LES ALLUMÉS DU JAZZ

NUMÉRO 37

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

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

Illustration d'**Anna Hymas**

Texte d'**Albert Lory**
Illustrations de **Jop, Zou, Nathalie Ferlut, Emre Orhun**

Du coup
Tel un prolifique champignon, la locution adverbiale « du coup » a envahi toute la langue et il est peu de phrases résistant à cette contagion. Initialement marque d'une brusque simultanéité : « *Sa guitare prit feu, du coup, il quitta la scène* », elle a désormais pris la place de « *donc* », « *de ce fait* », « *par conséquent* » ou même s'immisce dans une phrase sans raison jusqu'à en prendre la tête : « *Du coup, on peigne la girafe ?* ». Exemple d'un récent message d'un agent de la SNCF : « *Du coup, cela vous fait un billet à 47 euros, du coup, vous aurez un changement à Redon, mais du coup, le billet ne sera pas remboursable.* » Tant de brusquerie impressionne, du coup, on ne sait plus où donner de la tête avec cette sorte d'état permanent du coup.

Matcher
On n'accorde plus, on ne s'accorde plus, on ne cherche plus les correspondances, on *matche !* Et ça ne se passe pas sur un terrain de sport. Le bon match ne décrira plus forcément une athlétique compétition, mais la rencontre *internautisée* d'un couple ou le caudataire collaborateur d'une entreprise. Au siècle dernier, à l'époque où « Michelle » et « ma belle » n'étaient pas encore des mots qui *matchaient* bien ensemble et où les Matching Mole taquinaient la Soft Machine, *matcher* pouvait signifier disputer un match. Dans le nouveau monde en marche, l'accord résulte d'un combat pour la première place. Ce qui importe pour les premiers de cordée, c'est bien la meilleure façon de *matcher*. Prochaine étape : la naissance d'un parti « En match » ?

Run
Les musiciens invités de festivals ont eu la surprise ces dernières années de constater qu'ils n'étaient plus accueillis par des chauffeurs, mais par des *runs*. De l'anglais « course » ou « courir ». C'est probablement la nécessité de la mise au pas de course d'une société d'accélération permanente (sauf sur les routes nationales) qui a entraîné les organisateurs dans l'infernal « Run for your life » prophétisé par les Beatles en 1965 (lesquels ont rapidement abandonné scènes et festivals). Ce mot désignait déjà les rodéos automobiles ou motocyclistes. Plus paisible, il nomme également les vastes pâturages australiens peuplés de moutons, animaux certes peu prédisposés à la course, mais parfaitement adaptés à la novlangue.

Gouvernance
Les amateurs de novlangue (préférence pour le modèle boisé) en mal d'importance chérissent le mot « gouvernance ». Il remplace les notions de « direction » ou d'« organisation » et suppose un renforcement de la fonction de commandement. Ce vieux mot du XIIIe siècle, passé chez les Espagnols et les Anglais au XIVe, est ensuite tombé en désuétude. Mais l'Ancien Régime a la peau autoritaire et l'attraction fatale. Dans les années 1990, les économistes et politiques anglais ont restauré le terme immédiatement adopté et internationalisé par ces charmantes instances que sont la Banque mondiale et le FMI. Les dictateurs en herbe (à mouton) dans les réunions professionnelles sont aisément repérables : « *nous avons un problème de gouvernance* ».

ENREGISTRER LA MUSIQUE, POUR QUOI FAIRE ? MAIS POUR TRAVERSER PARDI !

Texte de **Jean Rochard .** Illustration de **Zou**

Charon était souvent de mauvaise humeur lorsqu'il faisait traverser le Styx. Héraclès lui fit sa fête et Orphée parvint à le charmer pour ramener Eurydice à la vie (mais se retourna trop vite, ce qui est contre-indiqué en traversant). Montage. Sœur Anne, elle, prit le temps nécessaire de voir ce qui pointait à l'horizon de l'autre côté de « *l'herbe qui verdoie* », détails soigneusement enregistrés (mais pour quoi faire ?) par Edith Piaf :

« Je vois des terres sans paysans.
Je vois des grandes maisons vides
Et de grands vides dans les maisons,
Des gens au visage livide
Qui marchent sans chanter de chansons,
Des hommes qui essaient de sourire,
Des femmes au regard si peureux,
Des vieux qui ne savent plus rire,
Des jeunes qui sont déjà vieux. »

Les disques nous ont donné à lire, les disques nous ont donné à voir dans le cristal du réel, aller voir ailleurs où nous sommes. L'invention de l'enregistrement flanqua la frousse à plus d'un ou suscita de fortes et compréhensibles critiques, disons, naturalistes. Pablo Casals, par exemple, n'en aimait d'abord pas l'idée puis grava les *Suites pour violoncelle seul* de Jean-Sébastien Bach, exemple de référence accomplie. Même s'il faut bien convenir que l'invention du phonographe est une bizarrerie sans nom, un dérèglement méphistophélique, une intrusion licencieuse, cette anormalité a su, non seulement diffuser la musique, mais en devenir un instrument même.

En 1970, Diego Masson enregistre Musique Vivante. C'était le nom de son ensemble (rendu célèbre par quelques interprétations décisives de Stockhausen, Berio et Boulez). Aujourd'hui, l'appellation musique vivante est utilisée à tout bout de champ (institutionnel), de chant peut-être même, comme l'autre versant de la musique, celui de sa continuité historique depuis l'origine des temps ou de sa notation à Delphes deux cents ans avant notre ère, celui du concert public contre celui de la musique en boîte. Le concert public et payant est aussi une invention assez récente qui date de 1725 lorsque le hautboïste et compositeur Anne Danican Philidor (Anne est aussi un prénom masculin à cette époque) invente le Concert Spirituel défini ainsi en 1765 par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique « Concert spirituel : Concert qui tient lieu de spectacle public à Paris, durant les temps où les autres spectacles sont fermés »*). Si la diffusion auprès d'un plus grand public que celui des nobles, autorisé par l'Académie Royale de Musique, permet un élargissement manifeste du champ d'écoute d'une musique d'abord d'inspiration religieuse puis profane (l'opéra et la musique française en sont exclus d'autorité), elle répond aussi aux idéaux d'une bourgeoisie désireuse d'affirmer son pouvoir. C'est seulement à partir de 1820 - d'abord à pas de loup - que l'applaudissement fait son apparition libérant un nouveau type de participation exaltée du public. Le rituel s'installe, loin de l'idée d'une musique sauvage pratiquée *traditionnellement* ou d'une musique de cour ultra-restrictive (mais faisons confiance à la bourgeoisie pour recréer de nouvelles formes de cour).

L'enregistrement aura une influence gigantesque sur l'exécution de la musique dite vivante : microphone, amplification, retours individuels, réverbération ajoutée, casques d'écoutes sur scène parfois même, séparation acoustique, limitation de la durée, applaudimètre, contrôle de l'organisateur, application à rejouer le disque sur scène en en imitant les effets... Ce que l'auditeur de musique vivante souhaite trop souvent, c'est surtout retrouver sur scène ce qu'il a entendu dans le disque et, inversement, il achètera le disque du concert si celui-ci reproduit ce qu'il vient d'entendre. Alors, s'il est bien vrai que la musique en chair et en *n'ose* peut déplacer les montagnes, la condition reste qu'elle se permette de dynamiter les cadres qui lui sont imposés (dès le choix de l'orchestre et de ce qu'il doit satisfaire). La musique ne se joue pas à l'identique dans un studio ou sur une scène, pas à l'identique sur une scène ou dans la rue, pas à l'identique dans la rue ou dans la forêt, etc. La mémoire n'est pas tout, la sincérité non plus. La cinglante nostalgie ne saurait tout justifier et l'on se passera bien volontiers de la très attendue séquence tellement poseuse, vaporeuse et si diminutive « *c'est tellement mieux en direct* », « *lorsque tu les vois, c'est irrrrrrem-plaçable !* ». Même si elle n'est pas sans fondement. Le tout est de savoir ce que « direct » signifie.

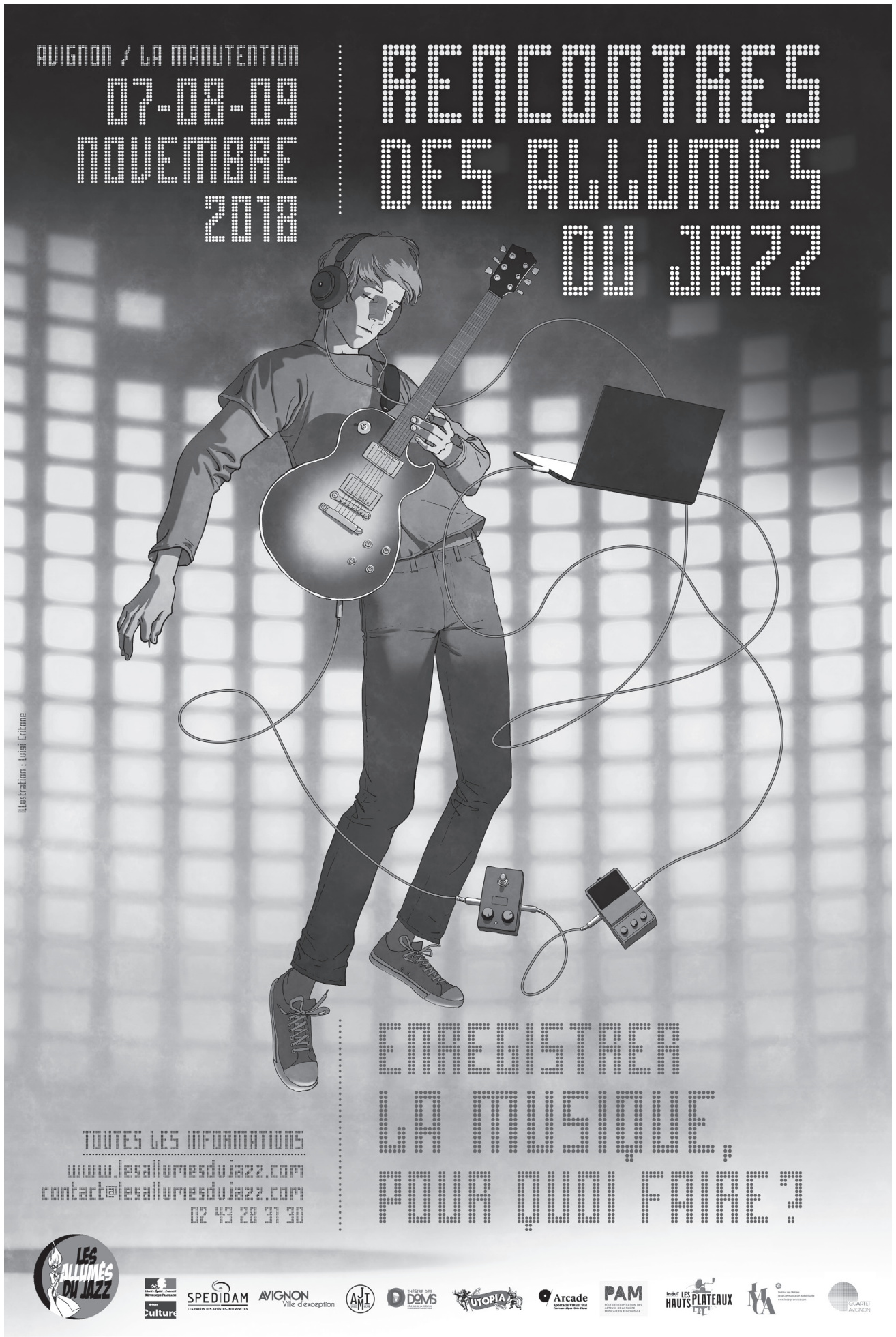
Dans les années 60, Miles Davis ne jouait pas la musique qu'il enregistrait sur scène où il continuait de jouer des standards ou bien ses tubes des années 50. Les Beatles devinrent des musiciens singulièrement plus intéressants en abandonnant la scène pour se consacrer au studio. Le concert, opération de musique vivante, peut aussi souvent se révéler une entreprise bien décevante lorsqu'il singe le disque. La quasi gratuité de la musique en ligne a fait exploser les prix des concerts de façon tellement ahurissante et méprisante qu'il devrait être de première logique de boycotter ceux qui dépassent les limites de la décence. La musique vivante peut-elle encore permettre le chahut ? Un disque se choisit, une situation aussi. L'urgence reste donc bien à imaginer la musique dans sa grande désobéissance. Qu'elle use tous les espaces dont elle dispose (des salles de concerts, des studios d'enregistrement, des bars, des places publiques, des chambres d'adolescents, des casernes - non, pas des casernes !) ou de ceux dont elle ne dispose pas encore. Qu'elle échappe avec les moyens qu'elle s'accorde à la soumission, à la dictature de la haute technologie, des encadreurs de l'art et des encaisseurs dollars. *Free* ne saurait être un style. La vivacité de la musique saura alors toujours se regimber contre les modèles imposés, les faux-semblants de dénomination *démocratique* simulée et engendrera encore autant de signatures humaines pour la grande traversée de l'onde. Charon n'aura plus grand-chose à faire et Sœur Anne pourra quitter son poste d'observation pour danser le hully gully.

À lire

Numéro 37 du journal *Les Allumés du Jazz*

DES RENCONTRES POUR QUOI FAIRE ?

Illustration affiche de **Luigi Critone**



En ces temps d'une fragmentation stupéfiante des moyens d'enregistrement, de diffusion et d'écoute, alors qu'après une chute imposante, la vente des disques compacts - dit-on - se (re)stabilise, alors que le *streaming* se généralise, que des genres comme le jazz et la musique classique s'y égarent, alors que l'écoute accompagnée de vidéo pulvérise les règles établies des droits d'auteurs, d'interprètes et de producteurs, alors que le téléchargement légal à peine né s'effondre, alors que les maîtres de l'Internet et de la technologie tendent à devenir les maîtres du champ musical au détriment même des anciens maîtres nommés « majors », alors que la publicité fait une envahissante irruption dans le monde musical, alors que des disquaires refont surface par passion et que les rayons des grands magasins se réduisent, alors que les distributeurs font face à une consignation généralisée, alors que le disque vinyle condamné au néant, il y a de nombreuses années, fait un retour chic et choc, alors que la cassette fait aussi un retour chez les indomptables de la musique anglo-saxonne, alors que se multiplient et s'inventent, dans et hors l'Internet, toutes sortes d'initiatives qu'on qualifiera, c'est selon, de résistantes, fantaisistes, saugrenues, ingénieuses, jamais la question de l'enregistrement de la musique, de son sens, de sa finalité, ne s'est posée aussi puissamment.

Ces deuxièmes rencontres sont organisées en partenariat avec l'Ajmi, haut lieu du jazz et des musiques improvisées depuis 1978, le Théâtre des Doms, les Cinémas Utopia, Les Hauts Plateaux et l'IMCA.

THÉÂTRE DES DOMS / CONCERT

LE MERCREDI 7 NOVEMBRE À 21H00

Le Théâtre des Doms présente Antoine Pierre quintet « Urbex »

Pour marquer le coup de 40 ans d'existence du Label Igloo tourné vers la jeune génération, le batteur Antoine Pierre vient présenter son deuxième album *Sketches of Nowhere* qui rassemble parmi les musiciens belges les plus extraordinaires du moment. Un jazz puissant. Un son électronique, groovy, hypnotique.

Jean-Paul Estiévenart : trompette
Jozef Dumoulin : claviers et effets
Bram De Looze : piano
Félix Zurstrassen : basse électrique
Antoine Pierre : batterie

Tarifs : **10 € / 8 € / 5 €**
Réservations au : **04 90 14 07 99**
https://www.lesdoms.eu

31 OCTOBRE

18H / CINÉMA UTOPIA

I Need That Record (USA, 2008), film de Brendan Toller
Le film de Brendan Toller dresse un état du bouleversement s'opérant aux USA quand les disquaires disparaissent les uns après les autres. Il nous fait prendre conscience, avec une certaine grâce, de ce que nous leur devons pourtant, à quel point quelque chose d'important s'est joué et se joue encore en ces lieux, pour le devenir de la musique, son lien humain. Un point crucial pour débattre de l'économie de la musique aujourd'hui dans tous ses champs de vie...

Suivi d'un débat / Entrée libre et gratuite

7 NOVEMBRE

10H > 11H30 / À L'AJMI

Quand le son entre en boîte
Avec Gérard de Haro, Jean-Marc Foussat, Guillaume Kosmicki

Depuis un peu plus de 100 ans, l'invention de l'enregistrement sonore a tourneboulé la perception de la musique en influençant progressivement ses modes de fonctionnement et son processus créatif. La technologie a souvent suivi et servi les exigences des développements musicaux, lesquels se sont amplement trouvés stimulés par celle-ci jusqu'à ce qu'elle prenne largement les devants. Quel est le sens aujourd'hui d'une bonne prise de son ?

11H30 > 13H / À L'AJMI

Fonds d'aide et indépendance
Avec Adrien Chiquet, Nadine Verna, Daniel Yvinek...

Plutôt qu'une relecture du catalogue des aides existantes pour l'enregistrement, un questionnement sur ce que les aides institutionnelles ont apporté ou retiré à l'expression créative de la musique enregistrée. Ces subventions, par leurs critères d'intervention et de sélection, ont-elles orienté la création elle-même ? La redistribution de l'argent public - ou des sociétés civiles - soumet-elle la création à un contrôle ou bien devrait-elle l'affranchir par le fait même d'être publique ?

14H30 > 16H30 / À L'AJMI

Livres, disques et films aménagent le territoire
Avec Cyril Darmedru, Valérie de Saint-Do, Patrick Guivarc'h...

Livres, disques et films forment une sorte d'hydre à trois têtes représentant la duplication du langage créatif sous ses formes diverses, écrites, imagées ou sonores. Ils vont de pair avec trois lieux symboliques : la librairie, le disquaire, la salle de cinéma. À l'heure où d'autres moyens d'accéder à ces formes dans un autre espace, un autre temps, une autre économie, se substituent à ces trois *en têtes* de référence, quel terrain dessinent toujours livres, disques et films et ce qu'ils habitent, quelle vision peuvent-ils aussi porter, à quelle harmonie peuvent-ils encore prétendre ?

17H30 > 19H30 / À L'AJMI

La simplification des stickers contre le discours critique
Avec Noël Akchoté, Jacques Denis...

Dans une société où tout est noté : le livreur de pizza, la coiffeuse, le dîner au restaurant, les disques n'échappent pas à la règle et l'ont même largement précédée depuis bien avant l'explosion de la notation scolaire en 1968 ou les récentes révolutions numériques. Notes, distinctions, honneurs, médailles autocollantes, sans eux, l'œuvre musicale fixée est, aujourd'hui, quasiment condamnée à l'anonymat. Sans ces stickers distinctifs, l'album perdra toutes ses chances d'accéder au minimum de représentation requis. Alors que la critique musicale a joué un grand rôle dans l'évolution de la musique et que s'y sont illustrées de belles plumes, de belles défenses, les « systèmes de notation » semblent l'avoir largement supplantée comme remplacement de la pensée pour plus d'efficacité commerciale. Quelle est son action aujourd'hui ?

8 NOVEMBRE

10H > 12H / À L'AJMI

L'aventure collective
Avec Morgane Carnet, Thomas Dunoyer de Segonzac, Guillaume Grenard et Christian Rollet, Alexandre Pierrepont

La question de la prise en main des moyens de production par les musiciens eux-mêmes ne date pas d'hier. Elle fut souvent d'abord idéologique, soulignant des courants musicaux particuliers se déclarant incompatibles avec l'industrie : avec Max Roach et Charles Mingus pour Candid par exemple ou bien avec les trois très caractéristiques ICP, Incus et FMP regroupant les figures de proue de la free music européenne. En France, l'Admi de Didier Levallet ou l'Arfi des musiciens associés au Workshop de Lyon indiquaient cette voie possible. Si elle n'est pas toujours aussi politique de nos jours, l'aventure collective a gagné du terrain, le plus souvent par nécessité.

14H > 16H / À L'AJMI

Le miroir aux allumettes
Avec Jean-Jacques Birgé, Guy Girard, Thierry Jousse, Stephan Oliva

La musique ne peut plus se passer d'image y compris le jazz ou la musique instrumentale. Chaque groupe, chaque projet, chaque titre se doit d'avoir sa vidéo pour tenter d'exister dans un monde dominé par l'image. Les promoteurs de la musique l'exigent également. On ne parle plus de dossier de presse, mais d'EPK (electronic press kit). Le spectateur filme davantage qu'il n'écoute. L'accompagnement d'images pour la musique va de pair avec une certaine rapidité, un souci d'efficacité rentable. Pourtant l'image et la musique ont su s'aimer, à travers le cinéma par exemple où chaque partie s'attirait (communiait parfois) pour retourner ensuite à ses propres champs. La musique pourrait-elle être davantage vue qu'écoutée ? Que peut apporter à la musique, l'image ?

17H > 19H / À L'AJMI

Numérique, l'envers du décor
Avec Hervé Krief, Guillaume Pitron...

La dite révolution numérique et ses prouesses technologiques ont entrainé un changement profond de la société avec des capacités de rapidité communicative inouïe autant que d'invention instantanée. Elles donnent à penser qu'une certaine utopie latitudinaire est en train de se réaliser. L'autre face révèle d'autres aspects qui marquent mieux encore les marottes de l'économie néo-libérale. Dans une course effrénée multipliant les effets de toute puissance, l'illusion d'affranchissement masque tout au long de la chaîne un asservissement humainement catastrophique, une pollution grandissante sans parler de la possible relégation de la musique à l'état de gadget gratuit. Le Smartphone, *smart* jusqu'où ? Comment composer avec le numérique et ce qu'il implique ?

EXPOSITION « EXPOLIO » PAR JUDITH PRAT

Du 31 octobre au 22 novembre / Cloître Saint-Louis

La photographe espagnole expose les images des mines de Coltan en République Démocratique du Congo. (voir page 9)

9 NOVEMBRE

10H > 12H / À L'AJMI

Les petites séries
Avec Anne Mars et Richard Maniere, Nicolas Talbot...

Small is beautiful. Loin des chiffres astronomiques des hallucinants succès d'antan et leurs disques d'or, de diamant et de platine ou des vertigineux nombres de clics de la musique en ligne, il existe des petits artisans qui fabriquent disques, compact ou vinyle, ou encore cassettes quasi manuellement avec des pochettes ou des boîtiers sérigraphiés ou bien dessinés à l'unité : généralement pour de très petits tirages entre 1 et 100. La recherche y est très à l'aise. À l'envers de la massification, on les retrouve autant sur le site Bandcamp que dans des espaces alternatifs. Leur vision en éclat de par le monde entier les regroupe pour former une sorte de contre vague pleine de liens et d'influences.

14H > 16H / LES HAUTS PLATEAUX

Le musicien face à l'acte d'autoproduction, jusqu'où ?
Avec Alexandre Herer, L1consolable, Eve Risser...

De plus en plus le musicien devient son propre producteur - parfois jusqu'à prendre la place de tous les acteurs de la chaîne (prise de son, mastering, graphisme). Il le fait soit par contrainte (aucun label ne lui répondant favorablement), par économie (inutile lorsque l'on vend peu de passer par autant d'intermédiaires et lorsque l'on vend beaucoup, pourquoi leur en faire profiter ?), ou par choix artistique (aucun label ne saura fixer son œuvre de façon satisfaisante) désireux de prendre en charge l'intégralité de ce qui le représente. Ce système est à l'heure actuelle très encouragé (certaines aides spécifiques lui sont accordées). Quelles en sont les possibilités et les limites ?

17H > 18H / LES HAUTS PLATEAUX

Les travailleurs du disque
Avec Pascal Bussy, Olivier Gasnier, Théo Jarrier...

Si le langage populaire reconnaît bien l'expression « Les travailleurs du livre » instituée en 1886 grâce à la fédération du même nom, celle de « Travailleurs du disque » n'a jamais vu le jour. C'est peut-être là que l'on peut comprendre le mépris que l'industrie musicale a pu afficher à l'égard de son objet même en dépit de l'extraordinaire enthousiasme et de la vitalité de toutes celles et ceux qui ont œuvré au rayonnement du disque. Et puisque ces rencontres commencent par la projection de *I need that record*, elles se concluront par la présence de disquaires et autres représentants de la diffusion actuelle qui restent les meilleurs alliés de la production indépendante.

Sous réserve de modifications

STAND DES ALLUMÉS DU JAZZ

LES LIEUX

LA MANUTENTION À AVIGNON (AJMI, LES HAUTS PLATEAUX)

4, rue des Escaliers Sainte-Anne
84000 Avignon

CLOÎTRE SAINT-LOUIS

20, rue du Portail Boquier
84000 Avignon

LES ALLUMÉS DU JAZZ POUR AVIS

Illustrations de **Matthias Lehmann** et **Johan De Moor**

Début 2012, ce qui ne fut longtemps, au gré des alternances, qu'un farfadet vivotant dans les cartons des ministères se préparait à voir le jour grandeur nature : un Centre National de la Musique, alors plutôt combattu par une grande partie des professions musicales vite rendormie ensuite. Automne 2017, rendez-vous des revenants, le projet du dénommé CNM ressurgit, ajoutant de la confusion à la confusion - déjà fort avancée - qui accable le domaine musical au moment où, à propos du droit d'auteur, Bruxelles et les GAFA jouent au ping-pong (musclé). Sur ces différentes questions, les Allumés du Jazz se sont exprimés publiquement par trois fois en 2018.

UN CENTRE NATIONAL DE LA MUSIQUE POUR QUOI FAIRE ?

Il y aura toujours quelque chose de honteux, de désespéré, dans le fait d'affubler de badges privatifs et normalisés, des expressions dont toute la beauté a été trouvée à l'état sauvage.

Comme nombre de structures de production et de diffusion de la musique, nous, Allumés du Jazz, fédération d'une soixantaine de labels indépendants, dénomination qui remplace souvent celle historique - mais toujours en vigueur - de maisons de disques, avons lu le rapport intitulé « Rassembler la musique - Pour un Centre National » publié en octobre 2017, issu de la mission confiée à Roch-Olivier Maistre par la nouvellement nommée Ministre de la Culture, Madame Françoise Nyssen. Nous avions bien eu vent, avant l'été même, d'un projet de « Maison Commune de la Musique », ce qui pour nous, maisons de disques rompues à tout ce qui signifie l'habitat de cette pratique artistique, était évidemment intrigant.

À la réception du rapport, nous avons été interpellés, dès son titre, par le retour de l'appellation Centre National, nous renvoyant de suite à ce projet sur lequel nous avions exprimé notre position par un dossier paru dans le Journal *Les Allumés du Jazz* en avril 2012 intitulé « La bombe CNM » (dans lequel les défenseurs du projet avaient aussi eu la parole) puis par un communiqué intitulé « Il n'existe pas de filière musicale » publié le 1er juillet 2012. Abandon de la « maison » donc et retour du « centre ». Le rapport a beau nous expliquer que le « Centre National de la musique », en belle arlésienne, a, au sein du Ministère de la Culture, des origines antérieures à 2011-2012, dès 1976 (un coup à droite), puis 1998 (un coup à gauche), on reste plus que perplexes sur le choix d'un terme qui avait forgé une telle division lors de sa tentative de création.

Plus perplexes encore lorsque nous regardons, page 33, la « liste des personnalités auditionnées ». Demandant pourquoi nous n'avions pas été consultés, il nous a été répondu que nous aurions dû en faire la demande, ce que firent d'autres « petites » fédérations auditionnées, les habituels tenants décisifs n'ayant pas eu à se donner cette peine. Les musiciens et musiciennes y sont aussi à peine représentés. Curieuse façon d'estimer l'intégralité du champ musical qu'un Centre National de la Musique souhaiterait incarner.

On apprécie tout de même, par rapport au projet précédent, que cette fois, toute la vie de la musique ne soit pas déléguée à ce nouveau CNM, comme on a plaisir à lire la plume du rapporteur égratignant (page 20) une de ces expressions institutionnelles, en vogue mais dépourvues de signification : « *En témoigne l'expression ambiguë de « musiques actuelles », qui n'a guère de réalité esthétique.* »

Mais puisque nous en sommes aux mots, comment ne pas remarquer que celui de « disque » et son corollaire « disquaire » ne figurent à aucun moment dans le rapport. Certes, il ne nous a pas échappé que d'intenses et souvent brutales mutations technologiques ont ces deux dernières décennies bouleversé nos équilibres déjà bien fragiles, mais comment faire fi d'un objet qui incarne par sa seule appellation un changement historique dans la conception même de la musique, plus qu'une révolution technologique, un chamboulement créatif total.

Souvenons-nous des prophéties de la première décennie d'Internet qui nous donnaient le téléchargement payant comme solution miracle de remplacement du Compact Disc, lequel avait remplacé (avec la même précipitation industrielle) le disque vinyle connaissant aujourd'hui un retour en grâce.

L'accès à la musique enregistrée est devenu le plus souvent gratuit ou presque dans une société où rien ne l'est. Pour preuve les prix faramineux des concerts (notés en page 12 du rapport) désormais pratiqués par les sociétés représentant les vedettes tant du *show business* que du jazz, de la chanson, du rap ou de la musique classique qui laissent l'amateur financièrement exsangue après de tels sacrifices. Pratiques qui condamnent la frange la moins assurée de popularité, la moins soutenue par les médias et l'industrie, à se retrouver jouer « au chapeau ».

On pourra bien nous dire (page 11) que « *le streaming connaît un développement soutenu* », pour nous faire avaler les couleuvres numériques, bestiaire à la mode, alors que le producteur ou l'éditeur indépendant, le musicien non starifié, perçoivent 3 centimes à se partager pour 40 écoutes sur Spotify (relevé Sacem). Si le *streaming* (dont il conviendrait de modifier les clés de répartition) est l'élément de référence de la musique, alors passons au *streaming* l'intégralité de l'économie de notre société.

Il faut bien reconnaître que l'industrie musicale a très mal défendu ce qu'elle représentait, allant jusqu'à le brader (la cession de gigantesques catalogues aux sociétés de *streaming* par exemple) et ce bien avant l'invention d'Internet. La menace de la disparition du livre fut brandie, il est encore là, les libraires sont encore là. Les disquaires eux, lorsqu'ils n'ont pas disparu, souffrent. C'est pourquoi, nous productrices et producteurs indépendants, bien que composant au mieux avec les données nouvelles, ne nous reconnaissons aucune parenté avec cette industrie musicale si souvent méprisante envers son sujet même.

Ce retour du CNM dans un rapport aux propos non dénués d'ambiguïté recycle l'idéologie et le discours de l'industrie musicale sous une apparente neutralité objective. Il a tout pour inquiéter les labels, les maisons de disques, que nous sommes. Il prend ses sources dans le projet controversé du CNM abandonné en 2012 et le Protocole d'accord pour un développement équitable de la musique en ligne (2015) plus connu sous le nom de rapport Schwartz, protocole qui a exclu notamment les artistes interprètes de toute rémunération de leurs œuvres diffusées sur internet. On y devine aussi l'absorption/destruction de structures - autonomes - qui portent un pluralisme et accompagnent les projets de création artistique les plus exigeants (MFA, FCM, CDMC, MNL, IRMA, FAIR…). La conclusion fait mystère sur les évolutions futures envisageables. On s'inquiète alors de voir le seul CNV, à qui serait confiée la charge d'une nouvelle mission élargie, étranger pour l'heure aux questions relatives à la musique enregistrée, généraliser les aides automatiques - ne bénéficiant qu'aux grosses structures - au détriment des « petits » porteurs de projets qui placent la création artistique au cœur de leur démarche (les compagnies et les labels indépendants, en particulier ceux du jazz et des musiques improvisées).

Il est bien *entendu* que la musique est aujourd'hui diffusée par une grande diversité de supports et de pratiques, la tâche est donc de les respecter tous et encourager particulièrement les plus estimables, les plus signifiants sur un autre plan que celui de l'économie pure. Non par une centralisation qui jamais ne saura être à l'écoute d'un ensemble complexe, mais par l'aide à une multiplicité convenant davantage à l'incroyable variété des expressions musicales.

Les Allumés du Jazz,
publié par Politis *le 12 février 2018*

TOUJOURS PLUS À L'OUEST, BRUXELLES, BELIEVE ET LES GAFA

On assiste depuis longtemps à une tentative des GAFA[1] de déstabilisation des droits d'auteur au niveau européen, tentative réussie le 5 juillet 2018, le parlement européen ayant rejeté la nouvelle directive sur le droit d'auteur. Ces campagnes puissantes de lobbying des GAFA - liberté numérique de partage libre des contenus, contenus souvent soumis au droits d'auteur et postés sans autorisation - ont été relayées par des entreprises aussi influentes que Mozilla (Firefox) et Wikipédia au nom de la liberté des internautes[2].

Plus près de nous, le plus surprenant, est le partenariat annoncé par Believe Digital[3] le 4 juillet - veille du vote du parlement européen - avec Facebook/Instagram *« accord qui permettra aux milliards d'utilisateurs de Facebook et Instagram de créer du contenu avec votre musique et ainsi de générer de nouvelles opportunités de revenus »* (revenus complètement hypothétiques pour les catalogues des petits labels indépendants). Ce partenariat avec Facebook/Instagram va dans le sens de cette déstabilisation, encourageant l'idée que la musique, seul bien devenu disponible et gratuit pour tout le monde, n'a plus comme place que celui d'un objet anecdotique, complément de la domination de la haute technologie et son économie.

À l'inverse, le phénomène Napster (né il y a presque 20 ans) promouvant le *peer to peer* - échange gratuit de fichiers musicaux sans rémunérer les ayants droit - avait provoqué l'ire de l'industrie musicale, laquelle s'était escrimée à sensibiliser l'État pour appliquer, *via* la loi Hadopi, une politique répressive. Cette industrie, hyper concentrée en trois majors internationales, faute de n'avoir pu faire face à l'évolution du numérique, a, sans aucun esprit de défense de ses riches catalogues, négocié l'exploitation de cette mine colossale à des sociétés de *streaming* qui se sont lourdement endettées pour les acquérir (et le restent en dépit d'une fracassante entrée à la Bourse de New York le 3 avril 2018 du service de *streaming* suédois Spotify).

C'est donc l'exploitation de catalogues qui représentent la création dominante de plusieurs décennies qui, une fois concentrée en trois groupes, assoit ces sociétés de *streaming* sans réelles réflexions, compensation ou stimulation pour la création contemporaine dans son large spectre.

