur l'évolution du monde musical.



« monoforme » (1). La culture ne les intéresse pas, elle dérange leur calcul. Denis Olivennes, actuel pdg de Lagardère Active, écrivait dans un pamphlet « La gratuité, c'est le vol » cette déclaration passionnée et enflammée à l'inculture : « *La démocratie culturelle est née de la « marchandisation » des oeuvres de l'esprit... Les contenus ont été puissamment modifiés par cette nouvelle donne : la culture dont nous parlons n'est pas la haute culture élitiste et universaliste de l'invention esthétique mais la culture populaire et mondialisée du divertissement. Ce n'est pas La Princesse de Clèves, Don Giovanni ou Les Demoiselles d'Avignon, mais Da Vinci Code, Britney Spears et Disney* ». (p.12)

Quelle chance ont eu « Les Beatles » et autres « Jimi Hendrix » et « Dylan » en leur temps ! La concentration n'était pas aussi performante que de nos jours et des espaces de liberté échappaient à la marchandisation totalitaire que nous connaissons actuellement... À partir des années 80, la presse, le cinéma, le disque, le livre, l'audiovisuel sont peu à peu regroupés entre les mains de quelques entreprises multinationales, parfois concurrentes, mais obéissant toutes au même critère de gestion : Time Warner, Viacom, NewsCorp, Bertelsman, Disney Corporation, Vivendi-Universal, Lagardère active, Hachette-Lagardère, Sony... Ces multinationales ont créé un véritable complexe culturel médiatico-commercial et colonisé, telles les algues vertes les côtes de Bretagne, notre espace public d'informations culturelles. Ces multinationales concentrent du chiffre d'affaires en milliards de dollars et d'euros, concentrent du profit. Elles ont un appétit financier colossal. Résultat : elles concentrent le revenu sur quelques stars. La Sacem déclare ainsi que ses ressources proviennent pour à peu près 65 à 70% d'un nombre limité de « stars » : le Top 20.

Le marché dominant du disque est en difficulté en raison de sa production permanente de stéréotypes au matériel esthétique appauvri. Les besoins de surprofits des groupes financiers riches qui dirigent les industries culturelles sont une pression supplémentaire. Prenons l'exemple du hip-hop. Des petits labels réellement indépendants comme Rhymesayers traduisent une richesse artistique foisonnante. Les médias audiovisuels, leur Victoire de la Musique et autres émissions, nous donnent à voir une profusion de médiocres rappers aux clichés identiques et redondants. Quel choix a le public ? !

Face à cette situation, ce n'est pas d'un CNM dont nous avons besoin mais d'une politique publique anti-trust qui réduise le pouvoir des « Dinosauriens » de l'industrie culturelle qui s'apparentent, en l'occurrence, à l'espèce des Tyrannosaures. Cela libèrera un espace public pour les disquaires indépendants, pour les productions à vocation artistique. Évidemment une telle politique devra s'accompagner de la création d'un véritable service public audiovisuel libéré du joug de l'Audimat.

De l'inutilité du CNM :

Le pouvoir sarkozyste, lui, a dégainé son CNM. Les objectifs développés par le rapport Thonon/Colling sont un florilège de propositions et conceptions mercantiles méprisantes la musique que le protocole d'accord de Janvier 2012 n'a absolument pas écorné. Adorno et Guy Debord avaient donc raison : la perte du sens est corollaire au développement des industries culturelles.

Ce rapport propose quelques « perles » énormes. La musique n'est plus un art mais une des « filières » de l'industrie. D'ailleurs l'honnêteté intellectuelle suppose que nous tous (journalistes, producteurs et professionnels, fonctionnaires du ministère et des collectivités territoriales etc...) cessions d'utiliser ce terme de filière tant il nous transforme en perroquets hébétés de la novlangue ultra-libérale. Le champ lexical technico-commercial est d'une laideur proliférante : musicien à l'export (toujours la marchandise au lieu de la coopération culturelle), musique peu exposée (sans doute absente de la vitrine médiatique) etc. Sans oublier les termes flous comme : artiste « émergent » ; dont on ne sait d'où !!! Question : François Tusques et son orchestre free des années 60, Michel Portal et son Unit de Chateaubouillon, le Freejazz Workshop de Lyon étaient-ils des artistes émergents ou des créateurs ?

De bout en bout, ce rapport tient un discours idéologique mercantile. « Les aides doivent être ciblées prioritairement sur ceux qui

supportent le risque financier... les investisseurs » (p. 89). Question : - Qui a dit : les entreprises ne travaillent pas dans l'intérêt des employés et des clients mais des investisseurs ? Réponse : Milton Friedman, pilier théorique de la contre-révolution libérale, proche de Reagan et Thatcher, représentant de l'École de Chicago, conseiller économique spécial de Pinochet. Le rapport CNM énumère d'ailleurs tous les poncifs ultra-libéraux : « *Le CNM doit être en mesure de déceler des effets négatifs pour la création et la diversité culturelle et de préparer des mesures correctrices sans être un frein aux évolutions économiques naturelles* ». (p. 88). Le marché naturel ! Cela ne vous rappelle rien. L'ensemble du rapport est de cet acabit. Mais il ne faut surtout pas oublier l'énorme goujaterie de l'expression « relancer la production locale... de nouveaux projets » (p. 93). La cause est entendue. Adieu aux poètes... et... bienvenue aux produits !

Ce CNM propose la constitution d'un ensemble de gestion uniformisée de la musique comme le rappellent à la fois le rapport Colling/Thonon et le protocole de janvier 2012. Expertise, efficacité, contrôle deviennent les maîtres mots de ce langage prosaïque de pouvoir. Marc Ladret de La Charrière, propriétaire de l'agence de notation Fitch, a racheté Gérard Coulier Production, Auguri Productions et Vega production (gestionnaire de 4 Zénith entre autres). Il déclarait **prosaïquement** au journal *Le Monde* du 04 mai 2011 : « *Avec l'effondrement du marché du disque, le spectacle vivant est devenu central... J'ai donc décidé de faire mon trou dans le divertissement* ». De leur côté, Warner rachetait l'agence Nous Productions et Universal passait un accord avec Live Nation (et son allié Clear Channel pour les panneaux publicitaires). Voilà pourquoi, le CNM s'occupe de spectacle vivant en prétextant la crise du disque. Il s'agit d'accompagner les financiers et majors dans leur « extension du domaine du Profit ». Il faut rappeler que la société Coker de Daniel Colling a pour actionnaire Lagardère active et la Fnac de François Pinault.

Malgré les quelques miettes promises, la musique n'a rien à gagner à cela, pour qu'elle accepte la légitimation définitive de l'entrée du loup dans la bergerie.

Que faire ?

Les libéraux détestent le service public. Ils déclarent régulièrement que l'existence d'un Ministère de la Culture est inutile. Le CNM est un début de démantèlement de ce ministère. C'est pour cela que l'écrasante majorité des organisations du spectacle vivant ont refusé de signer cet accord. L'appel des 333 donne une perspective claire sur un renouveau des activités du Ministère de la Culture. Il faut se réunir et travailler collectivement, artistes, producteurs et publics, à approfondir des propositions et leur donner un large écho. Sortons de 30 ans d'individualisme et devenons une force collective.

Certains, minoritaires dans le spectacle vivant et souvent issus du secteur très mal nommé des « musiques actuelles », ont dit vouloir « peser de l'intérieur ». Erreur. Nous devons faire en sorte que la musique, l'art et la culture restent une responsabilité collective dont les politiques ne s'exonèrent pas en déléguant la responsabilité à une agence d'esprit corporatiste où la loi du plus fort lobby s'imposera.

Il faut réfléchir à la main mise de Live Nation sur le spectacle dans divers pays européens. Live Nation possède les principales salles aux USA.

Qui dit que l'opération réalisée aux USA, dans certains pays européens, ne pourra se réaliser en France par ces différents poids lourds de l'Entertainment ? Politique-fiction, me direz-vous ! Pas si sûr. Imaginons : « *Monsieur le Maire, votre belle salle de « musiques actuelles » pèse lourdement sur votre budget ? Grâce à nous, elle ne vous coûtera plus rien...* ». Le CNM, son expertise, sera utile à repérer les lieux intéressants... Au mieux, dans ce système, il ne vous restera plus qu'à être candidat à un job... Dans le protocole de janvier 2012, on insiste lourdement sur la notion de... contrôle... Pourquoi ?

Fabien Barontini, le 7 avril 2012

(1) Nous empruntons le terme « Monoforme » au cinéaste britannique Peter Watkins qui inventait et caractérisait ainsi la pauvreté esthétique des clichés de l'image et du récit portés par les Blockbusters et la télévision. Je crois que nous pourrions en faire de même avec la chanson de variété...

La décision de créer le CNM repose sur un postulat : il faut aider l'Industrie du disque en difficulté qui subit la terrible concurrence d'internet et du téléchargement illégal. Explication simpliste et univoque de la baisse des ventes de Cds. Conséquence, le CNM va s'occuper aussi... du spectacle vivant. Cherchez la logique...

De quelques oublis ou erreurs d'analyse :

Le postulat de départ repose sur un constat erroné de la situation. Tout d'abord, observons l'évolution du marché des loisirs. Les ados et adultes sont de plus en plus friands de jeux vidéo. Le disque a vu sa fonction de « consommation de loisirs » s'éroder. Pour les amoureux de musique, on se dit que ce n'est pas grave et que le disque peut se repositionner sur sa fonction artistique et ne plus être considéré comme simple produit de consommation. Pour les Majors, question tiroir-caisse, cela ne change pas grand-chose. Vivendi est propriétaire d'Universal et d'Activision Blizzard, premier vendeur de jeux vidéo au monde. Ados et adultes peuvent ainsi télécharger leur tube préféré sur leur téléphone portable. SFR est aussi la propriété de Vivendi.

À cette évolution du marché du loisir, il faut aussi ajouter d'autres raisons. Elles sont liées à la concentration du marché et à une crise de contenu. Trois majors sont aujourd'hui dominantes. L'absence du prix unique du disque a quasiment éliminé le disquaire indépendant et artisan au profit des hypermarchés « culturels ». Le problème est là. Ces groupes dominants obéissent à des règles de rentabilité financière qui n'ont plus rien à voir avec une quelconque éthique artistique.

Ainsi, à partir des années 80, ils pratiquent la théorie marketing du « 20/80 ». 20% des produits doivent satisfaire 80% de la clientèle. Le taux de rotation dans les bacs de disques s'accroît pour favoriser l'émergence des 20% de produits adéquats synonymes de profits de rêve. Idéal chimérique qui a desservi la vie de la musique. Le profil client de ce système était au départ l'acheteur de moins de cinq Cds par an plus malléable car supposé sans goût affirmé et culture musicale suffisante. On pourrait citer d'autres lubies managériales comme les émissions de télé-réalité.

Ignorant le b.a.-ba de la vie artistique qui est de laisser vivre la création (elle seule révèle des mystères que la rationalité de gestion est incapable de produire), les Majors et les gros distributeurs ont étouffé la création par le formatage médiatique de produits culturels obéissant à la règle de la

Dans le camp des indépendants, il existe également des soutiens au projet présidentiel de Centre National de la Musique (projet recevant également un avis consensuel du Parti Socialiste - mais il est vrai qu'en temps d'élections, la culture ne vaut pas grand chose). Même si leurs organisations ont signé aux côtés de ceux qui entendent représenter « *La filière musicale qui se félicite de l'appui apporté par le président de la république à une mise en œuvre rapide des mesures de soutien à la musique préconisées dans le rapport publié par le Ministre de la culture* » (communiqué du 4 octobre 2011), leurs convictions laissent aussi place à des interrogations qu'ils s'efforcent de partager à la table des bâtisseurs du CNM. Philippe Couderc, président de la Felin (Fédération Nationale des Labels Indépendants) et Françoise Dupas, présidente de la Fédération des Scènes de Jazz (partie du SMA) expliquent leurs positions. (1)

LES DÉFENDANTS

La situation de nos labels est devenue difficile. L'interminable crise que traverse depuis 2005 la musique affecte désormais fortement notre travail d'artisans de la musique, attachés à la création et à la diversité. L'irruption d'internet a changé le rapport à la musique : elle n'a jamais été aussi présente dans nos quotidiens et paradoxalement il n'a jamais été aussi difficile de la faire exister, en tout cas de faire exister des musiques exigeantes, de qualité, autre que la soupe qui a inondé le quotidien. Contrairement au livre ou au cinéma, la musique n'est organisée qu'autour de la grande industrie, du libre marché et de la loi du plus fort, avec toutes les dérives et les erreurs que cela a entraînées.

Cela fait de nombreuses années que nos labels essaient de s'organiser et de tirer les sonnettes d'alarme, sans avoir jamais été entendus ; ni par l'industrie, ni par l'Etat, ni par les différentes missions qui se sont succédé au long des années pour se pencher sur cette fameuse crise du disque (devenue depuis crise de la musique tout entière d'ailleurs). Alors, quand le rapport de la Mission Selles paraît en septembre dernier, déroulant un certain nombre de propositions en faveur de la diversité musicale, des labels indépendants, des radios associatives, des disquaires, des plateformes en ligne alternatives, etc. on ne peut que s'en réjouir. Quand cette même mission nous propose de participer aux différentes commissions construisant ce futur Centre National de la Musique, il eut été ridicule et stupide de n'en point être sauf à renier des années de combat acharné pour faire reconnaître les spécificités de nos labels, la diversité de nos musiques, les qualités des artistes avec qui nous travaillons avec passion et acharnement.

Depuis décembre, je (avec d'autres) travaille donc à la commission « musique enregistrée » et nous

côtoyons l'industrie avec qui nous ferrailons. À l'heure où sont écrites ces lignes, le travail n'est pas terminé et il nous est impossible de savoir si ce que le futur CNM proposera, constituera ou non une réelle avancée. Toujours est-il que nous avons le sentiment que l'équipe qui travaille autour de Didier Selles à la construction de ce futur centre, écoute avec attention nos remarques et propositions. Il ne faut voir le rapport publié en septembre que comme un canevas proposé à la discussion et non un projet déjà emballé sans concertation. Nous croyons qu'il y a une réelle volonté d'organiser le monde de la musique, non autour de ses industries les plus importantes, mais plutôt en respectant la diversité des acteurs et des musiques. C'est en tout cas dans ce sens qu'il me semble que nous travaillons.

Alors, peut-être serons-nous déçus. Forcément un peu, peut-être beaucoup mais il est très clair que nous ne soutiendrons un Centre National de la Musique que s'il soutient la diversité culturelle et ses acteurs. L'organisation de la musique doit absolument, totalement changer et remettre la musique au cœur des discussions et des actions. Le chantier est tellement vaste en plus d'être complexe qu'une année n'y suffira pas mais je crois sincèrement qu'entre l'actuelle organisation de la musique qui a laissé le marché s'en emparer, avec tous les excès que l'on connaît, et la possibilité de construire un outil, public, qui régule, protège, promeut, incite, mon choix est vite fait. Si rien ne change, l'avenir de nos labels et des esthétiques musicales que nous aimons est fortement compromis, sauf à se satisfaire d'une diffusion extrêmement restreinte ou élitiste, ce que nous refusons.

C'est pour cela que je me bats, tous les jours, quitte à prendre de sérieuses claques. C'est le risque mais je crois qu'il vaut largement d'être pris.