In Le Soir du 10/09/18.

Aujourd'hui, les géants du numérique dit GAFA, nouveaux maîtres du jeu face à une industrie musicale démissionnaire et adoptant la politique du plus court chemin, mettent à disposition de la musique - et tout autre contenu - en promouvant l'idée qu'ils ne sont pas responsables des droits attachés aux œuvres diffusées. L'industrie musicale se mobilise faiblement et tente - comme avec les sociétés de *streaming* - de louer ses catalogues ou d'obtenir une rémunération « au clic ». Mais il faut des millions de clics pour générer une rémunération substantielle. La production des labels indépendants, qui a largement contribué à l'essor des formes nouvelles et dont une partie se retrouve par le jeu des achats successifs de l'histoire de l'industrie phonographique dans les packages offerts aux sociétés de *streaming*, se trouve éliminée de ce système de redistribution comme tous les contenus qui génèrent une audience limitée - sans parler de genre (musique classique, contemporaine, jazz, musiques du monde, rock…).
Face à ces lobbies puissants, les sociétés d'auteurs/compositeurs/éditeurs et d'interprètes se sont mobilisées pour la sauvegarde des droits d'auteur à Bruxelles, et même si quelques artistes de renom se sont fait entendre malgré l'absence remarquée de mobilisation des sociétés civiles de producteurs, le parlement européen a rejeté la nouvelle directive sur le droit d'auteur. Cette nouvelle directive ne vise pas seulement la musique mais aussi le livre, la presse, ou les contenus auteurs/éditeurs.

Prochain examen de la directive en septembre avec un nouveau vote. D'ici là, les GAFA ne connaîtront pas de pause dans leur dévorante progression. Une fois encore, s'organiser s'impose à moins de penser que la peau de la musique ne vaut plus grand-chose et que son expression ne serait plus que fondue dans le décor.

Les Allumés du Jazz,
le 9 juillet 2018

Note mise à jour le 12 septembre 2018 :
La directive de l'UE sur le droit d'auteur a finalement été adoptée lors du vote du 12 septembre 2018, approuvée par 438 voix contre 226. L'article 11 - qui crée un droit d'auteur spécifique pour les journalistes-éditeurs - n'a pas été modifié. Par contre, si l'article 13 - filtrage automatique des contenus postés par les internautes - n'a été modifié qu'à la marge, son contenu reste suspendu à une négociation avec le Conseil (les états membres) et la Commission pour aboutir à une version finale durant les prochains mois.

(1) Google, Apple, Facebook, Amazon.
(2) Il est révélateur que ces sociétés qui promeuvent l'open source, le partage des connaissances, la contribution participative, valeurs partagées par un grand nombre, rejettent la directive sur le droit d'auteur au nom d'une « liberté » numérique.
(3) Believe Digital est le premier agrégateur français de musique numérique.

DERNIÈRE MINUTE (ALERTE !) : La ministre de la culture (mais pas de la littérature) Françoise Nyssen a déclaré le 24 septembre, lors de la présentation du budget 2019 du ministère de la Culture : « *J'ai confirmé au Printemps de Bourges mon souhait de créer le Centre national réclamé par la filière depuis des années. Les députés Pascal Bois et Emilie Cariou remettront fin novembre leur rapport de préfiguration. Le travail de concertation mené jusqu'ici a permis d'avancer résolument sur les options de financement et de gouvernance. J'ai d'ores et déjà décidé de mobiliser jusqu'à 5 millions d'euros pour amorcer le financement de cette nouvelle institution.* »

EN MARGE OU À LA CORDE

Chez les politiques qui nous gouvernent, la figure de Georges Clémenceau est à la mode. On connaît sa célèbre phrase : « *La guerre ! C'est une chose trop grave pour la confier à des militaires.* »

La musique serait-elle devenue si grave qu'on ne la confierait plus à des musiciens, ni même à des disquaires ou des producteurs indépendants, grands oubliés de la consultation puis du rapport intitulé « Rassembler la musique - Pour un Centre National » publié en octobre 2017 dit Rapport Roch-Olivier Maistre ?

Deviendrait-elle aussi grave que la littérature désormais confisquée à une éditrice ? Ou bien est-ce la virtualité de notre époque, de nos rapports qui engendre une telle *légèreté* ?

Car si la musique n'est pas devenue grave, sa situation l'est et ce ne sont certainement pas les méthodes de consultation utilisées pour l'édification d'un résurgent Centre National de la Musique, à propos duquel les Allumés du Jazz ont exprimé questionnements et inquiétudes lors de leur communiqué du 12 février 2018 (« Un Centre National de la Musique pour quoi faire ? »), qui viendront rassurer.

La conclusion en était la suivante : « *Il est bien* entendu *que la musique est aujourd'hui diffusée par une grande diversité de supports et de pratiques, la tâche est donc de les respecter tous et encourager particulièrement les plus estimables, les plus signifiants sur un autre plan que celui de l'économie pure. Non par une centralisation qui jamais ne saura être à l'écoute d'un ensemble complexe, mais par l'aide à une multiplicité convenant davantage à l'incroyable variété des expressions musicales.* »

Les Allumés du Jazz, association regroupant plus de 70 structures de productions indépendantes qui représentent un champ assez vaste des pratiques liées à la diffusion de l'enregistrement sonore du jazz entendu au sens large, ont, suite à des communications de couloir avec leurs homologues d'autres fédérations, appris que se tiendraient des consultations au début de l'été relatives au CNM. De façon fort civile et après discussion, ils ont souhaité en être et ont adressé aux auteurs de la lettre générale du 6 juin 2018, les députés Emilie Cariou et Pascal Bois, une demande de rendez-vous, demande malgré plusieurs rappels, restée sans réponse. Entretemps, la consultation se concentrait sur les dates des 12 et 13 juillet à La Rochelle. Anticipant une défection (les Francofolies ? La coupe du Monde de football ?), cette réunion sera reportée au 19 juillet à l'Assemblée Nationale, lieu de moindre villégiature, mais somme toute, plus adapté à la *situation*.

Dans le courrier du 3 juillet (qui n'a pas été adressé aux Allumés du Jazz) signé des mêmes députés, on relève cette phrase que d'aucuns jugeront de formidable hâte réductrice : « *Compte tenu du nombre important d'organisations concernées et de la richesse des thématiques évoquées, nous vous invitons, dans la mesure du possible, à favoriser une expression commune, en particulier sur les sujets faisant consensus.* » Traduction : *« Vous êtes si nombreux et différents qu'une seule voix nous conviendrait davantage ». Un peu de mauvais esprit chuchotera : « et cette voix, de toutes les façons, a déjà été entendue ».*

Le 9 juillet dernier, les Allumés du Jazz publiaient un communiqué intitulé « Toujours plus à l'Ouest, Bruxelles, Believe et les Gafa » relevant un pan de l'inquiétude de plus en plus étouffante. Qu'en est-il des pratiques musicales dans un monde dominé par la haute technologie ? Ce sont ces sujets complexes et souvent ravageurs (combien d'entre nous jettent l'éponge et jusqu'où ?) qu'il conviendrait de hisser en première cordée.

La réunion du 19 juillet aux invitations limitées (sur quels critères ?) et à laquelle participeront une douzaine de nos camarades, nous semble bien désuète au regard de la gravité de la situation qu'un Centre National de la Musique fabriqué à la hâte ne saurait cacher.

La musique est un langage bien important, loin de celui de la guerre, et ce sont bien les conditions de sa liberté d'expression, tellement mises à mal, qui méritent aujourd'hui le *détour*.

Les Allumés du Jazz,
le 17 juillet 2018

L'ÉMOTION VOLATILE

Texte de **Philippe Perez**
Illustration de **Jazzi**

On *entend* souvent cette phrase : « *On n'entend plus les oiseaux* »… Ces enfants de théropodes ont fasciné les musiciens depuis toujours : les compositeurs Biber, Rameau, Haydn, Wagner, Liszt, Dukas, Saint-Saëns, Daquin, Dagincourt, Janequin, Ravel, Stravinski et bien sûr Messiaen, sans oublier François Bayle ou les *jazzhumans* Charlie Parker (évidemment), Ray Henderson et Mort Dixon, Dave Holland, François Jeanneau, George Shearing, William Parker, Philly Joe Jones, John Stevens ou les *pop people* Jean Constantin, Edith Piaf, The Beatles, Gérard Manset, Jacques Higelin, The Time, Dead Can Dance, Prince entre dix mille autres. On citera bien sûr Bernie Krause, musicien inventeur de la biophonie définissant l'écologie sonore. Philippe Perez, ingénieur du son, nous entretient des motivations de capter le chant des oiseaux.

Au cours d'une rencontre ornithologique, une personne me dit un jour : *« c'est bizarre, cette passion : enregistrer les oiseaux. Quel est l'intérêt ? Moi, quand je veux entendre les oiseaux, je vais dans la nature et au moins, c'est gratuit !* » Si cette réflexion paraît juste et sensée, le sera-t-elle encore dans quelques années ? D'après certains scientifiques, un nombre d'espèces conséquent aura disparu du fait des comportements humains. Lorsque j'ai commencé à promener mes microphones dans la nature, il y a près de quarante ans, j'étais très loin d'imaginer que mon travail pourrait servir de témoignage pour les générations futures. Humblement, je cherchais surtout à me faire plaisir. Ma passion pour l'enregistrement sonore était sans limite et enregistrer dans la nature me paraissait, au-delà d'un geste écologique, une nécessité absolue pour pouvoir progresser dans ma quête de l'enregistrement « parfait ».

Pourquoi enregistrer le chant des oiseaux ?

Si le monde des oiseaux fascine, seule une poignée de spécialistes est initiée à leurs chants. Aborder l'identification des oiseaux par leur chant plutôt que par leurs caractéristiques morphologiques est une véritable expérience qui nécessite au préalable l'éducation de l'oreille. Il faut savoir écouter plus qu'entendre. Nous avons tous développé une réceptivité passive surtout lorsque l'on est citadins. Si l'oreille filtre les sons, c'est parce qu'elle est toujours active, c'est un moyen pour le cerveau de se préserver des agressions de plus en plus fortes du monde moderne. Si on pouvait fermer les oreilles comme on ferme les yeux… Admirateur des enregistrements de jazz réalisés par Rudy Van Gelder, dont l'un des loisirs consistait à photographier les oiseaux, et après avoir passé des heures dans les studios de Radio France, je pensais être suffisamment armé pour « prendre le maquis », le Nagra en bandoulière, et surprendre quelques passereaux mâles qui séduisent leur belle en chantant à tue-tête. Pour découvrir le chant des oiseaux, il faut absolument réapprendre à écouter. Avant de pouvoir goûter au plaisir d'écouter la nature en concert, il est indispensable d'exercer notre oreille à reconnaître les différents plans sonores, le relief en quelque sorte. Il s'agit d'une initiation que chacun peut faire, même s'il habite en ville. Parfois, un son sera perçu plus fortement alors que l'émetteur sera plus loin. Ainsi, une sirène de pompiers, même lointaine, couvrira les gazouillis d'un moineau picorant sur le rebord d'une fenêtre. Pourtant, les oiseaux des villes ont appris depuis longtemps à chanter plus fort que leurs congénères qui vivent à la campagne afin de pouvoir se faire entendre. Cet apprentissage, qui peut débuter en tout lieu, permettra rapidement de percevoir dans la nature une succession d'événements qui passaient inaperçus. Ainsi, certaines espèces trahiront leur présence par leurs productions vocales alors que leur camouflage les rendra parfaitement invisibles. N'est-ce pas une satisfaction d'entendre le loriot, pourtant dissimulé à notre vue par les feuillages ? Le même oiseau peut aussi produire plusieurs chants en fonction de ce qu'il exprime. Certains cris coordonnent l'activité du groupe auquel il appartient. Ce sont des manifestations sonores de contact (pour éviter par exemple la dispersion de la troupe la nuit). D'autres cris servent à alarmer les congénères ou la progéniture pour signaler la présence d'un prédateur. Des signaux sonores indiquent la découverte d'aliments. Enfin et surtout, le chant est territorial, il signale aux autres congénères que la place est prise, l'oiseau doit alors intimider certes, mais aussi séduire la femelle. C'est parmi cette catégorie que l'on trouve les plus beaux chants. Sait-on aussi que la même espèce d'oiseaux peut avoir un accent tonique selon qu'il se trouve sous une latitude différente ? Si la structure du chant reste à peu près la même, des éléments diffèrent. Ils se nomment dialectes et fournissent des différences en fonction de l'imitation des autres espèces qui se trouvent sur le même territoire. L'oreille de l'oiseau supplante celle de l'homme par son acuité auditive, c'est-à-dire sa facilité à séparer des sons rapprochés dans le temps. L'oiseau peut distinguer une multitude de sons confondus en un seul par l'homme. Les scientifiques ont calculé que notre oreille ne perçoit qu'un seul son continu au-dessus de 7 trilles par seconde. L'oiseau fait dix fois mieux. Certaines espèces peuvent même distinguer une centaine de sons à la seconde ! Alors, comment ne pas être séduit par le monde merveilleux des oiseaux, qui offre tant de richesses à celui qui veut bien se donner la peine d'écouter ? Si vous avez la chance de vous trouver au bon endroit, vous serez sensible au chant flûté de l'alouette lulu qui s'active parfois très tôt le matin en été, au son grave du butor étoilé qui transperce la nuit et porte à plusieurs kilomètres de distance.

Comment enregistrer les oiseaux ?

J'évoquais ma quête de l'enregistrement « parfait ». Peut-on trouver une définition de celui-ci ? « *La prise de son est un art* », écrivait Jean-Louis V., ingénieur à la RTF, disciple de Pierre Schaeffer. Il poursuivait : « *celle-ci ne se contente pas de copier, de reproduire servilement, mais saisit le spectacle naturel de l'exposition sonore pour le transposer en renouvelant ses valeurs premières. Quand elle atteint cette perfection, elle est une fête pour l'ouïe* ». Contrairement à ce que l'on croit, acheter un matériel onéreux et perfectionné ne garantit pas la réussite, car pratiquer la prise de son dans la nature est d'abord une leçon d'humilité. Si l'oiseau a décidé de ne pas chanter, rien ne pourra le contraindre ! Il faut donc être à son écoute, connaître ses habitudes, son biotope et ses postes de chant. Les techniques d'approche qui sont utilisées rappellent celles mises en place par les photographes animaliers. Filets de camouflage, huttes, microphones cachés dans la végétation, l'oiseau ne doit pas se douter de la présence humaine. Il serait fastidieux d'énumérer tous les moyens qui existent pour l'approche car l'oiseau dans son milieu naturel a peur de l'homme. Et la peur entraîne son mutisme instantané. Tomber sur le lieu idéal pour effectuer une bonne prise de son dans la nature est un hasard, à moins d'avoir procédé à des repérages. Quelques ornithologues confirmés arriveront certes, par leur connaissance des différents biotopes, à indiquer qu'à tel endroit on pourra trouver tel ou tel oiseau qui chantera, peut-être...

Si nous avons évoqué la pollution chimique qui tue beaucoup d'oiseaux soit par ingurgitation, soit en détruisant les insectes dont ils se nourrissent, la pollution sonore est un véritable poison pour une prise de son de qualité. Pas question d'apporter en plein champ sa chambre sourde pour y remédier ! Sous nos latitudes, essayer d'enregistrer le chant d'une alouette sans voiture, tronçonneuse et autre aéronef, est parfois une véritable loterie. Ne croyez pas que la nuit est plus silencieuse, car s'il y a moins de véhicules en circulation, les bruits portent beaucoup plus loin. Et pas question de demander à l'oiseau de recommencer la prise lorsque le silence revient… Autre ennemi du preneur de son : le vent qui peut produire un souffle tel qu'il couvre le chant de l'oiseau. La pluie est moins gênante car inutile d'enregistrer sous l'averse : l'animal est muet.

Après toutes ces restrictions évoquées, y a-t-il moyen de réaliser de beaux enregistrements ? Je répondrai affirmativement à condition de posséder la principale qualité du preneur de son animalier : la patience. Et se rappeler aussi qu'il ne faut jamais se décourager.

À lire

Jean-Louis V.
La prise de son dans la radio, le cinéma et la télévision
(Éditions Etienne Chiron, 1951)

François Lacharme
« Rudy Van Gelder, l'ouïe d'or » in Jazz Hot n°460, février 1989.

André Bossus, François Charron
Le chant des oiseaux
(Éditions le sang de la terre, 1998)

À écouter

Philippe Perez
Ambiances périgourdines, une journée au pays des oiseaux
(Autoproduction disponible sur demande pour la somme de 10 euros à p.perez6@wanadoo.fr)

À consulter

Site internet : www.oiseau-libre.net
onglet le chant des oiseaux, techniques d'enregistrement par Philippe Perez

COLTAN

EXPOSITION EXPOLIO, DU 29 OCTOBRE AU 25 NOVEMBRE 2018 AU CLOÎTRE SAINT-LOUIS À AVIGNON

Photographies de **Judith Prat**

Dans le premier épisode des *Belles Histoires de mon oncle* [1], consacré à YouTube et quelques-unes de ses perversités, étaient évoquées les questions de dévastation écologique - rarement pointées - provoquées par le tout numérique. Les Smartphones ne sont pas si *smart*. Combien de temps pourrons-nous feindre d'ignorer les ravages humains qu'ils provoquent dès leur source ?

La photographe indépendante espagnole Judith Prat a rapidement pris conscience de la puissance des images pour décrire au mieux le monde auquel nous sommes confrontés. Elle affectionne de rendre visibles des réalités invisibles ou ignorées telles que le travail dans les mines de coltan en République Démocratique du Congo, objet de l'exposition Expolio. Elle a également travaillé au Moyen-Orient, au Mexique avec les ouvriers agricoles, dans le delta du Niger (extraction pétrolière), en Syrie avec les réfugiés ou au Kurdistan en guerre.

« *Le coltan est un minéral fondamental du développement des nouvelles technologies telles que la téléphonie mobile, la production d'ordinateurs, les consoles de jeux vidéo, les armes intelligentes, l'industrie aéronautique, etc. 80% de la réserve mondiale de coltan se trouvent à l'est de la République Démocratique du Congo, plongée dans un conflit extrêmement compliqué avec autant de groupes armés différents opérant dans le Nord-Kivu et le Sud-Kivu, financés par le contrôle des mines. Les conditions de travail des mineurs sont extrêmement difficiles et dangereuses étant donné que l'extraction du minéral continue à se faire de manière traditionnelle. De nombreux mineurs, déplacés à l'intérieur du conflit, arrivent dans les mines en quittant d'autres zones plus violentes, dans l'intention de trouver un moyen, même précaire, de survie. Ils doivent faire face à des journées de travail de 15 heures, là où le risque constant de glissements de terrain dans les tunnels souterrains leur fait souvent perdre la vie. Ils parcourent des routes pendant des heures transportant sur leurs épaules 50 kilos de coltan sur une colline escarpée et glissante. Tout cela pour à peine sept dollars par jour. Ce projet tente d'attirer l'attention sur les conditions de travail et de vie des mineurs et de montrer que le pillage des richesses minières est la principale cause de la perpétuation du conflit en République Démocratique du Congo.* »

Judith Prat, Rubaya, Nord Kivu, 2013

(1) « Orwell, Bradbury et Debord nous mordront-ils les doigts ? »
Journal *Les Allumés du Jazz* n°34, page 11

LES VOIES DE MAÎTRE SON

Texte de **Jean-Paul Ricard** . Encadrés d'**Albert Lory** . Illustrations de **Thierry Alba**

La musique a, pendant des siècles et des siècles, vécu ses développements au gré de l'onde, de la transmission orale, du souvenir tenace ou de la notation (dès le troisième siècle avant J.C.). Une certaine obsession de son appréhension ne pouvait qu'aboutir à la réalisation technique de sa captation (certains diront de sa captivité), ce qui effraya bon nombre de musiciens d'abord franchement hostiles. L'enregistrement transformera non seulement de fond en comble la pratique musicale, mais aussi le rapport au temps. S'il est l'une des créations d'une oppressante civilisation industrielle, l'enregistrement a aussi permis un autre rapport créatif pouvant déborder celle-ci. Retour sur histoire et évolution technique en un peu plus d'un siècle.

LES PIONNIERS

Dans un premier temps, il a fallu comprendre comment fonctionnait le son, avant de songer à le transmettre. À Léonard de Vinci revient d'avoir découvert que le son se propage sous la forme d'ondes. Dès lors, les choses allant bon train, au milieu du XIXe siècle, on commença à se préoccuper de la capture du son et diverses expériences furent entreprises. On doit la première captation sonore à Édouard-Léon Scott de Martinville. En 1857, il met au point le « phonautographe ». En s'inspirant du mécanisme de l'oreille humaine, il imagine un pavillon pourvu d'une membrane sur laquelle est fixé un stylet en contact avec une feuille de papier couverte de noir de fumée et disposée sur un rouleau. Le son ainsi capturé, il va falloir le restituer et le faire entendre. D'autres chercheurs s'intéressent au sujet et vont apporter les premières solutions. En France, Charles Cros imagine un système similaire mais choisit un support métallique afin d'y graver un sillon. Le stylet se déplace dans le sillon et répercute les vibrations qui y sont gravées à une membrane, laquelle les transmet à un pavillon et recrée le son. Le brevet est déposé le 18 avril 1877, l'appareil se nomme « paléophone » mais Cros n'a pas le temps d'en construire un prototype. Car le 7 décembre de la même année, aux USA, Thomas Edison présente le phonographe à cylindre qui grave le son sur une feuille d'étain recouvrant un cylindre métallique. La machine possède deux couples membrane/stylet, l'un pour enregistrer, l'autre pour lire le son. À ce stade, les choses deviennent déterminantes. L'étape suivante est l'œuvre de Chichester Bell et de Charles Tainter. Leur apport consiste en deux améliorations majeures, l'utilisation d'un cylindre en cire et d'un stylet flottant. Ils obtiennent ainsi une meilleure qualité sonore au niveau de la restitution et ils déposent le brevet du « gramophone ». Le cylindre standard mesure 108 mm de long pour un diamètre de 56 mm et tourne à la vitesse de 120 tours par minute. La durée de l'enregistrement est limitée à deux minutes puis à quatre (en 1899) lorsque le diamètre passe à 127 mm. Mais se pose le problème de la duplication car chaque cylindre doit être gravé en temps réel et à l'unité, ce qui rend le processus coûteux et entraîne un prix élevé. En 1905, un procédé de moulage permet de graver 150 cylindres par jour. En 1887, aux États-Unis,

Emile Berliner a déposé son brevet de « gramophone ». Il a l'idée d'utiliser un disque plat et en verre, et enregistre le son dans un sillon gravé en spirale, de la périphérie vers le centre du disque. Celui-ci est lu sur un plateau tournant par une aiguille fixée sur un bras pivotant qui suit le sillon et transmet les vibrations à un pavillon faisant office d'amplificateur. Plusieurs matériaux sont testés pour les disques (cuivre, cire sur support de zinc, celluloïd...). En 1889, Berliner décide d'utiliser des disques d'un diamètre de 12,7 cm, en caoutchouc vulcanisé (donc dur), pressés à partir de matrices en zinc. En 1895, le diamètre passe à 17,8 cm et le disque tourne à 70 tours par minute. Mais la qualité sonore restituée reste médiocre. Le disque n'est gravé que sur une seule face. Cependant, un début d'exploitation commerciale s'est mis en place. En France, Charles Pathé, associé à son frère Émile, met en place plusieurs studios d'enregistrement, une usine de fabrication et un catalogue proposant des cylindres d'opéra, de chants religieux, de musique militaire, de musique de danse et de chanson française (Paulus, Yvette Guilbert, Ouvrard). Perfectionniste, l'Italien Gianni Bettini apporte quelques améliorations au phonographe et constitue un catalogue d'enregistrements des célébrités de l'époque. En 1896, apparaît la gomme laque. Les unes après les autres, les petites améliorations techniques, souvent l'œuvre d'habiles chercheurs, s'accompagnent rapidement de leur exploitation commerciale. Plusieurs sociétés et entreprises vont s'y employer (Columbia, Pathé, Victor Recording Company). Entre 1902 et 1912, le rouleau est progressivement abandonné au profit du disque plat, lequel est lu à partir du centre vers le bord surélevé, avec une vitesse de rotation de 90 à 100 tours par minute, système utilisé jusqu'en 1920. Peu à peu va s'imposer la vitesse de 78 tours par minute et le diamètre de 25 cm des disques.

LE TRIOMPHE DU 78 TOURS

En 1904, Odéon en Allemagne et Columbia aux États-Unis fabriquent les premiers 78 tours à double face enregistrée. Leur lecture se fait grâce à une aiguille, d'abord en acier (mais aussi en verre, en ivoire, en fibre de bambou, en épine de porc-épic, de cactus) puis en alliage de tungstène et, enfin, en saphir. Jusqu'au début des années 20, tous les enregistrements étaient réalisés de manière acoustique (devant un cornet). À cette époque, est mise au point la triode thermoïonique qui permet l'amplification du son, l'enregistrement devient électrique. Dès lors, via le microphone, le son est traduit sous la forme d'un courant électrique, le signal audio. En 1924, le procédé, amélioré, est adopté par les labels Victor et Columbia. Parallèlement, le disque voit pointer son premier concurrent d'importance : la radio. Beaucoup moins onéreuse, elle équipe de plus en plus de foyers américains et diffuse une grande diversité de musiques. En 1926, le phonographe se dote d'une tête de lecture microphonique qui permet la reproduction électrique. La taille des phonographes diminue, leur utilisation se généralise et le 78 tours entre dans les mœurs. Les répertoires se diversifient. Les premiers enregistrements de jazz datent de 1901, sur rouleau pour le Pepper One Step Band et sur disque, en 1917, pour l'Original Dixieland Jazz Band. Dans la presse, commencent à apparaître des chroniques de disques et, en 1931, en France des personnalités du monde de la culture (Colette, Ravel) créent le Grand Prix annuel du disque dont les premiers lauréats sont Lucienne Boyer (« Parlez-moi d'amour ») et Joséphine Baker. En 1936, Charles Delaunay publie une première discographie consacrée au jazz : *Hot Discography*. Elle recense tous les titres enregistrés dans le domaine du jazz et publiés par les grandes compagnies américaines (RCA, Columbia, Decca, Brunswick) et par d'autres, moins importantes mais plus spécialisées (Gennett, Paramount, Okeh, Vocalion, Commodore, Keynote). Les secondes, au fil du temps, seront absorbées par ce que l'on va nommer les majors, le disque devenant une industrie. En Grande-Bretagne, la Columbia Gramophone Company et la Gramophone Company fusionnent en 1931 pour devenir EMI (Electric Musical Industries) dont les disques sont produits sous la marque His Master's Voice (HMV) dont le logo va immortaliser le chien Nipper. Peint par Francis Barraud, l'animal à l'écoute d'un gramophone à cylindre est acheté par la société Gramophone Company qui, après quelques retouches (remplacement du gramophone d'Edison par le phonographe Berliner), en fait son emblème dès 1903, avant qu'il ne parte à la conquête du monde et, au gré des contrats passés pays par pays, orne les étiquettes de différentes marques : Victor, RCA, HMV, Deutsch Gramophone et, en France, La Voix de son maître et Pathé Marconi. Dès les années 20, le développement de l'industrie du disque entraîne l'apparition d'un nouveau métier, celui de disquaire. On commence à trouver des magasins de disques dans nombre de grandes et petites villes. Les disques 78 tours sont vendus dans des pochettes en papier où ne figure que le nom du label. C'est sur l'étiquette centrale du disque que l'on trouve l'ensemble des renseignements du contenu : nom de l'artiste, titre de la chanson ou de l'œuvre, numéro de matrice, compositeur, éditeur et style musical. Des catalogues se constituent chez les labels et les recherches se poursuivent pour améliorer la restitution sonore. En 1928, l'Allemand Fritz Pfleumer dépose le brevet de l'enregistrement magnétique et, au long des années 30, la bande magnétique est de plus en plus utilisée, les magnétophones se développent. Pendant la Seconde Guerre mondiale, sont gravés au format 78 tours les V. Disc (Victory Disc) destinés aux soldats au front. L'effort de guerre va conduire à un bénéfice secondaire dans la mesure où la pénurie de matières premières entrant dans la fabrication des disques incite les ingénieurs à trouver des produits de substitution. C'est ainsi qu'est testé un copolymère de chlorure et d'acétate de vinyle nommé vinylite (que l'on va communément baptiser vinyle) qui améliore la qualité du son et rend le disque plus résistant. Columbia et RCA Victor s'approprient la découverte, laquelle, associée au perfectionnement du magnétophone et de la bande magnétique, va conduire à l'apparition du disque longue durée, au microsillon offrant 20 à 25 minutes de musique sur chacune de ses faces.

LE TEMPS DU MICROSILLON, LE RAZ-DE-MARÉE

Dès 1946, aux États-Unis, est apparu le « single » vinyle (45 tours simple, un titre par face). S'il se propage là-bas, il ne traverse l'Atlantique que plusieurs années plus tard : en 1952 en Grande-Bretagne (sur EMI), en 1951 en France (label La Voix de son maître) avec une particularité, le super 45 tours de 4 titres, deux par face. Et, alors que le « single » est livré sous habillage standard, le super 45 tours se présente sous pochette illustrée, glacée et en couleurs. Présentation commercialement incitative à l'abandon du 78 tours à son profit.

C'est en 1948 qu'apparaît le disque longue durée présenté comme incomparable et que sont retenues les vitesses de 33 tours un tiers et de 45 tours à la minute. Un format de 16 tours (jusqu'à deux heures d'enregistrement) existe aussi. Son exploitation commerciale restera modeste. À la même époque, on pense à protéger le disque en créant la pochette intérieure en papier fin pour éviter le frottement sur le carton contenant le disque. Au fil du temps, elle deviendra aussi support d'informations, de catalogues ou de publicités. Le disque devenu une industrie, on le propose dans une pochette carton de plus en plus attractive, de la simple photo de l'artiste à des concepts graphiques de plus en plus sophistiqués. Option confirmée à la fin des années 40 et tout au long des années 50 par la multiplication de labels indépendants dévoués au jazz : Blue Note, Savoy, Prestige, Riverside, Bethlehem, Pacific Jazz, Contemporary et quelques autres qui font encore le bonheur des collectionneurs. À chaque label sa ligne graphique garante de son identité. En France, c'est à Eddie Barclay que revient l'introduction du microsillon (1950-51) à destination des propriétaires des deux mille tourne-disques capables de lire le nouveau support. L'exclusivité se termine lorsque les fabricants proposent des appareils capables de s'adapter aux trois vitesses possibles (78t, 45t, 33t). L'ouverture vers un large public, celui des jeunes en particulier, va bientôt s'intensifier avec la mise au point d'un modèle portable par Marcel Teppaz. Avant d'en arriver là, il faut rappeler que, pendant ses premières années, le microsillon longue durée s'est présenté au format 25 cm de diamètre (jusqu'en 1954 environ) avant que ne soit définitivement adopté le format 30 cm. Alors que l'engouement pour le support vinyle aux différents formats se démocratise (au profit de l'industrie musicale), les recherches en perfectionnement du rendu de qualité sonore se poursuivent, chaque amélioration amenant avec elle le renouvellement du matériel en capacité de la restitution. C'est ainsi que se développe la Hi-Fi (Haute Fidélité), bientôt argument de vente des fabricants d'équipement, phénomène en expansion dès lors que l'on impose la stéréophonie, à la fin des années 50. Les principes de base en sont connus depuis plusieurs années, un brevet est déposé en 1931 par A. D. Blumein et en 1936, on réussit à graver deux signaux sonores différents dans un seul sillon. En 1957, a lieu à Los Angeles la première présentation publique du disque stéréophonique. Le procédé va mettre une vingtaine d'années pour s'imposer et sera surtout réservé aux 33 tours (les premiers seront pressés par le label Audio Fidelity), lesquels seront commercialisés sous les deux formats : mono et stéréo. Le mono ne sera abandonné qu'en 1969 pour les albums alors qu'à partir de 1968, c'est au tour des 45 tours d'adopter la stéréo. Si les qualités et performances du disque vinyle progressent, c'est aussi grâce aux progrès des techniques d'enregistrement du son accompagnant les possibilités offertes par la bande magnétique et le perfectionnement des magnétophones. Montages et trucages sont désormais possibles et certaines productions (Phil Spector) ne s'en privent pas. George Martin et les Beatles non plus, qui passent de plus en plus de temps en studio, notamment en 1967 pour la réalisation du *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Depuis 1948, date de la sortie par Ampex du premier magnétophone à bobines, celui-ci a considérablement évolué et équipé les studios d'enregistrement au bénéfice d'ingénieurs du son de plus en plus compétents en manipulations diverses du son. Dans les années 70, le multipiste s'impose dans les studios. Durant les années 50, le microsillon 33 tours et la bande magnétique préenregistrée sur bobines coexistent sans vraiment entrer en concurrence. La bande préenregistrée s'adresse surtout à la toute nouvelle niche des adeptes de la hi-fi. Elle offre la meilleure qualité sonore possible et résiste mieux à l'usure que le disque vinyle qui se raye et se voile facilement.

En 1962, Philips présente la Compact Cassette, cassette audio à destination du grand public. Les bobines et la bande sont cantonnées dans un petit boîtier en plastique que l'on introduit dans le lecteur. L'appareil de lecture est aussi enregistreur et ouvre la porte à la copie de masse. Médiocre en qualité de son à ses débuts, la cassette va intégrer le monde de la hi-fi avec la mise au point, en 1965, du système de réduction de bruits de fond par Ray Dolby. Au début des années 70, tous les albums sortent à la fois en vinyle et en cassette. Le succès de la cassette est accru par la mise sur le marché du Walkman Sony (1979). La vente de la cassette vierge explose au début des années 80 et l'industrie musicale est contrainte de lancer des campagnes anti-piratage. À la fin des années 80, la cassette est le format le plus vendu en Europe. Au même moment que la cassette, conçue pour équiper les voitures, en 1964 est créée aux États-Unis la cartouche 8 pistes. Son boîtier plastique

LE SAMPLING

De l'anglais *sample* : échantillon. Le *sampling* consiste à utiliser un extrait sonore venant d'une source existante pour l'intégrer à une autre création. L'idée a été expérimentée dès les années 1950-1960 par des compositeurs comme Karlheinz Stockhausen ou Steve Reich et poursuivie par des groupes comme les Silver Apples, précurseurs électro pop, où les *krautrockers* allemands Can ou Faust. Les inventions du chamberlin et du mellotron - claviers activant des bouts de bandes magnétiques - sont des formes d'échantillonneurs première manière. Mais c'est incontestablement le rap qui l'a élevé au rang de nature musicale même. Les bricolages réalisés en Jamaïque au début des années 1970 furent transportés dans le Bronx à New-York en faisant danser les gens avec des breaks inventés à partir de collages de disques ou de boucles répétées. Avec le rap, le *sampling* contribue à l'invention de rythmiques en puisant dans le fond existant des musiques noires, mais aussi de tout ce qui, naturellement, contient un battement recyclable (films, discours…). Ainsi, les rythmiques de James Brown, Charlie Parker, Donald Byrd, des Temptations, des Winstons, de Melvin Bliss, des Jackson 5, des Honey Drippers retrouvent-elles massivement une seconde jeunesse. Le *sampling* pénètre toute la musique populaire avec l'avènement des échantillonneurs (Art of Noise par exemple), mais aussi le jazz (Brandford Marsalis). Devant cette moisson et ce recyclage écologiquement impeccable, l'industrie musicale, d'abord hautaine et méprisante, monte sur ses grands chevaux et, au lieu d'encourager un grand mouvement créatif où la citation nourrit la nouveauté, joue les chasseurs de primes avec poursuites infernales allant jusqu'aux retraits d'albums des magasins (analysés comme actes racistes pour les uns, protection du copyright pour les autres). Ce qui, suite à un certain abandon du *sampling* recyclé (ou sa commercialisation docile), aboutira à la recréation de formes de rap à nu (le trap par exemple).

QUELQUES SUPPORTS DE DIFFUSION DES ENREGISTREMENTS DE MUSIQUE :

le cylindre d'étain	1877
le cylindre de cire	1887
le 78 tours	1894
le 33 tours microsillon mono	1948
le 45 tours mono	1949
le 16 tours mono	1956
le 33 tours microsillon stéréo (procédé de 1931)	1958
le 45 tours stéréo	1958
la minicassette (ou musicassette)	1963
la cartouche 8 pistes	1964
le 33 tours quadraphonique	1973
le Compact Disc (CD)	1982
la DAT	1987
le minidisc	1992
la DCC	1992
le CD Audio DTS	1996
le SA-CD	1999
le téléchargement	1999
la buddha machine	2005
le Blu-spec CD	2008
le streaming	2008

contient une longue boucle de bande magnétique enroulée en une seule bobine qui peut être lue sans interruption ni rembobinage. Au milieu des années 70, le succès de la cassette audio entraîne sa disparition. Préenregistrée, celle-ci connaît un énorme succès commercial, mais ne sera jamais appréciée des amateurs de hi-fi pour qui le disque vinyle reste bien supérieur. En novembre 1970, est publié l'album *Sunflower* des Beach Boys, premier disque pop en quadriphonie. Son écoute nécessite la disposition correcte de quatre haut-parleurs afin de baigner dans un environnement sonore complet. Le fait que ce système impose de disposer d'une pièce assez vaste pour son installation contribue à son échec commercial auprès du grand public.

Alors que se profile le choc pétrolier des années 70, l'industrie du disque se met en quête d'idées pour dynamiser le marché tout en faisant des économies. S'ensuit une baisse de la qualité du vinyle des disques pressés et une augmentation de leur prix de vente que ne compensera pas l'effet de diversion que constitue le disque en couleurs (vinyle coloré) ou le picture disc.

L'année de son centenaire (1977), s'amorce la crise du disque et la chronique d'une mort annoncée avec, en 1982, l'apparition du CD.

LE COMPACT-DISC ET LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE.

Jusqu'alors l'enregistrement était analogique et produisait une représentation fidèle de l'onde du son enregistré. L'enregistrement numérique utilise un système différent basé sur l'échantillonnage de l'onde sonore et stocke les valeurs mesurées sous forme d'informations binaires (des groupes de 1 et de 0). Cette technologie présente des avantages : disparition du souffle de bande, facilitation de la manipulation du son *via* les logiciels informatiques, stockage sur les supports informatiques. En décembre 1982, Sony présente sa platine laser, adaptée à la lecture d'un petit disque de 12 cm lu par un faisceau laser sans le moindre contact. S'il faut un certain temps pour imposer le CD aux disquaires et aux consommateurs, dès 1987, les ventes de CD dépassent celles du vinyle et en 1988, 400 millions de CD sont fabriqués dans le monde. Règne alors chez les majors du disque la politique de réédition, de compilation et de bonus de titres supplémentaires inédits. On remixe, remasterise en vue d'améliorer le son et de séduire l'acheteur en recherche de l'édition définitive. En dépit de tous ces efforts et même s'il est facilement transportable (discman), le CD ne convainc pas tous les mélomanes qui lui reprochent une sonorité glaciale loin de la chaleur et de la présence restituées dans les vinyles, sans parler de son petit format étranger au plaisir de manipulation de la pochette. Le microsillon devient *collector* dans sa forme originale et s'il en est encore pressé, c'est en tirages limités sur du vinyle de qualité supérieure. Il tend cependant à disparaître des rayons, jusqu'au récent phénomène de mode qui amène les majors restantes à en commercialiser à nouveau. Alors que le CD prospère, d'autres formats numériques sont proposés au public à la fin des années 80. Sony sort la DAT (Digital Audio Tape) pour remplacer la cassette. Avec l'avantage d'offrir une copie sans perte de qualité, elle encourage le piratage. L'industrie musicale s'insurge et fait barrage au travers de longues procédures juridiques au bout desquelles la DAT s'installe essentiellement dans les studios d'enregistrement professionnels. Deux autres formats numériques sont proposés en 1992 : la DCC (Digital Compact Cassette) de Philips et le MiniDisc (MD) de Sony. S'ensuit une guerre de formats qui tient les consommateurs éloignés d'un choix encore trop proche du dernier auquel ils se sont résolus (vinyle ou CD), d'autant qu'un nouveau bouleversement des façons de consommer la musique est en marche avec le développement d'Internet. Il devient possible de copier sa discothèque CD sur le disque dur de son ordinateur. La dématérialisation se confirme et, dès lors, s'inverse la recherche de la qualité du son. Parallèlement au profit d'un accès à la plus grande quantité possible d'enregistrements sont mis au point le format SA-CD (Super Audio CD) aux performances tout à fait remarquables et le MP3 qui, s'il réduit le poids des fichiers numériques, est d'une qualité très inférieure. Mais la victoire revient au MP3 qui favorise l'échange (illégal) de fichiers (*peer to peer*) et le transport avec le baladeur numérique, l'iPod d'Apple. Dépassées face à l'effondrement des ventes de CD, les majors du disque s'attaquent judiciairement aux internautes avant de songer à gagner de l'argent grâce à Internet. Aujourd'hui, l'abandon du support matérialisé par le plus grand nombre voit les consommateurs de musique se la procurer grâce au téléchargement, légal ou non. Légalement en s'abonnant à des sites de *streaming* comme Spotify, Deezer ou Qobuz qui offrent une qualité audio correcte mais pêchent au niveau de la rémunération des artistes interprètes. L'idée, généreuse, d'un accès plus ou moins gratuit à la musique risque à terme d'en assurer la disparition. Alors que les techniques d'enregistrement sont au plus haut niveau de perfection, celles de sa restitution régressent. Continuer d'enregistrer la musique, mais pour en faire quoi ?

La question est posée.

À lire

Daniel Lesueur
L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore
(Éditions Carnot, 2004)

Terry Burrows
La fabrique du son
(Éditions Textuel, 2017)

REC

LE RE-RECORDING

Le « re-recording » est la cocasse traduction française de l'« overdubbing » anglais. Cette technique consiste à réenregistrer dans un autre temps, ou bien un autre espace, des musiciens pour les superposer ou les mêler à un enregistrement initial. Elle est la marque même de la spécificité musicale de l'enregistrement loin de la simple traduction de la pratique publique de la musique. C'est Sidney Bechet, encouragé par les techniciens de RCA, qui fut le premier à tester le système le 18 avril 1941, en enregistrant deux titres seul avec six instruments différents sous le nom de Sidney Bechet One Man's Band. Les Paul et Patti Page furent deux autres précurseurs. Après Pierre Schaeffer et Pierre Henry (*Symphonie pour un homme seul*) et le trop méconnu Joe Meek (voir page 17), Brian Wilson puis les Beatles usèrent du procédé plus souvent qu'à leur tour, ouvrant un boulevard à traverser pour trouver du boulot. Le *re-recording* peut faire office de pansement discret, ajouter des effets soulignés du type doublage des voix, être une façon d'affirmer qu'on n'est jamais si bien servi que par soi-même (Paul McCartney dans l'album du même nom), permettre de façon prestidigitatrice de prendre son temps en frimant un peu (mettre au point un solo remarquable avec une rythmique déjà enregistrée) ou bien, au grand dam des naturalistes, constituer une pratique entièrement revendiquée, transgressant toute barrière, tout contact de chair, pour aller même jusqu'à la conversation avec les morts.

ICP, FMP, INCUS OU LES TROIS MÂTS D'UNE EFFRONTÉE LIBERTÉ

Texte et photos de **Gérard Rouy**

Plus encore que la simple prise en main pratique de leurs destinées, la création de leurs maisons de disques par les inventeurs d'une nouvelle musique qui allait, vers l'aurore des années 60, faire exploser les explosifs codes du free jazz lui-même était bel et bien la marque gravée d'une liberté entièrement revendiquée. Gérard Rouy, témoin direct de cette secousse inédite dans le champ musical, nous rappelle l'histoire des trois phares les plus persuasifs de la bouillonnante free music européenne : ICP, FMP et Incus.

Gerd Dudek, Evan Parker, Peter Brötzmann, Rüdiger Carl, Kenny Wheeler, Manfred Schoof (Globe Unity Orchestra). Moers, 1975.

Tony Oxley. Londres, 1977.

Misha Mengelberg, Derek Bailey. Moers, 1978.

Misha Mengelberg, Han Bennink. Bruges, 1976.

ICP, FMP, Incus

La compagnie de disques et le concert sont, par essence, les manières de présenter la production d'un musicien ou d'un orchestre au public. Les premiers disques de jazz furent publiés par les grandes compagnies américaines. D'autres, plus spécialisées, ont généralement fini par être absorbées par les *major companies*. Pourtant, après la Seconde Guerre mondiale - et tout particulièrement dans les années 60-70 -, divers musiciens et/ou collectifs de musiciens de jazz et de « musique improvisée » décidaient de créer, de contrôler et d'administrer leur propre compagnie, ici et là aux USA et en Europe. Ainsi virent le jour Jazz Records (Lennie Tristano - 1949), Debut (Charles Mingus et Max Roach - 1951), El Saturn Records (Sun Ra - 1962), BRÖ (Peter Brötzmann - 1967), Birth Records (Gunter Hampel - 1969), JCOA (Mike Mantler & Carla Bley - 1971), Strata-East (Charles Tolliver & Stanley Cowell - 1972), Vogel (Fred Van Hove - 1972), Admi (Didier Levallet - 1972), Bvhaast (Willem Breuker - 1974), Ogun (Harry & Hazel Miller - 1974), Ictus (Andrea Centazzo - 1974), Bead Records (Phil Wachsmann - 1975), Po Torch (Paul Lovens - 1977), d'Avantage (Jac Berrocal - 1977), Claxon (Maarten Altena & Michel Waisvicz - 1978), TransMuseq (Davey Williams & LaDonna Smith - 1978), Matchless (Eddie Prévost - 1978), Rastascan (Gino Robair - 1987), Tzadik (John Zorn - 1995), Sofa (Ingar Zach & Ivar Grydeland - 2000), psi (Evan Parker - 2001), etc. Ainsi que dans les rangs des Allumés du jazz : Label Arfi, GRRR, In Situ, Circum Disc, Coax Records, Das Kapital Records, Emouvance, Yolk, Transes Européennes, Quoi de neuf docteur ?…

En Europe septentrionale au tournant des années 60 et 70, bien avant l'évolution de la technologie informatique et la mise en question de l'objet-disque, trois labels indépendants pilotés par des pionniers de la *free music* allaient profondément marquer-influencer-inspirer plusieurs générations de « libres » improvisateurs dans le monde entier et bouleverser le paysage musical : ICP aux Pays-Bas, FMP en Allemagne fédérale et Incus en Grande-Bretagne. S'il fallait décrire d'un mot la musique produite par ces compagnies, on proposerait : corrosive en Hollande, robuste outre-Rhin et intimiste en Angleterre…

Instant Composers Pool (ICP)

Le pianiste Misha Mengelberg, en parlant de « composition instantanée » pour décrire l'improvisation musicale, ne se doutait pas que Jim Hall avait utilisé le même terme dans ses notes de pochette d'un album de Jimmy Giuffre en 1959. En compagnie d'Han Bennink (le batteur accompagne des solistes américains de passage à Amsterdam) depuis 1961, il joue dans un quartet post-bop. « *Nous voulions sortir de cette atmosphère, nous devions chercher d'autres gens. C'est alors qu'apparut Willem Breuker, un jeune type qui pissait sur les traditions* ».

Breuker : « *Je pense qu'ils m'ont demandé de jouer avec eux pour sortir complètement de leur musique à tempo-bebop-Nichols-Monk* ». *Le jeune saxophoniste avait fait sensation en Hollande en interprétant au cours d'un festival sa composition* « Litanie voor de 14e juni 1966 », en hommage à une manifestation d'ouvriers du bâtiment qui tourne à l'affrontement, causant un mort et plusieurs blessés parmi les manifestants. Ils décident alors de fonder l'Instant Composers Pool (ICP). L'album ICP 001 est *New Acoustic Duo* enregistré en 1967 avec Breuker et Bennink. Le trio des « coopérateurs » d'ICP n'enregistra jamais en tant que tel. Diverses dissensions, autant musicales qu'organisationnelles, se font jour entre le pianiste et le saxophoniste. Breuker : « *Le trio était tout le temps un combat étrange. D'autre part, ce que je voulais faire avec la musique était un peu différent de leur point de vue, de plus en plus j'ai senti le besoin d'écrire des choses et d'organiser un peu ma musique* ». Mengelberg : « *En fondant ICP, notre objectif n'était pas seulement la musique mais aussi les conditions de production de la musique* ». De fait, avec d'autres musiciens, ils réussissent notamment à créer un syndicat, le *Beroepsvereniging van Improviserende Musici* (BIM), à prendre le contrôle de la Fondation du jazz en Hollande et à créer, grâce aux subventions obtenues, la Bimhuis…

Han Bennink : « *Nous réalisons les pochettes nous-mêmes et les vendons au prix le plus bas possible. Je ne tiens pas à être sous contrat avec une compagnie de disques, je ne veux rien donner ou devoir aux grands firmes* ». Diplômé des Beaux-Arts, c'est Bennink qui effectue la conception et la mise en page de la plupart des pochettes des premiers vinyles ICP, exécutées une par une, toutes à la main, à l'aide de dessins, de collages (ici et là une petite hélice, une plume d'oiseau, des timbres…), qui sont de véritables œuvres

Globe Unity Orchestra : Peter Brötzmann, Rüdiger Carl, Michel Pilz, Anthony Braxton, Evan Parker, Gerd Dudek, Kenny Wheeler, Enrico Rava, Günter Christmann, Albert Mangelsdorff, Paul Rutherford, Peter Kowald, Paul Lovens, Buschi Niebergall, Alexander von Schlippenbach. Neunkirchen/Vluyn, 1975.

d'art, convoitées par les collectionneurs ! Bennink est demeuré responsable de l'esthétique des pochettes des CD jusqu'à ce jour, contribuant ainsi profondément à l'identité graphique de l'étiquette.

Sur scène, les premiers ICP Groups sont dirigés par Willem Breuker (avec Willem Van Manen, Peter Bennink, Rob du Bois, Maarten (Van Regteren) Altena, Han Bennink…). Musiques corrosives et provocantes, à mi-chemin entre des éléments de culture populaire, des évocations de Kurt Weill et l'énergie du free jazz. Le catalogue de la jeune compagnie se partage alors entre rencontres avec les improvisateurs les plus radicaux (John Tchicai, Derek Bailey, Peter Brötzmann, Paul Rutherford, Evan Parker, Dudu Pukwana…) et les groupes assemblés autour de Breuker.

Avec Mengelberg et Breuker réunis dans la même troïka, le collectif ICP devient rapidement une hydre à deux têtes, une église avec deux papes, et le schisme éclate en 1973 quand le saxophoniste décide de claquer la porte et d'aller vivre sa vie en créant sa propre compagnie BVHAAST et son propre orchestre, le Willem Breuker Kollektief. Mengelberg : « *Nous avons eu de fantastiques engueulades, il voulait que les membres de son orchestre deviennent membres d'ICP, qu'ils aient le même pouvoir de vote que les fondateurs. Han et moi nous sommes dit que ce n'était pas ce que nous avions commencé à faire, que si ces gens voulaient contrôler la situation - ce qui est juste -, qu'ils forment leur propre compagnie* ».

Dès lors, les groupes-vedettes de l'organisation ICP, abondamment enregistrés par le label, sont le merveilleux duo Mengelberg-Bennink et l'ICP Orchestra dont le pianiste devient le compositeur, l'arrangeur et l'agitateur attitré. Les diverses premières versions de l'orchestre englobent John Tchicai, Peter Brötzmann, Michel Waisvisz, Alan Silva, George Lewis, Sean Bergin, Keschavan Maslak…, le personnel se stabilise au courant des années 1990 autour de Thomas Heberer, Wolter Wierbos, Ab Baars, Michael Moore, Tobias Delius, Mary Oliver, Tristan Honsinger, Ernst Glerum et évidemment Bennink. Arrangements de pièces d'Herbie Nichols, d'Ellington, de Monk et de Mengelberg lui-même, facétieuses, parfois absurdes, entre l'ordre et le chaos. Misha Mengelberg est décédé en 2017 des suites de la maladie d'Alzheimer, sa dernière apparition sur scène se produit au Bimhuis d'Amsterdam en 2014. Aujourd'hui, Guus Janssen est le pianiste de l'orchestre, les musiciens apportent désormais leurs propres pièces, et de nouveaux arrangements d'anciennes compositions de Mengelberg.

Le catalogue du label ICP (encore en activité !) regroupe 59 albums, dont 22 LPs (épuisés), 3 cassettes audio, 1 cassette vidéo, 1 livre, 2 DVD et le reste en CD (le dernier étant un duo entre le jeune clarinettiste Joris Roelofs et Han Bennink, *Icarus* (ICP059). En 2013, ICP proposait en réservation un coffret (épuisé) du catalogue complet (52 CD + 2 DVD + livre de photos), chaque coffret étant numéroté et peint à la main par Han Bennink.

Free Music Production (FMP)

Les débuts de Free Music Production (FMP) s'articulent autour d'un axe Berlin-Wuppertal. Tout d'abord par l'organisation à Berlin de deux grands festivals initiés par Peter Brötzmann, en opposition aux Berliner Jazztage : le *Total Music Meeting* en 1968 et le *Workshop Freie Musik* l'année suivante, ainsi que l'organisation de concerts (voire d'« anti-festivals ») en Allemagne fédérale. Brötzmann : « *J'avais produit deux 33 tours sur mon label BRÖ,* For Adolphe Sax *et* Machine Gun. *Au même moment, les Hollandais avaient créé leur label ICP et les Anglais allaient faire la même chose avec Incus, nous avions aussi des connections avec nos amis américains Steve Lacy, Carla Bley et Mike Mantler. Nous nous sommes rencontrés car nous faisions tous les mêmes choses, nous produisions des LPs mais n'avions pas de distribution, les distributeurs pensaient qu'il n'y avait pas de marché pour ce type de musique. Nous avons alors essayé d'organiser une sorte de syndicat qui conduisit à la fondation de FMP en 1969, ce qui améliora considérablement la situation, et nous avons rencontré Jost Gebers, qui était le type idéal pour l'organisation, la production des disques et la gestion financière en relation avec les institutions* ».

Jusqu'en 1972, Brötzmann et Gebers prennent toutes les décisions concernant la programmation des festivals berlinois et la production des disques. Puis, jusqu'en 1976, une gestion collective se met en place autour de Brötzmann avec Alexander von Schlippenbach, Peter Kowald, Hans Reichel, Detlev Schönenberg et Gebers. Suite à différents conflits, ce dernier devient alors le seul responsable des destinées de l'organisation en tant que producteur, directeur artistique et ingénieur du son.

L'une des caractéristiques de la politique de FMP, dès ses débuts, était d'interconnecter les concerts, les workshops et la production de disques. Le but alors était de documenter un type de musique qui était en train de se développer en Europe. « *Au début, rien n'était planifié,* insiste Gebers. *Au contraire, tout se faisait un pas après l'autre. C'était une lutte permanente pour trouver des financements. La situation économique était désastreuse, la compagnie s'est trouvée fréquemment au bord de la faillite* ». En 1970, FMP reçoit une offre de l'Académie des arts d'organiser régulièrement dans ses locaux (en le finançant entièrement) le Workshop Freie Musik. Il faudra attendre 1989 pour que le département culturel du Sénat de Berlin accepte de financer de manière plus conséquente l'ensemble des activités de la compagnie.

Dès le début, les connexions internationales sont nombreuses et régulières avec les « amis de la famille » comme Evan Parker, Fred Van Hove, Misha Mengelberg, Paul Rutherford, Han Bennink, Derek Bailey, Irène Schweizer, Sven-Åke Johansson, Willem Breuker, Radu Malfatti… *European Echoes* par le Manfred Schoof Orchestra est le premier album FMP, il sera suivi de multiples disques du trio Brötzmann-Van Hove-Bennink, de l'octette « Machine Gun » en 1968 (qui deviendra la meilleure vente de tout le catalogue FMP à ce jour), du trio de Schlippenbach (avec Parker et Paul Lovens), du Globe Unity Orchestra, ainsi que les projets proposés par Kowald, Rüdiger Carl, Reichel, Günter Christmann, puis par une « seconde génération » de musiciens allemands comme Georg Gräwe, Möslang et Guhl, Friedemann Graef, Wolfgang Fuchs, Martin Theurer… Dès 1973 débute une longue et féconde collaboration avec des musiciens de RDA (tout particulièrement la scène de Berlin-Est) : Ernst-Ludwig Petrowsky, Conrad Bauer, Ulrich Gumpert, Günter Sommer, Manfred Hering, Dietmar Diesner, Johannes Bauer… Il convient aussi de signaler la solide identité graphique des pochettes et des affiches de FMP, en grande partie réalisées par Brötzmann, peintre et plasticien reconnu, instantanément identifiables à travers des techniques de lithographie, sérigraphie, gravure sur bois, collages et particulièrement l'utilisation de caractères typographiques en caoutchouc sur tampon encreur.

Peter Brötzmann, Peter Kowald, Alexander von Schlippenbach (Globe Unity Orchestra). Wuppertal, 1976.

Peter Brötzmann, Evan Parker, Han Bennink. Moers, 1976.

« *Au bout d'un moment*, raconte Brötzmann, *FMP est d'une certaine façon devenue une institution et, si l'on regarde en arrière, les concerts s'avérèrent être des événements déterminants pour les musiciens européens et beaucoup d'invités américains, ainsi que pour la musique improvisée, vraiment* ». Jusqu'à la fin des activités de Free Music Production en 1999, la compagnie a produit la plus impressionnante collection d'enregistrements de musiciens improvisateurs européens : plus de 220 vinyles et 140 CD (certains étant des nouvelles éditions et/ou compilations de LPs). Et puis FMP a toujours su célébrer ses anniversaires décennaux par des éditions luxueuses de coffrets de LPs et/ou de CD : *For Example – Workshop Freie Musik 1969-1978* (3 vinyles 33 tours + un livre d'articles et de photos de 136 pages 30 x 30 cm), *Cecil Taylor in Berlin '88* (11 CD + un livre d'articles et de photos de 188 pages 30 x 30 cm) et enfin *FMP - Im Rückblick - In Retrospect* en 2010 (12 CD de rééditions et d'inédits + un livre d'articles et de photos en couleur de 218 pages 30 x 30 cm). Schlippenbach : « *Le plus déterminant dans FMP, ce n'est pas seulement l'organisation de festivals et la production de disques, c'est aussi et surtout une certaine idée de la musique derrière tout ça* ».

Incus Records

Incus est fondée en 1970, le batteur Tony Oxley en a l'idée originelle, Michael Walters fournit les fonds, Derek Bailey et Evan Parker sont recrutés comme co-directeurs, elle est souvent décrite comme la première compagnie discographique indépendante gérée par des musiciens en Grande-Bretagne. Evan Parker en 1976 : « *La compagnie appartient à trois musiciens, mais ce n'est pas réellement une organisation à but non lucratif, elle est inscrite comme une compagnie commerciale normale. En principe, nous payons les musiciens avec les royalties de leur disque, mais en pratique une grosse partie de cet argent est réinvestie pour la production d'autres disques. Il n'y a pas d'argent qui « traîne » à l'intérieur de la compagnie…* » Walters a quitté l'organisation au bout de quelques années, ainsi qu'Oxley une dizaine d'années plus tard pour « *diverses raisons* » d'ordre éditorial.

Le premier album fait par Incus est un trio des trois « directeurs ». Il ne sera jamais édité et les *masters*, apparemment, disparaîtront. Le disque Incus 1 est finalement *The topography of the lungs*, enregistré par Parker, Bailey et Han Bennink en 1970. Pendant les années 70-80 et avant d'arriver à l'ère digitale, Incus éditera 51 vinyles 33 tours, un 45 tours (AMM) et même trois bandes *reel-to-reel* de Bailey en solo. Dans tous les cas, les musiciens d'un disque participent à tous les aspects de la production, pas uniquement la musique, mais aussi l'iconographie, les idées pour la maquette, la production, puis la promotion. Jusqu'en 1987, la compagnie regroupe des solos de Bailey et de Parker, des duos de Bailey (avec Parker, Han Bennink, Tristan Honsinger, Steve Lacy, Tony Coe, Jamie Muir, Oxley, Anthony Braxton, Cyro Baptista, George Lewis…) et de Parker (avec Bailey, Paul Lytton, George Lewis…), Iskra 1903 (Rutherford, Bailey, Guy), deux disques de Tony Oxley, le Spontaneous Music Ensemble (John Stevens, Nigel Coombes, Roger Smith), la Music Improvisation Company (Bailey, Parker, Hugh Davies, Jamie Muir), un big band de Kenny Wheeler (*Song for someone*), Barry Guy en solo et avec le London Jazz Composers' Orchestra, les premiers ensembles *Company* de Derek Bailey (avec Maarten Altena, Honsinger, Parker, Braxton, Bennink, Lacy, Leo Smith, Steve Beresford, Lol Coxhill, Dave Holland, Misha Mengelberg, George Lewis, Ursula Oppens, Fred Frith, Anne Le Baron, Akio Suzuki, Julie Tippetts, Moto Yoshizawa, Keith Tippett, Phil Wachsmann, Vinko Globokar, Joëlle Léandre, Davies, J.D. Parran, Peter Brötzmann, Muir, Ernst Reijseger, John Corbett…). Incus accueille également des musiciens britanniques dits de la « seconde génération » : Beresford, John Russell, John Butcher, Wachsmann, Ian Brighton, Roger Turner, Max Eastley, David Toop, Alex Maguire…

Tremblement de terre en 1987. Evan Parker claque la porte et quitte le navire Incus… « *Quand deux personnes essaient de faire quelque chose ensemble, soit elles sont d'accord sur tout, ce qui est très rare, soit elles ne sont pas d'accord sur presque tout. Nous avons tendu vers cette direction et ça devenait de plus en plus un problème. Au bout d'un moment, j'ai trouvé que j'avais besoin d'indépendance et que la meilleure chose à faire était de reprendre mon bien et de partir, ce qui laissait à Derek 100% des parts et du pouvoir, et personne avec qui se disputer. J'aurais pu quitter la compagnie et continuer l'amitié avec Derek, mais il ne l'a pas voulu ainsi* ». Le saxophoniste créera sa propre maison de disques, psi (sous l'aile amicale du label Emanem de Martin Davidson), comprenant de nouvelles productions et la réédition de ses propres albums Incus, soit plus de 80 CD à la date d'aujourd'hui.

Dorénavant épaulé par Karen Brookman qui s'occupe d'une grande partie de l'administration et des maquettes, Derek Bailey devient le seul maître à bord de la compagnie qui lui permet de documenter son travail avec de nouveaux partenaires. Le catalogue Incus compte environ 70 CD à ce jour, une partie étant des rééditions de vinyles, mais aussi quelques CD-R, DVD et vidéos. À la question : « Comment se porte le label Incus ? », le guitariste répondait en 2003 : « *Il se porte bien, nous avons fait des disques amusants, pas habituels. Il y a une baisse dans la production à cause du changement* [Derek Bailey et sa partenaire se sont installés à Barcelone en 2003, le stock Incus étant resté à Londres], *mais les derniers sont un disque de Limescale* [Derek Bailey, Tony Bevan (saxophone basse), T.H.F (dictaphone), Sonic Pleasure (briques), Alex Ward (clarinette), Incus CD56], *un groupe que j'aime beaucoup, et un disque avec le danseur à claquettes Will Gaines avec qui je travaille depuis plusieurs années. C'est un disque où il fait des claquettes en solo et il parle, je joue avec lui sur la deuxième moitié. Son solo est très musical, nous l'avons appelé* "Rappin' & Tappin". *C'est le seul type avec qui je travaille que je comprends quand il me parle du jazz, il a joué avec Basie et Ellington, il a traversé tout ça dans les années 40 et c'est de ça dont il parle quand il danse, il est fantastique* ».

Depuis le décès de Derek Bailey, le jour de Noël 2005, des suites d'une maladie neurodégénérative, Karen Brookman s'efforce de réactiver les activités, en faisant paraître de nouveaux enregistrements, des documents d'archive et en rééditant d'anciens enregistrements, mettant par exemple en place les « Barcelona Series », qui témoignent des nouvelles techniques de main droite que le guitariste avait développées pendant les dernières années de sa vie face aux prémices du syndrome du canal carpien dont il souffrait.

(Tous les propos de musiciens ont été recueillis par Gérard Rouy)

John Tchicai, Evan Parker, Steve Lacy, Willem Breuker, Peter Brötzmann. Berlin-Est, 1978.

Écoute Écoute Écoute

HUM ! HÉ BIEN ÇA PEUT SERVIR À SE **SOUVENIR** DE BELLES CHOSES DANS UN MONDE FRAPPÉ PAR L'OUBLI. AINSI AU DÉBUT DU XXe **SIÈCLE**, L'ETHNOGRAPHE **FRANCES DENSMORE** ENREGISTRA CE QUI RESTAIT DE **CHANTS** DES INDIENS D'AMÉRIQUE

OU ENCORE À **TÉMOIGNER** DE LA **BEAUTÉ** QUI PEUT **NAITRE** DANS LES PIRES ENDROITS COMME TOUS CES **CHANTS** DE **PRISONS**, CES **BLUES EXTRAORDINAIRES** ENREGISTRÉS ET PUBLIÉS PAR **ALAN LOMAX**

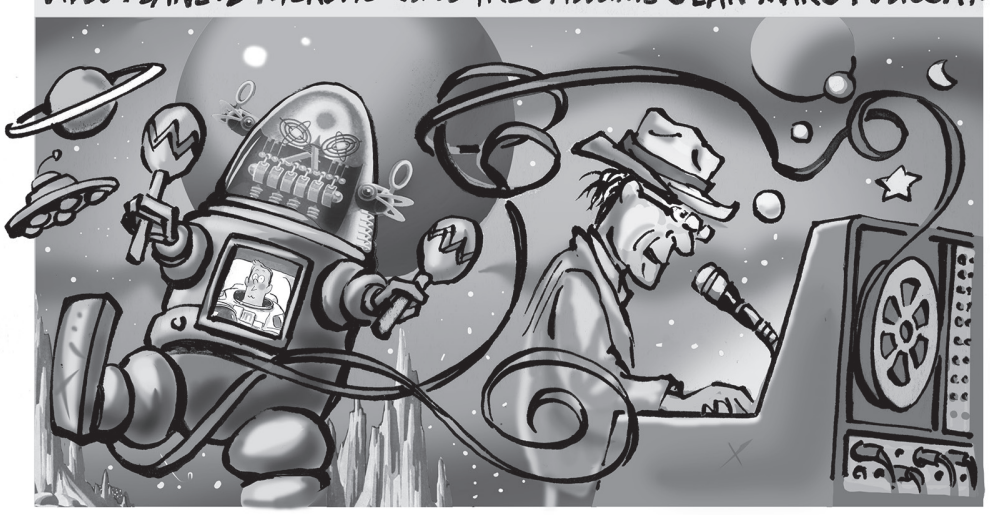
ÇA PEUT AUSSI SERVIR À **AFFIRMER** DES **IDÉES** ! **ROSETTA REITZ** PAR EXEMPLE, AVEC SON LABEL **ROSETTA RECORDS** A, AU TRAVERS D'**ENREGISTREMENTS** DE **GEORGIA WHITE, IDA COX, BESSIE BROWN, BERTHA IDAHO** ET **MAGGIE JONES** VOULUT MONTRER QUE LE **JAZZ** N'ÉTAIT PAS SEULEMENT **NI** UNE AFFAIRE D'HOMMES, **NI** DE CÉLÉBRITÉS !

...MAIS AUSSI À ORGANISER DES **SURPRISES-PARTIES**, DES TRUCS **POUR S'AIMER** !

MAIS ÇA PEUT AUSSI PERMETTRE DES TRUCS DE **MUSIQUE** DINGUES, COMME LORSQUE **JOE MEEK**, POUR L'ENREGISTREMENT DE « **JUNGLE FEVER** » DES **TORNADOS** EN **1962**, EN RALENTISSANT LA BANDE DE SON **CANARI**, L'A **TRANSFORMÉ** EN **TIGRE** !