Philippe Couderc

Illustration de Jazzi



« Le Jazz ? Dans quel état général ? »

Après avoir lancé discrètement la première étape de la mission de préfiguration au printemps 2011, missionnant quelques experts pour rédiger une première proposition et entendre quelques personnalités du monde de la musique, l'Etat proclame en octobre 2011 la création d'un CNM. A peine deux semaines après la remise du rapport, le Président en personne l'annonce, oubliant (une fois de plus) qu'il y a un ministre de la Culture dans son gouvernement. Evidemment personne n'est dupe, les raccourcis sont rapides : CNM = Sarko et préfiguration = supercherie. Cependant l'idée d'un CNM a été évoquée au sein du ministère de la culture et par les professionnels dès 2006 donc ce n'est pas une nouveauté et finalement la préfiguration durera plus longtemps même si tout est fait dans la précipitation et la plus grande discrétion, calendrier pré-électoral oblige...

POUR ou CONTRE le CNM ? En automne dernier, c'est la question qui a divisé les professionnels des musiques actuelles. Aujourd'hui, la question qui divise est DEDANS ou DEHORS le CNM ?

Il est vrai que le phénomène interpelle, interroge, inquiète et réjouit, attire et repousse. Une chose est sûre : nous n'avons pas encore pris la mesure de la façon dont le CNM allait transformer le monde de la musique ! En bien ou en mal ? Impossible de répondre à cette question car nous n'avons pas les mêmes références du bien et du mal, même au sein du monde merveilleux de la culture...

Comment ne pas cligner des yeux devant la manne financière nouvelle proposée par le ministère de la Culture ?

Comment ne pas ouvrir ses oreilles quand on nous parle de réorganiser, re-penser, améliorer l'environnement professionnel et le système de redistribution des aides pour la musique ?

Comment ne pas pousser un soupir de soulagement quand enfin on nous propose des mesures nouvelles, de nouveaux dispositifs d'aides en phase avec les évolutions technologiques du 21^{ème} siècle ?

Alors on se met à espérer, on se laisse aller à rêver : redistribution, partage, solidarité, diversité, mutualisation, équité, valeurs, soutien, création, innovation, démocratie...

Mais l'argent va à l'argent. C'est partout et pour tout. Le grand danger de ce CNM. Evidemment nous ne sommes pas dupes.

Il faut dire qui nous sommes. Il faut dire ce que nous faisons et comment nous le faisons et pourquoi nous le faisons. Faisons entendre notre voix pendant que le CNM est en construction. Nous, les musiques dites "de niche" (vision du point de vue du marché uniquement), plutôt que de se chiquer entre nous ou d'aboyer contre le CNM, qui est en marche, tentons d'y être présents et représentés.

Françoise Dupas

Si on s'attache juste au communiqué (1), on ne peut que constater que nous ne faisons pas partie de « l'ensemble des acteurs de la filière musicale » vu que la majeure partie des acteurs du spectacle vivant n'a pas été consultée... C'est peut être normal, tant il me semble que ce que l'on nomme actuellement « filière musicale » dépend plus du champ (et donc du ministère) de l'industrie que de celui de la culture. Ce à quoi on assiste avec ce CNM est une sorte d'OPA de l'industrie (même si c'est l'industrie « culturelle ») sur les subsides de la culture, avec probablement à terme une disparition du ministère de la culture (ou de ce qui en reste) et un désengagement encore plus grand de l'état. Le regroupement annoncé dans le communiqué des différents organismes cités sonne comme l'annonce d'une diminution à terme des crédits pour les musiques de création au profit de quelques grands groupes économiques et médiatiques, majors, gros entrepreneurs de spectacles... Et finalement, les préoccupations concernant le virtuel (la fameuse « stratégie globale à l'ère numérique ») qui semblent être une des raisons premières de ce CNM nous concernent assez peu tant elles oblitèrent le rapport au vivant, aux individus, au spectacle vivant.

Sylvain Kassap

(1) Communiqué de l'AFP reprenant la déclaration de Nicolas Sarkozy le 9 mars 2012

Madame Major Company a tant lutté Depuis si longtemps Contre les droits de l'interprète Les droits dits voisins Major Company a été longtemps En procès contre la Spedidam : Anéantir les droits de l'interprète était son objectif

Aujourd'hui : miracle ! avec le projet du Centre National de la Musique, Madame Major Company se frotte les mains : elle va pouvoir capturer en toute légitimité ce qu'elle considère comme un nouveau revenu financier Lui appartenant Tombé du ciel, cadeau d'un élu indigne Pressé de faire plaisir à Major Company Qui, soi-disant, ne gagne plus assez d'argent Avec ses larmes de crocodile, La voilà conviée ainsi au festin des Ministres

Or, Madame Major Company et ses amis requins Oublient que cette enveloppe Provient en une large majorité d'une taxe sur les supports vierges Et qui dit taxe, dit que l'Etat doit être majoritaire Au conseil d'administration d'un projet CNM C'est la Loi dans notre pays.

On le savait déjà Major Company pleure sur les statistiques de ses

bénéfices Cherchez le trucage Major Company rémunère très mal les auteurs Sur les ventes numériques Car grâce à Hadopi, tout est flou pour l'auteur : aucun droit de regard sur les ventes numériques de ses oeuvres !

Madame Major Company se frotte les mains Le stratagème est en passe de réussir

Mais Nous résisterons pour une juste répartition de la copie privée Nous nous battons pour la poursuite et l'amplification des aides à la création Pour toutes les musiques

Nous ne nous laisserons pas voler Par ceux qui nous méprisent

Le CNM est un machin monté à la va-vite. Beaucoup semblent pressés de le faire aboutir. 15 millions d'euros attribués sans vote aucun pour le mettre en place. Empêchons-le avant qu'il ne soit trop tard. C'est tout le dispositif d'aide à la création musicale qui est menacé. Vous voyez ce que je veux dire ?

Benoît Delbecq

Communiqué des Allumés du jazz du 23 janvier 2012

Les Allumés du Jazz, qui représentent 58 maisons de disques et phonogrammes indépendantes refusent de signer le protocole d'accord du CNM qui leur a été soumis le 17 janvier 2012. Comme l'ensemble de la profession musicale, les Allumés du Jazz sont traversés par des courants appréciant fort diversement ce projet de Centre National de la Musique, mais ils s'accordent aujourd'hui sur l'impossibilité de signer, dans une incompréhensible précipitation, un projet qui pour l'instant ne prend à leur sens pas suffisamment en compte les préoccupations, les valeurs, les réalités, les besoins de celles et ceux qui oeuvrent aujourd'hui pour la musique, que ce soient la musique enregistrée, la musique jouée sur scène ou la musique enseignée.

(1) Les signataires de l'accord cadre préalable à la matinée d'ouverture de ce 46^{ème} Midem présidée par le Ministre de la Culture Frédéric Mitterrand :

Adami, Apem-LR, CD1D, CEMF, CFTC, CNRA, CSCAD, CSDEM, Geste, Eiffel, ESML, F3C CFDT, Fair, Felin, Feppal, Feppia, Feppra, Ferarock, Flim, Flippe, Fnac, La Mine, MMFF, Phonopaca, Piaf, Prodiss, Radio Campus France, SADC, Sacem, SCPP, SDLC, Sirti, SMA, Snac, Snapac CFDT, Snep, Snes, SNRL, Spedidam, SPPF, Unac et Upfi.

NOMMER CHAQUE CHOSE À PART

Interview de Dominique Pifarély par Raymond Vurluz

Transcription de Virginie Crouail

Photos de Guy Le Querrec

Parmi les voix qui se sont élevées vigoureusement à l'orée des années 80, celle du violoniste Dominique Pifarély est assurément celle d'une pétillante singularité. De Didier Levallet à Tim Berne, d'Eddy Louiss à François Couturier, de Mike Westbrook à Michelle Rabbia, de Cesaria Evora à François Corneloup, de Gérard Marais à Marc Ducret, de D' de Kabal à Violaine Schwartz, de Louis Sclavis à François Bon, ses parcours multiples déroutent lorsqu'en réalité, ils ne tardent jamais à composer avec précision les éléments progressifs d'une étonnante mosaïque faites d'autant d'archipels, un ensemble éclatant dans son projet Poros. Et si son dernier ensemble s'appelle Dédales, c'est sans doute aussi que chaque moment joué est une solution pour sortir du labyrinthe.



Dominique Pifarély. A Mike Westbrooks Music Festival. Sicile, Italie, dimanche 26 juin 1992

Commentençons par le commencement, comment êtes-vous venu à la musique, ou comment la musique est-elle venue à vous ?

Je crois que le désir de musique est un désir de mes parents, et une question d'environnement. J'avais un père « musicien d'oreille », disait-on à l'époque, maintenant il y a une expression en vogue chez les musiciens trad, « musicien de routine », mais je préfère « musicien d'oreille », c'est plus joli.

Où étiez-vous quand vous étiez petit ?

Je suis arrivé à Montreuil à l'âge de deux ans. La volonté de mes parents de me faire faire de la musique devait venir, je suppose, d'un amour précieux de la musique, nourri chez mon père de sa pratique de musicien. Il était réunionnais et jouait de la mandoline. À La Réunion, il jouait de la musique dans les bals, les mariages, les veillées funèbres. Ma mère n'était pas musicienne, mais il devait y avoir chez elle aussi, un désir intime de musique. J'avais cinq ans et demi lorsque nous sommes tombés sur une petite affiche accrochée à un panneau municipal, où était marqué « cours municipaux gratuits de musique tous les dimanches matin à l'école Marcelin Berthelot ».

Le violon a-t-il été votre premier instrument ? Vous souvenez-vous pourquoi ? Était-ce un choix de vos parents ?

Dans ces cours de musique, on enseignait le violon, tout simplement, le choix n'a pas du tout été volontaire. Par contre, je peux dire que par la suite, ce fut un choix de ma part de

continuer, le sentiment d'être bien là où on est, d'être bien avec cet instrument, que ça procure du plaisir, quand la question de changer ne se pose même plus. Ce n'est que plus tard qu'on se dit qu'on aurait aussi pu apprendre le piano ou autre chose - aussi, et non pas le remplacer.

Votre père avait-il envie de jouer avec vous ? Avait-il envie que vous jouiez avec lui ?

Oui, bien sûr, quand j'étais gamin et même plus tard, nous avons joué ensemble. J'ai un tiroir entier de cassettes où il joue et chante. Sur quelques versions, je joue avec lui, soit de la mandoline, soit du violon. Ça restera des incunables !

Et le désir d'être musicien...

Pour moi, ce fut très progressif, et non pas un moment particulier, une rencontre où l'on se dit « c'est ça que

Et quand on est jeune musicien, tout est beau, on a envie de bouffer le monde

je veux faire ». C'est plutôt la chance d'avoir eu d'une part un professeur de violon, qui s'appelait Marcel Charpentier et qui faisait partie d'un des plus célèbres quatuors français d'après-guerre. C'était sans doute une

génération qui aimait transmettre, d'une manière assez libre. L'un de ses meilleurs amis, le violoncelliste Pierre Penassou, qui était dans le même quatuor, a été professeur de musiciens comme Vincent Segal. Vingt ans plus tard, on a découvert qu'ils se disaient « moi aussi, j'ai un élève qui fait des trucs un peu bizarres, mais c'est intéressant ». Ils parlaient de nous ! Ce professeur m'a présenté l'image de quelque chose de normal, c'est-à-dire qu'on pouvait être dans la vie, dans ce monde, en étant violoniste, en étant musicien, que c'était presque banal. C'était comme vouloir être pompier, pilote d'avion ou médecin - en tout cas à l'époque, aujourd'hui ce serait chef d'entreprise ou trader. Cette image-là s'est donc inscrite comme un modèle. Et d'autre part, il y a eu des rencontres successives, notamment mes copains de lycée grâce auxquels j'ai découvert le rock.

Quelle musique écoutiez-vous à l'époque ? J'imagine que la musique classique devait avoir une place importante ?

Depuis l'âge de six ans jusqu'à douze-treize ans, c'était la musique classique, mais mélangée à la musique populaire de la Réunion jouée par mon père. J'ai donc eu cet apprentissage d'oreille, qu'il m'a transmis, et qui venait s'inscrire à côté de l'apprentissage conventionnel du conservatoire. Puis la rencontre avec des copains de lycée qui écoutaient du rock. C'était la belle époque du rock, au tout début des années 70, le jazz-rock naissant de Mahavishnu, Jerry Goodman, premier

violoniste qui m'a marqué. Puis Jean-Luc Ponty, que j'ai entendu pour la première fois en solo sur une chanson d'Elton John. Et bien sûr la pratique de ces musiques-là, comme tout adolescent qui joue dans le garage des parents, ce qui était le cas. J'avais un groupe, je posais ma boîte à violon sur le capot de la voiture parce qu'il n'y avait pas assez de place...

Et ce groupe, a-t-il joué ?

Non, nous étions trop jeunes, nous avons beaucoup répété, mais nous n'avons pas joué. Mon premier gig dans ces musiques-là, c'est quand des copains musiciens m'ont appelé pour intégrer leur groupe qui existait déjà. Nos références étaient Soft Machine ou Henry Cow, à la fois influencés par le rock progressif anglais, et ce qu'on commençait à connaître du jazz-rock, sans en avoir tout à fait les moyens, car ça demandait un niveau technique qu'on était loin d'avoir à l'époque ! Le bassiste du groupe s'appelait Yves Torchinsky, et ne jouait que de la basse électrique. Très vite après, il est devenu contrebassiste, avec la carrière qu'on lui connaît. Il y avait aussi le guitariste Manu Galvin, qui est devenu un accompagnateur recherché dans le monde de la chanson et qui se produit depuis longtemps avec Jean-Jacques Milteau

Qui sont vos modèles, vos musiciens ou violonistes de référence ?

Stéphane Grappelli est ma première rencontre sonore, mon professeur de violon en est responsable. La deuxième est Jean-Luc Ponty, pour la maîtrise technique, pour l'invention. Le moment où j'ai découvert son jeu a été très important, ça m'a ouvert des horizons, placé une exigence aussi.

Au moment dont vous parlez, au début des années 70, le violon prend une place dans la musique de jazz et dans le rock. Tout d'un coup, on voit revenir les violonistes dans les groupes...

Absolument, on voit émerger au niveau international des violonistes noirs comme Sugarcane Harris, certains dans la musique cajun. Ce sont des choses que j'absorbais à l'époque, et qui me confortaient dans mes choix. On dit souvent que les guitaristes sont des violonistes frustrés, avec l'envie d'avoir la même virtuosité, le son qui tient. Beaucoup de guitaristes m'ont dit ça, mais je peux aussi dire l'inverse. Avec les références esthétiques de l'époque, les violonistes auraient bien voulu pouvoir jouer du violon comme de la guitare. Ça me rapprochait de Jimi Hendrix, qui reste une référence fondamentale. Oui, tout ça me confortait dans cette direction, même si je ne sais pas trop comment, ça prend du temps.



Avec Didier Levallet, Europa Jazz Festival du Mans, 28 avril 1989

en duo. Mon trajet de musicien part de là, et de la rencontre que nous avons faite, Yves Torchinsky et moi, avec deux musiciens formidables, Didier Roussin et Dominique Cravic. Didier Roussin nous a quittés il y a quelques années, après avoir accompagné pendant longtemps Jo Privat, et Dominique Cravic fait toujours plein de choses. Ce sont des gens qui nous ont ouverts sur différentes musiques... Nous avons fait un groupe de jazz à cordes, qui se voulait non français, s'écartant du jazz manouche qui était la référence obligatoire française, pour aller prendre des modèles outre-Atlantique, en Amérique du Nord comme Amérique du Sud.

Je crois que la première fois où je vous vois jouer doit être en 1977 avec Didier Levallet, au Festival de Sens.

J'ai rencontré Didier Levallet en 1978, donc ça doit être en 79 ou 80. Je me souviens très bien de ce concert. Il y avait Louis Sclavis, c'était la première fois que nous nous rencontrions, et Christian Lété à la batterie. Ça devait être Stu Martin, mais il est mort quinze jours avant.