D'AILLEURS CE FAMEUX **JOE MEEK** A RÉALISÉ EN 1960 UN **CONCEPT ALBUM**, AVANT LES BEACH BOYS, LES BEATLES OU MÊME AVANT « *A LOVE SUPREME* » DE **JOHN COLTRANE**, AVEC « *I HEAR A NEW WORLD* » DES **BLUE MEN** ... ÇA S'EST **MAL PASSÉ**, C'ÉTAIT UN PEU **TROP TÔT** ...

ET QUEL **FOISONNEMENT** DE MUSIQUE DIRECTEMENT IMPULSÉ PAR LES TECHNIQUES D'ENREGISTREMENT ! **PIERRE SCHAEFFER, PIERRE HENRY, KARLHEINZ STOCKHAUSEN, LOUIS** ET **BEBE BARRON** AVEC *PLANÈTE INTERDITE* OU LE TRÈS ALLUMÉ **JEAN-MARC FOUSSAT**.



ET PUIS **N'OUBLIEZ PAS** LES ENFANTS. **L'ENREGISTREMENT**, ÇA PEUT AUSSI SERVIR À DESTITUER LES **ROIS**... ET ÇA, C'EST DE LA **MUSIQUE** !

"FILMEZ SON VISAGE, IL A FRAPPÉ UN HOMME À TERRE !" ♫ ♫♫ ♩.

ENREGISTRER LA MUSIQUE, POUR QUOI FAIRE ?

Propos multiples de **Noël Akchoté, Ludivine Bantigny et Francis Lebon, Stéphane Bérard, Eric Beynel, Jean-Jacques Birgé, Etienne Brunet, Morgane Carnet, Jean-Louis Comolli, François Corneloup, Michel Dorbon, Fantazio, Denis Fournier, Jean-Brice Godet, Mats Gustafsson, Antonin-Tri Hoang, François Jeanneau, L'1consolable, Anne Montaron, Eve Risser, Daniel Sotiaux, Le Souffle Continu (Théo Jarrier et Bernard Ducayron), Nicolas Thirion, Jean-François Vrod**, collectés par **Aristide Glandasson**
Illustrations de **Cattaneo, Sylvie Fontaine, Mape 813, Johan de Moor**
Photographie de **Vincent Chaintrier**

« *Il faut avoir vogué soi-même sur la mer agitée du monde pour savoir consulter la boussole et manier le gouvernail* » écrivait dans une de ses fameuses lettres Françoise d'Aubigné, dite Madame de Maintenon (capable de swinguer tant dans les turbulences d'un poète fauché que dans celles d'un effroyable monarque). La boussole inventée en Chine quatre siècles (ou plus) avant J.C. a singulièrement modifié la façon de voyager et d'estimer la direction de référence. En dirait-on autant des effets plus récents du microphone ? Nous avons enregistré les réponses de 25 explorateurs et exploratrices de l'écoute.

NOËL AKCHOTÉ, MUSICIEN

Pour s'entendre ? Un son dans l'absolu, sans direction ni destinataire, reste souvent un bruit, là où un son qui cherche à « dire » est toujours une projection. On lance ne serait-ce qu'une bouteille à la mer : « *Les prophéties s'enregistraient dans les archives du temple* » (Bossuet, *Hist. I, 6* - Littré). L'étymologie du verbe reste assez stricte : enregistrer, c'est tenir registre, ça a pu servir à cela, déjà, d'enregistrer (pour mémoire). Une comptabilité des possibles ayant existé (donc à ne plus réitérer). Je ne sais plus…

À écouter
Noël Akchoté, Gesualdo
Madrigals For Five Guitars (Blue Chopsticks - 2014)

LUDIVINE BANTIGNY, HISTORIENNE / FRANCIS LEBON, SOCIOLOGUE

Le suspens du temps
L'enregistrement ou la musique préservée

« Enregistrer la musique, pour quoi faire ? » : les mots sont simples mais la question est en réalité immense. Elle est même vertigineuse, dès qu'on s'y penche. Elle touche au temps, à la mémoire et à l'histoire, à la transmission et aux générations, à l'argent et au marché, et finalement à la survie. Capter et fixer la musique sur un support, c'est dans une certaine mesure faire en sorte qu'elle échappe à la mort. Rien de moins : immortaliser un art qui combine, au fil du temps, des sons et des silences. Il s'agit par là de conjurer la perte née de l'éphémère, d'agripper le temps et chacun de ces instants. Et cependant, quelque chose se perd quand même dans ce passage entre un moment musical vivant et son enregistrement. Dans le dialogue intitulé *Phèdre,* Platon déplore l'invention de l'écriture et la compare à la peinture : « *De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence* ». Evidemment, il n'y a justement pas de « silence » dans l'enregistrement, mais voyons-y une métaphore : l'enregistrement, lui aussi, est figé, comme pétrifié ; il ne peut plus répondre ni donner autre chose que lui-même. Le discours, à suivre ici le Socrate de Platon, ne peut s'établir que dans le dialogue et dès lors dans l'échange entre des êtres réels. Or, dans l'écriture comme dans l'enregistrement, l'échange vivant de ce moment n'existe plus. Il y a enfin, dans le *Phèdre,* un paradoxe apparent : Platon y laisse entendre que l'écriture ferait perdre la mémoire. À première vue, cela peut paraître étonnant puisque l'écriture permet au contraire de préserver la mémoire des peuples et des humains. Mais ce que signifie Platon sur ce point, c'est que l'écriture dispenserait tout un chacun de rechercher en lui – ou en elle… – les ressources de sa propre mémoire, en se précipitant sur le confort de ce qui est déjà écrit. Pourtant, nous choisirons d'être beaucoup plus optimistes sur la mémoire, la culture et la vie même que prodigue l'enregistrement.

Dans un texte important, Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe citent les premières lignes, troublantes, d'un ouvrage consacré au phonographe en 1929 : « *Phonographe, être double, tu cherches le vrai et tu mens* »[1]. Tout est là, déjà. L'enregistrement entend bel et bien reproduire la musique telle qu'elle a surgi à tel instant. Mais elle a fui et le phonographe ne pourra jamais vraiment faire revivre cet instant-là. Pour autant, il réalise un rêve très lointain, qu'exprimait Rabelais autrefois, dans le *Quart livre* : Pantagruel, au bord d'une mer gelée, entend des voix et des sons de fifres et de trompettes, comme s'ils avaient été jadis enfermés dans cette eau glacée puis libérés par le redoux[2]. C'est le rêve d'une mise en réserve qui vainc le passage du temps. La musique enregistrée est un magnifique réservoir et, de ce point de vue, une fabuleuse mémoire.

Elle est d'autant plus cruciale pour le jazz, musique relativement peu écrite et qui, d'abord et avant tout, se joue, et s'invente en se jouant. Son histoire se perdrait en partie sans l'enregistrement. Bien sûr, le jazz n'a pas attendu le disque pour se transmettre : c'est d'une tradition orale qu'il est né, du chant des esclaves, et c'est sans médiation technique qu'il s'est légué, de génération en génération. Les musiciens de jazz ont appris à jouer en allant écouter leurs aînés, dans ces moments exceptionnels que sont les concerts et en particulier ces instants uniques des *jam*. Mais si l'on suit Bernard Stiegler, on se rappellera que Charlie Parker s'inspire aussi de Lester Young *via* les phonogrammes qu'il a laissés, au point que Stiegler parle d'une « écriture *phonogrammatique* » qui utilise deux instruments, le saxophone et le phonographe[3].

Dans ses textes aventuriers, Laurent Cugny invite à faire une histoire du jazz qui sorte des sentiers battus et se hasarde sur bien des chemins : une histoire des codes de jeu, assouplis au fil du temps sans qu'il y ait là de linéarité pour autant – ce serait aussi une histoire de l'imagination des musiciens, celle de leurs techniques mais aussi de leurs palettes ; une histoire de chaque instrument de jazz, qui n'éclipserait ni le banjo ni le tuba ; une histoire de la section rythmique, ou encore des formats d'orchestre, des arrangements, de l'improvisation et de la prise de son[4]. Comment penser cette histoire aux mille facettes sans l'enregistrement ? Privée de la musique enregistrée, une telle approche devient impossible. Vertigineux, c'est le mot : il est vertigineux de penser à tout ce que l'on aurait manqué si ces instantanés artistiques étaient perdus à jamais, sans recours. Entre mille exemples, imaginons qu'on ne saurait rien d'un Miles Davis improvisant absolument, sans le moindre bout de partition, la musique d'*Ascenseur pour l'échafaud.* Ou encore qu'on ignorerait cet « océan de tempos changeants » que décrit si bien Laurent De Wilde lorsqu'il nous entraîne dans l'enregistrement de *Brilliant corners* le 15 octobre 1956 très précisément, avec pour accompagner Thelonious Monk les saxophonistes Sonny Rollins et Ernie Henry, le contrebassiste Oscar Pettiford et le batteur Max Roach. De Wilde nous

y embarque comme dans une voiture lancée à vive allure. Le rythme est tellement rapide : « *un seul faux mouvement et c'est l'accident* »[5]. Irrattrapable sans l'enregistrement…

Il est une autre histoire que l'on pourrait encore concevoir : on tenterait de comprendre, à travers le temps, ce que l'enregistrement fait à la pratique de la musique, à son enseignement, à son écoute et à sa critique. Le son est « produit » dans un contexte particulier de la division du travail artistique. Adorno évoquait à ce sujet une « électrocution » de symphonies par la radio… Le son des Beatles par exemple doit beaucoup à George Martin. La musique est « fabriquée », par le traitement électronique du son, dans les studios d'enregistrement ou en concert. Et puis, comme l'a montré Ludovic Tournès, l'enregistrement, en donnant le sentiment de maîtriser le temps, contribue à une nouvelle sensibilité musicale[6]. C'est avec et grâce à lui qu'apparaissent l'amateur de disque comme « personnage social » ainsi que la discophilie comme pratique. D'ailleurs, à la fin des années 1920, bon nombre d'amateurs de jazz sont d'abord et avant tout des amateurs de disques tant les concerts sont encore rares. La musique enregistrée permet de vaincre cette rareté. Elle se rend accessible et participe en cela à une démocratisation qui vient déjouer l'aristocratisme de certaines pratiques. L'enregistrement est un bras de fer à l'élitisme, même s'il ne suffit évidemment pas à le terrasser. Mais du moins répond-il à des enjeux éducatifs et culturels, qui sont aussi dès lors politiques. Cette large diffusion de la musique offre un accès à celles et ceux pour qui le concert est, justement, inaccessible et trop cher. Elle fait aussi réfléchir à ce qu'il peut y avoir de normes et de codes sociaux, de cérémonial et de conventions dans le concert.

En revenant au *Phèdre* de Platon, on pourrait néanmoins se dire que l'écoute de la musique enregistrée crée une forme de passivité là où le concert peut parfois – mais pas toujours, loin de là – inviter à une participation. Pourtant, si l'on suit Glenn Gould, on s'aperçoit qu'il n'en est rien. Pour Gould, prise de son, montage et mixage procurent un supplément d'interprétation. Il suggère que l'écoute d'un enregistrement serait comme « *une calme réflexion post-opératoire* », où s'ouvre une participation agissante. Gould imagine qu'avec le progrès technique, l'auditeur pourrait devenir son propre monteur. Et il n'y va pas par quatre chemins ! Pour se faire entendre, il se saisit de la *Cinquième symphonie* de Beethoven. Tel auditeur aime l'interprétation de Bruno Walter mais dans certains passages lui préfère celle d'Otto Klemperer ? Qu'à cela ne tienne : il ou elle pourra mixer à nouveaux frais, « tailler dans la version de Klemperer les quelques mesures voulues pour les insérer dans celle de Bruno Walter »[7]. Cette proposition provocatrice envisage un usage quasi créatif des enregistrements. Elle fait penser à « La Tribune des critiques de disques », une émission de France Musique où les critiques présents en plateau, mais avec eux aussi bien sûr les auditeurs, sont invités à écouter plusieurs versions d'un même mouvement à l'aveugle pour les apprécier, les décortiquer et *in fine* les identifier. Cette pratique active rappelle aussi ce que disait François Truffaut à propos des films sur cassettes enregistrées, un bonheur à ses yeux puisque, grâce à elles, on pouvait désormais faire des arrêts sur images, examiner telle scène et même tel plan, en suspendant le mouvement. L'enregistrement aiguise la capacité d'analyse.

Évidemment, il s'agit de ne rien idéaliser. Tout cela renvoie aussi au *marché* de la musique enregistrée. Du fait du *star system*, les ventes se concentrent sur quelques artistes et sur un petit nombre de titres. Et ce d'autant plus que le marché du disque est très concentré : quelques *majors* raflent l'essentiel des parts, ne laissant que des miettes aux labels indépendants. C'est le principe du *winner-takes-all,* qui tient à la fois du mimétisme dans la consommation et d'une aspiration au partage d'une culture commune. Comme l'explique Nicolas Curien en étudiant cette loi de Yule, « la probabilité qu'un individu achète un disque est fonction croissante de ses ventes cumulées, tandis que la probabilité qu'un disque délaissé soit subitement acheté est extrêmement faible »[8]. Le phénomène est amplifié par le *streaming* et la constitution de *playlists* par des plateformes comme Spotify, leader mondial en la matière - avec aujourd'hui près de cinq mille *playlists* et des milliards d'écoutes hebdomadaires. Les labels se livrent à une concurrence acharnée pour que leurs titres figurent à toute force dans ces *playlists* ; ils ont recours pour ce faire à des « influenceurs » dont le métier est de promouvoir les « produits ». La programmation doit être rentable, source de profits. On ne le sait que trop : la musique enregistrée est une industrie. Et cependant, même s'il est très difficile d'en vivre, bien des musiciennes et des musiciens parviennent toujours à se maintenir hors du cadre. Le marché a largement gagné, mais il n'empêchera jamais l'indépendance et la créativité.

« *Au XIX*e siècl*e, le biologiste allemand Johannes Müller suggéra de racheter le larynx des chanteurs célèbres décédés pour perpétuer leur voix en les insérant dans un automate* »[9]. Le rêve d'une musique préservée par-delà la mort s'est réalisé avec l'enregistrement sonore. Avec lui, un autre rêve s'est aussi accompli, immense quand on y pense : l'enregistrement permet de découvrir des artistes du monde entier, de traverser l'espace et le temps, de les braver. À l'heure où cet article est écrit, dans les rues de Mexico, on découvre des affiches qui s'ancrent au cœur du sujet : une vieille femme indigène joue de la musique tandis que, assis non loin d'elle, équipé de ses appareils, un jeune homme l'enregistre pour préserver la musique traditionnelle du Chiapas, transmise par-delà le temps mais qui désormais, sans lui, risque de périr. Et pourtant… Dans ces mêmes rues de Mexico, à chaque carrefour près du Zocalo, des musiciennes et musiciens offrent les plus beaux moments qui soient et nous procurent une émotion qu'on ne saurait reproduire chez soi. Finalement, en mettant un point final à ce court texte, nous nous souvenons l'un et l'autre de ce concert, dans un petit troquet de Paris, le Bab-Ilo, où l'on a non seulement écouté mais vu jouer le trompettiste de jazz Rubinho Antunes, ses amies et ses amis. Aucun enregistrement ne pourra jamais nous faire éprouver cette joie-là et toutes ces improvisations de la vie…

(1) André Coeuroy et Georges Clarence, *Le phonographe*, Paris, Éditions Kra, 1929, p. 172-173. Cité in Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, « Introduction. Musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical », dans l'ouvrage sous leur direction *Musique et enregistrement,* Rennes, PUR, 2014, p. 11.

(2) *Idem*, p. 11-12.

(3) Bernard Stiegler, « Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï », *In Harmoniques*, n°1, 1986, p. 128.

(4) Laurent Cugny, « Conclusion, pour une histoire musicale du jazz », *in Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 541-542.

(5) Laurent de Wilde, *Monk*, Paris, Gallimard, 1997, p. 167.

(6) Ludovic Tournès, « Le temps maîtrisé : l'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2006, p. 5-15. Voir aussi Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, chapitre 2.

(7) Glenn Gould, « L'enregistrement et ses perspectives », *in Le dernier puritain (Ecrits I)*, textes réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard, 1983, p. 88-89. Cf. Vincent Tiffon, « L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations : approche médiologique », *Déméter*, 2002.

(8) Nicolas Curien, « La demande de musique enregistrée », in Nicolas Curien, François Moreau, *L'industrie du disque*, Paris, La découverte, « Repères », 2006, p. 57 et 51.

(9) Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe, « Musique et enregistrement : rupture ou continuité de l'art musical », art. cité, p. 17.

À lire

Ludivine Bantigny
1968 : de grands soirs en petits matins
(Seuil, 2018)

Francis Lebon
Les animateurs socioculturels (La découverte, 2009)

STÉPHANE BÉRARD,
ARTISTE PLASTICIEN

Saurons-nous allumer ce jazz ?

Le Cosmos de merde
Fait tournoyer la merde en
33 tours que nous recuirons en galettes
J'ai su rester très musique
En tombe, les asticots dansent
Couinent des mini-poumons
De façon à bien se faire entendre d'eux.
La musique n'est pas un problème,
C'est avec quoi l'entendre.
La musique des sphères de mes deux
Est l'enceinte qui discipline
Une culture n'est pas autre chose
Que l'écoute du programme
Commun de 1972
Ses chanfreins et ses clés,
Le droit des doigts des tunes
En digital, en libéral.
Le Cosmos disons,
Est assez musical,
De salon
De chambre
D'ascenseur social.
Va falloir désenchanter
Ce monde.
Y aura pas forcément beaucoup
D'autres soluces
Que de balancer des cocktails (vraiment)
A la face B des gardiens des bourses.
Dans un premier tempi.
Merci.

À écouter

Stéphane Bérard, Nathalie Quintane
Progressistes (Al Dante - 2003)

> *« Phonographe, être double, tu cherches le vrai et tu mens. »*

ERIC BEYNEL,
SYNDICALISTE

Quand j'étais encore tout jeune, j'ai découvert la musique, les musiques, en les écoutant le soir, tard, la nuit, dans mon lit, caché sous les couvertures, par l'oreillette de mon petit transistor « Optalix To99 » (bien évidemment, au vu de l'équipement, vous calculez que cela fait un petit moment que je ne le suis plus, jeune...). Extraordinaires moments où je naviguais d'une station à l'autre, d'un genre à l'autre, jazz, rock, punk, disco, soul, pop. Et c'est là que cette étrange maladie m'a saisi ! Cette drôle d'idée de pouvoir décider et choisir du moment où mes oreilles convoquent à l'écoute tels ou tels artistes par l'apposition fragile et en équilibre du saphir sur le sillon d'un vinyle. Ce sentiment immense de puissance et de plénitude lorsque le bras, libéré, descend à son rythme lent cette fine pointe et que le son emplit la pièce et vous projette en un instant dans l'intimité d'un studio d'enregistrement. Vous vous faites discret et vous écoutez, émerveillé comme à ces premières nuits, caché dans votre lit où vous touchiez l'infini.

À lire

Eric Beynel
Pour un syndicat des initiatives (Mediapart, 17 avril 2018)
https://blogs.mediapart.fr/eric-beynel-solidaires/blog/170418/pour-un-syndicat-des-initiatives

JEAN-JACQUES BIRGÉ,
MUSICIEN, PRODUCTEUR DES DISQUES GRRR

De l'invention de Morel
à toute la mémoire du monde

1965. À cinq heures du matin, avant de partir au lycée, j'enregistre une pièce électroacoustique pour ondes courtes et pompe à vélo. Jusque-là, je me servais de mon petit Radiola en 9,5cm/s pour recopier des chansons à la volée sur Europe 1 pendant l'émission *Salut les copains*.

Mai 68 passé à hurler des slogans et chanter des chansons qui donnent le frisson, j'ai envie de faire de la musique après l'écoute du disque *We're Only In It For The Money* des Mothers of Invention lors de mon voyage initiatique aux États-Unis[1]. Revenu à Paris, l'improvisation me permet de regagner le temps perdu à collectionner des timbres et des porte-clefs. Comme je n'ai absolument aucune base musicale, je me jette à l'eau en jouant sans trop me poser de questions techniques. Dès 1973, l'utilisation du synthétiseur m'offrant une approche inédite de la composition et de l'interprétation, je m'invente mes propres canons en cherchant à reproduire mes rêves autant que la réalité. Mais la seule manière de savoir ce qui s'est passé pendant ces transes musicales est d'enregistrer les séances.

C'est encore, à l'heure actuelle, l'unique façon d'avoir une analyse critique objective du travail collectif. Cette écoute systématique pratiquée avec mon camarade de lycée, le guitariste Francis Gorgé[2], deviendra la méthode de composition première d'Un Drame Musical Instantané quand le trompettiste Bernard Vitet nous rejoindra[3]. Nous revendiquerons qu'aujourd'hui la musique se fait plutôt qu'elle ne s'écrit. Depuis l'avènement du disque, elle n'a plus besoin du papier pour voyager toute seule !

Après une longue pratique du montage post-opératoire, nous chercherons à produire les mêmes effets sur scène qu'en studio. En 1981, la création du grand orchestre[4] nous ramène vers la composition préalable. Mais nous aimons trop fabriquer de beaux objets. Les pochettes des vinyles permettent aux graphistes de s'épanouir sur 30 x 30 cm. Tous mes disques seront des albums concept, sans lien direct avec la scène. Aucun de nos concerts instantanés ne se ressemblent tandis que nous passons chaque fois une année pour accoucher d'une nouvelle œuvre enregistrée.

Dès mes vingt ans, j'avais compris que le chemin serait long pour faire entendre les mondes qui me trottent dans la tête. Laisser des traces me semblait indispensable, qu'elles soient musicales ou cinématographiques, d'autant que j'ai toujours eu une idée vectorielle de mon travail. Le dernier album[5] qui vient de sortir marque d'ailleurs mon *Centenaire* !!!

En 1975, *Défense de*, signé Birgé Gorgé Shiroc, sera le premier des disques GRRR, et probablement mon seul véritable succès discographique. Entre les deux, j'enregistre une centaine d'albums, d'abord des vinyles, puis des CD, voire des CD-Roms et des cassettes audio, passant aux albums en ligne sur Internet avant de revenir au vinyle et au CD… Chaque support possède ses qualités. J'aime toutes les exploiter. Avec les 33 tours 30 cm, nous jouions sur les deux faces, deux débuts, deux fins, un silence le temps de retourner la galette. En 1987, notre premier CD[6] nous invite à écrire à petit bruit sans craindre ceux de surface, tout en jouant avec les scories du numérique. L'avènement de l'interactivité nous pousse à des œuvres interactives[7]. La dématérialisation des supports et la chute des ventes des albums physiques sont à l'origine de mon engouement pour Internet où je crée une radio aléatoire[8] avec 75 albums en écoute et téléchargement gratuits, soit 142 heures de musique inédite en marge de nos productions discographiques ; la durée n'est plus une contrainte (un album peut durer moins de 30 minutes, un autre plus de vingt-quatre heures !). Mais le goût des beaux objets me tenaille et en 2017, je replonge avec le trio El Strøm[9]…

En dehors des disques que j'adore concevoir et réaliser, le travail de studio, et donc l'enregistrement, est lié à mes activités de compositeur pour le cinéma, le théâtre, le ballet, les expositions, etc. Certains de mes camarades ne vivent que pour la scène. Venu à la musique par le cinéma, un art où l'on épingle le temps comme un papillon pour pouvoir revivre éternellement ces merveilleux moments comme dans le roman d'Adolfo Bioy Casares, *L'invention de Morel*, j'ai toujours considéré l'enregistrement comme un de mes instruments privilégiés, si ce n'est le plus important. D'autre part, je suis en général aux manettes en même temps que je joue. Je délègue cette activité à un ingénieur du son seulement lorsque le dispositif orchestral est trop important. Je mixe aussi moi-même, ne laissant à d'autres que le soin de masteriser, de leur fine oreille critique. Mon studio me permet d'enregistrer un petit ensemble dans des conditions de confort correspondant à mon choix de vie, avec vue sur le jardin et coussins moelleux, parfois trop profonds.

Alors si vous me demandez pour quoi enregistrer la musique, je n'aurai que l'embarras du choix et préciserai que je vis au milieu de milliers de disques, de tous horizons géographiques, de toutes les époques, avec une curiosité particulière pour ce que font les nouvelles générations. Cette solidarité militante se retrouve sur mon blog quotidien[10] où j'évoque celles et ceux qui m'enchantent et repeignent régulièrement mon salon.

(1) *USA 1968 deux enfants*, roman augmenté pour iPad, Les inéditeurs, 2014
(2) Birgé Gorgé, *Avant Toute*, LP, Le Souffle Continu, 2016 (enregistré en 1974)
(3) Un Drame Musical Instantané, *Trop d'adrénaline nuit*, LP, GRRR, 1977 (édition cd, 2001)
(4) Un Drame Musical Instantané, *À travail égal salaire égal*, LP GRRR, 1981 (édition cd Klang Galerie, 2018)
(5) Jean-Jacques Birgé, *Centenaire de Jean-Jacques Birgé,* CD, GRRR, 2018
(6) Un Drame Musical Instantané, *L'hallali*, CD, GRRR, 1981
(7) Birgé Vitet, *Carton*, CD extra, GRRR, 1997 / Un Drame Musical Instantané, *Machiavel*, CD extra, GRRR, 1998
(8) www.drame.org
(9) El Strøm, *Long Time No Sea*, CD, GRRR, 2017
(10) Entre autres sur Mediapart

À écouter
Jean-Jacques Birgé
Centenaire de Jean-Jacques Birgé (GRRR - 2018)

ETIENNE BRUNET, MUSICIEN

Ubu Machine

Un siècle déjà ! Je m'en souviens comme si c'était hier. Dans l'air du matin, on entendait une musique superposée au chant des oiseaux. Des citoyens avaient inventé le voyage dans le temps : une musique enregistrée au préalable était rejouée à volonté par une machine. Science-fiction. Depuis Pythagore dans l'Antiquité, la musique et la nature étaient comprises comme une architecture secrète composée de chiffres. Mais pour entendre de la musique, être en présence d'un orchestre, il fallait se lever tôt. Tout est relatif. Je dirai même plus, tout est quantique, ouvrons l'œil et le bon ! Je suis né seulement depuis un demi-siècle dans une époque où la plupart des musiques étaient géniales et populaires. Je ne vais pas polémiquer sur les styles. J'aime toutes sortes de musiques.

Paris 20e, 20 septembre 2018 : démolition du studio Davout. Haut lieu de l'enregistrement créé dans un ancien cinéma par Yves Chamberland et l'ingénieur du son Claude Ermelin en 1965, ce studio a accueilli une foule très internationale de musiciens, musiciennes, chanteurs, chanteuses. La liste est vertigineuse. Inauguré par les séances d'« *Un homme et une femme* » de Fancis Lai, s'y sont précipités ensuite (liste fort écourtée) pour graver plus de 10 000 albums et un bon millier de musiques de films : Orson Welles, Miles Davis, Gene Kelly, The Rolling Stones, Michel Portal, Nina Simone, Serge Gainsbourg, Red Hot Chili Peppers, Wu Tang Clan, Yo Yo Ma, Wayne Shorter, Karlheinz Stockhausen, Lalo Schifrin, Jean-Luc Ponty, Herbie Hancock, Ray Charles, Brigitte Fontaine, Keith Jarrett, Joan Baez, Wayne Shorter, Joachim Kühn, Chet Baker, John Barry, Pierre Boulez, Eminem, Talking Heads, Prince, Lady Gaga, Rihanna, Pharrell Williams, Pablo Cueco, Mirtha Pozzi, Doan Brian Roessler, Nathan Hanson.
Stéphane Bern n'a pas dû y pousser la chansonette, pas de Loto du patrimoine pour ce vrai lieu d'Histoire qui n'aura pu résister à la voracité de la Mairie de Paris.

Photo reproduite avec l'amabilité du site Meludia

L'enregistrement est une invention fantastique. Un prolongement de l'écriture. Une chanson ou une symphonie peut être restituée en lisant un texte tracé sur du papier, mais il manquera l'acoustique, le parfum de l'époque. Pour écouter des musiques non écrites « Free Folk », on était obligé d'être présent sur le site. Maintenant, le site est virtuel. Le lieu est partout et nulle part. Le niveau sonore est amplifié jusqu'à la folie. Le capitalisme réussit, comme toujours, à dévoyer les inventions géniales pour les convertir en machines à fric. Il gâche les merveilles technos. Les standards ont évolué de plus en plus vite, des 78 tours au fichier point wav et son petit frère maigrichon le point mp3. Puis, le *streaming*, sorte de communisme de l'écoute où ni auditeur ni musicien ne possède plus rien en propre.

Support physique ou virtuel, peu importe, le progrès techno avance même s'il est néfaste. Les machines attaquent la dernière ligne droite avant l'arrivée de la fameuse « Intelligence Artificielle », l'arrivée d'Ubu Machine en grande pompe. L'algorithme gogo data fatal big nabab. L'enregistrement permanent de tout et de tout le monde pour une autorité invisible. En avant vers la dictature des machines qui sera probablement freinée par une catastrophe écologique majeure. Retour aux musiciens réels survivants. En avant la marche arrière. Les fichiers seront perdus ou illisibles… Tant pis, on se sera bien marré tout de même.

Je suis musicien créatif. J'ai été ruiné comme beaucoup d'autres, au moment de la chute du CD. J'avais la chance d'avoir signé chez Saravah (dernière époque), qui a fini par sombrer dans le chaos comme les autres labels. Déstabilisé autant par l'inconséquence des Majors que des Minors. J'étais découragé face à l'adversité et la méchanceté inouïe des gens. J'ai été, comme tout le monde, miné par le système global qui détruit automatiquement la musique créative. Échec et Audimat. Miné par la nouvelle Société « Mondiale » du Spectacle, la SMS entièrement numérisée. Le réseau Internet ne paie presque pas la plupart des musiciens, mais il faut reconnaître que l'on trouve sur YouTube des myriades de trucs rares et géniaux au milieu du cloaque de milliards d'heures de fichiers merdiques. Situation inédite dans l'histoire des cultures.

Depuis des années, j'ai mis tous mes disques sur « Bandcamp », une plateforme indépendante étudiée pour vendre des fichiers de musiciens, mais je ne compte pas dessus pour vivre. C'est une plateforme américaine de technologie amicale, mais le jour où la guerre commerciale dégénérera, on sera tous coincés. Plus de réseau. Tant que nous en resterons là, ça ira sans la nouvelle guerre moitié virtuelle, moitié réelle. Catastrophe. Trump attaque.

Pendant quelques années, j'avais cessé d'enregistrer ou alors j'enregistrais n'importe comment sans prendre la peine d'engager un ingénieur du son. J'utilisais des logiciels extraordinaires que je ne maitrisais qu'à moitié. J'avais arrêté de sortir des disques pour n'en vendre aucun et avoir trois lignes de critique dans un magazine. Ensuite, j'ai fait de la musique avec de l'image vidéo comme support visuel du son. J'ai cherché une porte de sortie technoïde grâce à une apocalypse d'images et de sophistication logicielle. J'ai trouvé une voie médiane en hommage à Cornelius Cardew : une partition vidéo scratch pour l'improvisation. J'ai recommencé depuis peu à participer à un ou deux CD avec mes amis de « Creative Source » à Lisbonne. Je ne sais pas pour quelle raison ils aiment faire des CD. Leur pays était au bord de la faillite. Il leur reste le goût amer de l'euro, mais ils sont optimistes et sympas. Ça fait toujours plaisir.

Pour résumer, maintenant on ne peut plus rien faire sans être enregistré n'importe comment par n'importe qui sur des smartphones. On joue cinq minutes dans la rue et le fichier image et son est envoyé aussi sec sur un quelconque réseau social. Maintenant le nec plus ultra de la musique est de méditer dans le silence des neurones, sans micro et sans objectif. Tracer des idées avec un crayon et un simple papier. Porte de Montreuil, les pelleteuses détruisent le bâtiment des mythiques studios Davout. Grâce à la merveilleuse technologie, j'aurai pu entendre des grands artistes que je n'avais jamais vus de leur vivant : Maria Callas, Billie Holiday, David Oïstrakh, John Coltrane, Jimi Hendrix, Charlie Parker, Thelonious Monk. L'enregistrement, c'est de la pure magie !

À écouter
Etienne Brunet et Lisbon String trio
Télépathie (Creative Sources - 2017)

MORGANE CARNET, MUSICIENNE

Qui n'écoute pas de musique chez soi, dans sa voiture, dans le métro, en se baladant avec un bon casque... ? Peu de gens j'imagine car écouter de la musique est bon, ça fait du bien, ça procure toute forme de sensations diverses, de la stimulation au voyage intérieur, à la nostalgie, à une simple beauté de sons harmonisés ensemble pour le bien de nos oreilles qui se transporte au corps et à la tête. On a tout le temps besoin de musique. Seuls, les concerts ne suffisent pas à remplir nos besoins de musique. Enregistrer de la musique permet de l'emporter partout avec soi, de ne pas être obligé d'attendre le prochain concert, d'avoir la possibilité et le plaisir de l'écouter n'importe où, n'importe quand. Enregistrer de la musique permet aussi de marquer une époque, un temps, un assemblage d'énergies humaines, politiques, à valeur historique mais qui pourra également nourrir par la suite la musique en devenir. La musique a avancé avec les enregistrements, forcément. Pour ce qui est du musicien, enregistrer la musique permet de jouer, de trouver des concerts, de diffuser sa musique afin de mieux la partager et d'intéresser des gens. Pour terminer ma réponse, je conseillerai à tout le monde d'aller écouter ceci : Ben LaMar Gay : *Downtown Castles Can Never Block The Sun*.

À écouter
Infernale Momus
All Riiight! (Bandcamp - 2017)

JEAN-LOUIS COMOLLI, CINÉASTE

La question pour moi serait : comment ne pas enregistrer la musique puisque c'est du temps qu'on enregistre, de la durée, et dans le cas du jazz, du blues, ce qui nous fait durer et nous prouve qu'on est encore à l'épreuve de ce dur temps ? Il y aura aussi le plaisir sans nom de la réécoute : la centième fois est toujours une nouvelle fois. Redécouvrir, rejouer, réjouir : nous, amateurs de jazz, ne sommes pas impatients et pouvons réécouter Monk ou Parker ou Portal ou Lester ou Jaume mille et une fois sans cesser de rêver ni de swinguer, s'il est vrai que le swing est une respiration et que nous sommes des êtres respirants. Je me souviens d'une ancienne période

où je passais et repassais chaque matin, pendant des mois, toute une année, le même morceau de Rex Stewart, que je n'écoutais d'ailleurs qu'au début du jour et plus du tout le reste de la journée. Musique du matin. Les levers longtemps ont été rudes, le cornet de Rex Stewart (et tout l'orchestre Ellington) ne cessait de m'aider à prendre conscience de la renaissance insoupçonnée du passé, toujours vivant. L'enregistrement de *Boy Meets Horn* date de 1938. Je suis né trois ans plus tard, trop tôt encore pour écouter cette musique pourtant conçue comme une entrée progressive, note après note, accord après accord, dans la plénitude du swing. Mieux vaut que les débuts enseignent la patience. Petit à petit, la musique du monde vient à nous. Elle attend évidemment que nous venions à elle. Quand nous serons réveillés, un petit matin d'hiver, et qu'auront magiquement disparu les figures entêtantes de ceux qui nous commandent et quand nous comprendrons qu'ils ne valent pas la peine d'un enregistrement, nous jouerons à qui mieux mieux et danserons jusqu'à plus soif. Enregistrer ce qui nous sauve.

À lire

Jean-Louis Comolli
Daech, le cinéma et la mort (Éditions Verdier, 2016)

FRANÇOIS CORNELOUP, MUSICIEN

D'où vient ce besoin qu'a l'Homme de chercher les moyens de matérialiser cette culture qui s'invente et s'enrichit déjà si bien par l'échange immédiat ? Alors, toujours la même question : Guttenberg a-t-il permis le partage et la mémoire des connaissances ou bien a-t-il contribué à la perte d'un échange culturel direct entre les individus ?

Qui est autorisé à juger de la qualité d'une œuvre, de son bien-fondé et de l'échelle de sa distribution ? Sans occulter cet aspect non négligeable de la question, il faudra tenter de raisonner en dehors de toute la logique commerciale, industrielle… et institutionnelle, lesquelles, de concert (*sic*) et non sans succès, tendent à vouloir dicter les comportements des « consommateurs ». On associera en effet la haute institution à cette mécanique de consommation car son langage politique et les mesures qui en découlent prennent les contours d'une rhétorique qui appartient bien davantage au domaine du marché qu'à celui de la culture dans son rôle fondamental de lien social : « *Répondre aux grands défis à venir : préserver la diversité de la création, soutenir notre production dans un contexte de concurrence accrue et se donner les moyens de conquérir les marchés internationaux.* » (Communiqué officiel du Ministère de la Culture à propos du CNM). On rira… jaune, bien sûr, de la criante contradiction dans la phrase entre « *préserver la diversité de la création* » *et* « *conquérir les marchés internationaux* ». On pleurera que tant de cynisme puisse permettre à un technocrate, tout aussi quelconque que toxique pour la création artistique, de regretter « *un contexte de concurrence accrue* » et, dans la continuité, appeler de ses vœux toujours cette conquête des marchés internationaux. Devant tant de cette confusion sciemment entretenue, il convient alors de rester lucide en ne confondant pas comportement de consommation généralisé et quête collective. Tout comme il convient de ne pas considérer d'emblée que toute production puisse voir sa densité artistique annihilée par son potentiel commercial, aussi voulu soit-il.

La question « Enregistrer la musique, pour quoi faire ? » se radicalise vite en devenant : « La musique, pour quoi faire ? » Il s'agit, non pas de mettre en question la nécessité de la musique pour la civilisation, mais de la penser à l'échelle de la relation humaine immédiate. En tant que moyen technique de fixer et multiplier l'œuvre, de permettre de rendre son existence indépendante de celle de l'artiste, l'enregistrement aura permis au marché d'abstraire l'artiste de l'existence même de son œuvre, notamment en pouvant disposer encore mieux de sa production pour la vendre par des moyens techniques dont l'abstraction permet d'envisager sa diffusion dans une dimension dépassant de loin la capacité de production et la visibilité naturelle de l'artiste. Pas d'angélisme ! L'artiste peut aussi se prêter volontiers à cette logique même s'il entend garder, autant que faire se peut, le contrôle de la « matière première ».

C'est probablement à ce stade très précis qu'il conserve encore un pouvoir de décision, sinon sur les lois du marché, au moins sur sa propre conscience. Quelle latitude se donne-t-il pour faire de sa production une marchandise ou une œuvre d'art ? Car qu'est-ce qui interdit de penser qu'un bien commercial puisse avoir du contenu culturel ou qu'un bien culturel ne puisse faire fonction de bien commercial ? Marché, quand tu nous tiens… Les choses sont-elles aussi manichéennes ? La frontière entre culture de consommation et culture au sens premier n'est pas simple à tracer. Ne serait-ce que par sa force de frappe et les moyens d'élaboration et d'information dont il dispose, le marché pèse de manière sensible sur les motivations des individus.

Revenons au comportement de l'émetteur, l'artiste, le producteur. Sont-ils seulement aptes à faire la part des choses entre l'objectif commercial et l'objectif culturel ? Après tout, induit par le marché ou non, consommer est aussi un acte social. Qu'est-ce qui, en tant qu'être social, distingue fondamentalement les artistes des autres individus ? Rien. Rien à faire, le marché s'incruste… Au fond, n'est-ce pas dans cette appartenance de l'artiste au tissu social que se trouvent les raisons d'enregistrer la musique ? I I

> *« Après tout, induit par le marché ou non, consommer est aussi un acte social. »*

serait malgré tout simpliste de croire que s'abstenir d'enregistrer serait nécessairement prémunir la musique des vices du marché. Une musique peut tendre à se conformer aux lois du marché sans passer par l'enregistrement. Mais alors, si la marchandisation peut s'appliquer intrinsèquement à la production de la musique, en amont de la phase de l'enregistrement, cela signifie que l'enregistrement lui-même n'est pas la seule cause de la marchandisation. Enfin ! On peut faire taire un instant le marché et parler de l'enregistrement en lui-même. Marché, go home ! (Las ! Le marché de la musique n'a plus de foyer. Il vit partout où le numérique l'emmène, sans citoyenneté, sans redevance, sans lois, sans droits d'auteur…).

Ce qui va déterminer la nature que l'artiste, le commanditaire ou le producteur, donneront au contenu de l'enregistrement dépendra en grande partie du degré de relation que l'œuvre fixée établit par ailleurs avec sa société. C'est en demeurant un référent culturel usuel, participant de l'imaginaire collectif ou dans une fonction sociale, ritualisée ou non, liée aux événements de la vie ou encore objet de loisir, en somme, par toutes les formes qu'elle prend pour traverser le vivant de cette société où au fond elle prend ses appuis, que la musique pourra échapper à sa dissolution dans l'abstraction précaire du marché.

Donc, l'enregistrement ne décide pas du contenu de la musique ? Pas si simple…
Est-ce que l'imaginaire artistique des Beatles aura permis l'évolution technologique des studios EMI ou bien est-ce que le talent en revient davantage aux techniciens des studios EMI d'avoir su, par l'intermédiaire de George Martin, inventer et adapter les conditions techniques à l'imaginaire des Beatles ?

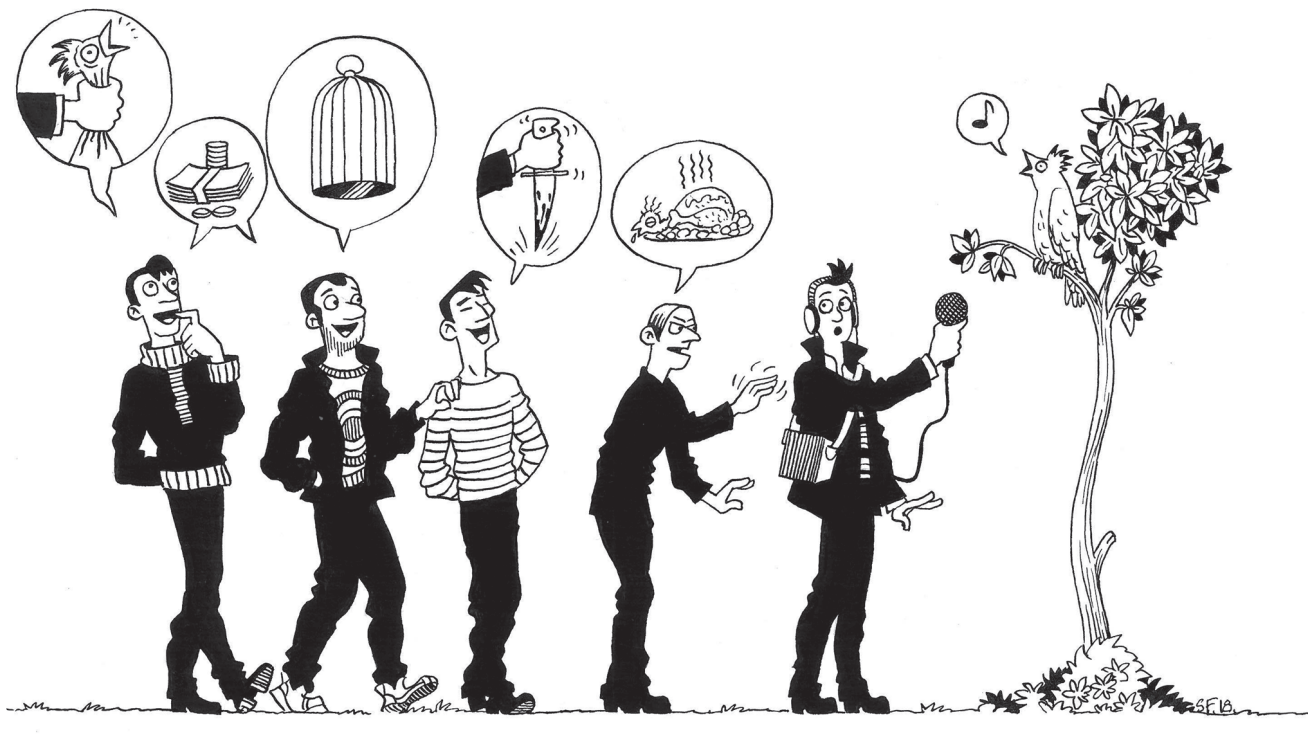
Quand bien même il se concevrait comme une trace destinée à l'archive, la mémoire ou l'étude, ou plus simplement encore pour l'accès indirect qu'il offre, notamment à une musique *a priori* plutôt conçue pour son exécution directe, comme le concert, le bal… et même l'ameublement (Erik Satie), l'enregistrement fait l'objet de choix techniques dans sa captation et sa réalisation qui rendent incontournable le parti pris esthétique. La production d'un enregistrement n'est jamais neutre. Il y a toujours derrière quelqu'un qui veut donner quelque chose à entendre. Aussi fidèle qu'elle veuille être au signal qu'elle veut restituer, celui-ci passe forcément par un filtre qui n'existe pas dans l'écoute directe. Pour autant, il serait erroné d'incomber à l'enregistrement un certain déficit dans la relation immédiate entre la musique dite « vivante » (un enregistrement est-il un procédé artistique mort ?) et sa société. Force est de constater que la diffusion massive d'enregistrements n'empêche pas le remplissage massif de salles de spectacle. À chaque courant musical sa proportion.

Ceux qui, ici, auront conservé avec raison toute leur vigilance quant à cette question du marché, qu'on aura tenté en vain d'écarter pour les besoins du raisonnement, me rétorqueront d'une part que c'est aussi cette massification du marché qui contribue à précariser des formes plus confidentielles, concevables en circuits courts plus près d'une échelle humaine, et d'autre part que les musiques qui participent de cette massification ne sont bien souvent qu'une reproduction *live* aussi conforme que possible au « produit » dont leur enregistrement a fait l'objet. Je conviendrai avec eux que la puissance d'impact du marché fausse le rapport de la société à son art, à sa culture. Mais cela reste néanmoins une question de contenu et non de procédé.

Quels qu'en soient les référents esthétiques auxquels chacun veut bien accorder crédit, l'enregistrement en tant que forme artistique à part entière n'est pas secondaire à la musique mais se place au même rang qu'elle comme partie prenante et interactive avec le monde de la création artistique.

Reconnaissons que la formulation « enregistrer la musique, pour quoi faire ? » n'induit pas *a priori* cette question appuyée ici d'un danger de l'enregistrement pour la création musicale. Elle invite à débattre d'une possible dichotomie, à tout le moins d'une distinction à faire entre l'enregistrement et la musique. Ce qui peut opposer musique et enregistrement au point d'une annihilation réciproque n'est pas dans leur relation proprement dite, mais dans la capacité de l'artiste à concilier les deux.

Enregistrer la musique ? Pour échanger du rêve, de l'imaginaire, de la pensée, de la joie, des sentiments, de la sensualité. Partager de l'humain… Enregistrer la musique pour toutes les raisons qu'on a de faire de l'art.



À écouter

François Corneloup
Noir Lumière (Innacor - 2010)

MICHEL DORBON, PRODUCTEUR DES DISQUES ROGUEART

Pourquoi ne faudrait-il pas enregistrer la musique ?
Parce qu'il y aurait beaucoup à perdre financièrement ? Parce que les ventes sur support matériel se raréfieraient ? Parce que des flots infinis de musique formatée seraient proposés gratuitement (???) ? Parce que produire des albums qui n'intéresseraient pas « les jeunes » serait ringard ?

Pourquoi doit-on enregistrer de la musique ? Parce que les très bons musiciens n'ont jamais été aussi nombreux. Parce qu'ils méritent d'être promus et écoutés. Parce que c'est être au service des musiciens, au service des publics. Parce que c'est humainement passionnant. Parce que le jazz est une permanence en constant renouvelllement, un équilibre précaire qui mérite un intérêt tout particulier. Parce que, en ces temps moroses, c'est aussi un acte politique.

À écouter
Larry Ochs, Gerald Cleaver
Songs of the Wild Cave (RogueArt - 2018)

FANTAZIO,
MUSICIEN, AUTEUR

À Rennes, j'ai découvert, dû à un étrange frottement de générations, une avant-garde politisée de très jeunes hommes et femmes qui ont fait le lien naturel très récemment avec les musiques expérimentales. C'est-à-dire que le laboratoire du quotidien rejoint le laboratoire artistique. Deux choses qui, à Paris, restaient soigneusement séparées.

Ce sont des évènements aussi, des petites émeutes dans le centre ville, un manque d'endroits, puis dans des poches d'étouffement, des lieux instantanés qui ont fait se rapprocher des personnes dans une compréhension soudaine et directe du réel.

On en était à l'impératif, je laçais mes chaussures en constatant le froid et le panneau en émail devant moi,
« *Validez votre billet, soyez vigilants* »
et quand j'ai relevé la tête, on en était déjà
au petit gendarme d'emblée incorporé :
« *Je valide, je suis vigilant* »

On a dit
Au téléphone que si la confusion était grande - mot d'un musicien minnesotan, relayé par Jean -, il n'y avait plus rien à perdre, on pouvait, par cette occasion étrange, y réapprendre à se sentir très libres.

On aura adoré les disques gratinés repeignant de sons ronds les granges et les salons.
Puis, l'industrie lourde s'en est mêlée, après le *slow*, ça pique du nez, et quand on lève le nez au petit matin moite, on rêve de la micheline baveuse avec platines dans chaque wagon et la micheline tremble, ses vitres tintent, on sent ronfler le grand suppositoire, le TGV, qui dans la vie s'en est mêlée vivre faire arriver vite vivre faire arriver, faire arriver avant la ligne d'arrivée qui fait voyager pressé d'y aller pour y aller, en mp3 léger.

L'homme micro.

Costume mp3 pièces bien calé pas dérangé.

Il n'y a pas à pleurer ce qui disparaît mais plutôt à chercher à réveiller mille formes de faire endormies qui attendent patiemment, avec des bruits sourds de petits talons dansants, qu'on vienne les chercher.

À écouter
Fantazio
The Sweet Little Mother Fuckin' Show
(Poussière D'Époque, La Triperie - 2005)

DENIS FOURNIER,
MUSICIEN, PRODUCTEUR DES DISQUES VENT D'EST

C'est trop bon d'enregistrer un CD, une K7, un vinyle… c'est tellement vital et c'est le pied !! Ce sont des traces, non des preuves. Je remercie tous les producteurs et productrices, les ingénieurs, les graphistes et toutes les personnes passionnées qui contribuent et nous permettent de donner sens aux histoires que nous racontons et qui nourrissent l'imaginaire des auditeurs, des journalistes, des intellectuels et des chroniqueurs… « *Le monde ne mourra jamais faute de merveilles… mais uniquement par manque d'émerveillement* » (G.K. Chesterton, *Tremendous Trifles* - 1909). Enregistrer est un acte de résistance, de création collective…

À écouter
Denis Fournier, Denman Maroney
Intimations (Vent du Sud - 2018)

JEAN-BRICE GODET,
MUSICIEN

Pour la réécouter après l'avoir jouée.
Pour graver dans le marbre une collaboration.
Pour faire des dessins de pochette.
Pour pouvoir mettre de la distance, poser une oreille critique et puis déterminer des directions de travail.
Pour construire des objets sonores qui seront impossibles (ou presque) à reproduire en concert.
Pour continuer à faire vivre un rêve de gosse.
Pour clore un cycle.
Pour fabriquer des objets (CD, LP, K7) qui seront comme des bouteilles à la mer et qui voyageront plus loin que les concerts, tomberont dans des mains étrangères et fabriqueront de nouveaux amis (ou pas).
Pour vendre des trucs sous le manteau sans espérer rembourser l'argent investi.
Pour tenir un journal intime.
Pour écrire des livrets.
Pour faire kiffer quelqu'un qui va l'écouter dans sa bagnole.
Pour l'aventure.
Au début, quand j'ai commencé mes activités de musicien improvisateur, je trouvais ça trop contradictoire de vouloir fixer de l'éphémère. Je n'aimais pas ça. Et puis, avec le temps, constatant que mes disques voyageaient plus facilement que mes concerts, j'ai changé d'avis. Alors, depuis, j'en fais plus. Peut-être que tout ça n'est que de la vanité… J'aime penser cet objet, collaborer avec un·e graphiste ou un·e photographe, proposer à un.e journaliste ou à un·e ami·e (parfois les deux) d'écrire quelque chose. J'aime y mettre de l'intime, dans cet objet. Et puis, quand les disques voyagent, de nouvelles connexions se font, avec des passionnés qui habitent parfois très loin. Des fois naît une correspondance, d'autres fois une nouvelle collaboration… Impossible de prévoir avant de se lancer dans l'aventure.

À écouter
Jean-Brice Godet
Epiphanies (Gigantonium - 2018)

MATS GUSTAFSSON,
MUSICIEN

Enregistrer de la musique et la publier dans des formes et des structures spécifiques reste, pour moi, toujours quelque chose de très valable. La musique est toujours dans l'air. Et parfois nous l'attrapons. Dans certains cas, nous utilisons ce que nous attrapons pour le fixer sur un support de choix… afin de le rendre disponible pour un plus grand nombre.

Pourquoi ?

Parce qu'il nous faut combattre la stupidité. Qu'elle soit globale, locale ou bien la nôtre. Documents d'art… de culture… de musique… doivent être distribués de manière créative. Pas en un clic, sans réfléchir. Nous devons exposer l'art créatif et la musique de manière inclusive pour les gens, de la musique qui incite les gens à écouter. De la musique qui les fait réagir… et penser… Musique qui pousse à prendre des décisions. Cette musique qui parle de PARTAGE ! Spotifuck et iFuck ne font rien pour moi. Ils me prennent ma musique et mon argent et mettent ça dans les poches des gens avec qui je ne veux rien avoir à faire. La musique est mieux vécue en direct. Nous le savons. Mais quand ce n'est pas faisable… un objet… un média capable de contenir la musique de manière créative est la meilleure alternative.

Un véritable album… avec les titres intelligemment ordonnés… avec des notes de pochette appropriées… avec un graphisme soigneusement élaboré… avec une utilisation spécifique d'une image… qui a mûri après beaucoup de réflexion, de considérations et de temps. Avec une intention. Quelque chose à tenir. Quelque chose à vivre avec et par laquelle vivre. Nous vivons dans les moments les plus étranges en ce moment… et oui, ça devient de plus en plus bizarre et nous avons BESOIN de combattre cette stupidité-là, la renvoyer d'où elle vient et commencer à penser par nous-mêmes, nous devons commencer à filtrer les choses et inclure d'autres choses de nos propres goûts, nos propres choix. Nous avons besoin de musique. Nous avons besoin de communication. Nous avons besoin d'interaction. Et nous devons le PARTAGER !

« *La musique, c'est comme vivre mais en mieux.* »
Derek Bailey

À écouter
Mats Gustafsson & Thurston Moore
Hit The Wall (Smalltown Superjazzz - 2015)

ANTONIN-TRI HOANG,
MUSICIEN

Le disque physique a longtemps été, en plus d'un objet d'art, un véhicule pour la musique. Ces petits objets à collecter étaient autant d'aide-mémoire, constituant une bibliothèque physique du son. Aujourd'hui, le disque ne remplit plus ce rôle, étant supplanté par les données emmagasinables, et c'est une opportunité à saisir. Peut-être que l'objet discographique, par sa rareté, va prendre son indépendance, que la phonographie va se détacher complètement de la musique jouée pour se rapprocher de son statut d'objet composé de son, de matériaux, d'images et de textes. Je ne vois plus d'intérêt à enregistrer un disque pour garder une trace. Je peux le faire pour moi, pour documenter mon travail fait dans la vraie vie, mais je n'aspire pas à publier de tels enregistrements. Pour moi, le disque a perdu aujourd'hui le rôle de restituer le son. Pour cela, on a nos jambes pour aller aux concerts, notre mémoire pour se les rappeler, et Internet pour consulter ce qui se fait. Si je veux enregistrer un disque, c'est pour que le son lui appartienne, et à lui seul, en tant qu'objet d'art. Donc, j'essaie de penser l'enregistrement non comme une trace mais comme un tout et d'utiliser tout ce qu'il permet : faire du montage, mélanger les espaces, faire des sauts dans le temps, et gommer le plus possible l'espace du studio qui, pour moi, a perdu de sa pertinence. J'aime les disques qui partent faire un tour.

À écouter
Antonin-Tri Hoang, Benoit Delbecq
Aéroplanes (Bee Jazz - 2011)

FRANÇOIS JEANNEAU,
MUSICIEN

Enregistrer la musique est une question que l'on peut effectivement se poser, dans ces temps de dégradation des métiers de la culture en général et de ceux de la musique en particulier. Que connaîtrions-nous du jazz si cette musique n'avait eu le bon goût de naître en même temps que les techniques de l'enregistrement ? Il n'est pas question de laisser se perdre cette inestimable tradition, riche de tant de trésors, et il est donc important de la perpétuer, de l'enrichir.
Qu'un jeune musicien ait envie et besoin de se faire connaître, quoi de plus concevable ? Qu'un musicien plus âgé ait envie et besoin de jalonner l'évolution de son parcours, quoi de plus concevable également ? Il n'est nullement question de mégalomanie ni d'une quelconque ambition de passer à une hypothétique postérité mais de la simple envie de voir son travail récompensé par l'adhésion du public, celle de ses pairs et des gens du métier. Sans oublier que, de nos jours, si l'on veut espérer un engagement dans un club ou un festival, il est demandé une « actualité », actualité qui n'est autre le plus souvent que la sortie d'un disque. Le disque comme carte de visite, donc. Tout cela passe par l'enregistrement mais se heurte à d'implacables considérations économiques. Les *royalties* n'ont jamais été, sauf rares exceptions, une source de revenus permettant d'en subsister. La chute des ventes de disques n'arrange pas la situation. Bien sûr, chacun aimerait se voir proposer par une major un contrat de plusieurs disques étalé sur plusieurs années, assorti de conditions honorables. Cela n'arrive quasiment plus. Le rouleau compresseur du *business* de la musique ne fait pas de cadeau. Que peut bien peser la qualité si l'on ne vise que la quantité ? Les supports se multipliant, la tendance actuelle peut donc être, par nécessité, de privilégier l'artisanat, d'en venir à se produire soi-même, de faire diffuser sa musique sur Internet ou par le biais d'applications dédiées. Cela dit, je peux comprendre que l'on puisse préférer la musique en temps réel à la musique en boîte, le concert au studio, le cinéma à la photo, en quelque sorte, tel Sergiu Celibidache qui assimilait l'enregistrement à « *une nuit d'amour avec une photo de Brigitte Bardot* » !

Pour ma part, je n'ai jamais été enclin à enregistrer à tour de bras. L'essentiel des enregistrements faits sous mon nom l'a été grâce à des producteurs indépendants : Palm (Jef Gilson), Owl Records (Jean-Jacques Pussiau), JMS Records (Jean-Marie Salhani), Label Bleu (Michel Orier)… et je les en remercie. Je salue d'autant plus sincèrement le mérite des « petits labels », judicieusement regroupés dans l'association des Allumés du Jazz, qui, en dépit des vents contraires mais avec une passion indéfectible, réussissent à maintenir leur bateau à flot, permettant ainsi à tous ces musiciens qui n'ont que peu ou pas d'accès aux grandes compagnies de disques de laisser des traces de leur travail, pour le plus grand plaisir de tous. Je ne vois rien de mieux à ajouter que : continuons le combat, continuons d'enregistrer. Une histoire de « *footprints* », en quelque sorte. Il y aura toujours des gens assez allumés pour découvrir et aimer la musique qui est la nôtre et des gens assez téméraires pour l'enregistrer, la diffuser, la promouvoir.

P.S. : Je profite de l'occasion pour porter à la connaissance de l'honorable compagnie un enregistrement de mon Quartet (Emil Spanyi : piano, Matyas Szandaï : contrebasse, Joe Quitzke : batterie), intitulé *Okto*, enregistré, mixé, masterisé par Emil Spanyi, qui dort dans des fichiers et serait heureux de trouver quelqu'un pour le fabriquer et le diffuser. Quartet qui, dit en passant, a également bien des choses en stock qui ne demanderaient qu'à être enregistrées. Avis aux amateurs…

À écouter
Francois Jeanneau
Techniques Douces (Owl - 1976)

L'1CONSOLABLE,
RAPPEUR

À l'heure où les tubes de l'industrie musicale, à peine sortis, sont aussitôt déclinés sous forme de sonneries de portable - lorsqu'ils ne paraissent pas d'abord sous cette forme -, il semble pour le moins sain de se poser la question : pour quoi exactement enregistre-t-on la musique ? Spontanément, j'aurais pu dire que l'enregistrement de la musique a facilité sa reproduction et sa circulation, l'a rendue plus facilement accessible à un plus grand nombre, a changé tant la façon dont on l'écoute que celle dont on la fabrique. Mais ça n'est pas cela qui me vient spontanément à l'esprit, plutôt ce que l'enregistrement a rendu possible dans mon cas personnel. Et en tant que rappeur et *beatmaker*, le fait que d'autres enregistrent ou aient enregistré de la musique n'est rien de moins que la condition *sine qua non* de la possibilité que j'ai de composer la mienne : la musique des autres est en effet la matière première à partir de laquelle je compose ma propre musique. Qu'aurais-je donc fait si je ne pouvais écumer les bacs à vinyles, à CD, les enregistrements numériques téléchargés sur Internet, dans le but de collecter la matière première musicale à partir de laquelle je façonnerai la mienne ? Certains objecteront sans doute que j'aurais alors fait sans les *samples*, que j'aurais composé - comme tout le monde - avec une guitare ou un piano. C'est probablement vrai. Mais j'aurais alors beaucoup perdu. Car pour moi, le chemin fut en fait inverse : j'ai commencé par composer avec une guitare et un piano, et puis j'ai fini par comprendre, au bout de nombreuses années de pratique, l'intérêt esthétique et poétique de l'échantillonnage dans la composition musicale. J'ai alors été frappé - c'est le mot juste - par l'enrichissement des perspectives musicales qui s'offraient à moi, frappé par les nouvelles possibilités de composition que seul le recours à cette technique rendait disponibles, frappé par la curiosité musicale que ça a suscité chez moi, frappé par la manière dont ça a transformé aussi bien ma façon d'écouter de la musique (je me suis mis à en écouter beaucoup plus, dans des formes bien plus diverses, de la musique traditionnelle pakistanaise de telle période à la musique baroque en passant par le jazz, la funk, la soul, le blues, la folk et la musique classique, cherchant partout le bon *sample*, le trésor caché, la boucle à inventer) que ma façon de produire de la musique (la couleur musicale a changé, mais aussi la façon d'agencer les sons, l'ensemble a gagné en *groove*, en puissance, en éclectisme). L'échantillonnage (ou *sampling*, pour le dire à l'anglaise) a, pour sûr, qualitativement transformé et profondément enrichi ma palette de compositeur de musique. Aussi, je ne sais pas ce que répondront par exemple à cette question les compositeurs que je *sample*, mais lorsque je me pose, moi, la question de savoir pour quoi enregistrer la musique, depuis l'endroit où je suis, fabriquant la musique qui est la mienne, la réponse s'impose sans difficulté : enregistrer la musique pour permettre à d'autres de s'en saisir ensuite, de l'écouter, de l'analyser, d'en repérer des passages précis, de les destructurer, d'en ponctionner des parties, de les recycler et d'en faire la matière première de leurs propres compositions. Le *sampling* - et avec lui l'enregistrement qui, seul, le rend possible - permet en un sens une véritable écologie de la musique où rien ne se perd, ni ne se crée, mais où tout se transforme.

À écouter
L'1consolable
L'augmentation - Un album dont vous êtes le héros
(L1CNSLBL - 2018)

ANNE MONTARON,
PRODUCTRICE DE RADIO

Par où commencer ?

Primo, la musique se joue et se partage, en petit cercle ou en grand nombre.

Secondo, elle peut s'enregistrer et ainsi combler d'autres oreilles, voyager sous d'autres latitudes. Mais qu'est-ce qu'un enregistrement aujourd'hui ?

Un prisme aux facettes multiples, aux contours de plus en plus flous. Autrefois jalon important dans la vie d'un musicien, il prend aujourd'hui très souvent la forme d'une simple carte de visite destinée à exister dans l'océan musical. En effet, combien de musiques sont produites chaque jour en disque et sur le web ? Prisme étourdissant, protéiforme, envahissant, l'enregistrement est menacé de saturation et d'implosion. Pourtant, en même temps qu'elle brouille les cartes et empêche d'y voir clair, cette caverne d'Ali Baba fascine, captive !

Mon regard de programmatrice-radio, qui enregistre la musique, la diffuse, mais aussi l'écoute sur tous types de supports, tient en quelques paradoxes qui ne sont pas des réponses ou plutôt une réponse en forme d'esquive. Car la radio, dans son indépendance relative par rapport aux lois du marché, me permet de croire encore en l'avenir de l'enregistrement. Oublions ici l'enregistrement radiophonique pour ne parler que de l'enregistrement de studio dans l'objectif d'une édition sur support. Dans ce processus, quelques paradoxes premiers subsistent, au-delà même de la crise du disque, des labels indépendants ou de la concurrence du web. Un(e) musicien(e) interprète - celui ou celle qui joue une musique écrite par d'autres -, enregistre sa version d'une musique, d'un répertoire souvent déjà documentés (je pense à la musique ancienne, classique, romantique, contemporaine, à certaines musiques de jazz). Pourquoi le fait-il (elle) ? Pour proposer sa vision de cette musique, sa relation avec un univers qu'il (elle) a eu à cœur d'explorer en y projetant une partie de lui (elle)-même. Or, cette vision correspond à un instant T. et est souvent une étape dans son parcours de musicien(e). Mais le temps de fabrication de l'objet est tel, que bien souvent, quand le (la) musicien(e) écoute l'objet fini, il (elle) n'est plus totalement - parfois plus du tout - en intelligence avec ce qu'il (elle) a joué le jour de l'enregistrement.

Par ailleurs, ces glissements de perception, qui sont induits par la temporalité de l'enregistrement (long processus), coïncident rarement avec l'effet produit sur l'auditeur. Certaines versions prennent en effet à ses yeux une valeur particulière, voire définitive (versions de référence de tel ou tel répertoire), là où le (la) musicien(ne)-interprète n'y a vu qu'une étape dans le mouvement de sa relation à la musique, en constante évolution. Premier paradoxe !

La spécificité des musiques improvisées nous amène à un deuxième paradoxe.
Les musicien(ne)s qui improvisent ont - c'est évident - une relation forte, voire exclusive, tant au moment où la musique jaillit, qu'au public qui l'écoute et au lieu dans lequel le concert/la performance a eu lieu. Or, enregistrer une improvisation déplace l'instant vécu. Ce qui a eu lieu - moment révolu dont seules quelques bribes restent dans les mémoires ou les corps - se trouve projeté dans un autre espace-temps : l'abstraction de l'écoute chez soi ou sur des supports que la transhumance moderne et la technologie ont inventés. De plus, l'éphémère se répète, à l'infini ! N'y a-t-il pas là un paradoxe ? Bien entendu, au-delà du paradoxe, l'enregistrement *live* - ou l'enregistrement de concert - a la valeur ajoutée de l'instant qu'on re-trouve : re-trouvailles, re-naissance ! C'est sans doute dans cet état d'esprit que le violoncelliste Didier Petit, artisan du label In Situ, a produit autrefois une série au titre évocateur : In Vivo. Et comme par ailleurs, on ne compte plus aujourd'hui les musicien(ne)s-improvisateurs qui ont créé leur propre label, on imagine que ce paradoxe leur convient, ou alors, qu'ils (elles) ont le goût des paradoxes… Mais en matière d'enregistrement, le plus grand des paradoxes tient sans doute dans cette volonté de fixer, d'inscrire, de graver, de laisser une trace, alors que la vie n'est que mouvement, passages, alternance de continu et de discontinu, et que la musique, comme manifestation du vivant, n'échappe pas à ce mouvement incessant. Alors… enregistrer la musique, pour quoi faire ?

Pour résister à la fuite du temps, au caractère éphémère de la performance, du concert, bien plus encore que pour exister, apporter sa pierre à l'édifice, ou faire connaître une musique considérée comme marginale ? Continuer à graver des sons, envers et contre tout, comme on cultive son jardin, pour que la terre sur laquelle on pose ses pieds soit autre chose que de la terre battue ou rebattue ?