Didier Levallet est un musicien qui a créé pas mal de ponts...

Vous le rencontrez en 1978 ? Où en êtes-vous à ce moment-là ? A quelle occasion était-ce ?

Oui, il a créé beaucoup de liens entre



Avec F. Corneloup, Festival Minnesota sur Seine, 2005

les gens. J'étais très perdu en 1978, je ne savais pas trop quoi faire, j'avais officiellement terminé mes études au conservatoire, mais je continuais à travailler, à prendre des cours. J'étais dans une situation personnelle difficile, je venais de perdre ma mère. L'été 78, je me suis retrouvé seul à Paris, j'ai travaillé un mois à l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard, et un jour, je suis tombé sur une annonce dans *Jazz Magazine* des stages à Cluny, qui devaient coûter à ce moment-là cent francs, quasiment rien. Il suffisait d'y aller, de planter sa tente, et c'est ce que j'ai fait. J'ai pensé que les musiciens qui avaient comme moi envie de jouer devaient se rencontrer dans ce genre d'endroit. Finalement, la rencontre ne s'est pas faite avec les stagiaires mais avec les trois intervenants, qui étaient Christian Lété, Alain Rellay et Didier Levallet. Je passais mes soirées à faire le bœuf chez Jacky Barbier avec ces trois musiciens et d'autres de passage. Ma rencontre avec Didier Levallet date de là.

Ca a été assez rapide !

En effet, à l'été 1979, Didier Levallet m'a appelé pour remplacer Didier Lockwood dans le Swing Strings System, on a également joué en duo, puis on a appelé Gérard Marais. Le trio Levallet / Marais / Pifarély est né et a duré plus de dix ans. Ma relation avec Didier Levallet a été très fondatrice. Non seulement parce qu'il m'a lancé, si on peut dire, et fait jouer aux côtés de grands musiciens, mais également dans le sens où Didier Levallet a été un inspirateur politique et intellectuel sur la question du métier, de la musique et de la place du musicien dans la société.

Étiez-vous politisé à cette époque ?

Oui, j'avais été militant au lycée, j'étais très politisé, mais débarquant dans un monde qui ne l'était pas ou plus. Et quand on est jeune musicien, tout est beau, on a envie de bouffer le monde, il y a sans doute quelques années où j'ai un peu oublié la réalité du monde qui m'entourait. Je n'y étais plus aussi sensible, car préoccupé par d'autres choses. Avec Didier Levallet, j'ai pu intégrer une conscience politique à l'intérieur de la position de musicien dans la société. C'est quelque chose que je lui dois. Il est resté très soucieux de ça.

Et jusqu'où Didier Levallet vous a-t-il emmené ?

On pourrait dire jusqu'à aujourd'hui. Pendant les années 80, j'ai vraiment rencontré plein de gens, et c'est une grande chance. C'est quelque chose que j'essaie de réintégrer dans une pratique d'initiateur de projets, et je me rends compte à quel point c'est difficile. Il s'agit de faire confiance à des gens qui n'ont pas

encore fait leurs preuves, et qui ne savent pas eux-mêmes où ils peuvent aller. Il s'agit donc de le voir ou de l'imaginer avant eux. C'est ce qu'a fait Didier Levallet pendant tout son parcours, et c'est une de ses grandes qualités, attraper des jeunes musiciens et leur faire confiance... Ca m'est également

arrivé, dans un autre genre, avec Eddy Louiss.

Comment vous êtes-vous retrouvé à jouer avec Eddy Louiss ?

Ca va vraiment avoir l'air d'une tarte à la crème, mais j'ai reçu un message sur mon répondeur, me demandant de passer au studio. Il y a des centaines d'histoires comme ça, on se repasse le message en croyant que c'est un copain qui fait une blague, mais ça m'est vraiment arrivé. L'important est cette capacité à faire des paris sur les gens, à sentir qu'il y a quelque chose de particulier. Aujourd'hui, avec le parcours que j'ai eu, je m'aperçois à quel point il faut être solide pour se permettre ça, être clairvoyant.

Avez-vous à cœur de le faire dans vos propres orchestres ?

Oui, j'essaie, mais c'est parfois difficile. Pas par peur de se tromper, mais c'est à celui qui choisit de tenir bon, et d'être capable de mettre les gens en situation, dans la bonne situation, de faire en sorte de leur ouvrir des portes, de leur indiquer des directions, et de leur permettre de trouver leur chemin. Mais c'est aussi être capable d'accepter que ça ne soit pas tout à fait la direction qu'on avait imaginée ! C'est très difficile à mettre en application, et c'est pour ça que j'ai beaucoup de reconnaissance pour les gens qui le font. D'une toute autre manière, Martial Solal, avec qui j'ai joué en duo et en trio. Ce n'est pas facile d'être à côté de quelqu'un qui dit très peu de choses, qui joue comme à son habitude, en écoutant, mais te laissant trouver ta place. Tous les gens dont je parle ont une musique très singulière, la leur, ils ont quelque chose à dire et le disent. Ce ne sont pas des interprètes de répertoire, ils sont bien plus que ça, ils ont un univers très fort. Ce ne sont pas seulement des interprètes qui laissent une place à un autre interprète. Ils te proposent leur musique, à toi de t'y faire une place. Tout ça est fait avec bienveillance, bien loin des poncifs mythologiques du jazz où

À un moment, vous avez été amené à réfléchir à un projet personnel...

Avec Louis Sclavis, j'ai observé comment on pouvait construire la musique avec une direction bien précise, comment on faisait répéter des orchestres, c'était une forme d'école d'exigence. Exigence que j'avais peut-être un peu perdue de mon apprentissage de la musique classique et qui m'est revenue par quelqu'un qui est largement autodidacte. C'est à partir de là que j'ai eu le désir de faire mes orchestres.

Comment vivez-vous ce qu'il se passe sur la scène française, car entre les années 70 et 80, il y a pas mal de bouleversements ?

Je suis arrivé à un moment où ça commençait à aller mieux, mais guidé par l'expérience des gens qui savaient comment ça se passait avant. Didier Levallet est un archétype de ça, c'est un des premiers musiciens en France à avoir créé son label de disques et un collectif, toutes ces choses qui nous paraissent évidentes aujourd'hui. Ce qui était déjà un manifeste politique. Le début des années 80 était une période plutôt faste.

Diriez-vous qu'au début, ça vous a semblé facile ?

Quand je dis facile, je veux dire qu'on avait des rêves et des désirs, et que je pouvais vivre la musique comme je l'avais toujours imaginée. Comme on m'avait dit que ça devait être, avec beaucoup de travail, bien sûr, mais du désir et de la liberté, du plaisir, du merveilleux, du rêve, de l'énergie, de l'enthousiasme, du positif...

Un nouveau système était en train de se mettre en place, mais comme vous le disiez avant, il restait des gens qui avaient connu les périodes d'avant, cette force qui venait de loin.

Oui, j'étais nourri de toutes mes expériences, de ma culture du jazz, mais aussi du rock, de gens qui



Avec François Couturier, Europa Jazz Festival, mai 1998

faisaient des groupes et travaillaient ensemble pendant des années, parvenant à faire des choses formidables qu'on ne pourrait plus faire maintenant.

A ce moment-là, vous vous retrouvez à jouer avec pas mal de gens, dans des combinaisons très diverses.

Une vie de musicien. A la fois

éparpillée, tout en étant très concentrée sur un parcours, sur des apprentissages multiples. J'ai longtemps été considéré comme un musicien parisien donc bopper, et en même temps comme étrangement tenté par cette chose qu'était le free-jazz, et par le fait d'aller jouer avec des musiciens comme Louis Sclavis qui était loin de faire l'unanimité à l'époque. Et quand j'arrivais dans le milieu de Louis Sclavis, étaient plutôt inscrits sur mon front « standards ».



Avec Stéphane Grappelli, Festival La Corde et le Crin, Le Guilvinec, mai 1993

Vous avez été confronté à des réactions de cloisonnement...

Absolument, mais encore une fois, je dois rendre hommage à Didier Levallet qui était à cette époque un vecteur de transmission du free-jazz, c'est lui qui m'a fait écouter des tas de choses comme Ornette Coleman, Eric Dolphy, Mal Waldron... En même temps, j'ai aussi joué avec lui des choses parfaitement tonales, modales. Pour moi, Didier Levallet, c'était le jazz.

À quel moment avez-vous réussi à montrer quelque chose sous votre nom ?

Je dirais à nouveau que ça s'est fait progressivement. C'est difficile d'énumérer toutes les rencontres importantes. Mais il y a celle avec Jean-Paul Celea et François Couturier, qui m'ont appelé dans leur quartette, et qui a probablement été ma première expérience de vrai groupe, au sens où on pouvait se voir deux fois par semaine pour répéter, dans la lignée du rock. On avait un lieu, chez l'ensemble de musique contemporaine 2E2M, la batterie de François Laizeau restait montée en permanence, avec les claviers de François Couturier et les amplis, on répétait tout le temps, même s'il n'y avait pas beaucoup de concerts au début. Il existait une énergie collective formidable. Voilà, on fait son chemin au milieu des expériences.

Vous allez faire un disque à ce moment-là...

En 1986, je suis invité par le Vienna Art Orchestra, et c'est après ça que je trouve en moi les ressources pour faire mon premier disque. C'est moi qui propose l'idée au label Nocturne, juste après le disque *Sang mêlé* d'Eddy Louiss, dans lequel je jouais. Mon premier disque, je l'ai imaginé avec François Couturier, et avec deux musiciens que je venais de rencontrer en Autriche, le bassiste suisse Heiri Känzig et le batteur autrichien Wolfgang Reisinger, qui sont devenus de grands amis.

À ce moment-là, que signifiait pour vous le fait de faire un disque ?

Ca signifiait probablement faire comme tous les gens que j'admirais. Et le fait de poser quelque chose. Sylvain Kassap m'a dit des années après - à l'époque où je n'arrivais plus à faire de disques, et où je considérais que mon vrai métier était de jouer sur scène - « pour moi, les disques, ça sert à poser les choses, une fois qu'elles sont posées, je peux aller plus loin ». Je trouve qu'il avait raison. Un des avantages du disque, de l'enregistrement, de la fixation, est

de ne pas garder les choses inabouties, ce qui nous empêche d'aller plus loin. Le disque permet de voir plus loin. Ce dont je me souviens, c'est ce désir né de la fidélité avec quelqu'un que je connaissais déjà, François Couturier, et deux musiciens qui appartenaient à un autre monde.

Comment aviez-vous rencontré François Couturier ?

Je l'ai entendu pour la première fois dans le Swing Strings System. Puis juste après dans le Pandémonium de François Jeanneau, ainsi que Jean-Paul Celea. La première fois que je suis allé à une répétition du Pandémonium, j'étais impressionné d'être au milieu de tous ces gens-là. Aujourd'hui encore, je suis intimidé de croiser quelqu'un que j'ai toujours admiré. Je peux même dire que j'ai pris le bus à Montreuil avec Kenny Clarke, ce qui n'est pas rien.

Avez-vous eu l'occasion de jouer avec « vos héros », les gens que vous citez tout à l'heure ?

Stéphane Grappelli, oui, plusieurs fois. Je l'ai rencontré lors d'un concert qu'il donnait en trio avec Marc Fosset et Patrice Caratini, qui nous a présentés. Après, chaque fois qu'on se croisait dans une ville, il m'invitait très gentiment à venir jouer avec lui à la fin de son concert. Il était adorable, et je retiens surtout son ouverture d'esprit sur les autres musiques, son absence totale de jugement négatif sur d'autres expériences musicales que les siennes. Ca ne veut pas dire qu'il aimait tout, mais pour lui, le jazz, c'était ça. Il trouvait qu'on avait le droit d'essayer des choses nouvelles, que les violonistes n'allaient pas faire du Grappelli jusqu'à la fin des temps.

Vous avez donc fait un disque. Comment a-t-il été accueilli ? Ce fut un petit événement, vous avez eu les honneurs de *Jazz Magazine*...

Oui, je crois qu'il a été très agréablement accueilli, mais nous n'étions pas très nombreux à l'époque. Il a dû sortir en 1986 ou 87. Ce qui démarre à ce moment-là, c'est le fait de jouer à l'étranger. Avec Louis Sclavis, avec des amis autrichiens, en

Avec Louis Sclavis, *Glomel, Côtes d'Armor mai 1998*

Angleterre avec Mike Westbrook... Beaucoup de choses se passent en même temps, et d'emblée, je pense européen. C'est une période agréable. Et en 1992, on décide avec Louis Sclavis de monter l'Acoustic Quartet.

Un projet bicéphale...

Oui, c'est un projet commun. L'idée est née d'un groupe sans batterie, avec Bruno Chevillon à la basse. Louis Sclavis évoquait un quatrième musicien, et à l'époque, j'avais joué avec Marc Ducret dans le Pandémonium, on s'était alors beaucoup côtoyés, il jouait également de la guitare acoustique de manière formidable, je l'ai donc proposé. Le projet s'est fait comme ça.

C'est un projet qui a beaucoup marqué. Certains ont adoré ça, d'autres ont manifesté une hostilité, je me souviens de commentaires assez acerbes sur ce projet. Pour moi, c'était ma deuxième expérience de vrai groupe, même si nous habitions dans des endroits différents et qu'on ne se voyait pas si souvent. Mais on travaillait beaucoup. Le répertoire était partagé entre Louis Sclavis et moi au début, puis Marc Ducret, un peu plus tard. Le disque, paru chez ECM, a un côté très réservé, policé, parce que le répertoire était très jeune, très difficile, nous n'étions pas très à l'aise. Chacun de nous a beaucoup appris par la suite, ce fut une expérience très formatrice. Nous avons tous fait des progrès instrumentaux, des progrès d'écriture, de rigueur.

ECM est un label très signifiant...

Louis Sclavis avait déjà fait un disque sous son nom, un quintette auquel je participais, produit et enregistré sous la direction de Manfred Eicher. Vers la fin de l'Acoustic Quartet, c'était plein d'énergie. Je me souviens du dernier concert, espèce de queue de comète, nous n'avions pas joué depuis plusieurs mois, juste revu les morceaux dans l'après-midi, et nous avons fait l'un de nos meilleurs concerts !

Pourquoi le groupe s'est-il séparé ?

Beaucoup de gens nous ont dit que nous aurions dû faire un deuxième disque, mais chacun était dans des préoccupations personnelles différentes. Et je continue à jouer avec chacun d'entre eux sous différentes formes, Marc Ducret et Bruno Chevillon jouent toujours ensemble en trio...

Ce quartette était une sorte de super groupe de jeunes musiciens qui avaient émergé tous en même temps, arrivé avec la nouvelle organisation de ce que sera plus tard le jazz en France. Il est un peu symbole de ça.

C'est vrai, mais l'orchestration était aussi singulière. Et jouer les

instruments de manière acoustique, même si nous étions sonorisés, ça n'était pas si courant que ça.

À cette époque, il y avait peu de musiciens français sur le label ECM. Ça signifiait quand même quelque chose. Surtout

au regard de ce que représentait alors ECM, ça a marqué une génération.

En effet, ce fut un virage pour tout le monde, y compris pour ECM, qui s'est davantage ouvert à la France par la suite. On ne s'en rendait pas compte à l'époque, mais quand je rencontre de jeunes musiciens aujourd'hui, ils me disent comment l'Acoustic Quartet a été déclencheur pour eux, au moment de leur adolescence. Donc oui, ça a eu un petit effet. Pour nous aussi, ce fut un redémarrage pour chacun d'entre nous. Ce groupe était une sorte de laboratoire, où nous avons tenté des choses, formelles, d'improvisation, de distance avec l'écriture...

Après ce groupe, quel a été votre propre trajet ?

Pendant l'Acoustic Quartet, j'essaie de mettre à profit cette expérience auprès de François Couturier, avec qui je fais mon deuxième disque *Oblique*, dans lequel je ne joue que du violon acoustique. C'était un quartette avec Riccardo Del Fra et Joël Allouche, mais quand je réécoute ce disque, je me dis que l'axe en était déjà la relation piano-violon. En 1997, après les cinq années de quartette, j'avais très envie de jouer acoustique, dans la continuité du travail sur l'instrument que l'Acoustic Quartet m'avait fait faire. C'est à ce moment-là que nous avons eu envie, François Couturier et moi, de travailler cet axe piano-violon. Nous avons donc fait en 1998 un disque en duo chez ECM, *Poros*.

Qui est le nom que vous avez repris pour votre label... Que signifie-t-il ?

C'est une polysémie que j'aime beaucoup. C'est surtout la même racine qu'aporie, et signifie l'océan, mais aussi une situation inextricable, sans issue, l'océan signifiant un univers effrayant, dont on ne sait comment sortir en l'absence de carte ou de boussole. « Poros » signifie donc une voie maritime ou fluviale ayant la particularité de ne pas être tracée à l'avance, et de se refermer, de s'effacer une fois parcourue. Par extension, cela signifie le stratagème qu'on invente pour trouver son chemin, pour sortir d'une situation aporétique.

Est-ce Manfred Eicher qui vous a sollicités ou est-ce vous qui lui avez proposé ce projet de disque ?

C'est moi qui lui ai proposé, et je crois qu'il était très content de ce disque. Nous avions beaucoup travaillé avant, l'enregistrement fut très rapide.

Par contre, c'est un duo qui sur scène, a eu plus de difficulté...

La polémique dont nous parlions au sujet de l'Acoustic Quartet a été décuplée, d'autant qu'il s'agissait d'un duo piano-violon. Ça renvoyait

tellement une image classique ! Avec un saxophoniste, ça serait passé tout seul. On jouait sans sonorisation, on n'y voyait aucune raison et on avait envie de préserver les timbres et les nuances. La France est un pays bizarre pour ça, l'apparence des choses... J'ai la plus grande réticence du monde à parler de jazz, pour plein de raisons, mais ce projet pouvait s'appeler jazz, nous improvisons beaucoup, mais tout d'un coup, ça ne convenait pas. Personne ne nous a jamais dit que la musique était mauvaise, mais les organisateurs de festivals ne savaient pas comment nous programmer, à quelle soirée nous rattacher. Les gens nous disaient que c'était formidable, mais ne savaient pas quoi faire de nous. L'enthousiasme était en revanche énorme chez les musiciens. Je crois que François Couturier, dans son travail actuel, se heurte toujours à la même prévention.

À cette époque-là, en parallèle du duo avec François Couturier, avez-vous d'autres projets personnels ?

Non, très peu. Ça m'intéresse énormément, mais je n'en vois pas la possibilité. C'est une période où nous n'avons plus d'agent, je m'interroge sur la possibilité pratique de mener ma vie de musicien et de pouvoir mener à bien mes projets personnels. A cette époque, je commence à me dire que je vais monter une compagnie. Je fréquentais alors beaucoup de gens de théâtre, notamment un ami metteur en scène Gilles Zaepffel, avec lequel j'ai travaillé sur plusieurs spectacles, et qui par la suite, en 1999, ouvre l'Atelier du Plateau, lieu dont je suis très proche dès le début. L'exemple d'une compagnie de théâtre réussissant à monter des projets, à acquérir une certaine autonomie, m'a fait réfléchir, et j'ai ressenti le désir de faire quelque chose de similaire.

Pensez-vous qu'à ce moment-là, par rapport à vos débuts de musiciens, il y a quelque chose dans la musique qui s'est terminé ?

Oui, clairement, quelque chose s'est terminé vers la fin des années 1990. Le fait que la musique soit un marché est entériné, y compris dans de pauvres économies, et finalement, parfois en connaissance de cause, parfois tout à fait naïvement, tout le monde adopte les dispositions d'esprit du marché. C'est-à-dire qu'on propose ce que le public veut, tout en s'en défendant. Les festivals et le circuit institutionnel fonctionnent de manière très codifiée. C'est à ce

moment-là que je m'aperçois qu'un certain nombre de gens - je ne parle évidemment pas des musiciens - ne sont plus forcément des compagnons de route, alors que je pensais naïvement que nous regardions dans la même direction. Il faut donc s'organiser autrement, et définitivement, je me dis que cette histoire de jazz n'a plus de sens. Miles Davis l'avait dit vingt-cinq ans avant moi, mais sans être une découverte, j'entérine ce fait. Je me suis rendu compte de ce qu'il voulait dire, par rapport à la musique de son époque. Après, le trajet que ce mot ou son histoire peut faire à l'intérieur de chacun de nous, c'est une question à laquelle chacun répond comme il veut. Pour moi, à cette période, les choses commencent à s'entremêler, avec le théâtre, la présence du texte, la littérature et la poésie. C'est un moment où plus que jamais, l'heure est à la transdisciplinarité, et moins que jamais, on l'applique. Ça n'a pas beaucoup changé.

À quel moment montez-vous votre compagnie ?

Elle a été fondée en 2000, mais le premier projet qu'elle a porté date de 2002. C'était d'ailleurs un projet qui mêlait six musiciens improvisateurs, deux comédiens, et un chœur de chambre amateur.

Avec Tim Berne, Julien Padovani, *Black Dog Café, Saint-Paul - Minnesota, mai 2008*

A partir de ce moment, en tant que musicien, vous prenez en charge l'intégralité, au moins une grande partie de ce que vous aller présenter. Puis vous commencez à produire vos propres disques ?

Oui, j'ai commencé en 2008. Le premier est un trio avec François Couturier et Dominique Visse. Là encore, c'est la situation qui a créé l'envie. Je n'avais pas fait de disque depuis plusieurs années, la situation des labels n'aidait pas, c'était devenu difficile pour beaucoup de musiciens. Avec François Couturier, on décide de

travailler un nouveau programme, et de s'adjoindre le talent du haut-contre Dominique Visse, sur des poèmes contemporains. C'est un projet qui nous tenait très à cœur, et qui n'est pas banal. C'est aussi une preuve de l'ouverture d'esprit de certains musiciens classiques, car c'est Dominique Visse qui avait rencontré François Couturier et s'était fait accompagner par lui sur plusieurs récitals, intéressé par ses capacités d'improvisation. Quand on enlève tous les bâtons dans les roues, au final, la musique n'est qu'une belle histoire de rencontres, elle se développe de manière très simple.

Avez-vous envie à ce moment-là de vous affirmer comme compositeur ?

Compositeur dans ces musiques-là, c'est aimer écrire le cadre formel à l'intérieur duquel on va improviser, où le langage d'improvisateur va suggérer des formes, on est toujours compositeur parce qu'on est improvisateur, en parfaite articulation. Déjà dans *Poros* et ensuite dans *Impromptu*, ce désir s'affirme et se consolide.

Avoir votre propre compagnie implique un rapport très différent ? C'est un autre type de responsabilité... Ca n'est pas si fréquent. Ce que vous mettez en place alors est au-delà de la simple autoproduction, un projet plus large.

D'autres musiciens font ça sans aucune enveloppe formelle, tout en menant un projet aussi large et décidé. C'était simplement ma manière à moi de répondre à ça, et de dire effectivement que je suis responsable de moi. Sans compter les gens que j'entraîne avec moi dans ces projets. C'est donc vrai que ça modifie la manière de penser les choses. Mais pour reparler de la difficulté de faire exister *Impromptu*, l'interdisciplinarité dont on nous rebat les oreilles depuis plusieurs années n'a aucune application dans la réalité. Ces projets à la croisée des chemins ne trouvent pas de lieu. Nous avons donc décidé avec François Couturier de le produire nous-mêmes, il nous tenait trop à cœur. Nous l'avons enregistré, puis attendu des mois la réponse d'un label baroque, apparemment enthousiaste. Finalement, je me suis dit que je pouvais sortir ce disque dans le cadre de ma compagnie, même s'il n'est pas distribué de manière conventionnelle. Je ne connaissais rien à la production phonographique - bien d'autres avaient tenté l'autoproduction avant moi, y compris sans distribution - je n'avais pas du tout l'expérience de ça.

On parlait de texte tout à l'heure, une autre personne semble importante,

Avec Jean-Paul Celea, Bruno Chevillon, *festival Jazzdor, Strasbourg, novembre 1993*

c'est François Bon.

J'ai rencontré François Bon dans le cadre du Festival Vague de Jazz. On a fait une première lecture sur Rabelais, violon et voix, absolument pas préparée, dans l'improvisation la plus totale. De ma part évidemment, mais aussi de la sienne, et c'est une grande qualité de pouvoir rendre presque improvisé un texte écrit à l'avance, notamment celui de Rabelais, dont la langue est tellement musicale. Ce fut une espèce de marathon incroyable et le début de notre collaboration. Nous sommes ensuite passés à des textes plus contemporains, puis à ses textes à lui. Pendant un an, nous avons expérimenté « Tumulte » qui consistait en l'écriture d'un texte par jour, nous présentions donc l'état d'avancement de ce travail. Ces textes traitaient d'actualité, mais aussi d'imagination, parfois à la limite du fantastique. Puis nous avons fait ensemble un premier spectacle qui s'appelait « Peur », pour lequel il a écrit un texte particulier et moi, la musique. Il y avait François Corneloup, Eric Groleau et Thierry Balasse. Ce projet a donné lieu à un disque sur Poros éditions. Il y a eu de nombreuses lectures encore, et en 2010, un second spectacle, « Formes d'une guerre ». Le texte est terriblement actuel et ne parle pas de la guerre au sens propre, avec des armes, mais de la guerre intérieure, larvée, que le monde vit quotidiennement, que nous sommes en train de connaître, sans nous apercevoir que nous y sommes, en pleine guerre. Texte très fort, accompagné par des photographies de Philippe De Jonckheere projetées en direct. Ce spectacle inaugure une nouvelle forme d'expression avec le violon, qui est le traitement numérique en direct, auquel je me suis attelé il y a quelques années, et qui m'importe de plus en plus.

Pour vous, à quel endroit se situe le musicien, dans la société moderne ?

Je ne pense pas que les artistes en général soient différents des autres gens. Comme la plupart, ils ne savent plus vraiment où ils sont, sont-ils citoyens, de l'Etat, d'une ville, citoyens du monde, travaillent-ils pour leur survie, travaillent-ils pour les autres, tout ça est beaucoup plus brouillé qu'avant. On parlait des années 80, je ne renie pas du tout cette période et les facilités qui nous étaient données de travailler, de rêver finalement, mais il faut se souvenir que les années 80 ont été un virage fondamental dans l'organisation de la société. C'est aussi le début du règne du tout-commerce et du tout-consommation. Alors que les décennies précédentes étaient nourries de révolutions, réelles ou avortées, de désir de révolution, d'événements qui faisaient bouger le monde, la guerre du Vietnam, la fin de la colonisation... et qui faisaient bouger les gens en tant qu'individus et non comme masse synchronisée. Quand on lit le texte de François Hollande sur la culture, apparaît clairement ce qu'on sent depuis des années, que pour les décideurs politiques, l'art et la culture sont devenus synonymes de commerce et d'industrie, et ne sont pas envisageables en dehors. Récemment encore, avec la création du CNM, on a bien vu dans tous les textes y faisant référence que le maître-mot était le mot de « filière ». Quand mon père me jouait la musique de La Réunion, quand j'étais au conservatoire, quand mon professeur me parlait des

Pour moi, celui qui ne fait pas la différence entre art et industrie n'a aucune envie de changer la société.

traditions d'interprétation dans Mozart, je ne savais pas que je m'engageais dans une « filière »... Voilà, nous en sommes là. Pour moi, celui qui ne fait pas la différence entre art et industrie n'a aucune envie de changer la société. La société ne changera pas si chaque individu ne s'est pas soustrait au pouvoir aliénant et coercitif des industries et du commerce en général, particulièrement celui des arts. C'est ça la grande différence entre avant et après les années 80. Je viens de faire une lecture à l'Université de Louvain,

sont encore plus royalistes que le roi. Pour moi, la position du musicien est là, savoir à quoi il faut essayer de ne pas s'aliéner. C'est un objectif très modeste, mais en même temps extrêmement difficile à appliquer.

Pendant que vous menez votre propre compagnie, continuez-vous à être associé à d'autres projets ?

Oui, bien sûr, mais avec le souci de garder une grande disponibilité pour cette compagnie. Je m'associe donc à des projets qui sont en complémentarité. Certains compagnonnages continuent



Dominique Pifarély, Europa Jazz Festival, Le Mans, samedi 29 avril 2000

dans cette ville étrange qu'est Louvain-la-Neuve, ville créée ex-nihilo à la campagne, à quelques kilomètres de Bruxelles, l'immense majorité des habitants étant des étudiants ou travaillant à l'Université. J'y ai vu plein d'affiches pour la quinzaine de la bière, pour des soirées karaoké, pas une seule affiche politique. J'ai tout à coup compris que c'était ça qui avait changé. Je ne dirai pas que c'était mieux avant ou que les jeunes sont apolitiques, mais on peut dire clairement qu'aujourd'hui le commerce a gagné. C'est de ça qu'il s'agit. Pour moi, la position du musicien doit d'abord être contre l'industrie.

C'est une position rare, surtout dans le domaine du jazz qui s'est dépolitisé, peut-être encore plus que d'autres formes musicales.

Pour le jazz, c'est un peu comme certaines diasporas qui, par souci de survie et volonté d'être assimilées,

évidemment à exister. Mais cette compagnie est une expérience formidable, car j'ai l'impression pour la première fois que lorsque j'ai le désir de faire quelque chose, cette chose-là peut se réaliser. Ce qui ne veut pas dire que la diffusion en est plus facile, les possibilités s'étant amenuisées pour moi comme pour beaucoup de musiciens au fil des dernières années. Mais lorsque j'ai eu envie de monter un projet, j'ai pu le faire. Il faut toujours rendre hommage aux gens qui nous accompagnent, j'ai aussi eu la chance de trouver une administratrice qui a pris fait et cause pour cette compagnie et ses projets, c'est une manière de travailler extrêmement importante et irremplaçable. Ca n'est pas simplement une chose institutionnelle - impression que l'on a parfois en raison de la relation aux subventions, l'intervention publique suggérant quelque chose de très formel.

Contrairement à ce que le personnel institutionnel affecte de nous faire croire, les subventions que nous avons permettent de mener à bien certains projets, mais pas de payer correctement les gens. Donc ça ne peut marcher que si les gens sont des militants. Il est toujours question d'engagement, faire des projets comme ça exige de rencontrer des gens réellement engagés.

Est-ce que vous enseignez, également ?

Je suis formateur, trois mois par an, au Centre de Formation des Musiciens-Intervenants de Poitiers. Ca m'a été proposé il y a douze ans, et je n'ai jamais arrêté, car je trouve que c'est totalement en prise avec la réalité de la musique et de la vie. Ceux qu'on forme au CFMI sont des musiciens qui interviennent en milieu scolaire essentiellement, donc des gens qui sont les premiers à pouvoir intervenir sur le contact que peuvent avoir les générations à venir avec la musique. Ils agissent en leur donnant les moyens de distinguer un produit des sociétés, des cultures, des hommes, d'un produit de l'industrie. Même s'il ne s'agit pas de bannir les produits de l'industrie - j'en écoute aussi beaucoup - il s'agit de savoir faire la différence entre les gestes musicaux, les situations musicales. Là encore, je m'adresse à un public à qui je ne parle pas uniquement de jazz, mais de musiques multiples, c'est très important.