À écouter

« À l'improviste »,
tous les jeudis sur France Musique, de 23h à minuit

EVE RISSER, MUSICIENNE

Enregistrer, produire, sortir un disque sont trois choses distinctes. Parlons donc de l'enregistrement. D'abord, on enregistre pour ré-écouter ce qu'on fait. Parfois, quand on joue, on a la tête dans le guidon. Les avis divergent là-dessus. Certains n'aiment pas ré-écouter. Moi et mon pote Joris, on aime bien et on ré-écoute ensemble nos sessions et on donne notre avis. On apprend à se connaître sur un autre plan que seulement musical, ça devient un peu plus large car on met des mots. Ensuite, dans notre collectif et label Umlaut, enregistrer est depuis le tout début de nos discussions une possibilité de tourner des pages artistiques. C'est un peu l'analogie de l'exposition pour le plasticien. Si l'aboutissement d'une œuvre a lieu au moment où elle est montrée, alors une fois passé ce stade, l'artiste peut passer à autre chose. C'est pareil pour la situation de concert d'ailleurs car, bien souvent, le plus difficile dans la réalisation d'une œuvre ou d'une chose est de la « faire voir/entendre » aux autres. C'est à ce moment-là en effet qu'on confronte sa liberté d'artiste « créateur·trice » à d'autres contextes et qu'on passe la dure épreuve de devoir ne pas la perdre ! Épreuve du feu garantie. Surtout pour le solo, j'entends souvent. Et finalement, pouvoir donner un enregistrement à l'écoute, c'est comme pouvoir regarder une œuvre visuelle plusieurs fois. Si l'on considère que la musique est un art du temps, c'est-à-dire qu'elle est difficilement saisissable, car aussitôt jouée elle disparaît, l'enregistrement est une des manières de la fixer. Mais on fixe un moment, c'est une photo. Bon, pourquoi pas. J'adore écouter des disques. Mais il faut reconnaître que quelque part, c'est un peu comme stocker des conserves ou du surgelé. C'est trop bien de pouvoir en consommer chez soi quand il n'y a pas de frais dehors, mais ça n'aura jamais la saveur du *live*. Ne serait-ce que parce que je ne suis pas sûre que l'amour (ou d'autres émotions) partagé entre les musiciens et leur public puisse passer à travers la membrane d'un haut parleur. Par contre, il existe beaucoup de méthodes sympas pour choisir de bons trucs (pour pas dire « produits » !! ha ha !) à écouter sur du bon matos afin de pallier les carences émotionnelles ou qualitatives dues à ces pratiques de « conservation ».

À écouter

Eve Risser White Desert Orchestra
Les deux versants se regardent (Clean Feed - 2016)

DANIEL SOTIAUX, PRÉSIDENT-FONDATEUR D'IGLOO RECORDS

Faut-il encore produire des disques ?

Tous les chiffres l'indiquent, le *streaming* a gagné la guerre face aux téléchargements et bien entendu face aux supports matériels. Evidemment, les avantages de cette technologie sont nombreux. Fini de se prendre la tête avec des ordinateurs saturés de fichiers. Oubliée, également, la hantise du crash du disque dur ou de fichiers corrompus qui rendaient définitivement inaudibles les précieux contenus qu'on y avait accumulés. Quant aux supports physiques, CD ou vinyles, la baisse des ventes est continue même au niveau des ventes après concert qui restaient un marché de niche intéressant pour les artistes.

Avec un coût très faible pour l'utilisateur - de 5 à 10 euros mensuels pour un abonnement voire gratuitement si on se satisfait d'un service limité et qu'on accepte les publicités - et une offre permettant de piocher dans des catalogues dépassant les 40 millions de titres (exemples : Spotify, Deezer), ces services bouleversent la consommation musicale, mais aussi l'économie globale de la musique enregistrée, car, et c'est le principal problème, la rémunération des ayants droit par les sociétés de *streaming* (artiste, producteur, éditeur) est particulièrement basse et ne devient significative que pour les titres qui dépassent les dizaines de milliers d'écoutes. On est donc face à un paradoxe : la technologie permet des diffusions mondiales et une possible ouverture de tous les contenus musicaux au plus grand nombre, mais la recette de cette diffusion est pratiquement nulle pour les artistes qui ne prétendent pas être des stars mondiales. En clair donc, le *streaming* ne compense absolument pas, même si en nombre d'auditeurs l'écoute d'un morceau est plus importante que celle que le support physique offrait, les recettes des ventes des supports physiques. Et la différence peut être importante !

Faisons un calcul simple : un CD de jazz coûte en production plus ou moins 9 000 euros :
- 3 000 pour le cachet des musiciens
- 3 000 pour le studio
- 3 000 pour la fabrication (1 000 exemplaires)

(en ajoutant la redevance pour reproduction mécanique, ndlr)

Un CD pouvait, pour un succès dans le jazz moyen, se vendre 8 à 9 euros (hors frais du distributeur et des points de vente), soit un possible retour, toujours sur 1 000 exemplaires, de 8 à 9 000 euros. Idéalement, les projets pouvaient être équilibrés ou, en tout cas, être peu déficitaires. Avec la fin du support CD telle qu'elle est annoncée, le budget de production d'un album devient :
- 3 000 pour les musiciens
- 3 000 pour le studio

Mais les recettes, elles, ne seront pour un nombre identique d'écoutes que de quelques euros. D'où un fort déficit pour les divers ayants droit ! Une solution, très souvent pratiquée par les producteurs en Belgique (la rémunération des artistes lors des sessions d'enregistrement n'est pas une obligation légale en Belgique alors qu'elle l'est en France), est de ne plus payer les artistes et de ne considérer l'enregistrement que comme un support de promotion. Dans ce cas, il ne reste quasiment plus que le studio à payer (très souvent le producteur de l'album se rémunère d'abord sur les ventes puis partage, selon des clefs variables, les recettes avec l'artiste). Une autre piste est que le producteur travaille plus l'édition, car, majoritairement, les labels sont éditeurs des titres des artistes enregistrés (quand il s'agit d'un répertoire original évidemment).

Reste que tout ceci est faux !

Le système industriel propose des mises en marché des albums sur supports variés, car, c'est une évidence, il reste des marchés de niche. Idéalement, il faudrait que l'album sorte en vinyle, en CD et en *streaming*, ce qui augmente dramatiquement les budgets de production ! Enfin, notons que le *streaming* nécessite une médiation efficace surtout pour les artistes dont le potentiel commercial est minime. Mettre en évidence dans un océan de millions de titres les nouveautés pour aider le public à s'orienter deviendra une nécessité coûteuse et, on l'aura compris, très peu rentable.

Alors que faire pour équilibrer une production d'artistes comme les groupes de jazz ? Certains cherchent la solution dans l'organisation des concerts, soit qu'ils développent eux-mêmes un secteur de « booking-tourneur », soit qu'ils conviennent avec l'artiste d'un pourcentage sur chaque concert (selon les firmes, ce pourcentage va jusqu'à 15% des cachets payés). Et bien entendu, pratiquement plus aucun label ne paie les musiciens lors des sessions d'enregistrement (en fait, même les gros labels interviennent de moins en moins dans la production et se contentent de recevoir l'enregistrement fait (par l'artiste) et de conclure une licence). Tout cela pour dire que, *in fine*, c'est sur l'artiste que se reportera l'essentiel du manque à gagner des firmes de disques suite à la baisse des ventes des CD. Tenable ? Certainement pas. Pour IGLOO RECORDS, il y a 40 ans, il s'agissait de proposer une alternative à l'industrie de la musique qui « *excluait les artistes indépendants peu ou pas assez rentables* ». Aujourd'hui, nous sommes face à un nouveau défi : construire une alternative face aux monopoles de la diffusion numérique. Le problème est que nous sommes passés du stade national au stade mondial. Une firme comme ECM, un catalogue mythique et un travail rigoureux, avait décidé de ne pas conclure de contrats avec les plateformes numériques. Elle a dû changer d'attitude tant ce nouveau mode de diffusion est puissant et irréversible (le modèle économique d'ECM s'effondrait).

> *« C'est à un changement de paradigme que nous devons travailler. »*

Conséquence ? Des firmes comme Universal occupent pas loin de 40 personnes pour analyser les données de consommation recueillies des sociétés de *streaming* grâce aux accords signés avec elles. Ces analyses permettent à Universal de sentir quelles sont les tendances et quels publics s'intéressent à quelles musiques. « *Depuis le début des années 2000, il y a eu tous les ans des nouveaux qui ont eu des succès incroyables. Et je pense qu'on peut l'expliquer par la capacité qu'on a à être beaucoup plus en prise avec des premiers cercles de public, à aller toucher les gens en direct* », Oliver Nusse, président d'Universal Music France. Et d'ajouter : « *C'est la première fois qu'un mode de consommation a un effet sur notre stratégie artistique* ». Il s'agit ici de musiques populaires rap, hip-hop, une certaine variété francophone, la pop… , mais très vite, le système pourrait s'étendre à l'ensemble de la production musicale dont la musique classique et le jazz.

Face à cela, que pouvons-nous faire ? Sans avoir de solution immédiatement, j'ai une conviction forte : l'alternative ne se construira que si des solidarités entre indépendants se créent. Aujourd'hui, c'est quasiment du chacun pour soi, pour son projet, pour son écurie d'artistes, pour son *business*. Ce modèle pour les producteurs indépendants ne peut plus fonctionner. C'est à un changement de paradigme que nous devons travailler. Un exemple ? Aujourd'hui, 60% des écoutes en *streaming* se font à partir de *playlists*. Pourquoi les producteurs indépendants ne pourraient-ils pas créer des *playlists* collaboratives laissant place aux sensibilités artistiques en essayant de rejoindre le maximum de public ?

Voilà nos chantiers futurs !

À écouter

Nasser Houari, Jean-Philippe Collard-Neven
Yalla (Igloo - 2018)

LE SOUFFLE CONTINU (THÉO JARRIER ET BERNARD DUCAYRON), DISQUAIRE

Aujourd'hui, la question de la musique enregistrée semble être réduite à des notes, des discours, des réponses, des points d'interrogation, des points de suspension… Crise ou pas crise, c'est sans doute justement pour pouvoir répondre à cette question que la musique est enregistrée. C'est pour tenter de résoudre ce flou qu'elle est enregistrée, pour tenter par exemple de comprendre à qui elle s'adresse, cet autrui monstrueux, cet auditeur sans visage. Comment répondre à cette question difficile…

L'enregistrement d'un disque commence aujourd'hui et finit demain. Il permet aux générations d'aller « à la recherche du temps perdu », pour faire revivre des époques disparues, arrêter des moments qui passent trop vite. Renouer les chaînes entre les auditeurs, nous, vous, ceux qui nous ont précédés et les prochains. La simple idée d'une trace. Cette trace qui sera d'ailleurs interprétée de différentes manières par les musiciens eux-mêmes. Pour certains, ce sera un désir de perfection, car enregistrer la musique, c'est aussi pouvoir faire des choix, gommer, styliser, donner à entendre ce que l'on choisit uniquement de donner à entendre et cela sans que ce soit piraté par des interférences. Pour d'autres, ce sera juste offrir aux auditeurs

le luxe de s'enflammer ou de rêvasser sur des sonorités. Bref, chaque musicien aura une bonne raison d'enregistrer sa musique et de la faire entendre. Si cela reste bien évidemment une énigme et tant mieux, pour nous, la raison d'enregistrer la musique a la force de l'évidence. La musique nous apprend à rêver, à voyager, à tenter d'être heureux, à fuir la douleur… Elle nous apprend à vivre, à rester en vie tout simplement. Il suffit de fermer les yeux, la musique, enregistrée ou pas d'ailleurs, est à la fois dans la vie et de l'autre côté de la vie.

À écouter
Cohelmec Ensemble
5 octobre 1974 (Le Souffle Continu records - réédition 2017 du disque Chavance 1974)

NICOLAS THIRION,
MUSICIEN, DIRECTEUR DE WHY NOTE

L'enregistrement, au-delà des questions de trace, de mémoire et des problématiques de diffusion physique ou numérique, m'intéresse essentiellement pour le processus créatif spécifique qu'il implique : il y a les prises de sons instrumentales ou électroniques, mais il y a aussi le travail de montage, de mixage, des effets et traitements sonores, etc. Aucune des étapes du processus n'est neutre, elles demandent toutes de faire des choix techniques et artistiques ; ces deux notions s'entrechoquent et s'entremêlent, et c'est dans cette dialectique que se situe à mon sens essentiellement la « nouveauté », là où se niche la création. Parce que maintenant, on connaît tous les effets, les traitements, de la reverb spring au vocoder, même si on ne sait pas toujours les nommer, et donc on va les associer à des notions culturelles, des valeurs, avec lesquelles le musicien/l'ingénieur du son/le producteur/le réalisateur peut « jouer ». Et globalement, je trouve que l'on ne parle pas assez de ces questions de choix techniques de studio qui sont devenus un matériau pour la création, au même titre que l'harmonie ou l'orchestration. On parle du 5e Beatles mais finalement, peu de gens connaissent les producteurs de Beyoncé ou Kendrick Lamar, ou plus près de nous, Jeanne Added, et comment s'instaurent les collaborations en studio. Dans cette « réflexion », je pense bien sûr largement au hip hop et à l'électro, qui sont des musiques de « producteurs » et de studio. Le jazz, les musiques improvisées ou contemporaines, gagneraient à plus investir ces questions dans les réalisations discographiques. Je ne dis pas qu'aucun travail n'est fait, loin de là, mais souvent les traitements s'inspirent du hip hop, de l'électro, parfois dans une démarche un peu mimétique, alors que ces questions de studio pourraient être aussi des espaces de créativité, pour que la liberté revendiquée par l'écriture jazz/improvisation se ressente aussi dans la mise en son, la fixation sur disque.

À écouter
Nicolas Thirion
Death In Death Valley (Dokuro - 2013)

JEAN-FRANÇOIS VROD,
MUSICIEN

Allons à l'essentiel (ce qui constitue pour moi l'essence de la réponse à ta question, vu de mon endroit) :

1) C'est toujours, 40 ans après mes premiers enregistrements, un choc de m'entendre jouer.

Le résultat de l'enregistrement est un impitoyable miroir tendu aux musiciens qui acceptent le jeu du micro. C'est, avec tant d'autres musiciens, une des raisons qui m'amène régulièrement à me mettre dans cette situation qui reste, à bien des égards, schizophrénique (je joue maintenant dans un espace pour des gens qui vont m'entendre plus tard dans un autre espace…).

2) L'enregistrement, et tout ce qui éventuellement s'ensuit (montage, mixage), peut se concevoir comme la fabrication ludique d'un objet qui n'existera jamais dans la réalité.
Tout cela devient alors une opération « magique » qui n'est pas dénuée d'intérêt. Au final, on tient dans la main un objet de plastique avec lequel on peut dire : « *Voilà, écoutez, c'est ce que j'imagine...* »

3) On annonce depuis 20 ans la mort du CD, et il est aujourd'hui devenu quasi impossible de trouver ce qu'on appelait jadis des « boîtes de disques ». Labels étranglés, fragile économie de production (merci aux quelques institutions qui continuent à aider, mais pour combien de temps, l'économie du disque), distribution inexistante, tout semble conduire à interrompre la production. Pourtant, sans disque, ceux qui « programment » rechignent à le faire, sans toujours mesurer que faire un vrai disque aujourd'hui (pas un auto-produit dans ta cuisine) relève d'un parcours souvent homérique.

4) L'enregistrement est pour moi assez indissociable du plaisir de cette relation si particulière avec celui qui, à ce moment-là, enregistre.

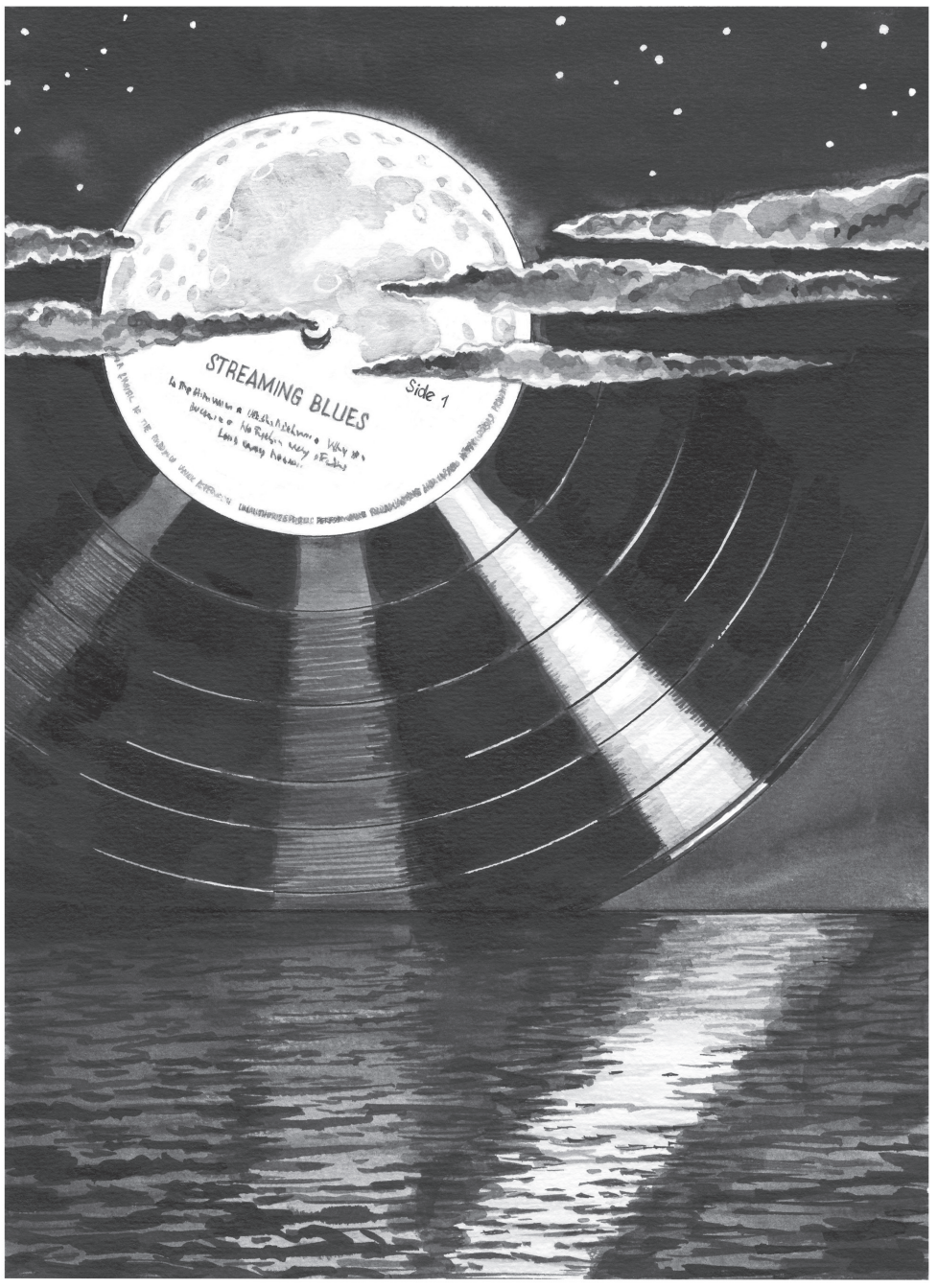
Quelques propos apparemment anodins échangés en studio, suite à une prise, ont parfois eu des conséquences déterminantes sur ma pratique musicale ultérieure.

Je porte dans mon cœur le travail et les échanges avec Alain Cluzeau au studio Acousti, Silvio Soave à Waimes en Belgique, Alexi Meier dont je pleure encore aujourd'hui la disparition brutale, et tout récemment Mathieu Pion.

5) Mais qui écoute ? Et comment ?

C'est une évidence de dire que « l'écoute » au sens d'une action qui va mobiliser la disponibilité totale d'un(e) auditeur(trice) pendant 40 à 50 minutes face à ses enceintes est peut-être en voie de disparition. De ce point de vue, la réalisation d'un disque, de sa conception à sa vente, pourrait bien s'apparenter aujourd'hui au fait de jeter une bouteille à la mer. Mais, il arrive toutefois que l'on rencontre quelqu'un qui, ayant écouté attentivement un de vos disques, vous avoue sa sincère émotion. C'est là une excellente raison de continuer à enregistrer de la musique.

À écouter
Jean-François Vrod
La Soustraction des Fleurs, Airs de Moyenne Montagne (Umlaut - 2018)



STREAMING BLUES

Texte de **Jean-Louis Wiart**
Illustration de **Jeanne Puchol**

Que les choses soient claires, il n'y a aucun compositeur digne de ce nom derrière ce titre. Juste un clin d'œil teinté, comme l'exige précisément le blues, d'une forme de tristesse, à une époque où l'anglais, du « happy hour » au plus récent « black friday », s'avère de plus en plus envahissant au fronton de nos commerces. Paradoxe d'une situation au regard d'une population qui, parlant par ailleurs assez rarement cette langue de manière correcte, a froidement porté atteinte à la sienne en supprimant il y a peu le subjonctif et en se débarrassant plus récemment du passé simple. Vous me direz qu'il s'agit d'un délit mineur dont la presse a d'ailleurs assez peu parlé outre les témoignages de quelques linguistes désabusés. Il est vrai que dénoncer une pratique susceptible de rendre Racine illisible ou à tout le moins pédant aux nouvelles générations ne saurait constituer un événement majeur dans le monde difficile d'aujourd'hui. C'est donc un détail, mais comme tous les détails, il a son importance et nous y reviendrons.

Un hebdomadaire national, qui consacrait un long article à cette invasion linguistique, s'est attaché à mieux cerner le vocabulaire sévissant dans certaines structures du monde de l'entreprise. On y apprend ainsi qu'une « novlangue » comme disait le grand visionnaire qu'était George Orwell se substituait aujourd'hui dans la conversation courante au langage ordinaire. Ainsi, en refus à la proposition d'aller prendre un verre, l'avènement d'un « *je suis timé, j'ai un call* » remplacerait donc désormais le très commun « *je n'ai pas le temps, j'ai un appel téléphonique* ». Comme le souligne l'article, on peut noter au passage le côté surréaliste de la chose en faisant observer qu'il s'agit d'une phrase qui n'a que peu de chances d'être comprise par les anglophones eux-mêmes ! Le regretté Umberto Eco avait pour habitude de dire que la langue de l'Europe n'était pas l'anglais, mais la traduction. Si tu nous entends Umberto, c'est très mal parti, mais on te tiendra au courant, c'est promis.

Spécialiste reconnu d'Arthur Rimbaud, Alain Borer défend sans relâche ce trésor national unique qu'est la langue française en rappelant qu'elle est la seule à disposer d'une grammaire qui scintille de passés différents, d'un futur antérieur et d'un plus-que-parfait, arme de haute précision et source de subtilités au niveau de l'expression. Tout abandon de notre part est donc coupable quand on songe aux périples accomplis par des étrangers qui ont quitté leur propre pays par amour de notre langue. Qu'il suffise d'évoquer Amin Maalouf (dont le neveu m'a-t-on dit joue de la trompette) qui, enfant, lisait les *Trois mousquetaires* en langue arabe dans les collines libanaises, ou François Cheng, né dans la lointaine province chinoise de Shandong et qui, à vingt ans, ne parlait pas un seul mot de français. Or ces deux « immigrés » siègent aujourd'hui, à l'issue d'un parcours assez incroyable, à l'Académie française !

Pour en revenir à Alain Borer, ce dernier a prédit un jour avec humour que, par effacements successifs, il ne restera bientôt plus du mot France que les lettres Fnac. C'est dire si ce jour-là officialisera la confirmation d'un basculement silencieux, mais capital survenu au début des années 80 à savoir la transformation du citoyen en consommateur. Comment la grammaire aurait-elle pu en réchapper puisque déjà décrétée « fasciste » en 1968 et plus modérément « négociable » sous la précédente mandature. C'est surtout, au passage, réaliser à quel point tous ces débats enflammés sur la définition de ce que représente une nation et sa langue se seront avérés parfaitement hors sujet ; le règne ultérieur assez brutal et sans partage de la mondialisation, accompagné par les ravages d'une télévision nécessairement indigente puisque livrée pour l'essentiel aux marchands, n'a évidemment rien arrangé. Le consommateur moderne, notamment sous son aspect compulsif, n'est donc pas né de la dernière pluie, puisque les lecteurs d'un certain prix Renaudot décerné en 1965 (je me souviens comme tout le monde du roman *Les choses* de Georges Perec) avaient déjà sous les yeux le terreau du futur.

Vous devez penser qu'il est grand temps d'en venir au *streaming* et vous avez tout à fait raison, même si depuis le début de ce propos la problématique est du même ordre. Dans un édito de son excellent blog consacré depuis bientôt dix ans au jazz (*www.blogdechoc.fr*, on peut s'abonner, c'est gratuit), Pierre de Chocqueuse brosse dans un texte d'humeur un tableau aussi pertinent que pessimiste des aventures respectives du musicien et du consommateur moderne face à un système quelque peu perturbé. Ce qui survit en matière de production se situe finalement aux extrémités, sachant selon la formule que toute ressemblance avec la situation politique du moment ne peut-être que fortuite. En quelque sorte un champ que le commentaire précisément politique stigmatise de plus en plus souvent sous les appellations de vieux et de nouveau monde. En ce qui concerne les auditeurs.rice.s (exemple d'écriture inclusive que ce journal sensible aux progrès de toute nature se devait d'afficher au moins une fois), le choix entre le disque vinyle ou le *streaming*. En d'autres termes et pour faire vite, le retour à une configuration ancienne qui était proche du livre ou le choix de la dématérialisation.

Entre le vinyle renaissant et le *streaming* (qui représente 84 % du marché digital), un trou noir ne cesse de s'agrandir ; il constitue une sorte de cimetière peuplé de noms de labels parfois prestigieux qui ne vivent désormais plus que dans nos mémoires. Cependant, les affaires continuent. On se souvient que des discothèques entières ont été finalement rachetées dès les années 80 avec la naissance du cd. Le monde nouveau, faute de disposer d'un patrimoine suffisant d'artistes de même niveau, est peut-être même en train de s'organiser et nous refaire le coup avec les dernières techniques d'une remasterisation de plus en plus performante. Va-t-on être amené à acheter trois fois la même musique par les mêmes interprètes ? Ne soyons pas mesquins, quand on aime, on ne compte pas.

Certains considèrent que s'émouvoir des conséquences entraînées par une technique aux progrès galopants et qui prend aussi souvent le législateur de vitesse relève du détail. Nous sommes dans un monde où, pour continuer à avancer, le progrès sacrifie aujourd'hui pêle-mêle de manière parfois imperceptible tout ce qui *a priori* lui paraît superflu voire surtout inutile pour atteindre un objectif généralement commercial. Dans le domaine qui nous occupe, on peut évoquer la compression du son pour résoudre un problème d'espace, ou l'évanouissement de la mémoire spatiale dans la lecture pour pouvoir lire n'importe où. Ainsi le *streaming* va-t-il condamner à son tour l'un des rares efforts de création jamais entrepris dans le domaine de la conception d'un disque, sans doute suite logique de la quasi disparition des directeurs artistiques. *Exit* la notion d'album-concept qui, de Sinatra à Miles en passant par les Beatles ou Joni Mitchell, a charmé des générations entières. Avec des tentatives parfois ambitieuses de raconter une véritable histoire. Cette disparition s'effectue ainsi au profit d'une variante musicale de vente à la découpe qui par nature tient moins de place grâce à cette possibilité d'acquérir pour une somme modique de la musique au détail. L'économie est donc toujours au centre des préoccupations quand il s'agit de valider la pertinence d'un projet musical par son nombre « d'écoutes » avec toutes les manipulations que cela peut entraîner, et de n'amorcer qu'ensuite un processus de production. Les plus lucides font observer que ces pratiques mettent ainsi en situation de créer des bulles spéculatives qui bien évidemment feront si nécessaire l'impasse sur la qualité artistique.

Je me souviens du raisonnement d'un chef d'orchestre comme Daniel Barenboim à propos des répétitions précédant un concert. Il expliquait qu'un nombre insuffisant de séances ne pouvait que conduire à faire l'impasse sur certains détails (là où se trouve le diable que nous avons vu sévir plus haut au plan linguistique, c'est toujours le même combat) pour continuer à avancer, et au moins se donner la chance de parcourir l'ensemble de la partition. Au bout de ces « renoncements » successifs et parfois individuellement peu importants, se produisait alors un autre phénomène : l'œuvre perdait insidieusement de sa substance et à la fin, on encourait le risque majeur qu'il n'y ait plus rien. Il nous appartient donc d'apprécier avec lucidité ce dont toute innovation nous prive et de décider si le jeu en vaut ou non la chandelle. Paul Valéry est mort en 1945, c'est dire avant même que la perspective de tout ce que nous avons évoqué soit tout simplement imaginable. Il soulignait pourtant déjà que la vie moderne avait d'une manière générale une propension à nous épargner l'effort intellectuel à l'instar de ce qu'elle met en œuvre utilement pour nous assister au mieux dans le domaine de l'effort physique. Il appelait déjà notre attention sur le fait qu'elle avait ainsi tendance à remplacer l'imagination par les images, les raisonnements par les symboles voire parfois par... rien. Bien vu.

Un proverbe bouddhiste pour la route : « *Celui qui, après avoir été négligent, devient vigilant illumine la terre comme la lune émergeant des nuées* ». Il est peut-être encore temps d'essayer...

STREAMING EN TERRE CUITE

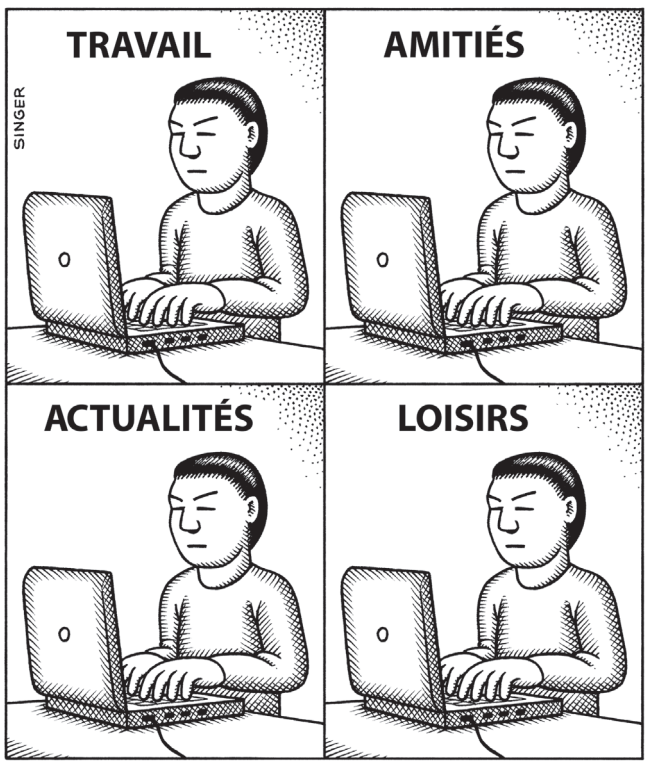
Textes de **Serge Adam** . Illustration de **Andy Singer**

Streaming, s'il est bien lié aux pratiques d'Internet, est un terme que l'on utilise depuis presque aussi longtemps que *download* (téléchargement) et sa traduction « en continu » résiste bien à son appellation anglo-saxonne. Bien avant le *peer to peer* - où le *download* s'incarnait - le *streaming* était un outil pour diffuser des fichiers musique et vidéo sur les sites Internet, il permettait d'encoder des fichiers en basse définition sans ralentir l'affichage des pages, à charge pour l'utilisateur de patienter ensuite pour visionner et écouter les fichiers.

Après une longue période où la qualité des fichiers musicaux proposés était fortement dégradée (mp3 128 kbps), les vitesses de flux permettent aujourd'hui d'accéder en *continu* à des fichiers de qualité supérieure (mp3 320 kbps), idem pour la vidéo.

Ce bond technologique a permis à de nouveaux opérateurs d'émerger avec un déploiement fulgurant réussissant à imposer le *streaming* comme un nouveau mode de consommation de la musique et de l'image - plus exactement des films, l'image devenant de plus en plus associée à la consommation de musique, autre sujet. Mais surtout, ils sont en passe de réussir à imposer un nouveau modèle économique où il faudra payer une redevance mensuelle pour accéder à tous ces catalogues.

Les opérateurs historiques, qui diffusaient de la musique en *streaming* gratuitement et légalement, sous la pression des majors qui les ont éreintés à coup de procès pour des titres protégés qu'ils diffusaient, ont dû revoir leurs offres gratuites, et proposer des offres payantes en se restructurant drastiquement : Pandora le plus gros site d'écoute de musique gratuite en ligne sous forme de web radio - 80 millions d'utilisateurs - a vu sa valeur en bourse divisée par 7 depuis 2014. Soundcloud, qui met en ligne 120 millions de titres, la plus grande discothèque mondiale, a dû licencier en 2017 40% de ses effectifs et a vu sa valeur diminuer aussi de 40%. Ces deux sites proposent aujourd'hui une offre payante. Même Napster, opérateur historique du *peer to peer* rattrapé par des procès retentissants, propose aujourd'hui, pour ne pas disparaître, une offre en *streaming* payante. Et puis, tous ceux qui n'ont pas voulu ou pu évoluer vers ce nouveau modèle ont disparu récemment (Ebuzzing en 2013, Groove Shark en 2015, Blitzr en 2017, etc.).



On avait cru un peu naïvement que l'industrie du disque, concentrée aujourd'hui en 3 majors détentrices de 80% des droits mondiaux de la musique, n'allait pas se relever du *peer to peer* puis de la chute des ventes du CD, accélérée par les nouveaux usages et l'explosion des smartphones. On aurait pu imaginer une nouvelle redistribution des cartes, en mettant les artistes, les utilisateurs et les producteurs au centre, dans un nouveau dispositif de partage des contenus et de la valeur.

Mais c'était oublier que la musique représente une valeur marchande colossale et qu'elle aiguise les appétits des multinationales. Si les majors du disque[1] ont raté la transition numérique, elles se sont parfaitement adaptées aux nouveaux acteurs, aux nouvelles formes de marchés et de consommation en imposant, par les droits qu'elles détiennent, une rémunération pour leurs œuvres diffusées.
Et même si le modèle économique des géants du web (GAFA) repose sur la publicité, elles tentent comme Google - *via* YouTube - de diffuser de la musique gratuitement et se résolvent aujourd'hui, sous la pression des majors, à proposer une offre de musique de *streaming* payante.