Est-ce qu'il peut y avoir aujourd'hui un public de jazz, voire même un musicien de jazz ? Le jazz, tel qu'il pouvait être la première langue d'un gamin noir aux Etats-Unis il y a quelques années, n'a plus lieu...

Ca peut être une langue apprise, mais ça n'a évidemment plus le même sens. On peut se l'adjoindre en disant que ça a fait partie de notre pratique, de notre univers, mais qui peut dire davantage aujourd'hui ? Si on continue à figer les choses, on se rend bien compte que toutes ces tentatives mènent à des situations encore plus aliénantes pour la musique et les musiciens. Pourquoi se fait-on renvoyer constamment d'une structure de diffusion à une autre ? Ce ne sont pas des projets atypiques, mais typiques de notre époque, des musiciens de la génération d'après, qui a pu s'ouvrir à tellement d'autres choses. Comment faire entendre que je suis nourri de musiques électroniques, de Hendrix ? J'écoute de tout, et quand j'arrive, je suis aussi toutes ces choses-là, alors si on me dit que telle ou telle structure conviendrait mieux à mon projet... Chaque structure ou réseau ne s'ouvre à l'autre que dans sa version la plus édulcorée. Dans la mythologie commerçante d'aujourd'hui, il y a des choses qui représentent le jazz, d'autres non. Evidemment, on sait tout ça depuis longtemps, mais ça n'a jamais été aussi aigu qu'aujourd'hui, et comme pour la politique, jusqu'à quand s'arrêtera-t-on d'agir... !

Disques avec Dominique Pifarély en vente aux Allumés du Jazz :

-  **Swing String System**, Didier Levallet (*Evidence EVCDEA449*)
- Chine - Chamber music** - Louis Sclavis (*Ida Label bleu épuisé*)
- Durruti** - Collectif (*nato 3164/3244*)
- Danses et autres scènes** - Louis Sclavis (*Label bleu LBLC 6616*)
- Next** - François Corneloup (*nato HS10068*)

DOMINIQUE PIFARÉLY TRIO

Poros Editions acdp 001
Dominique Pifarély (violin), avec Julien Padovani (*Hammond XK3 et Fender Rhodes*), Eric Groleau (batterie)

**DOMINIQUE PIFARÉLY IMPROMPTU**

Poros Editions acdp001
Dominique Pifarély (violin), François Couturier (piano), Dominique Visse (voix)

**DOMINIQUE PIFARÉLY/FRANÇOIS BON PEUR**

Poros Editions acdp003
Dominique Pifarély (violin), François Corneloup (saxophone baryton), Eric Groleau (batterie), Thierry Balasse (électronique)

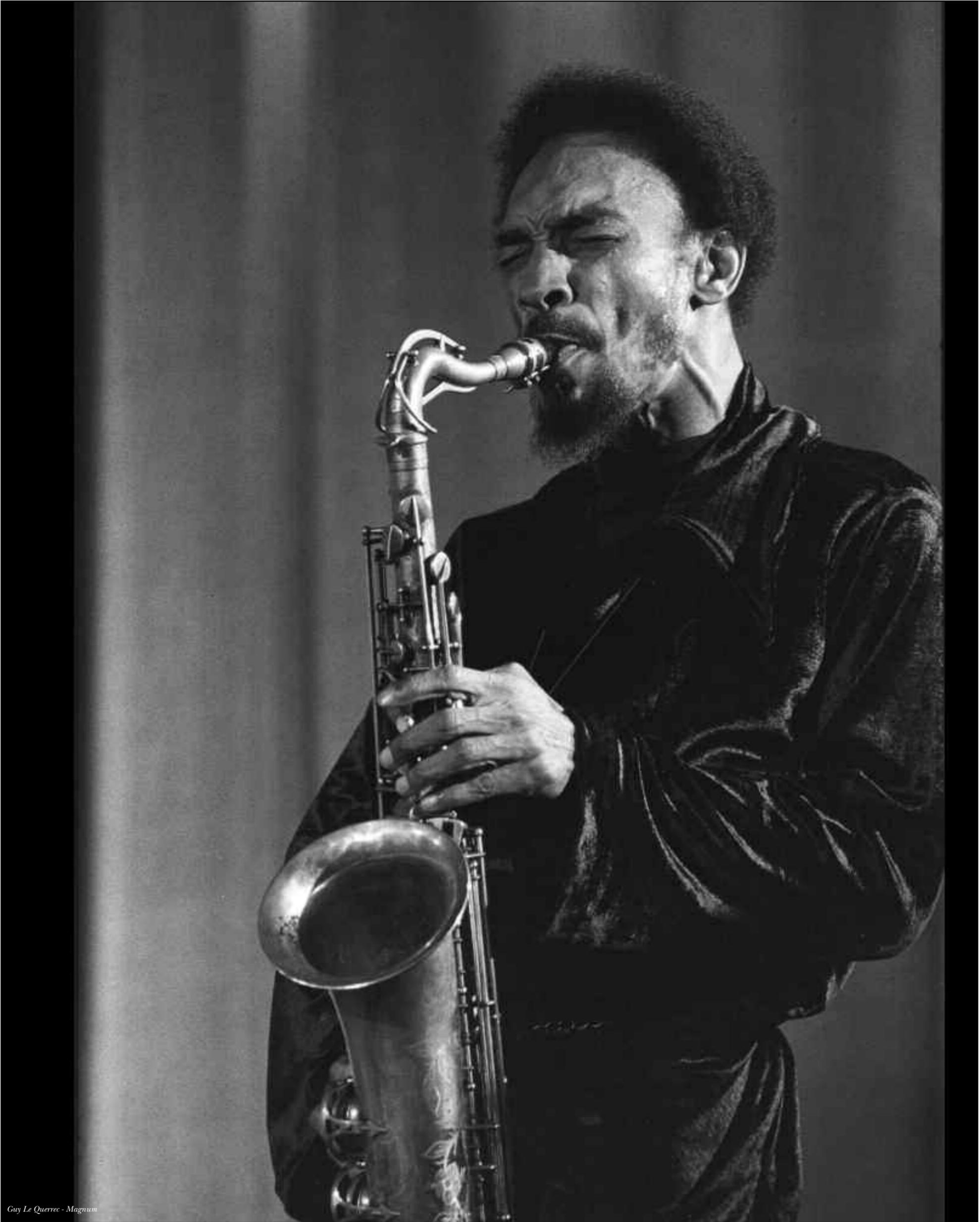
**DOMINIQUE PIFARÉLY DEDALES**

Poros Editions acdp 004
Dominique Pifarély (violin), Guillaume Roy (alto), Hélène Labarrière (contrebasse), Julien Padovani (piano), François Corneloup (saxophone baryton), Vincent Boisseau (clarinettes), Christiane Bopp (trombone), Pascal Gachet (trompette), Eric Groleau (batterie)

**DOMINIQUE PIFARÉLY PRENDRE CORPS**

Poros Editions acdp 005
Violaine Schwartz (voix), Dominique Pifarély (violin), poèmes de Ghérasim Luca





Guy Le Querrec - Magnum

RÊVES ET RÉSISTANCES DE TOCANNE

Interview de Bruno Tocanne par Jean de Grèce

Photo de Yves Dorison

C'est la participation à un atelier de Steve Lacy qui décida ce familier du rock, à s'aventurer sur les terres du jazz. Il s'inscrira très vite dans cette mouvance des batteurs-leaders-compositeurs, partageant cette aventure avec Sophia Domancich, Philippe Sellam, Laurent Dehors, Paul Rogers, Daniel Casimir, Hugh Hopper, Renaud Garcia-Fons, Marcel Kanche ou Serge Adam. Animateur du bien nommé Libre(s) Ensemble ou d'un quintet franco-américain très adapté à ses idées ouvertes, il signe *For New Dreams*, album qui témoigne en finesse assurée de ses aspirations.

Syd Barrett a dit un jour que son activité principale était de « perdre son temps ». On peut lire cette expression de bien des façons en regard de la musique, que faut-il « perdre » aujourd'hui pour faire de la musique ?

Heureux de pouvoir commencer en commentant une citation de Syd Barrett à qui nous rendons hommage avec le I. Overdrive trio depuis 2008. Savoir « perdre son temps », « perdre du temps », « perdre le temps », s'avère primordial à mes yeux.

Que ce soit en regard de la musique ou dans la vie en général, cela signifie ne pas être obsédé par la rentabilité à court terme, par l'efficacité à tout prix, c'est savoir jouer avec le temps, aller au delà, le gaspiller, en perdre et en faire perdre la notion... On est donc bien loin des préoccupations de rentabilité à court terme, de performance, d'élitisme des tenants des « industries musicales » dont l'État se fait depuis quelques années le porte-parole, au détriment des artistes plus proches de l'artisanat d'art que nous sommes. En matière d'improvisation collective, c'est quelque chose de très présent cette notion de « perte » de/du temps. On peut par exemple suggérer un tempo, une métrique, un découpage rythmique, une mélodie sans jamais les affirmer de manière péremptoire et ainsi étirer le temps et l'espace, ce qui donne l'impression d'en perdre les notions... Mais il arrive parfois aussi que nous perdions réellement le fil et qu'auditeurs et musiciens se retrouvent dans un espace totalement en dehors de toute réalité. C'est rare mais c'est terriblement jouissif ! Donc je dirais qu'en terme de musique accepter de perdre son/du temps, de perdre le temps, de perdre la notion du temps - que l'on soit auditeur ou musicien - pourrait être une des clés de la relation artiste / publics.

Mais en même « temps », l'approche de ce fameux temps - sorte d'abstraction

quantifiée - semble capitale dans la musique en général (et la musique afro-américaine en particulier) : le fameux « jouer au fond du temps » indique bien son appréhension.

La responsabilité d'un batteur est grande, non ?

C'est sans doute paradoxal, mais je suis totalement opposé au fait que cette responsabilité soit du seul fait du batteur. Chacun des musiciens d'un orchestre est censé être autonome et donc savoir maîtriser le temps et l'espace de manière collective, le batteur n'est pas là pour en être le seul garant, il en est responsable au même titre que tous les autres, ni plus ni moins. Le rôle d'un batteur est plutôt, comme les autres instruments d'ailleurs, de savoir écouter, analyser, relancer, de soutenir, contrarier ou pousser ses partenaires à une approche ouverte de l'improvisation collective. Nous sommes avant tout des vecteurs d'émotions, d'idées, de sensations, le reste n'est que cuisine interne pour y parvenir dans les meilleures conditions possibles. On peut arriver à transmettre des émotions fortes, si elles ont sincères, de beaucoup de manières différentes : en jouant au fond du temps pour certains, en jouant devant ou en dehors du temps pour d'autres, pour reprendre ton expression. Une de mes préoccupations musicales est bien de tenter de faire oublier à l'auditeur le cadre, la mesure, le défilé des cycles, la métrique... Là encore pour sortir du temps découpé, tronçonné... L'idéal serait de parvenir à ne presque plus rien jouer et pourtant de faire passer autant de sensations...

L'âge de pierre ?

Au contraire, je pense plutôt à un art de la suggestion, donc à une capacité à aller au-delà des formes, qui ne peut aboutir qu'après les avoir étudiées, creusées, malaxées, triturées, pensées...

Le « Jouer sans entraves » en est-il l'aboutissement ?

Je pense ce « jouer sans

entraves » plutôt comme une quête que comme un aboutissement : un absolu vers lequel tendre et qu'il n'est possible d'atteindre que de manière fugace... Je ne suis pas certain qu'il soit



Bruno Tocanne, A Vaulx Jazz, 2010

possible d'aboutir quelque part en matière de création musicale, tout est toujours possible, il peut toujours arriver quelque chose d'inattendu. Avoir le choix d'utiliser ou non, de façon péremptoire ou suggestive, les outils techniques qui sont à notre disposition (la technique instrumentale), et ensuite ne rien s'interdire au niveau des formes - pas plus de jouer des mélodies simples que des compositions plus élaborées, de jouer sur des rythmes ou plutôt sur des notions de flux, de jouer free, bruitiste ou groove - c'est aussi pour moi « jouer sans entraves ». A nous de faire en sorte que l'auditeur puisse lui en jouir sans entraves !

Quel est le niveau d'influence de l'auditeur sur le choix de la forme ?

Ce niveau d'influence existe sans doute, même s'il n'est pas conscient, ce qui est

heureux. Par contre il ne s'agit en aucun cas de choisir la forme en fonction d'un goût supposé de l'auditeur, pas plus en ce qui me (nous) concerne que ça ne devrait être le cas des

ressembler à celle qui était souhaitée au départ, ni à celle que l'artiste apprécie le plus en tant qu'auditeur, en tant que spectateur... Je veux dire par là qu'en ce qui me concerne, il y a une différence entre ce que j'aime écouter et là où je me sens le mieux pour m'exprimer. J'ai mis du temps à le comprendre et à l'accepter mais une fois ça admis, je peux me concentrer plus sur le fond que sur la forme. Comme beaucoup de musiciens, je travaille mon instrument sur des formes que je ne pratique quasiment jamais (par exemple, j'adore travailler sur les standards de jazz mais il ne m'arrive que très rarement d'en jouer). Pour être compris, accepté, apprécié (et parfois bousculé, bouleversé) par l'auditeur, en plus d'être sincère et généreux, il faut d'abord parvenir à se comprendre soi-même, à s'accepter avec sa part d'échec, avec ses faiblesses et trouver la forme au sein de laquelle on sera le mieux à même de s'exprimer. Faut-il avoir quelque chose à dire, ou, à minima, avoir l'envie de communiquer, de partager avec un auditoire, bien sûr.

Est-ce qu'« entrer en résistance » signifie « durcir la parole » et le cas échéant pourrait signifier, dans une situation qui ne reconnaîtrait plus la musique pour son niveau d'expression réel, d'abandonner son instrument de musique pour opter pour un autre instrument plus adapté, plus urgent ?

On peut dire que suis entré dans une certaine forme de résistance en fondant un trio du même nom (le trio Résistances) au début des années 2000, trio qui a enregistré 3 albums composés de chants de lutte. Cette démarche s'inscrivait un peu dans celle du travail du groupe Zebda (les paroles en moins). Depuis 2008 j'ai entamé une série de projets appelée « new dreams », dont le premier s'intitulait « new dreams nOw ! » allusion à l'urgence de l'invention de nouvelles utopies, sans lesquelles un « vivre ensemble » cohérent et

pérenne ne me paraît pas crédible. Si résister au quotidien et chacun avec ses moyens est plus que jamais une nécessité, il faut effectivement parfois savoir durcir le ton, radicaliser le discours, sortir d'une espèce de faux consensus et d'un discours formaté. Lorsque l'incompréhension s'installe entre les parties en présence, ça empêche toute évolution positive et cela crée de la frustration et de la violence. Or, c'est ce qui en train de se passer à l'heure actuelle, tant les écarts entre artistes/publics (le terrain) et « élites culturelles » se sont parfois creusés, chacun vivant dans des mondes séparés avec des vécus, des expériences différentes et donc prônant des solutions parfois diamétralement opposées.

Opter pour d'autres formes de luttes, utiliser d'autres outils que les seuls instruments de musique lorsqu'il y a urgence à le faire n'est pas quelque chose à laquelle je me refuse, bien au contraire (encore que je ne me range évidemment pas dans une démarche de violence physique que j'abhorre !). Il faut à la fois résister, au formatage, aux industries musicales et à leurs sacrosaintes lois du marché, à l'inculture - la méconnaissance ou la condescendance de certains de nos interlocuteurs... et convaincre de la nécessité de changer les choses. C'est un combat permanent qui peut prendre de nombreuses formes. Mais pas question d'abandonner l'instrument pour autant... Sauf à nous casser les membres (une spécialité des dictatures sud-américaines de la fin des années 70 envers les artistes), à nous enfermer ou à nous éliminer, personne ne pourra empêcher des musiciens de jouer ni de diffuser leurs créations, donc de continuer à offrir du rêve, des émotions, des sensations, de pouvoir semer des graines de subversion... Ce qui pour moi est le rôle d'un artiste.



Disques de Bruno Tocanne en vente aux Allumés du Jazz :
Mad Kluster vol 1 - (IMR001)
4 new dreams - (IMR002)
Libre ensemble - (IMR003)
Dila dila - (IMR BY0008)

LE JOURNAL DES ALLUMETTES

Le 14 mai 2011, les Allumés du Jazz ouvraient donc leur boutique, rejoignant de glorieux aînés comme Le Souffle Continu à Paris ou les Mondes du Disque à Poitiers. Pour fêter ça, Barre Phillips, Hélène Labarrière, Didier Petit, François Corneloup avaient offert un bien doux et impromptu moment qui fleurait bon le joli mai. Car les musiciens sont bien évidemment les premiers alliés des disquaires. Cette tradition a perduré avec les apéros jazz une fois par mois. Et le moins que l'on puisse dire c'est que nous, public et allumettes, avons été gâtés : le duo incandescent (ce qui tombe bien aux Allumés) Edward Perraud et Jean-Luc Cappozzo, la poésie ininterrompue de Dominique Pifarély et Pierre Baux, les explosifs des rappers d'ILL Chemistry (Desdama et Carnage), le chant profond d'Emilie Lesbros (dans le cadre du festival Femme d'histoire), les belles histoires de Pierre Barouh et les contes gitans de la guitare lumineuse de Raymond Boni sans oublier la classe de jazz du conservatoire du Mans. On écoute, on mange un bout, on boit un coup, on discute et on n'oublie pas d'acheter des disques. Bref, on déguste à tous les niveaux. Et ce n'est pas fini car les Allumés du Jazz participent au Disquaire Day le 21 avril et cette fois ce sera la chanteuse Clélia Vega puis bientôt Bruno Tocanne, Rémi Gaudillat, Didier Petit. Notre boutique, on l'aime bien et on l'aime encore plus quand vous l'aimez avec nous.

Cécile et Valérie
<http://www.allumesdujazz.com>

BARRE PHILLIPS
 JOURNAL VIOLONE 9
 Emouvance EMV 1015
 Barre Phillips (contrebasse)



JEAN-LUC CAPPOZZO
 JOY SPIRIT
 Quark QuarkSCD01
 Jean-Luc Cappozzo (trompette)



RAYMOND BONI
 WELCOME
 Emouvance EMV 1033
 Raymond Boni
 (guitare, harmonica)



PIFARÉLY/SCHWARTZ
 PRENDRE CORPS
 Poros Editions ACDP005
 Violaine Schwartz (voix),
 Dominique Pifarély (violon)



HÉLÈNE LABARRIÈRE
 LES TEMPS CHANGENT
 Emouvance EMV 1028
 Hélène Labarrière (contrebasse),
 François Corneloup (saxophone baryton),
 Christophe Marguet (batterie),
 Hasse Poulsen (guitare)



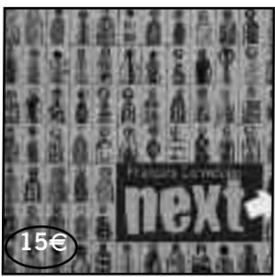
ILL CHEMISTRY
 ILL CHEMISTRY
 nato hope street 11
 Desdama (voix), Carnage The
 Executioner (beatbox, rap)



DIDIER PETIT
 DON'T EXPLAIN
 in situ 860183
 Didier Petit (violoncelle)



FRANCOIS CORNELOUP
 NEXT
 nato HS10068
 François Corneloup (saxophones),
 Dominique Pifarély (violon), Dean
 Magraw (guitare), Chico Huff (basse),
 JT Bates (batterie)



EMILIE LESBROS
 ATTRACTION TERRESTRE
 D'FRAGMENT ELB6713
 Emilie Lesbros (voix)



EDWARD PERRAUD
 SYNAESTHETIC TRIP
 Quark records QR0201016
 Edward Perraud (batterie),
 Benoît Delbecq (piano),
 Bart Maris (trompette),
 Amault Cuisinier (contrebasse)



PIERRE BAROUH
 DIVERS DIT VERT
 saravah shl2133
 Pierre Barouh (voix)



LES COUPS DE CŒUR DES ALLUMETTES

Les Allumettes écoutent beaucoup de musique dans la boutique des Allumés du Jazz. Écouter en travaillant (« *Le temps va mieux quand la musique vous aide* »). Elles partagent leurs goûts avec les visiteurs (mais non pas Christian Clavier et Jean Reno qui ne sont jamais venus). Ce mois d'avril, quels sont les disques qu'elles ont particulièrement aimé, ceux qui n'ont quitté la platine qu'à la force des baïonnettes ? Ce ne sont pas forcément des nouveautés, mais des bons coups de foudre, de charmants coups de cœurs qui valent bien mieux que des coups de boules. Et que les amours des Allumettes ne vous empêchent pas de faire d'autres choix (voir pages suivantes pour les réalisations récentes). Non mais !



6 coups de cœurs, en vente aux Allumés du Jazz :
 Silent Revolution, Clelia Vega - (*Vicious circle*)
 Lemniscate, Monica Passos - (*Archiball ARCH0801*)
 Carnet de croquis d'un voyageur immobile, Cristófer Björström - (*Marmouzic MAR005*)
 What do you Mean by Silence, Vincent Courtois - (*Le Triton TRI 6513*)
 Don't Explain, Didier Petit - (*in situ 860183*)

ADHÉRONS À L'ADADJLADJ !

Le journal des Allumés du Jazz est gratuit. Vous pouvez l'aider en adhérant à l'Association du Journal Les Amis du Journal les Allumés du Jazz, l' Adadjladj en visitant notre site :

http://www.allumesdujazz.com/ADADJLADJ_Presentation_76/f

Illustration de Cattaneo



Hum ! Les chansons de Georges m'émeuvent toujours autant ! Nous n'aurons qu'à dire aux abeilles que leur voleur de miel a franchi la frontière avant que nous puissions l'intercepter, compris ?

BON DE COMMANDE ADJ / 2 rue de la Galère 72000 LE MANS / FRANCE / WWW.ALLUMESDUJAZZ.COM

LABEL	/ ARTISTE /	TITRE DE L'ALBUM /	RÉFÉRENCE /	PRIX /	QUANTITÉ
.....	/	/	/	/	/
.....	/	/	/	/	/
.....	/	/	/	/	/
.....	/	/	/	/	/
.....	/	/	/	/	/

NOM / PRÉNOM.....

ADRESSE.....

CODE POSTALE / VILLE / PAYS.....

TELEPHONE / FAX / MAIL.....

FRAIS DE PORT* / NET À PAYER.....

*FRAIS DE PORT EN EUROS / France métropolitaine: forfait port et emballage (1CD=2,50) (2CD=3,50) (3CD=4,00) (4CD=4,50) (5CD=5,00) / France métropolitaine: forfait port et emballage (6 CD et plus) + 6,00 / Europe (jusqu'à 5 CD): forfait port et emballage + 7,00 / Europe (6 et plus) forfait: port et emballage + 11,00 / Autres pays (Asie/Amérique/Océanie/Dom Tom) (jusqu'à 5 CD): forfait port et emballage + 13,00 / Autres pays (Asie/Amérique/Océanie/Dom Tom) (6 et plus): forfait port et emballage +17,00€

Cela fait un bout de temps que l'on ne s'était pas vu. Et pendant ce temps, les galettes n'ont pas attendu les rois mages. Les galettes sont, chacun le sait, les femelles des galets et les galets forment les plages et sous les plages la musique. Des galettes pleines de plages donc, de toutes les longueurs, de toutes les épaisseurs. Les Allumés du Jazz vous présentent alors les 62 galettes qu'ils ont mises au monde (entier) depuis le dernier numéro du journal, il y en a pour toutes et

PIERRE BAROUH
DIVERS DIT VERT
saravah shl2133
Pierre Barouh (voix)



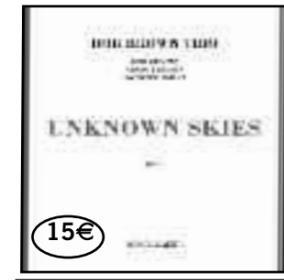
RAYMOND BONI
WELCOME
Emouvance EMV 1033
Raymond Boni
(guitare, harmonica)



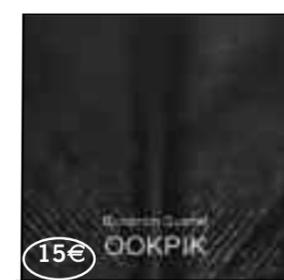
BOTLANG/PHILLIPS/LÉTÉ
TEATRO MUSEO
Ajmi AJM019
René Botlang (piano), Barre Phillips (contrebasse), Christian Lété (batterie)



ROB BROWN TRIO
UNKNOWN SKIES
Rogueart ROG 0033
Rob Brown (saxophone alto), Craig Taborn (piano), Nasheet Waits (batterie)



BJURSTRÖM QUARTET
OOKPIK
Marmouzig MA006
Christofer Bjurström (piano), Christophe Rocher (clarinette), Agnès Vesterman (violoncelle), François Malet (percussions)



JEAN-CHRISTOPHE CHOLET TRIO
HYMNE À LA NUIT
La Buissonne rjal397011
Jean Christophe Cholet (piano), Heiri Känzig (contrebasse), Marcel Papaux (batterie), Elise Caron (voix), Chœur Arsys Bourgogne



COLLECTIF

BUENAVENTURA DURRUTI

nato 3164/3244 (réédition 2011) - sortie 1996

Elsa Birgé, Abel Paz, Tony Hymas, Tony Coe, Nathalie Richard, Noël Akchoté, Un Drame Musical Instantané, Bernard Vitet, François Corneloup, Hervé Legeay, Michel Godard, Xavier Desandre Navarre, Jean-Jacques Birgé, Joe Carioca, Henry Lowther, Ladybones Trombone Quartet, Tracy Holloway, Abigail Newman, Lorraine Temple, Sarah Williams, Paul Clarvis, Carmen Alvarez, El Roto, Paco Narvaez, Violeta Ferrer, Carol Robinson, Benoît Delbecq, Hélène Labarrière, Lucie Recio, La Marmite Infernale, Jean-Paul Autin, Jean Bolcato, Michel Boiton, Jean-Luc Cappozzo, Patrick Charbonnier, Xavier Garcia, Alain Gibert, Jean Méreu, Maurice Merle, Dimitri Naiditch, Alain Rellay, Christian Rollet, Jacques Veillé, Guy Villerd, Steve Argüelles, Marc Ducret, Marie Thollot, Angel Carmona, Evan Parker, Agusti Fernandez, Manuel Aguilera, Alfonsina Ortega, Anna Luif, Nadja Zela, Anna Vilas, Dave Green, Beñat Achiary, Michel Etchecopar, Mohamed Bouari, Alla, Phil Minton, Mark Sanders, Dominique Pifarély, François Couturier, Kader l'Akivist, Guillaume Orti, Fréric Briet, Joe Carver, Eric Chalan, Claude Tchamitchian, Norbert Lucarain, Jean-François Pavros, Jésus Guillén, Miguel Celma, Sylvain Kassap, Didier Petit, Philippe Carles, Raymond Boni



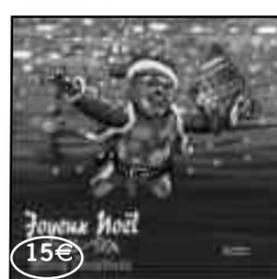
COLLECTIF

JOYEUX NOËL

nato 1382 (réédition 2011)

sortie 1987

Laura Davis & Tony Hymas, Kiki & Nini, Ray Warleigh, Mike Cooper & Cyril Lefebvre, John Zorn, Michel Doneda & Beñat Achiary, The Melody Four, Sandra Tavernier & Steve Beresford, Yves Robert, Alan Hacker & Karen Evans, British Summertime Ends, Tabley Bellows, Norma Winstone & Tony Coe, Lol Coxhill

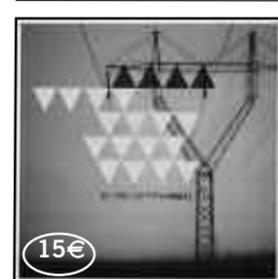


COLLECTIF

LES 1000 CRIS#MURMURES

Vandoeuvre VDO1133

François Guell (saxophone alto, composition), Nicolas Arnoult (piano, accordéon, composition), Christophe Castel (saxophone ténor), Michaël Cuvillon (saxophones alto et soprano, flûte), Eric Hurpeau (guitare), René Dagognet (trompette, bugle), Charlie Davot (batterie, percussions), Jean-Luc Déat (basse électrique, contrebasse), Jean Lucas (trombone), Géraldine Keller (voix)

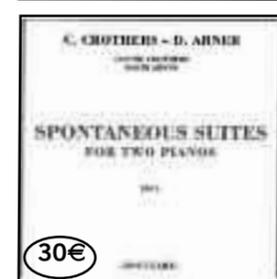


CONNIE CROTHERS/DAVID ARNER

SPONTANEOUS SUITES

Rogueart ROG 0037

Connie Crothers (piano), David Amer (piano)



DAS KAFF

PORTRÄT EINES ANACHRONISTEN

petit label PL KRAFT030

Emmanuel Piquery (fender rhodes), Mike Surguy (batterie), Nicolas Talbot (contrebasse), Ralf Althrieth (saxophone), Samuel Belhomme (trompette)



BENOIT DELBECQ
CRESCENDO IN DUKE

nato 4375

Benoît Delbecq (piano), Tony Coe, Tony Malaby, Antonin-Tri Hoang (saxophones), Jean-Jacques Avenel (contrebasse), Steve Argüelles (batterie), The Homeads (vents), Yohannes Tona (basse), Michael Bland (batterie)



DITES 33
ENTOMOLO VOX

ARFI AM051

Michel Boiton (percussions, batterie, hang, gembere, ocarina), Jean Méreu (trompette, bugle, sifflet, appeaux, grelots), Jean-Luc Peillon (harmonica, clarinettes, arc sibérien, gimbardes, flûtes), Bernard Goussset (sons, traitements sonores)



SENEM DIYICI
MAVI YOL QUARTET

DILA DILA

IMR BY0008

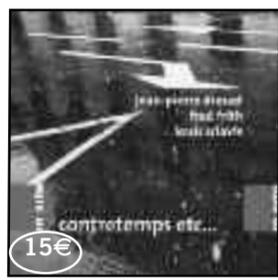
Senem Diyici (chant), Alain Blesing (guitares acoustiques et électriques), Can Omer Uygan (trompette), Bruno Tocanne (batterie)



DROUET/FRITH/SCLAVIS
CONTRETEMPS

in situ IS244

Jean-Pierre Drouet (percussions, voix), Fred Frith (guitares), Louis Sclavis (clarinette basse, saxophone soprano, voix)



FILIAMOTSA
FILIAMOTSASOUFFLANTRHODES

Vand'œuvre VDO1234

Anthony Laguerre (batterie), Emilie Weber (violin), Antoine Arlot (saxophone), Véronique Mougin (claviers), Youssef Essawabi (trombone)



FORGES/LENOCI

AU FOND DE LA NUIT

Petit label PL blanc 004

Francesco Forges (voix, flûte), Gianni Lenoci (piano)



tous. Ça fonctionne par correspondance ou bien en venant à la boutique au Mans. Un catalogue plus complet de galettes, de galets et de coquillages dans lesquels on entend la mer, est disponible, pour les surfeurs, sur le site <http://www.allumesdujazz.com> (ou par courrier). Et en cas de besoin d'un conseil, nos Allumettes, qui sont loin de se dorer la pilule, sont là pour vous répondre par e-mail all.jazz@wanadoo.fr ou par téléphone 02 43 28 31 30.