Les sociétés de *streaming*[2] sont pour l'instant dans un modèle économique en sursis car elles sont lourdement endettées et ne génèrent pas de bénéfices : elles reversent les 3/4 de leur chiffre d'affaires aux 3 majors du disque qui leur louent leur catalogue. Face à la trésorerie colossale des GAFA qui se lancent dans l'aventure, et à leur position dominante, elles seront, au mieux, absorbées.

Finalement, tout cela ne serait qu'une banale histoire d'un épisode du capitalisme de ce début de XXIe siècle si cela n'entraînait pas durablement une transformation radicale de l'offre culturelle et, par là même, une disparition annoncée de tout un pan de producteurs et de musiciens ainsi qu'une uniformisation des contenus.

C'est principalement le mode de répartition - l'assiette sur laquelle sont calculées les redevances - qui pose problème. Dans le *streaming,* la rémunération des producteurs est déterminée selon le nombre d'écoutes d'un titre, rapporté à son ensemble par pays et par mois. La part revenant aux labels n'est pas directement liée au nombre de clics sur son catalogue mais profite aux titres les plus écoutés sur la plateforme, principalement ceux écoutés par les 16-25 ans coutumiers de la musique en boucle contrairement aux autres utilisateurs qui ont un nombre d'écoutes modéré.

Un utilisateur, avec son abonnement de *streaming* payant, qui écouterait principalement du jazz, peut imaginer que la plus grande partie de son abonnement sera reversée aux producteurs et aux musiciens des musiques qu'il écoute. En fait, il n'en est rien. La rémunération du producteur est calculée sur le nombre de ces écoutes ramené aux millions de *streams* mensuels. Quelques centimes seulement seront versés aux producteurs de jazz sur les 9,99 euros d'abonnement de l'utilisateur, le reste sera « redistribué » aux producteurs dont les titres sont écoutés des milliers de fois - l'utilisation de *playlist* boostées par les majors démultipliant le nombre d'écoutes sur une infime proportion de titres. La rémunération des artistes, musiciens interprètes de jazz, quant à elle, sera nulle.

Après avoir salué l'essor du *streaming,* les producteurs phonographiques se rendent compte que ses fruits sont un mirage.

« Certains genres peu écoutés sur ces plates-formes, comme le classique ou le jazz, ne pourront pas survivre », prévoit Emmanuel de Buretel, PDG de Because Music. Ce mode de calcul *« risque d'écraser la rémunération d'un grand nombre d'artistes - ceux qui ne figurent pas dans le Top 50 - mais aussi d'asphyxier à terme la production locale puisque les revenus des répertoires les moins exposés s'assécheront »*, assure Jérôme Roger, directeur général de l'UPFI.

Et même si une plateforme comme Deezer se dit prête à changer ses modes de répartition, les majors du disque rechignent : le mot est faible tant elles ont imposé des règles qui leur sont favorables. Aujourd'hui, il y a 140 millions d'utilisateurs payants pour les services de *streaming*. Avec la montée des classes moyennes dans le monde et l'ouverture du marché en Afrique et en Asie, le nombre d'abonnés payants sera de 2 milliards dans les prochaines années : la croissance du *streaming* est faramineuse, tous les grands opérateurs se sont lancés dans une offre payante. La paupérisation des producteurs et des musiciens sera à la mesure de cette montée en puissance : effrayante.

> *« Le nombre d'abonnés payants sera de 2 milliards dans les prochaines années. »*

Mais ce qui effraie le plus, c'est l'uniformisation : comme les GAFA, maîtres du numérique, qui commencent à opérer un filtrage des contenus qu'elles diffusent en imposant une vision du monde, certaines sociétés de *streaming* comme Spotify commencent à prendre le même chemin : ici un rappeur américain banni de la fameuse *rap gold playlist*, là d'autres *playlists* mises en avant sans aucun lien avec la diversité musicale. La révolte viendra peut-être des utilisateurs, affligés que leur abonnement ne rémunère pas les artistes et les producteurs des musiques qu'ils écoutent. En attendant, il reste Bandcamp pour écouter de la musique gratuitement et soutenir les artistes et producteurs : pour combien de temps ? Et ça restera marginal, cette plateforme étant surtout utilisée par les musiciens…

(1) Universal Music est valorisée plus que sa maison mère, Vivendi. Warner Music a renoué avec une croissance à 2 chiffres. Sony Music est une des rares filiales en croissance par rapport à sa maison mère.

(2) En millions d'utilisateurs : Spotify (71M), Apple Music (38M mais qui dépasse Spotify depuis juillet 2018 aux Etats-Unis), Deezer (6M), Amazon Music (6M), Tidal (2M), Qobuz (non communiqué, mais inférieur à Tidal).

5 000 000 000

5 000 000 000 de clics sur YouTube en avril 2018 pour une seule chanson (oui, 5 milliards de vues !)

Nous arrivons bien souvent à 500 clics dans l'année, il nous faudrait donc 10 000 ans, c'est-à-dire 30 000 générations de petits-enfants, arrière-petits-enfants… qui cliqueraient chaque jour sur la vidéo de l'aïeul pour qu'il atteigne ses 5 milliards de vues.

Ce n'est pas vraiment un cadeau pour les générations futures…

LA PLACE DU CALIF

Entretien avec **Pascal Bussy** par **Denise Naugoude**
Illustration de **Laurel**

En 2002, se créé le Club Action des Labels Indépendants Français dit du drôle de nom de Calif[1] dont le postulat est *« le refus de considérer le disque comme un produit marchand banalisé et la volonté d'infléchir les mécanismes du marché pour assurer la prise en compte de sa nature de bien culturel qui ne saurait être soumis aux seules exigences de rentabilité immédiate »*. Sa principale action sera de stimuler un réseau de disquaires indépendants mis à mal et en 2011 d'organiser la version française du Disquaire Day. Pascal Bussy (producteur du fameux *Paris Tokyo* en 1983 et fameux matelot des bossoirs musicaux) en est le nouveau directeur, nous l'avons rencontré.

Dans le livre de Nick Hornby *Haute Fidélité* qui se passe chez un disquaire londonien, un des personnages dit : « *La musique sentimentale a le don de vous ramener en arrière tout en vous poussant en avant, de sorte qu'on ressent à la fois de la nostalgie et de l'espoir.* » Y aurait-il un parallèle avec le fait d'avoir, de créer ou de garder une boutique de disques en ces temps orwelliens ?
Voilà une bien belle introduction à notre conversation. Cela met tout de suite de l'émotion dans un secteur où paradoxalement on parle beaucoup plus d'argent, de *business*, et de tous les soucis qui vont avec, que d'art et de musique, et donc de tout ce qu'une musique peut receler comme potentiel émotionnel... Pour revenir à la question, oui, un disquaire est sans cesse tiraillé entre ces deux sentiments du passé et de l'avenir, ou plutôt d'un certain « *c'était mieux avant* » et d'une autre pensée qui serait « *on va y arriver* », « on va trouver des solutions », « *on va inventer d'autres choses* ».

Est-ce que ces sentiments évoqués relèvent d'une fuite en avant, d'une méthode Coué ou d'un passéisme allègrement moqués par les modernistes, cyniques ou marcheurs du nouveau monde ou impliquent-ils quelques secrets, quelque irrationnel dont la musique ne saurait se passer ?
Ouvrir un magasin de disques, ou en faire perdurer un, cela procède de toute façon d'une certaine dose d'irrationnel... Mais ceux qui s'en sortent ne sont ni dans la fuite en avant ni dans la méthode Coué, ils inventent de nouveaux modèles, comme tous ces disquaires « hybrides » qui voient le jour, les cafés-disquaires, les disquaires-libraires ou toute autre activité liée de près ou de loin à la musique ; ils font de la vente aux concerts le soir, ils pratiquent un peu la vente en ligne, ils font un peu d'occasion, et puis il y a les disquaires-labels comme Souffle Continu à Paris ou La Face Cachée à Metz, une formule particulièrement réjouissante je trouve. Quant au passéisme, les disquaires ne sont pas des musées, ce sont des lieux de vie, de rencontres, de lien social - pardon d'employer cette expression un peu convenue... Et il faut rester lucide ; les disquaires qui pratiquent la fuite en avant ou qui ne jurent que par la méthode Coué ne sont, par définition, pas des bons gestionnaires, comme tous les commerçants du monde. Pour vivre, un disquaire doit être inventif, innover et savoir mener son activité avec un mélange de sagesse et de passion.

Craig Marks (rédacteur en chef de *Blender*) affirmait dès 2007, à la suite de la déclaration de Steve Jobs : « *Les personnes les plus influentes ne sont plus aujourd'hui dans les tours vitrées des traditionnelles maisons de disques ; ce sont à la place des individus férus de technologie, des habitués de la blogosphère et des visionnaires de la Silicon Valley.* » Où se trouve le disquaire indépendant dans ce schéma assez massivement confirmé ? Quelle peut être encore son influence sur la créativité musicale et son développement ?
Le disquaire indépendant est un passeur de culture, quelqu'un qui non seulement répond à la demande de ses clients mais aussi qui les conseille, qui connaît leurs goûts et même les anticipe parfois. Quand on regarde l'ensemble de ces magasins en France, on s'aperçoit qu'ils sont un beau reflet de l'immense diversité musicale, ils l'exposent et la font vivre. Depuis quelque temps, je pense à des slogans pour faire un peu d'agitprop autour de ces magasins et l'un de mes préférés est : « *un disquaire indépendant, c'est mieux qu'un algorithme* ».

Peut-on imaginer un réel retour d'influence de ces magasins ?
Ils en ont déjà, et plus qu'on ne le pense. Certains fonctionnent en solitaires, d'autres en réseaux avec des antennes partout dans le monde, du Japon aux Etats-Unis, il y a les disquaires-labels dont on parlait précédemment qui échangent avec leurs confrères ici et là. Vraiment, rencontrer des disquaires comme Blind Spot à Rennes, Total Heaven à Bordeaux, Le Silence de la Rue, Le Souffle Continu ou le Maquis Megastore à Paris, La Face Cachée à Metz et des tas d'autres partout, ce n'est pas rien. On plonge dans des histoires, dans des parcours, on découvre des choses qu'on ne soupçonnait même pas, ils ont une réelle influence et pas seulement souterraine. Maintenant, c'est sûr, ils ont besoin d'aide, et c'est pour ça que je prends ma mission très au sérieux et que je veux aider à développer cette image des « disquaires indépendants », je voudrais que ça devienne une marque, un label de qualité et de différence, de différence positive bien sûr. Pour livrer ce combat, le Calif n'est pas seul heureusement, il y a aussi le tout jeune syndicat Gredin[2] avec qui on monte des actions communes, comme par exemple en ce moment parler aux majors et aux gros indépendants pour évaluer avec eux leurs stratégies commerciales et tenter de faire en sorte que les disquaires indépendants soient traités avec autant de considération que les chaînes de la grande distribution.

Vous avez été journaliste, producteur avec le label de cassettes Tago Mago (devenu cultissime), disquaire dans une grande enseigne, responsable de collections chez Polygram ou Warner puis chez Harmonia Mundi, et vous voilà au fameux Calif. Est-ce qu'avoir votre propre boutique de disques vous a manqué ? Quelle logique vous amène à la place du Calif ?
C'est amusant, quand j'avais quinze ou seize ans, je voulais être… libraire, vivre dans les livres et pour les livres. Et finalement, c'est la musique qui l'a emporté. J'ai toujours eu la chance de faire des choses qui m'intéressaient, avec toujours en toile de fond ce plaisir de partager et de transmettre, jusqu'à cette activité de conférences que je fais régulièrement depuis plus de dix ans maintenant et que je ne veux surtout pas abandonner. Mais avoir un magasin de disques, ou même une librairie, non ; je n'ai pas, comment dire, l'esprit assez « entrepreneur » pour cela. Quant au Calif, c'est un peu une suite logique, j'étais très proche de David Godevais[3] quand il a monté l'association, il y a maintenant presque quinze ans avec des responsables de labels comme Gilbert Castro[4] et d'autres. J'en ai même été le trésorier pendant pas mal de temps, et quand il est parti vers d'autres horizons, il y a un an, j'ai postulé et voilà. Et vraiment je suis fier d'avoir comme mission d'aider les disquaires indépendants, c'est une tâche noble et en plus, c'est pour moi un retour à la base, au terrain, à une réalité qu'on a souvent tendance à oublier dans les bureaux des maisons de disques ou les rédactions des journaux, c'est une forme de militantisme aussi, quelque chose qui a vraiment du sens aujourd'hui.

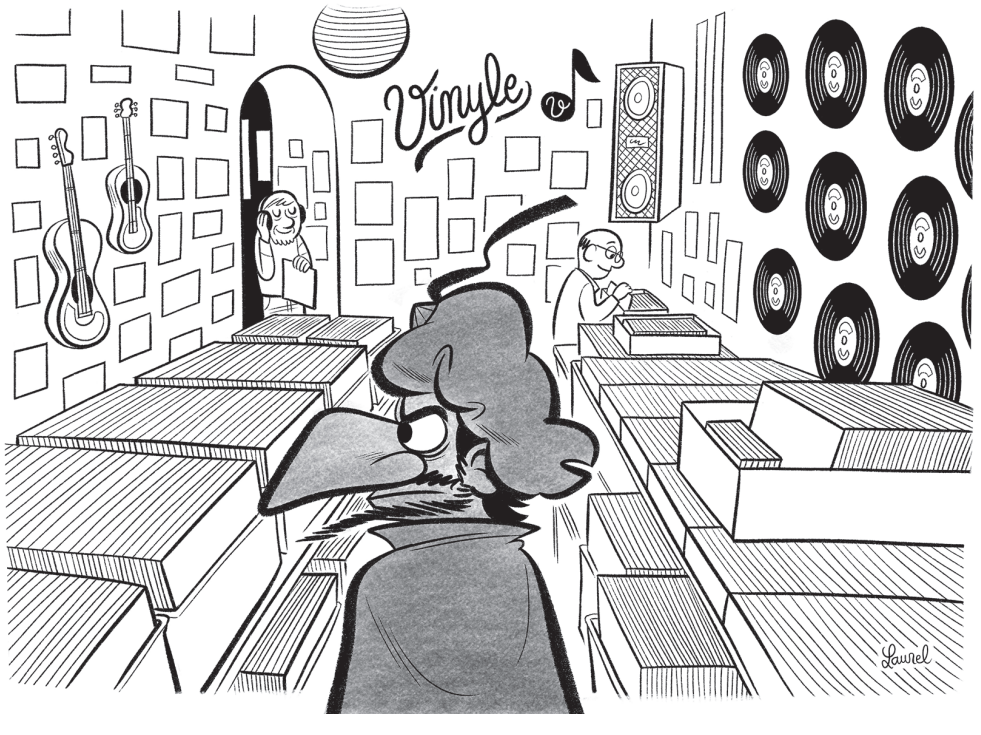
Il y a une blague qui dit : « La moitié des gens qui achète des vinyles ne les écoute pas, l'autre n'a pas de platine ». Le Disquaire Day, à l'origine une journée pour les disquaires, est devenu médiatiquement la fête du disque vinyle. On voit tout et n'importe quoi, notamment dans le domaine des rééditions, de la gravure (la qualité analogique est souvent bien loin), de la vente de cadres pour les pochettes (on écoute en ligne, on met la pochette dans son salon)… On constate aussi les offensives des majors et de la grande distribution pour s'emparer de ce petit secteur et profiter de cette fétichisation. Une défense plus affirmée et qualitative de tous les supports (LP, CD, cassettes) ne s'impose-t-elle pas pour ne pas risquer l'écrasement d'un moment ou de ce qui est appelé avec mépris « niche » ?
La question est très dense ! D'abord, oui, cette histoire de vinyles achetés et non ouverts est récurrente. Il faut relativiser ça. Oui, le phénomène doit exister, car un disque et tout spécialement un vinyle, c'est aussi un objet identitaire, on s'approprie une musique et ce qu'elle représente, au sens propre (la musique) et au sens figuré (la pochette), un constat qui est aussi valable pour Sun Ra que pour les Clash. Il y a aussi le fait qu'une pochette de 33 tours, c'est souvent une œuvre d'art, voir Richard Hamilton avec le « double blanc » des Beatles ou la série Obscure de Brian Eno où toutes les pochettes regroupées représentent un immeuble avec quelques fenêtres allumées ici et là... C'est un mauvais procès. Qui n'a pas acheté un livre sans jamais l'ouvrir, juste sur un effet d'impulsion ou parce que le titre ou la couverture lui plaisait ? Le Disquaire Day... Je pense qu'un événement qui va vers sa dixième édition est forcément peu à peu phagocyté, parasité. Le *business* du disque a toujours connu une concurrence sauvage et débridée. Cette journée est devenue moins attrayante qu'au début ; la sélection proposée est de plus en plus convenue, surtout centrée autour, disons, du rock *mainstream*. Je voudrais qu'il y ait bien plus de jazz, qu'il y ait des références de musique classique, des belles éditions d'Ocora, de Harmonia Mundi qui vient de fêter ses soixante ans, de Ogun, de FMP, ce serait plus intéressant qu'un Rolling Stones en vinyle rouge ! Mais là, le Calif ne peut pas grand chose, c'est aux labels de s'organiser et d'avoir des idées. Même dans les majors, il y aurait de superbes choses à inventer, mais hélas aujourd'hui tout le monde travaille en flux tendu, il y a moins de personnes dans tous les départements et le Disquaire Day est considéré comme une occasion de plus de gagner de l'argent... Et pire encore même si c'est la rançon du succès, pas mal de gens, de fabricants de platines jusqu'à la grande distribution, font tout pour s'approprier ce qui est à la base la fête des disquaires indépendants.
Il ne faut pas oublier le CD qui a encore de très beaux jours devant lui. On peut discuter des heures et des jours entiers sur les bienfaits respectifs du vinyle et du CD, mais l'honnêteté oblige à dire que les deux supports vont continuer à cohabiter face au *streaming* - pour la cassette je serais plus dubitatif, même si ce support m'est cher et si je continue à en écouter régulièrement... Oui, un Disquaire Day idéal devrait proposer des vinyles, des CDs et quelques cassettes. En 2019, ce sera la neuvième édition, et en 2020 on fêtera les dix ans de l'événement, donnons-nous jusque-là pour essayer d'amorcer de nouvelles choses...

(1) Club Action des Labels Indépendants Français, 8 rue Sainte Marthe, 75010 Paris - www.calif.fr/

(2) 4 bis rue Richard Lenoir, 75011 Paris http://legredin.fr/

(3) Ancien producteur de Pygmalion records et président des Allumés du Jazz en 1998, fondateur du Calif et désormais conseiller culture à la Mairie de Paris.

(4) Ancien membre de la Gauche Prolétarienne et du Secours Rouge, co-créateur avec Jean Karakos des disques Celluloïd puis des compagnies de distribution Mélodie et Rue Stendhal.



L'OISEAU DE JEAN-MARC FOUSSAT

Texte de **Léo Remke-Rochard .** Illustration de **Nathalie Ferlut**

« Sans racines, désormais légère,
D'un coup d'aile elle disparaît » [1]

Le 15 novembre 2013, Jean-Marc Foussat inaugurait sa maison de disques Fou Records, aujourd'hui riche d'une trentaine de références, en publiant *L'oiseau*, premier opus, œuvre intensément personnelle s'il en est, dédiée à la mémoire de son fils Victor (1985-2012) disparu brutalement. Un jeune lycéen de St Paul (Minnesota) l'a écouté avec, en tête, le souvenir d'un autre événement.

Quand mon camarade de classe s'est pendu dans les vestiaires de l'école, j'étais dans le couloir d'à côté. Pour la première fois de mes années lycéennes, il y avait un véritable mur entre moi et la mort, entre ce que je voyais, ce que j'entendais, ce que je touchais et la disparition de toutes ces choses. Ce jour-là, la journée scolaire s'était arrêtée brusquement. Les élèves ne comprenaient pas tous pourquoi. Il était mort au premier étage de ce grand lycée et son fantôme ne naviguait pas vite. Certains se réjouissaient d'être dispensés d'entraînement de football américain pendant que d'autres s'excitaient dans l'énergie des foules. Certains ne percevaient rien d'anormal quand d'autres s'écroulaient par terre terrassés de douleur. L'Amérique se félicite volontiers de son « melting pot » et de ses perceptions, affichées à ce moment-là comme vérité pleine et entière, reflétée dans ses multiples manières de ne pas comprendre la violence. Les journées qui suivirent ne parvinrent pas à dissiper cette confusion. Quelques élèves restaient bouleversés, mais pour la plupart l'école reprenait son cours normalement. La chronologie assumée de la vie tranchait le sentiment humain, comme un TGV, comme un pipeline ou comme une autoroute.

Lorsque j'ai écouté *L'Oiseau* de Jean-Marc Foussat, album musical conçu à partir d'une grande douleur, toutes ces impressions me sont revenues à l'esprit. Ce qui m'a frappé immédiatement, c'est sa construction à la fois brute et fluide et tellement ressentie, éclairant ce sentiment de la possibilité de ne pas être astreint à une chronologie aussi simplifiée. L'album renvoie à la confusion et au ravage auxquels mes proches et moi nous étions trouvés dans cet autre événement dans notre lycée. Foussat articule une musique à la mémoire de son fils, qui replace l'esprit d'une existence passée en la transformant en matière vivante, matière à être entendue.

La construction des sons et des fils incarne une précision sonore toujours en devenir. Foussat parvient à inclure des moments-clés qui lient l'auditeur à l'album et font que l'assemblage des séquences prend une forme courante, donc humaine. Avec l'électronique, la présence des guimbardes, d'appeaux et de jouets, on oublie les limites de l'univers que nous prédestinons à cette musique. Nous recevons les deux en tant qu'unité véritable. Les champs doubles, le passé et le présent, la vie et la mort prennent une place centrale et partagée.
Foussat reste si fidèle à sa raison profonde de faire l'album que toute la matière sonore prend son sens dans un univers en mutation constante, de dimensions, de temps et de perspectives de ce sujet si sensible. *L'Oiseau* ne peut être l'héritier d'aucun style pré-disponible. La musique présentée est une proposition du cœur, une proposition qui se relie à quelque chose de si intérieur que l'auditeur ne pourra pas l'appréhender à la volée. L'absence de clichés et de tournures esthétiques, qui font volontiers fi de la direction attendue du sens musical d'une composition, résulte d'une sincérité à nu, d'une réconciliation entre le musicien et son intention de la mettre en œuvre. Cette sincérité sensible, amenée dès le début de l'album, valorise toute action, tout choix et toutes pensées musicales qui la suivent.

Il y a de la voix avec ce poème « L'oiseau aux plumes bariolées », des sirènes qui transpirent là où se situent la peau et la chair des arrangements instrumentaux, une matière coulante et répétitive pour bâtir ce blues de la curiosité qu'est *L'Oiseau*.

L'Oiseau est, au-delà de sa qualité musicale, un objet fort, un de ces rares moments où la création artistique et la vie réelle (parfois trop réelle) se rencontrent. Il rappelle à l'auditeur notre véritable dimension d'être dans un monde qui ne donne malheureusement pas souvent la même impression. Loin de l'abstraction, il ne prétend pas avoir toutes les réponses. Au contraire, Foussat articule les sentiments avec tant de concision qu'il nous renvoie immanquablement au vécu de nos solitudes, cette chronologie hachée où la mort de nos proches nous interroge, mais que l'empressement ne nous permet pas de pleinement réaliser.

L'Oiseau rappelle qu'en oubliant la vitesse des choses, l'humanité prend patience.

(1) extrait de « L'oiseau aux plumes bariolées » in Jean-Marc Foussat, *L'Oiseau*

> *« La musique présentée est une proposition du cœur, une proposition qui se relie à quelque chose de si intérieur que l'auditeur ne pourra pas l'appréhender à la volée. »*

À écouter
disponible en CD ou vinyle aux Allumés du Jazz
Jean-Marc Foussat
L'Oiseau (Fou Records - 2012)

ALTAMIRA BLUES

Texte de **Pablo Cueco** . Illustration de **Julien Mariolle**

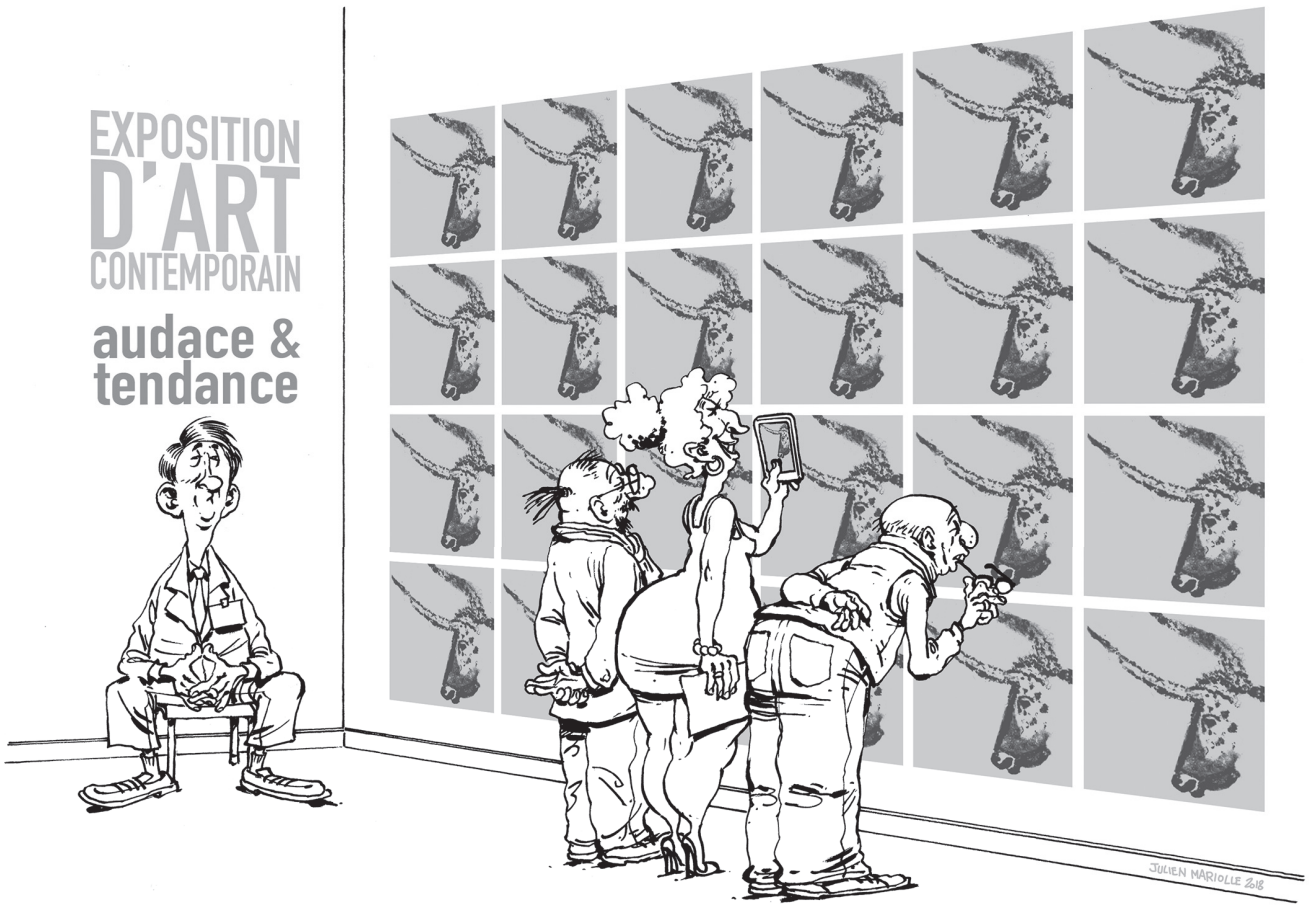
Il ne s'est pas passé tant de choses vraiment importantes au vingtième. Et singulièrement pour l'art… On essaie de nous vendre la fin du monde, le téléphone portable, l'ordinateur à la maison, la bombe atomique, les tueurs en série, la psychanalyse, le climat détraqué, le punk, la télévision, Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Tintin et Milou, l'art abstrait, Lady Di, le cinéma… Et parfois jusqu'au jazz… Quelques Argentins ont même essayé de me refiler le tango et Borges… C'est dire.

Non, rien dans tout ça qui ne soit déjà au moins en gestation dans les quelques misérables siècles qui l'ont précédé… Tout bien pesé et considéré, le vrai choc artistique du vingtième siècle, le grand tournant, le cataclysme indiscutable, le point de non-retour, c'est la découverte d'Altamira[1]. Première découverte d'une grotte ornée, de ses peintures rupestres, de l'art paléolithique… Confirmée ensuite par Lascaux[2], Chauvet, Cosquer, Pech Merle, Arcy-sur-Cure, la Cueva de las Manos[3]…

En quoi ces quelques graffitis de cendres et de terre, gravures, signes abstraits, empreintes de mains, seraient plus un événement que *Guernica* ou *Le Voyage* ? Mais pour une raison simple et définitive : ces œuvres nous parlent, elles nous causent… Elles nous émeuvent directement, sans passer par l'analyse, la remise en contexte… Sans préfaces et sans explications… Sans *curator*, inspecteurs, conservateurs, profs ou critiques de jazz… Direct au cœur. Coup de foudre pour tous. Elles font bouillir le sang, comme le grand comédien fait brûler les planches, Bach son clavier, Elvin ses tambours… Bien sûr, on trouve aussi dans ces lieux des œuvres hermétiques, des mystères, des interrogations - dont certaines resteront probablement éternellement sans réponses. Il faut préciser aussi qu'on est loin d'une universalité naïve, d'une évidence de l'enfance, d'œuvres faciles et pures. L'étude est d'ailleurs souvent fructueuse et passionnante : le plaisir s'accroît encore à la lecture des scientifiques et penseurs de tous poils - préhistoriens, anthropologues, mais aussi philosophes, poètes, artistes, psychanalystes, neurologues, statisticiens, etc. Ils proposent, et parfois avec hardiesse, des théories qui nous poussent vers des cheminements inattendus de la pensée[4]…

Mais *Guernica*, *Le Voyage au bout de la nuit*, la Chapelle Sixtine, Rabelais, *L'Odyssée*, et tant d'autres nous touchent aussi, et directement… et Varèse, Miles, Cage, Bartók, Braque, Pierre Dac, Kupka, Sun Ra, Benjamin Péret et tant d'autres… Mais le vrai choc n'est pas là. La singularité de cet art est ailleurs. Ailleurs dans le temps. Dans des temps très lointains… On parle en dizaines de milliers d'années. Les datations actuelles - elles changent souvent et généralement vers le passé - donnent, en gros, entre 32 000 et 16 000 ans avant nous… Jésus en culottes courtes, avec un cerceau ! Mohamed au bac à sable ! Homère à la piscine ! La Thora en BD sur Internet ! Bouddha en crise d'adolescence ! La Vierge Marie en maillot de bain sur Arte… À moins 32 000, on touche Néandertal du bout des doigts ! Marx, Freud, Mao, Einstein, De Vinci, De Gaulle… Difficile d'imaginer comment ces grands hommes vont pouvoir marquer durablement quand on raisonne à cette échelle. Altamira et les autres ne jouent pas dans la même catégorie. Ils relèguent tout en division d'honneur au regard de l'Histoire. Avec tout ça, on regarde les artistes du vingtième avec d'autres yeux, un autre cœur… S'ils gardent encore tout le pouvoir de chambouler, ils retournent à leur juste place.

Donc, nos grands anciens chasseurs-cueilleurs en peaux de bêtes, dont on savait déjà qu'ils chassaient le mammouth et cherchaient les champignons, étaient de grands artistes, dont les œuvres nous parlent encore aujourd'hui et ce malgré une interruption de plusieurs millénaires (les grottes étant inaccessibles), ce qui implique l'absence de tradition interprétative. De cela découle la découverte qui remet tout en cause dans le domaine de l'art[5]… Cette découverte, cette idée nouvelle, c'est qu'il n'y a aucun progrès en la matière.



Aucun. Tout au plus quelques améliorations - certes non négligeables - de confort (support, pigments, conservation, édition, diffusion…). À la découverte de ces grottes ornées et de leur qualité artistique, l'idée qui court depuis la Renaissance ou le Moyen Âge ou l'Antiquité ou même avant et qui dit que l'humanité avance inexorablement vers le meilleur, le plus beau, le plus doux, le plus humain, le plus complexe, le plus intéressant… Cette idée est, pour le domaine de l'art au moins, mise à terre comme un château de cartes et piétinée sans pitié par tous les troupeaux de bisons qui restent sur cette putain de planète. Les chasseurs-cueilleurs étaient aussi des artistes, et pas forcément naïfs ou bruts ou chamans ou charmants… Que cette découverte soit quasi concomitante de l'extinction annoncée et douloureuse des derniers peuples premiers n'est pas sans une amère ironie. On ferme les réserves ! Bienvenue au musée !

Que faire de tout ça ? Voir, sentir, penser, vivre l'art sans jugement ; comme en s'asseyant autour du « foyer commun de l'art », à la fois feu d'un âtre réconfortant[6] et d'une forge impitoyable, traversant le temps et les civilisations comme preuve ultime et outil de toujours de la construction de notre humanité - chantier en cours, s'il en est. En tant qu'artistes d'aujourd'hui, il ne nous reste probablement plus qu'à calmer nos *ego*, revenir à l'établi, rallumer l'atelier et essayer avec opiniâtreté et optimisme d'être dignes de ces puissants ancêtres… Pas gagné.

> *« Nos grands anciens chasseurs-cueilleurs en peaux de bêtes, dont on savait déjà qu'ils chassaient le mammouthet cherchaient les champignons, étaient de grands artistes. »*

(1) Découverte en 1878. Ses peintures sont ignorées voire méprisées, puis reconnues en 1902 comme « art paléolithique » (art dont l'existence même était généralement niée jusque-là) à la suite de la découverte d'autres grottes ornées (La Mouthe, Combarelles, Font-de-Gaume…).

(2) Découverte en 1940. La nouvelle version de Lascaux propose une collection d'art contemporain en relation avec l'art paléolithique.