DENIS FOURNIER

LE MYSTERE DE LA PYRAMIDE
Vent du sud VDS110
Denis Fournier, Jean-Pierre Jullian,
Tom Gareil,
(batterie et percussions)



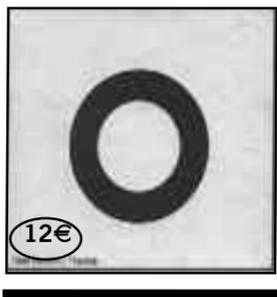
**JEAN-LUC GUIONNET/
SEIJIRO MURAYAMA**

WINDOW DRESSING
Potlatch P111
Jean-Luc Guionnet (saxophone alto),
Seihiro Murayama (percussion)



GAEL HORELLOU

TRAVELS
PETIT LABEL PL 028
Gael Horellou (saxophone alto)



HRADCANY

PRAHA 1
QUOI DE NEUF DOCTEUR
DOC077
Serge Adam (trompette),
Philippe Botta (saxophone),
David Venitucci (accordéon)



**HYMAS & THE BATES
BROTHERS**

BLUE DOOR
nato 4282
Tony Hymas (piano),
Chris Bates (contrebasse),
JT Bates (batterie)



**TONY HYMAS
JEAN-FRANÇOIS
JENNY-CLARK
JACQUES THOLLOT**

A WINTER'S TALE
nato2560 (réédition 2012) - sortie 1993
Tony Hymas (piano), Jean-François
Jenny-Clark
(contrebasse), Jacques Thollot
(batterie)



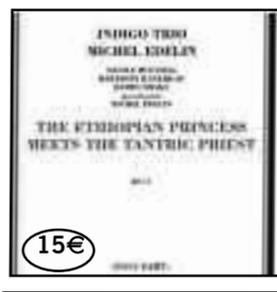
ILL CHEMISTRY

ILL CHEMISTRY
nato hope street 11
Desdamona (voix),
Carnage The Executioner
(beatbox, rap),
Mohamed Abozekri (oud),
François Corneloup
(saxophones)



INDIGO TRIO, MICHEL EDELIN

THE ETHIOPIAN PRINCESS
MEETS THE TANTRIC
PRIEST
Rogueart ROG 0034
Nicole Mitchell (flûte, flûte alto, piccolo),
Harrison Bankhead (contrebasse, piano),
Hamid Drake (batterie, frame drum),
Michel Edelin (flûte, flûte alto)



IMPERIAL QUARTET

IMR 005
Gérard Chevillon (sax basse,
ténor & soprano, tuyaux, flûtes,
gimbardes, graille,
objets soufflés, cloches),
Damien Sabatier (sax baryton,
alto & soprano, clarinette,
sifflets, cloches, double-sax,
guimbardes, graille,
objets ludiques),
Joachim Florent (contrebasse
électronique),
Antonin Leymarie (batterie,
percussions)



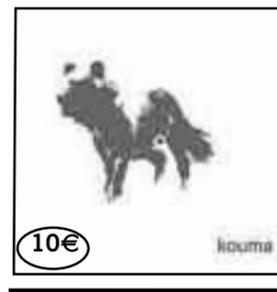
MAD KLUSTER VOL1

IMR
Alain Blesing (guitare),
Bruno Tocanne (batterie),
Fred Roudet (trompette),
Benoît Keller (contrebasse)



KOUMA

KOUMA
Groléktif GRO Kouma
Romain Dugelay
(saxophone baryton),
Damien Cluzel (guitare),
Léo Dumont (batterie)



LA MARMITE INFERNALE

LE CAUCHEMAR D'HECTOR
Ari AM052
J. Aussanaire, JP. Autin, E. Vagnon,
G. Villerd (saxophone), A. Gibert,
P. Charbonnier (trombone),
JF. Charbonnier (tuba), C. Gibert
(clarinette), G. Grenard (trompette),
X. Garcia (sampler, traitements),
O. Bost (guitare), J. Bolcato,
E. Brochard (basse), M. Boiton,
C. Rollet, A. Spirli (percussions)



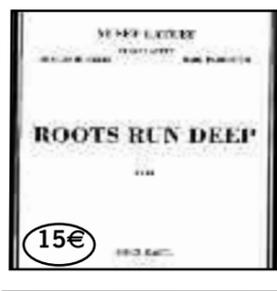
LASSERRE/ACHIARY

HORS CIEL (LIVE)
Amor fati FATUM 020
Didier Lasserre (batterie),
Beñat Achiary (voix)



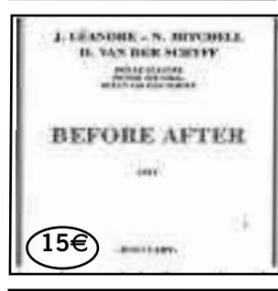
YUSEF LATEEF

ROOTS RUN DEEP
Rogueart ROG 0038
Yusef Lateef
(piano, saxophone ténor, flûte)



**LÉANDRE/MITCHELL/VAN
DER SCHYFF**

BEFORE AFTER
Rogueart Rog-0032
Joëlle Léandre
(contrebasse), Nicole Mitchell
(flûte, flûte alto, piccolo),
Dylan van der Schyff (batterie,
percussions)



JOËLLE LÉANDRE

LES DOUZE SONS
nato 82
Joëlle Léandre
(contrebasse), Annick Nozati
(voix), Irène Schweizer (piano),
Barre Phillips (contrebasse),
George Lewis (trombone),
Derek Bailey (guitare),
Ernst Reijseger (violoncelle)

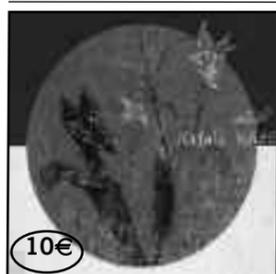


**SOIZIC LEBRAT/HEDDY
BOUBAKER**

QUASI SOUVENIR
Petit Label PLSO12
Soizic Lebrat (violoncelle),
Heddy Boubaker
(saxophones basse & alto)



KAZE
RAFALE
 Circum-Disc CIRCUM-LIBRA
 RECORDS 201
*Peter Orins (batterie),
 Christian Pruvost (trompette),
 Satoko Fujii Natsuki Tamura*



10€

EMILIE LESBROS
ATTRACTION TERRESTRE
 D'FRAGMENT ELB6713
Emilie Lesbros (voix)



15€

MANDEL/GERBELOT
TUYAUX
 La forge
*Michel Mandel (clarinette),
 Yves Gerbelot (saxophone)*



15€

MAURICE MERLE
CHANT BIEN FATAL
 Afi AM050
*Xavier Garcia (laptop, traitements),
 Guy Villerd (laptop, saxophone, voix),
 Clément Gibert (clarinettes, sax alto),
 Guillaume Grenard (trompette), Franck
 Boyron (trombone),
 Ludovic Murat (saxophones)*



15€

EDWARD PERRAUD
SYNAESTHETIC TRIP
 Quark records QR0201016
*Edward Perraud (batterie),
 Benoît Delbecq (piano),
 Bart Maris (trompette),
 Arnault Cuisinier (contrebasse)*



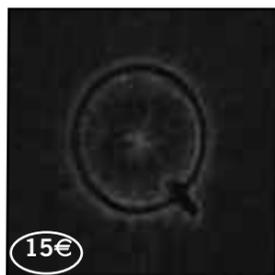
15€

JEAN-LUC PETIT
MATHIAS PONTEVIA
 PHA
 Petit Label PL FREE 006
*Jean-Luc Petit (saxophones),
 Mathias Pontevia (batterie)*



15€

Q
 Rude awakening RA2020
*Sylvain Darrifourcq (batterie),
 Julien Desprez (guitare),
 Fanny Lesfargues (basse)*



15€

RENZA BO
 Petit label coffret PL coffret 001
*Antoine Simoni (contrebasse),
 Franck Enouf (batterie),
 François Chesnel (piano),
 Pierre Millet (trompettes),
 Yann Letort (saxophone ténor)*



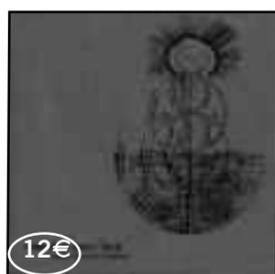
50€

STÉPHANE RIVES
SEIJIRO MURAYAMA
AXIOM FOR THE DURATION
 Potlatch P211
*Seijiro Murayama (percussion),
 Stéphane Rives (saxophone soprano)*



15€

ROUGIER/DUBOIS LASSERRE
ENTENDU AVEC AME
 Petit label PL FREE 005
*Jean Rougier (contrebasse),
 Thomas Dubois (trompette),
 Didier Lasserre (batterie)*



12€

BENJAMIN SANZ QUINTET
MUTATION MAJEURE
 Archieball ARCH1101
*Benjamin Sanz (batterie, percussions), Idriss
 Mlanao (contrebasse), Matthieu Jérôme
 (piano), Rasul Siddik (trompette),
 petites percussions, flûte),
 Boris Blanchet (saxophone ténor)*



15€

**ARCHIE SHEPP/
 JOACHIM KÜHN**
WO ! MAN
 Archieball ARCH1102
*Archie Shepp (saxophone),
 Joachim Kühn (piano)*



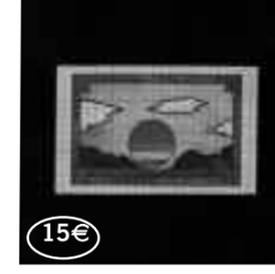
15€

HENRI TEXIER
CANTO NEGRO
 LABEL BLEU LBLC6712
*Pierre Millet (trompette),
 Yann Letort (saxophone ténor),
 François Chesnel (piano),
 Antoine Simoni (contrebasse),
 Franck Enouf (batterie)*



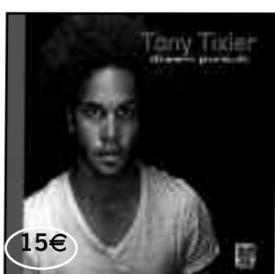
15€

JOHN TILBURY/KEITH ROWE
**E.E. TENSION AND
 CIRCUMSTANCE**
 POTLATCH P311
*Keith Rowe (guitare),
 John Tilbury (piano)*



15€

TONY TIXIER
DREAM PURSUIT
 SPACE TIME RECORDS
*Tony Tixier (piano), Logan
 Richardson (saxophones),
 Burniss Earl Travis II
 (contrebasse),
 Kendrick Scott (batterie)*



15€

**DUO BRUNO TOCANNE
 & HENRI ROGER**
REMEDIOS LA BELLE
 PETIT LABEL PL031
*Bruno Tocanne (batterie),
 Henri Roger (piano)*



12€

VAZYTUILLE
ZOONE LIBRE
 Circum-Disc MICROCIDI003
*Baudrey George (flûte), Maryline Pruvost (flûte)
 Nahisa Abdou (violin), Sureya Abdou (violoncelle),
 Christian Pruvost (trompette), Lune Grazilly (saxophone),
 Michaël Potier (saxophone), Jérémie Ternoy (piano),
 Sakina Abdou (saxophone), Vincent Debaets (saxophone),
 Jean-Louis Morais (guitare), Mathieu Millet (contrebasse), Bruno Kamalski
 (percussion), Charles Duytschaever (batterie)*



10€

SYLVIA VERSINI ORCHESTRA
WITH MARY LOU IN MY HEART
 Ajmi AJM020
*Sylvia Versini-Campinchi (compositions, adaptations, arrangements,
 direction, piano, claviers), Emil Spanyol (piano, clavier), Joe Quitzke
 (batterie), Éric Surmenian (contrebasse, basse électrique),
 David Lewis (trompette, bugle), Daniel Zimmermann (trombone), Lionel
 Segui (tuba), Hugues Mayot (saxophone ténor, clarinette), Ganesh
 Geymeier (saxophones soprano, ténor)
 Invité : François Jeanneau (flûte, saxophone soprano)*



15€

Texte de Jean-Paul Ricard

ECLATS DE JAZZ

Voici donc dix récentes nouveautés pour nous (vous) convaincre, s'il est encore nécessaire, de l'étonnante diversité des propositions générées par le champ musical qui nous passionne. Et dont on constate avec plaisir que, loin de l'état moribond où trop d'ignorants le confinent, il ne cesse d'étendre son influence et sa liberté d'explorer les multiples possibles qui s'offrent à lui. Sans pour autant, et c'est éminemment regrettable, que lui soit assuré une visibilité à la hauteur de ses qualités.

MAHIEUX « FAMILY LIFE » QUARTET - PEAUX D'ÂMES
Batteur, chanteur (et philosophe), Jacques Mahieux, citant Michael Brecker, a raison de rappeler combien « TOUS les musiciens sont sous-estimés ». Et son positionnement affectueux témoigne d'un scandale que bien des amateurs feraient bien de reprendre à leur compte en laissant tomber les prescriptions médiatiques (au service des majors et de l'industrie musicale) au bénéfice d'une plus saine curiosité pour les oubliés (anciens et actuels) de l'histoire du jazz. Jouer aujourd'hui Shelly Manne, Denzil Best, Robert Wyatt, Joe Chambers, Manuel Denizet, Tony Williams, Joey Baron et... Jacques Mahieux, fait preuve à la fois d'un très profond respect, d'une vraie culture de son instrument et d'une volonté de construire une musique qui fonde son actualité sur l'inscription dans la continuité. Choix tout à fait respectable et qui en vaut bien d'autres, pour un jazz en famille, toutes générations confondues, au sein duquel chacun (et chacune) trouve sa place et affirme son identité (Géraldine Laurent et Olivier Benoit, notamment). Nous partageons cette approche et aimons beaucoup cette superbe musique.

RENZA BO - IN VIVO

Dans son style, disons un post hard-bop assez « free », Renza Bo s'affirme au fil des concerts et des enregistrements (« live » pour celui-ci) comme l'un des groupes phares de la scène hexagonale. A partir d'un répertoire de compositions originales (et elles le sont vraiment) et sur la base d'une instrumentation « classique » le groupe fait preuve d'une constante inventivité, d'une irrésistible dynamique et développe de solides interventions solistes. Surtout, les cinq musiciens, instrumentistes irréprochables, s'attachent à servir un son collectif qui n'est pas pour rien dans la riche personnalité du quintet. A découvrir, si ce n'est déjà fait.

HASSE POULSEN PROGRESSIVE PATRIOTS

Se défiant du concept d'identité nationale et de ses dérives excluantes, Hasse Poulsen a choisi, pour célébrer ses dix ans de vie en France, de réunir un groupe de musiciens d'horizons

divers mais unanimement dévoués à la cause de l'échange partagé et de la mise en commun. Convaincu qu'au-delà des origines de chacun peut s'élaborer un projet musical bien à même de rendre compte d'une appartenance à une communauté d'esprit et de culture. Voici donc les patriotes progressistes en charge d'une musique originale et forte, à la fois libre et équilibrée dans sa forme, virtuose parfois, constamment surprenante et terriblement excitante de ne rien s'interdire, jamais.

DANIEL ERDMANN/SOUMANO/ LE BRAS/BETSCH/JULIEN PATCHWORK DREAMER

Le projet de Daniel Erdmann n'est pas sans offrir des similitudes (d'intentions) avec celui de Hasse Poulsen (son partenaire, avec Edward Perraud, au sein du trio Das Kapital) quant à son désir de jouer des contrastes. Mais il le fait ici avec des moyens différents et une approche plus sensuelle des éléments qu'il convoque. Suscitant, de sa place de musicien européen, la rencontre avec le continent africain non pour décliner un énième avatar de musique du monde mais bien pour faire de la musique ensemble et s'enrichir mutuellement des spécificités de chacun. Au final, c'est un étourdissant et fascinant kaléidoscope qui émerge de cette généreuse rencontre. Ce que confirme et renforce le visionnage du DVD qui accompagne ce beau CD, véritable incitation au voyage.

VINCENT COURTOIS QUARTET LIVE IN BERLIN

Enregistré « live » à Berlin, le quartet du violoncelliste y fait montre d'une rare capacité à capter l'attention sans se laisser aller à la moindre des complaisances. C'est au contraire avec une grande rigueur que se structurent les interprétations d'un ensemble qui, fort de la complicité de ses membres, peut tout s'autoriser entre énergie rock et mélodie acoustique, de l'improvisation la plus libre au solo accompagné d'un tempo explicite. Unissons et traitements électroniques, voix et mots participent à la mise en place d'un climat alternant entre tension et apaisement au fil de morceaux qui s'enchaînent en forme de « suite » avec un habile sens de la construction. Soit un moment musical intense qui mériterait largement d'être conservé.

ROSCOE MITCHELL - NUMBERS

Davantage que l'instrumentiste (il n'intervient, à l'alto, que dans un seul morceau), c'est le compositeur qui se dévoile dans cet enregistrement passionnant à plus d'un titre. Outre un remarquable travail sur le son et l'espace, cette suite de pièces (au nombre de treize) pour solos (cloches, piano, violon alto) et duos (piano/violon, piano/voix, sax alto/vibraphone, piano/contrebasse) témoigne d'une belle maîtrise du compositeur à façonner une oeuvre d'une grande cohérence. Soit une

certaine forme d'abstraction mélodique qui tire sa force et la fascination qu'elle exerce de l'extrême dépeuplement de son écriture.

CHICAGO TRIO - VELVET SONGS

Enregistré « live » et fruit de deux soirées passées au « Velvet Lounge » de Chicago, ce double CD remarquable est publié en hommage au maître des lieux, le saxophoniste Fred Anderson, figure tutélaire et essentielle de la scène jazz locale, décédé en juin 2010. A l'image de son inspirateur, la musique produite ici s'inscrit dans toute la tradition du jazz afro-américain, de ses racines au « free ». On retrouve là toutes les déclinaisons d'un post « free » assumé, un brassage de propositions et d'explorations des multiples formes de l'improvisation à trois. Avec beaucoup de respect et d'écoute entre les musiciens et une certaine sérénité dans le jeu. De fait, donc, la « great black music » à son meilleur niveau.

TONY COE LES VOIX D'ITXASSOU

Voix rebelles, au printemps comme en toutes saisons, que les voix d'ITXASSOU sont belles. Voici enfin, augmentée d'un livret avec textes et présentation de Francis Marmande, la réédition d'un 33tours 30cm sorti en 1990. L'une des grandes réussites d'un label, nato, qui en compte beaucoup. Mise en musique par Tony Coe, cette suite de chansons, poèmes, hymnes, chants d'amour et de résistance est une véritable incitation à respirer la liberté à pleins poumons, en tout lieu, en tout temps et sans entraves. D'origines diverses, d'époques plus ou moins anciennes, chantées/dites par des voix de partout, très différentes les unes des autres, rassemblées et musicalement portées par une musique d'une grande justesse, populaires ou peu connues, toutes ces chansons et leurs interprétations génèrent, dans une étonnante unité, une vive émotion. Au final, une oeuvre bouleversante, plus qu'indispensable, vitale.

STEVE BERESFORD/DAVID TOOP/JOHN ZORN/TONIE MARSHALL - DEADLY WEAPONS

Revoilà donc ce *Deadly weapons* qui, à sa sortie (1986), fit couler beaucoup d'encre. Et bien force est de constater qu'il n'a pas pris une ride et s'affiche rétrospectivement largement précurseur de nombre de musiques actuelles (concept bien plus étrange que la musique de ce CD). Rien d'étonnant en regard du casting de cette bande-son virtuelle d'une série B improbable mais, oh combien excitante. Car il y a là un véritable travail de mise en sons d'images à venir, une plonge dans la fantasmagorie cinéphilie de chacun que stimulent les interventions (murmurées, parlées, chantées) de la voix de Tonie Marshall. Aujourd'hui encore, cet album novateur conserve toute son originale pertinence et se doit de figurer dans toute discothèque sérieuse.

STEVE BERESFORD - MATT WILSON - SNODLAND

En octobre 2010 le label nato, deux soirs durant, effectuait son « retour à la case Dunois » en compagnie de quelques musiciens historiques de son catalogue. Dont Steve Beresford, polyinstrumentiste sérieux et déjanté à la fois, qui, en cette occasion, se limitait à l'usage du seul piano. Cela nous vaut, pour l'essentiel, une longue improvisation partagée avec le batteur Matt Wilson, remarquable d'écoute attentive et de musicalité. De grands moments de douceur mélodique, on pense à Paul Bley, sont ponctués d'explosions rythmiques parfaitement maîtrisées. A l'évidence une intense complicité musicale se tisse au fil du déroulement d'une interprétation de bout en bout captivante. A ranger au rayon des quelques rares réussites de duos piano/batterie (Gérard Rouy en mentionne quelques mémorables dans son texte du livret de *Snodland*) et à déguster toutes affaires cessantes.

Au final, merci les indépendants, une bien belle balade au pays des merveilles sonores.

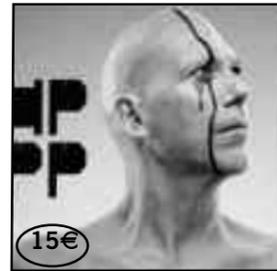
**JACQUES MAHIEUX
MAHIEUX "FAMILY LIFE"
QUARTET (PEAUX D'ÂMES)**
Circum-Disc CIDI 1001
Géraldine Laurent (saxophone),
Olivier Benoit (guitare),
Nicolas Mahieux (contrebasse),
Jacques Mahieux (batterie)
+ Jérémie Ternoy (Fender Rhodes)



**TONY COE
LES VOIX D'ITXASSOU**
nato 1957 (réédition 2011) - sortie 1990
M. Faithfull, A. Farka Touré,
J. Menese, M. Bell, A. Azrié,
M. Atger, A. Msimang-Lewis,
F. Fabian, V. Ferrer,
B. Achary, L. Begeja,
J.J. Mosalini, J.-C. Adelin,
Y. Micenmacher, S. Kljajic,
M. Azzola, F. Marmande,
R. Warleigh, A. Balanescu,
L. Pery, S. Haslam, T. Hymas,
N. Ward, A. Parker, R. Gunes,
J. Ward Clarke, Al Downey,
J. Barclay, S. Brooks,
M. Griffiths, F. Ricotti, H. Burns,
S. Elliott, C. Laurence,
M. Seiler, I. Morcos,
M. Moutalattef, A. Shams,
B. Urbain



**HASSE POULSEN
PROGRESSIVE PATRIOTS**
Das kapital records 003
Hasse Poulsen (guitare), Tom Rainey
(batterie), Henrik Simonsen (contre-
basse), Stéphane Payen, Guillaume
Orti (saxophone alto)



**ERDMANN/SOUMANO/
LE BRAS/BETSCH/JULIEN
PATCHWORK DREAMER**
Vents d'Est VE0801-02
Daniel Erdmann (saxophone ténor),
Cherif Soumano (kora), Francis Le
Bras (piano & fender rhodes),
Johannes Fink (contrebasse), John
Betsch (batterie), Alain Julien (vidéo)



**VINCENT COURTOIS QUARTET
LIVE IN BERLIN**
Le triton TRI11517
Vincent Courtois (violoncelle),
Jeanne Added (voix),
Yves Robert
(trombone, piccolo flûte),
François Merville (batterie)



**CHICAGO TRIO
VELVET SONGS**
Rogueart ROG 0030
Ernest Dawkins (saxophones
soprano, alto & ténor),
Harrison Bankhead
(contrebasse, violoncelle),
Hamid Drake (batterie)



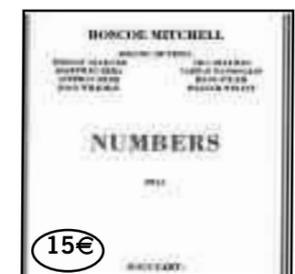
**STEVE BERESFORD/MATT
WILSON
SNODLAND**
nato 4190
Steve Beresford (piano),
Matt Wilson (batterie)



**BERESFORD/TOOP/ZORN/
MARSHALL
DEADLY WEAPONS**
nato 950 (réédition 2011) - sortie 1986
Steve Beresford (claviers, trompette),
David Toop (guitare, flûte),
John Zorn (saxophone, clarinette),
Tonie Marshall (chant)



**ROSCOE MITCHELL
NUMBERS**
Rogueart ROG 0036
Roscoe Mitchell (composition,
saxophone alto), Thomas Buckner
(baryton), Nils Bultmann (alto),
Joseph Kubera (piano),
Vartan Manogian (violin),
Stephen Rush (piano),
Hans Sturm (contrebasse),
Joan Wildman (piano),
William Winant (percussions,
vibraphone)



**RENZA BO
IN VIVO**
Petit label PL KRAFT027
Antoine Simoni (contrebasse),
Franck Enouf (batterie),
François Chesnel (piano),
Pierre Millet (trompettes),
Yann Letort (saxophone ténor)



LES PORTES DE LA CONNAISSANCE

Texte d'Edward Perraud
Photos de Guy Le Querrec



Usine de fabrication de roulements à bille, à Annecy, France, jeudi 18 juin 1998.

En voilà une photo rigolote ! Je dois dire que dans les photos de Guy Le Querrec, il y a souvent un trait d'humour...

Quand on connaît le personnage, on est vite séduit par son sens de l'humour et de l'humain ! Pourtant ma préférence chez lui va sur les portraits en situation, et les photos de reportage du début. Plus sérieusement, ce qui me plaît dans cette photo, c'est l'ouverture. Il y a toujours une porte à ouvrir quelque part, et un risque à prendre de le faire ! La curiosité est essentielle, elle ouvre notre connaissance du monde et façonne en nous de nouveaux horizons auxquels on n'avait pas pensé. Léonard de Vinci a écrit « *on a la sensibilité de sa connaissance* » c'est exactement ça, il nous faut ouvrir les portes de la connaissance, on a besoin des courants d'air pour à la fois étayer notre savoir et balayer dans nos têtes...

Je voudrais à mon tour vous envoyer une photo que j'ai prise au Metropolitan museum de New York qui résume à sa façon cette même idée... Un vieux monsieur à la barbe blanche regarde un vieux tableau qui représente un vieux monsieur avec une barbe blanche... Petite mise en abîme...



Edward Perraud

EDWARD PERRAUD
SYNAESTHETIC TRIP
Quark records QR0201016
Edward Perraud (batterie),
Benoît Delbecq (piano),
Bart Maris (trompette),
Arnault Cuisinier (contrebasse)



Edward Perraud, festival de jazz à Mulhouse, août 2006

LES ALLUMÉS DU JAZZ N°29 EST UNE SACRÉE PUBLICATION GRATUITE À LA PÉRIODICITÉ DIABLEMENT ALÉATOIRE // **RÉDACTION** / 2, RUE DE LA GALÈRE, 72000 LE MANS // T / 02 43 28 31 30 // W / WWW.ALLUMÉS-DUJAZZ.COM // E / ALL.JAZZ@WANADOO.FR // **ABONNEMENT GRATUIT** / MÊME ADRESSE // **DÉPÔT LÉGAL** / À PARUTION // LA RÉDACTION N'EST PAS TOUJOURS RESPONSABLE DES TEXTES, ILLUSTRATIONS, PHOTOS ET DESSINS PUBLIÉS QUI ENGAGENT PARFOIS LA SEULE RESPONSABILITÉ DE LEURS AUTEURS. LA REPRODUCTION DES TEXTES, PHOTOGRAPHIES ET DESSINS PUBLIÉS EST INTERDITE (MÊME S'IL EST INTERDIT D'INTERDIRE) // **IMPRIMERIE, ROUTAGE / IPS** / LES LUÈRES 72230 MONCÉ EN BELIN // **TRAVAILLEURS ASSOCIÉS** / AMÉLIE BRAIRE, VIRGINIE CROUAIL, CHRISTELLE RAFFAELLI, CÉCILE SALLE // **ONT ÉCRIT DANS CE NUMÉRO** : FABIEN BARONTINI, FRANÇOISE BASTIANELLI, DIOGÈNE CORBO, FRANÇOIS CORNELOUP, PHILIPPE COUDERC, VALÉRIE CRINIÈRE, JEAN DE GRÈCE, BENOÎT DELBECQ, FRANÇOISE DUPAS, OLIVIER GASNIER, SYLVAIN KASSAP, HÉLÈNE LABARRIÈRE, THANOS LOST, JACQUES OGER, LARRY OCHS, EDWARD PERRAUD, JEAN-PAUL RICARD, NICOLAS SPATHIS, SUD CULTURE SOLIDAIRES, RAYMOND VURLUZ, JEAN-LOUIS WIART // **LA RÉALISATION** EST DE VALÉRIE CRINIÈRE // **LES ILLUSTRATIONS** SONT DE CATTANEO, JOHAN DE MOOR, EFIX (BANDEAU ET ALLUMETTE), NATHALIE FERLUT, SYLVIE FONTAINE, JAZZI, OUIN (COUVERTURE), PERCELAY, PIC, JEANNE PUCHOL, ROCCO, ANDY SINGER, ZOU // **LES PHOTOS** SONT DE GUY LE QUERREC - MAGNUM, YVES DORISON // **POUR GARDER VOTRE ABONNEMENT GRATUIT, PENSEZ À NOUS COMMUNIQUER VOTRE NOUVELLE ADRESSE** // **REMERCIEMENTS**

LES ALLUMÉS DU JAZZ // AA, AJMI, AMOR FATI, APHRODITE RECORDS, ARCHIEBALL, ARFI, AXOLOTL JAZZ, CELP, CHIEF INSPECTOR, CIRCUM-DISC, CISMONTÉ & PUMONTI, D'AUTRES CORDES, DECALCOPHONIE, DFRAGMENT MUSIC, EMIL 13, ETONNANTS MESSIEURS DURAND, ÉMOUVANCE, EVIDENCE, FREE LANCE, GIMINI, GRAND CHAHUT COLLECTIF, GROLEKTIF, GRRR, IMR INSTANT MUSIC RECORDS, INSITU, JIMA. MUSIQUES, LABORIE, LABUISSONNE, LABEL BLEU, LABEL LA FORGE, LABEL USINE, LA NUIT TRANSFIGURÉE, LA TRIBU HÉRISSON, LE TRITON, LINOLEUM, MARMOUZIC, METAL SATIN, MUSIVI, NATO, NÔBA, PETIT LABEL, POROS EDITIONS, POTLATCH, QUARK RECORDS, QUOI DE NEUF DOCTEUR, ROGUE ART, RUDE AWAKENING PRÉSENTE, SARAVAH, SOMETIMES STUDIO, SPACE TIME RECORDS, TERRA INCOGNITA, TRANSES EUROPÉENNES, ULTRACK, VAND'OEUVRE, VENTS D'EST, VENT DU SUD, WILDSCAT PRODUCTION, YOLK...