(3) La découverte de sites préhistoriques, dont certains comportant de l'art pariétal, en Amérique du Sud, remet partiellement en cause la théorie du peuplement exclusif du continent par le détroit de Behring il y a environ 15 000 ans et permet d'imaginer un peuplement plus ancien, probablement par la mer.

(4) André Leroi-Gourhan, Emmanuel Anati, Dominique Baffier, Marylène Patou-Mathis, Eric Robert, Jean-Paul Jouary, Norbert Ajoulat, Marc Avelot, L'abbé Breuil, Jean-Paul Coussy, François Sacco, Jean Clottes (même si ses théories chamanistes me paraissent un peu envahissantes), Yves Coppens… On peut à peu près tout lire de ces auteurs hardis mais toujours prudents et précis. On peut conseiller quelques lectures : de toute urgence *Préhistoire de la beauté* de Jean-Paul Jouary qui semble être le livre actuel le plus réconfortant et roboratif sur le sujet, *Lascaux, le geste, l'espace et le temps* de Norbert Ajoulat, remarquable de sensibilité et d'engagement, et aussi, évidemment *Le geste et la parole* de André Leroi-Gourhan.

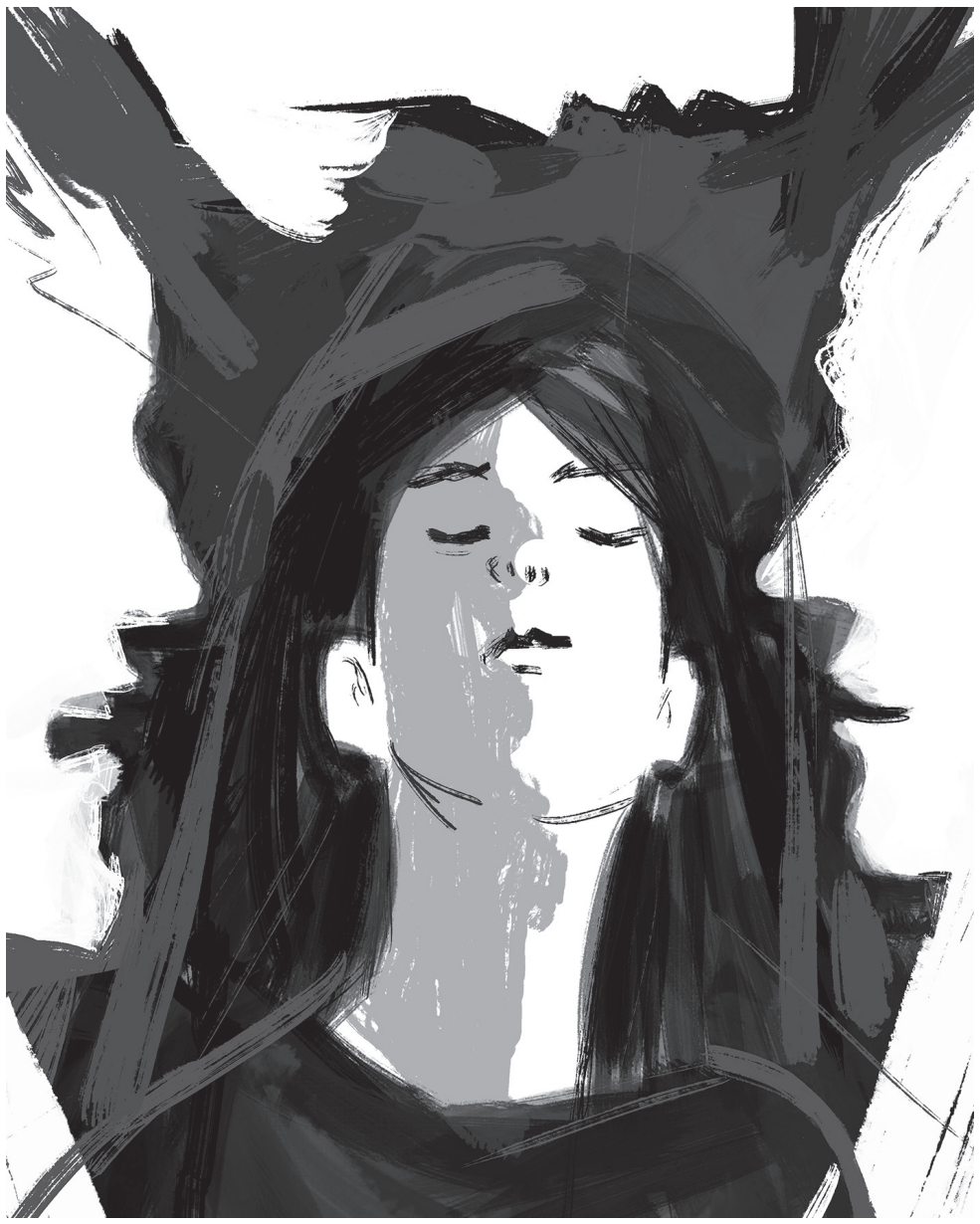
(5) … et sans doute pas exclusivement…

(6) Eduardo Galeano parlait de *fueguitos*…

À écouter

disponible aux Allumés du jazz

Larry Ochs, Gerald Cleaver
Songs of the Wild Cave (RogueArt - 2018) CD



ENTENDRE DES VOIX ? N'EN FAITES PAS UNE MALADIE !!!

Texte de **Magali Molinié .** Illustration de **Nathalie Ferlut**

Il est tant de nos ressources inconnues qu'effrayés, nous les repoussons au chapitre abrégé des maladies lorsqu'elles indiquent tant de riches singularités... Le 15 septembre dernier aux Laboratoires d'Aubervilliers, lors des rencontres concluant les trois années de « Pratiques de soin et collectifs» et « Quelles autonomies » proposées par Josep Rafanell i Orra, nous découvrions l'importance de l'entente des voix. Souhaitant partager cette éclairante révélation, nous avons sollicité Magali Molinié, vice-présidente du Réseau français sur l'entente de voix (REV France).

Entendre des voix n'est pas en soi un signe de pathologie mentale, mais une expérience faisant partie de la diversité des expériences humaines. Quand elle est un problème, ce qui est loin d'être toujours le cas, des moyens existent pour composer avec. Et parce qu'elle est potentiellement porteuse de sens et de rétablissement personnel, elle est aussi une partie de la solution. Voilà la proposition porteuse de puissance et d'espoir qu'ont élaborée, à l'orée des années 1990, le psychiatre Marius Romme, sa patiente Patsy Hage et la chercheuse Sandra Escher. D'abord née aux Pays-Bas, la proposition va se structurer sous le nom de Hearing Voices Movement (HVM) et se diffuser jusqu'à être présente aujourd'hui dans une trentaine de pays, dont la France depuis 2011.
Comme ses homologues du HVM, le Réseau français sur l'entente de voix (REV France) s'est fixé pour but de contribuer à l'acceptation sociale des voix, en considérant celles-ci comme des expériences porteuses de sens pour les personnes qui les vivent plutôt que des symptômes psychiatriques. Il soutient les initiatives locales destinées à sensibiliser à une approche sans tabou des voix et à offrir aux entendeurs de voix des espaces d'expression (conférences publiques, journées d'études, formations, groupes) où iels peuvent parler de leurs expériences sans être jugés, catégorisés ou enfermés dans une identité de malade.

Mais que désigne le terme « entente de voix » ? En premier lieu, la volonté de rester au plus près des perceptions vécues - entendre des sons, des voix qu'on est seul à entendre -, en se tenant à distance du terme médical (hallucinations acoustico-verbales) et de la pathologisation qu'il ne manque pas d'induire. Ce sont des phénomènes assez répandus puisqu'entre 4 à 13% de la population générale (les chiffres varient d'une étude à l'autre) en feront l'expérience au cours de leur vie sans avoir affaire à la psychiatrie. Il s'agit d'un taux bien supérieur à celui de la prévalence des « troubles schizophréniques » estimée par la psychiatrie à 1 % de la population. Ces expériences sont encore plus répandues chez les enfants. Parmi les multiples causes identifiées figurent manque de sommeil, deuil, trauma, consommation de substances, etc.
Quand elles conduisent à un diagnostic psychiatrique, les voix ne perdent pas pour autant leur sens. Elles peuvent être comprises comme provoquées et maintenues par des événements de vie stressants qui dépassent et fragilisent les individus. Leurs contenus, leur identité ou leurs débuts est fréquemment en lien avec les problèmes propres du sujet : expériences de deuil et de psychotraumatisme, émotions précoces non digérées, négligences, maltraitances, abus, harcèlement scolaire ou autre, violences sexuelles. De récents travaux insistent sur les déterminants sociaux des problèmes : pauvreté, migration, racisme. Le problème n'est pas l'entente de voix en elle-même mais plutôt la détresse associée à des interprétations négatives de ces expériences et à des stratégies moins appropriées que d'autres pour y faire face. Selon Romme et Escher, pour aider les personnes à faire face à leurs voix, plutôt que de réduire celles-ci à un phénomène pathologique, il vaut mieux les « normaliser », puis comprendre le sens qu'y accordent les personnes, soutenir celles-ci dans leurs efforts pour changer la relation avec leurs voix et promouvoir le rôle des pairs pour réduire la stigmatisation et l'isolement qu'elles peuvent vivre. Même s'il ne s'agit pas de négliger les souffrances importantes qui peuvent parfois accompagner ces vécus, c'est une vision optimiste qui prévaut au sein du mouvement. De nombreux témoignages et les recherches montrent qu'il est toujours possible de tirer partie de cette expérience pour reprendre progressivement le contrôle sur sa vie en définissant ses propres objectifs de rétablissement[1].

> *« Quand elles conduisent à un diagnostic psychiatrique, les voix ne perdent pas pour autant leur sens. »*

Dans le champ médical lui-même, des recherches portant sur l'évolution des troubles schizophréniques permettent d'établir qu'après 20 ou 25 ans d'évolution, plus de la moitié des personnes ayant ces diagnostics accèdent à un degré satisfaisant de rétablissement en termes d'autonomie, de qualité de vie et d'intégration sociale. La psychiatrie est ainsi invitée à se débarrasser de ses conceptions déficitaires qui peuvent avoir pour effets d'aggraver les problèmes à l'origine des voix, sans leur apporter de réponses véritablement satisfaisantes.

Retrouver l'espoir d'une vie digne d'être vécue, sortir de son isolement, échanger autour de ses expériences dans un climat de confiance et de sécurité collectivement construit, sont quelques-uns des résultats dont les entendeurs créditent les groupes d'entraide sur l'entente de voix. Chaque groupe élabore ses propres règles d'échange et de fonctionnement (régularité, lieu, confidentialité, absence de jugement, besoins spécifiques, etc.), ses objectifs. Les entendeur·ses sont encouragés réfléchir à leurs expériences, à les définir par et pour eux-mêmes, en respectant la diversité des interprétations de l'expérience et de la relation au monde de chacun. Il importe de ne pas faire la promotion d'une seule version de la réalité. Diverses explications permettent de donner sens aux voix, en puisant dans la large gamme d'explications disponibles dans une culture donnée. Les participant·e·s peuvent ainsi explorer l'histoire de leurs voix, les significations qu'ils y attachent et mettre en commun leurs outils pour avoir davantage de contrôle sur elles.

Selon ce qu'ils décident, les groupes REV peuvent être réservés aux entendeurs (qu'ils soient facilités ou pas par un·e entendeur·se), ouverts à toutes les personnes intéressées par la question de l'entente de voix et engagées dans une démarche d'implication personnelle quant à son propre rétablissement. Une personne facilitatrice est plus particulièrement investie de la tâche d'assurer la logistique du groupe (réservation de salle, rappel des dates de réunion) et de veiller aux respects des règles établies collectivement. Elle ne se place pas en surplomb vis-à-vis du groupe ni en position d'animateur ou de « sachant », encore moins de thérapeute ! À terme, le but visé est toujours que la facilitation du groupe soit assurée par les entendeurs de voix eux-mêmes. Une trentaine de groupes existent aujourd'hui en France.

Depuis les années 1990, le mouvement sur l'entente de voix s'est très vite internationalisé, en visant à l'auto-organisation des entendeurs de voix dans une perspective d'émancipation. Leurs savoirs d'expériences ont été légitimés comme une expertise à part entière dont tout le monde peut bénéficier, y compris les « experts par formation » (professionnels et chercheurs), la recherche universitaire, les pratiques cliniques et sociales. Une révolution est en cours.

Site internet : www.revfrance.org
Contact : admin@revfrance.org

(1) Le terme « recovery » que l'on traduit en français par « rétablissement » a d'abord été utilisé par les mouvements d'usagers et de survivants de la psychiatrie pour désigner leur cheminement vers une vie satisfaisante, en s'affranchissant du modèle médical de la guérison.

À lire

Paul Baker
La Voix intérieure - guide pratique à l'usage (et au sujet) des personnes qui entendent des voix
(P&P Press Ltd, 2011)

CECI N'EST PAS UN CLUB !

« Ni club pour initiés, ni lieu arty branché, ni attraction touristique pour nostalgiques du folklore Saint-Germain-des-Prés. »

Texte de **Valérie de Saint-Do**

La Gare. Photo DR.

Loin des clichés, loin du feutré, un lieu offre le rare *mix* du plaisir de l'*underground* et du jazz pêchu et multiforme : la Gare du Pont de Flandres sur la petite ceinture, dans le XIXe arrondissement de Paris.

Le club de jazz parisien, c'est une mythologie. Sans remonter au Saint-Germain-des-Prés délicieusement croqué par Vian, ça convoque tout une série d'images et de noms : la rue des Lombards, son Duc, sa Chapelle et son Cloître ou le mythique New Morning. Ça évoque des ambiances d'avant le bannissement du tabac que les moins de quarante ans ne peuvent pas connaître, des caves voûtées, du velours râpé tant sur les sièges que dans les voix, et un public d'initiés dont les têtes sont peu à peu devenues chenues.

Bien évidemment, cela fait quelques années que le jazz, pour revenir à ses origines canailles, a franchi le périph, et que l'on trouvait des pépites dans la programmation audacieuse des Instants Chavirés à Montreuil ou du Triton aux Lilas, où le public jazz fraie de longue date avec celui de la poésie sonore et toutes les formes d'improvisation.

Mais la Gare, qui a ouvert ses portes voici un peu plus d'un an avenue Corentin Cariou, dans une ancienne gare de la « petite ceinture parisienne » dans le XIXe arrondissement, c'est autre chose. Ni club pour initiés, ni lieu *arty* branché, ni attraction touristique pour nostalgiques du folklore Saint-Germain-des-Prés. Dans ce quartier populaire où quelques enseignes évoquent encore les bouchers de la Villette voisine, chantés par Boris Vian, ce lieu jazz auquel on hésite à plaquer l'étiquette gentryfiée de club a des allures de squat berlinois au bord de la Spree. Ce qui n'a rien d'étonnant, parce qu'il fut longtemps l'abri d'un squat artistique, la Gare XP. On y accède par un chemin pavé bordant les herbes folles aux bords des rails rouillés de l'ancienne ceinture ferroviaire de Paris, longeant un mur bordé de fresques, pour découvrir la façade ornée d'un visage mélancolique. Normal : Julien Caumer, qui a ouvert le lieu avec Yassine Abdeltif, est un *street artist* (sous le nom de Julien de Casabianca). Tables en terrasse, bar aux prix des plus raisonnables, et d'emblée, deux avertissements : d'abord, le prix des concerts est libre, on participe à mesure de ses moyens. Et ensuite, et surtout, on respecte les musiciens, et si l'on veut causer à voix haute, on va finir sa bière au jardin. Ici, le jazz, c'est une affaire de passionnés, mais décontractés. Ni communion dans une messe d'élite pour initiés, ni ambiance feutrée réservée au bon goût de la bourgeoisie. La fréquentation en témoigne, qui mêle les *looks* et les générations.

Et la programmation ? Elle joue sur les longues séries et la fidélité. La Gare est ouverte tous les soirs, avec un musicien résident chaque semaine. Beaux dimanches avec Antonin Leymarie, batteur du Surnatural Orchestra, de la Compagnie Impérial et compositeur pour Joël Pommerat. Le lundi, c'est Rick Margitza, « le mythe de Detroit », saxophoniste (entre autres !) de Miles Davis (que les premiers lundis d'octobre ont vu remplacé par le non moins remarquable Pierrick Pedron) ; le mardi, le Conservatoire national fait sa jam ; le mercredi, place à Riccardo Del Fra, contrebassiste, compositeur et arrangeur italien installé à Paris, qui a côtoyé et accompagné Chet Baker dans la dernière décennie de sa vie (on lui doit l'album *My Chet, My song* ; le jeudi, la jam à Tao, du cocktail emmené par Tao Erlich ; le week end (vendredi et samedi), la programmation swingue entre les genres, de l'électrojazz de Gaël Horellou à la soul de David Aknin, en passant par le funk hip hop de Ultra Light Blazer et le jazz du monde de Tilt Joyce Mienniel.

Belle affiche, mais surtout, rendez vous d'amoureux éclairés, et plages autorisant aux musiciens la possibilité d'expérimenter - détail qui compte - en étant payés et déclarés, parce qu'une telle qualité attire, que la salle fait souvent le plein, et que des amateurs heureux tant de l'ambiance que de la qualité proposées n'hésitent pas à verser une participation conséquente bien que libre. Et face au *turn over* infernal des concerts, ces rendez-vous réguliers permettent à la rumeur de fonctionner.

Les amateurs ne s'y trompent pas, qui n'ont pas été longs à faire la réputation du lieu, dont il n'est pas exagéré de dire qu'il est vite devenu culte. Mais surtout, sans imposer un modèle, il explore une voie que l'on voudrait voir imiter, tant pour la vie musicale et culturelle que pour l'urbanisme à Paris. Car la petite ceinture, où il a posé ses quartiers, est hautement convoitée : c'est à la fois un poumon vert, qui a vu les abords des rails se muer en jardins partagés dans certains quartiers, et une emprise foncière suscitant des appétits commerciaux. La mairie de Paris en a fait un objet de « reconquête urbaine » et vise à en ouvrir dix kilomètres aux Parisiens d'ici 2020. Sur le papier, le projet est louable : préservation du patrimoine végétal, sentiers de promenade, gares proposées à des « usages économiques originaux »... Mais le diable est dans les détails : l'exécutif ne cache pas que ce projet doit aussi trouver sa rentabilité économique et a proposé la création d'une société privée pour la gérer. De quoi inquiéter une partie des élus, notamment écologistes et communistes, face au risque d'une transformation des gares en une multiplication de lieux branchés et commerciaux. *Free*, conviviale, improvisatrice et respectueuse d'un patrimoine qu'elle a plutôt recyclé que rénové, la Gare jazz du XIXe offre un bel antidote à la domestication du petit reste d'herbes folles parisiennes.

La Gare
1, avenue Corentin Cariou, 75019 Paris

Tall Man, concert scénarisé, scénographié, création 2018 . Photo Philippe de Jonckheere.

SURNATURALISME EN LUTTE

SURNATURAL ORCHESTRA : INTERVIEW CONTRAPUNTIQUE

Entretien de musiciennes et musiciens du Surnatural Orchestra par **Pablo Cueco**

Duke Ellington, qui en connaissait un petit bout sur la question des grands orchestres, avait dit qu'« *il n'y avait pas d'art sans intention* ». Et l'intention, ce n'est pas ce qui manque aux larrons du Surnatural Orchestra qui la transforment effrontément en une intarissable ébullition nourrie de tous les abattements de frontières. Orchestre né avec le siècle, le Surnatural Orchestra est un collectif manifeste, donc un nid de multiplicités, de questionnements actifs, de joyeux accidents, d'infinités naturelles et de proliférations explicites. Il est un écho des meilleures circonstances et des envies de différences d'un monde rythmé poétiquement. Le réel monde du réel donc ! Notre envoyé spécial, intimidé, a rencontré certains de ses membres.

Interview réalisée par email, entre le 25 août et le 13 septembre 2018.
La règle du jeu : chacun doit répondre aux questions sans consulter les autres…
Ils se sont, semble-t-il, volontiers prêtés au jeu, prenant ainsi quelques licences avec l'expression collective. Les réponses sont présentées dans leur « ordre d'arrivée » (qui ne correspond pas forcément à « l'ordre d'envoi »).

QUESTION 1
À JUDITH WEKSTEIN
(TROMBONE BASSE) :
Comment cela a-t-il commencé ?
Je ne connais pas bien l'histoire car je n'étais pas là au début. Je suis arrivée 5 ans après…

QUESTION 2
À JUDITH WEKSTEIN :
Comment es-tu arrivée ?
Je suis arrivée par François Roche-Juarez, tromboniste que j'ai croisé au mariage de mes parents et qui m'a dit qu'ils avaient souvent besoin de trombonistes pour effectuer des remplacements. J'ai dit « *OK, appelez-moi si besoin* », et je suis donc devenue remplaçante des trois trombonistes. Puis, Sylvain Mazens, tromboniste, est parti vivre dans le sud quelques temps après et c'est à ce moment-là que je suis devenue titulaire.

QUESTION 1
À BAPTISTE BOUQUIN
(SAX ALTO ET CLARINETTE) :
Comment cela a-t-il commencé ?
Pour répondre factuellement à ta question : en 2000, Antonin Leymarie, Adrien Amey, Sylvain Tamalet et Nicolas Stephan ont participé au projet international Azeto qui réunissait, sous la houlette de Pierre Vaiana (saxophoniste belge), des musiciens français, belges et le Gangbe Brass Band du Bénin. De cette aventure stimulante mais sans lendemain, ils sont revenus à Paris avec l'envie de réunir un groupe large (en fait, tous ceux qui voulaient, y compris Jérôme « jay-jay » Ballero, croisé dans la rue, son souba[1] sur le dos !) pour expérimenter une fanfare (acoustique et mobile) ouverte qui aurait fonctionné de manière orale, utilisant quelques rudiments d'improvisation dirigée. Le répertoire s'est vite centré sur une réinterprétation de morceaux traditionnels klezmers. Puis en 2001, on a passé une semaine de création collective où on a écrit ensemble un morceau qui fut emblématique pendant de longues années : « Les tableaux », arrangement d'un simple thème klezmer. Une *lead sheet* de 16 mesures, décortiquée et détournée, est devenue une grande suite de 15 minutes ! Au retour de cette semaine, on fit notre premier concert au « Trou blanc » à Montreuil (déjà !) où l'orchestre ne s'appelait pas encore « Surnatural » mais « Le Bel

Orchestre Nu » (j'ai récemment retrouvé le tract !). Voilà... Mais ceci est ma version ; peut-être y en a-t-il d'autres ! ? À tout mythe ses différentes versions !

QUESTION 3
À JUDITH WEKSTEIN :
Qui était là au tout début ?
Je ne sais pas exactement mais je crois qu'il y avait Adrien Amey, Nicolas Stephan, Baptiste Bouquin, Antonin Leymarie et pas mal d'autres.

QUESTION 1
À NICOLAS STEPHAN
(SAX TÉNOR ET VOIX) :
Comment cela a-t-il commencé ?
Ça a commencé par un petit groupe d'amis qui formaient « TTPKC et le marin », quartet de trois sax et une batterie, regroupant Sylvain Tamalet, Adrien Amey, Antonin Leymarie et moi, et qui, après un voyage halluciné en Belgique, est revenu avec le désir de former un orchestre si grand qu'il serait indirigeable, ou qui serait un dirigeable, avec l'espoir de faire le tour du monde en ballon.

QUESTION 4
À JUDITH WEKSTEIN :
Comment cela fonctionne-t-il ?
L'idée est d'essayer de faire quelque chose de collectif. De ce fait, nous nous parlons beaucoup, nous essayons de faire un maximum de réunions avec tout le monde afin que les décisions, aussi bien musicales qu'organisationnelles, soient les plus collectives possible. Un petit groupe tournant de 5-6 personnes se retrouve tous les 15 jours pour parler des décisions urgentes car réunir 20 personnes, ça n'est pas toujours facile. Quant à l'apport de musique, environ deux tiers des musiciens de l'orchestre écrivent ; ils apportent des morceaux plus ou moins arrangés selon les cas, cela permet d'avoir des univers musicaux différents.

QUESTION 2
À NICOLAS STEPHAN :
Quelle direction le dirigeable a-t-il prise ?
Il s'est avéré que « l'indirigé » a su prendre la direction des vents contraires. Il s'est alimenté des folies de chacun. Le groupe s'est tout de suite retrouvé soudé à lui-même. Longtemps confronté à l'absurdité économique de son nombre, il a puisé dans ses entrailles une

Caracol d'Oventic Chiapas.

telle quantité d'énergie (!) qu'il est resté en vie pour, peu à peu, s'organiser et apprendre à se comprendre lui-même. De fanfare savante à orchestre, sa musique a, pour moi, toujours été inqualifiable, oscillant de prises de risques en prises de risques, pour toujours rester dans l'imagination et chercher le lien avec son public, joliment fidèle. Musique originale, toujours. Écrite par ses membres. Organisation toujours plus horizontale, mêlée de tentatives et d'erreurs, comme la musique.

QUESTION 1
À ADRIEN AMEY
(SAX SOPRANO ET SAX ALTO) :
Comment cela a-t-il commencé ?
De retour de Belgique avec « TTPKC et le marin » où nous jouions avec le grand orchestre Azeto Orchestra de Pierre Vaiana, on a eu envie de faire pareil à Paris. Avec Anto[2], on a écrit des noms de potes musiciens sur un bout de papier et peu de temps après, on faisait la première répétition dans l'atelier de ma mère. C'est vite devenu une aventure collective.

QUESTION 3
À NICOLAS STEPHAN :
Qui dirige « le ballon » ?
Le vent.

QUESTION 5
À JUDITH WEKSTEIN :
Ce fonctionnement collectif a-t-il des résonances dans des engagements autres que musicaux ?
Il a des résonances dans toute la vie du groupe, en dehors de la musique.

QUESTION 4
À NICOLAS STEPHAN :
Quels vents favorables ? Quels vents contraires ?
Ils sont tous favorables et contraires en même temps. Notre nombre est vite un problème, nous sommes invendables, mais parce que nous sommes invendables nous continuons, pendant longtemps sans le moindre financement, à tracer un possible chemin. Notre musique n'est rien, ni classique ni avant-gardiste, ni jazz, ni pop, ni rock, ni folklorique. Et comme elle n'existe pas, elle peut vivre tranquille, grandir sans perturbations extérieures aux sensations fondamentales de chacun d'entre nous, nous faisant compositeurs. Notre organisation s'invente en même temps que notre musique, naturellement, pierre après pierre. Équilibre qui se doit d'être toujours en mouvement.

Caracol d'Oventic Chiapas.

QUESTION 6
À JUDITH WEKSTEIN :
Avez-vous envisagé de participer à des mouvements sociaux ou politiques en tant que groupe ?
Oui, nous avons déjà fait plusieurs choses en tant que groupe ou pour soutenir des mouvements.

QUESTION 7
À JUDITH WEKSTEIN :
Comment qualifier votre musique : classique, avant-gardiste, jazz, pop, rock, folklorique ?
C'est une question à laquelle je ne sais jamais vraiment comment répondre. Je laisse le soin aux autres de le faire.

QUESTION 8
À JUDITH WEKSTEIN :
La musique klezmer et le *soundpainting* semblent faire partie de votre patrimoine commun. Comment s'articule pour toi ce « couple » finalement assez inattendu ?
La musique klezmer était au début du Surnatural Orchestra. Aujourd'hui, nous ne faisons plus du tout de musique klezmer et je n'ai moi-même pas connu cette époque. Alors pour moi, ce sont deux choses complètement séparées.

QUESTION 2
À BAPTISTE BOUQUIN :
Comment es-tu arrivé ?
Antonin (on se connaît depuis *notre tendre enfance*) m'a tout simplement contacté et m'a invité à cette première répétition.

QUESTION 3
À BAPTISTE BOUQUIN :
La musique klezmer et le *soundpainting* semblent faire partie de votre patrimoine commun. Comment s'articule pour toi ce « couple » finalement assez inattendu ?
C'était certainement l'époque où l'on écoutait Zorn et Frank London. Et le klezmer était un bon point de départ pour triturer ces mélodies simples et évocatrices. Peut-être a-t-on été secrètement attirés par une forme de nostalgie latente dans cette musique. Et l'improvisation, c'était autant la libération d'une énergie collective que sa canalisation par l'usage de techniques d'improvisation dirigée. En tout cas, ça a beaucoup habité nos envies au début : une mélodie simple, des arrangements sophistiqués (une certaine complication du simple, quoi !), un lyrisme mineur, des *grooves* ouverts aux solos, des accompagnements improvisés où le groupe nombreux soutient (ou submerge ?) le soliste. Puis, on a rencontré le *soundpainting* à proprement parler (et Walter Thompson, son créateur) et là, on s'est engouffrés avec appétit dans ce que l'on pourrait décrire aujourd'hui comme une mode ! Le *soundpainting* nous donnait une syntaxe subtile pour se parler, se coordonner dans la musique (ce qui est un enjeu crucial pour un groupe conséquent comme le nôtre). Le plus important pour nous, c'est que considérant le *soundpainting* comme un outil, on pouvait l'utiliser parallèlement à nos morceaux écrits et il nous servait à improviser la forme des concerts : jamais de *setlist*, on peut interrompre un morceau par du *soundpainting* pour ensuite enchaîner sur un autre bout de morceau, etc. On s'est bien amusés avec ce système, qui nous faisait vivre les concerts comme un jeu, une aventure, en essayant de conduire l'énergie du public (attente, danse, écoute, montée... c'est la pause !).

QUESTION 2
À ADRIEN AMEY :
Comment avez-vous choisi les potes pour cette première liste ?
Il y avait des potes d'Anto de la primaire (Nico, Baptiste), des potes musiciens du moment (notamment du conservatoire du Xe), la sœur de machin, la copine de truc, l'idée était un peu d'avoir le plus de monde possible. Je me souviens d'avoir proposé à un mec qui passait

rue des Petits Carreaux avec un gilet en peau de mouton et un tuba. Il m'a dit ok s'il pouvait ramener un pote. Banco. Son pote est arrivé avec un souba à la première répétition et est resté plus de 10 ans !

QUESTION 3
À ADRIEN AMEY :
Comment en arrivez-vous à l'orchestre d'aujourd'hui ?
18 ans de questionnement, d'écriture, de mouvement, de concerts, d'envies de fanfare, on est passé à un grand orchestre (claviers, batteries complètes, gros set de percus). Il y a eu également une grosse évolution structurelle poussée par certains (chacun ses compétences) : d'une petite asso, nous sommes devenus compagnie nationale[3].

QUESTION 4
À JEANNOT SALVATORI
(SAX ALTO, CAVAQUINHO
ET TAMBOURIN) :
Quelle sera votre prochaine création ?
Notre prochaine création s'appelle « Tall Man » et part de l'envie de faire un concert un peu plus scénarisé, avec un fil rouge, une sorte de ciné-concert sans film ! Après deux ans de boulot, nous sommes arrivés à un récit de forme mythologique : un constat, un rite de transformation et un changement. Nous nous sommes rendu en effet compte que ce dont nous avions envie de parler, c'était de notre capacité à changer, nous les humains, et par extension, du pouvoir et du fait que d'où qu'il vienne, une fois qu'on l'a, on est souvent beaucoup moins propice à accepter le changement, on devient très conservateur, et que, oui, le pouvoir nous corrompt au plus profond de nous-mêmes. Une sorte de critique du capitalisme par le biais anthropologique. Bon, c'est l'intention, au final il nous reste deux résidences et trois mois pour arriver à en faire un concert !!! Mais la musique est déjà là, elle est belle et montre toujours autant l'hétérogénéité de la musique de l'orchestre, qui pour autant forme un tout sans volonté d'uniformiser : « *fragmenter le monde* » comme dirait l'autre.

QUESTION 5
À NICOLAS STEPHAN :
Tu sembles dire que votre musique est inclassable, voire qu'elle n'a pas d'identité esthétique revendiquée… Comment définir alors ce qui fonde le projet artistique qui vous réunit ?
Ce n'est pas une manière de dire que la musique que nous jouons est révolutionnaire, mais plutôt qu'elle est sincère, et multiple, fruit de chacune de nos influences très variées et des bientôt 19 ans passés à jouer ensemble. Ce qui la rend sans étiquette véritable. Et je dirais que ce qui fonde le projet artistique qui nous réunit est autant une envie de creuser ensemble un sillon profond de recherche de création à 18, que l'envie de mettre « le chemin » pour y parvenir de manière horizontale autant en avant qu'une éventuelle arrivée quelque part. Nous sommes autant la manière de ce que nous faisons que la matière que nous utilisons.

QUESTION 4
À ADRIEN AMEY :
Avez-vous envisagé L'ONJ ?
Qui ? Moi ?

QUESTION FINALE
À NICOLAS STEPHAN :
Comment vois-tu l'avenir ?
Je suis aveugle. Mais je rêve d'une sensation. Toujours sentir l'air du large et finir par s'y laisser transporter. Cela se traduit par du mouvement. J'espère que nous saurons toujours rester en mouvement, j'espère que je saurai m'agiter suffisamment aussi. Continuer à se marrer. Et savoir transformer ce qui vient, construire avec les doses de bienveillance et de violence qui seront nécessaires. Cela vaut pour l'orchestre, et pour tout le reste bien sûr.

Surnatural Orchestra, spectacle Esquif . Photo Pierre Puech.

QUESTION 4
À BAPTISTE BOUQUIN :
Et pour les compositions, quelle est la part du collectif ?
La première expérience collective d'écriture fut très importante pour l'orchestre. Lors de cette première résidence, quelques mois après la formation de l'orchestre, on a passé une semaine à essentiellement arranger un thème klezmer qui devint un morceau fleuve de notre premier album « Les tableaux ». Ce fut un genre de négociation généralisée où chacun choisit sa partie. C'était très long

> *« Notre musique n'est rien, ni classique ni avant-gardiste, ni jazz, ni pop, ni rock, ni folklorique. »*

mais au terme de ce labeur, chacun avait adopté sa partie... Ce morceau a été un peu notre symbole et la référence utopique de la marche à suivre même si, par la suite, cela n'a pas forcément pu se reproduire complètement, car impliquant un investissement de temps énorme (et exponentiellement lié au nombre de musiciens…). Par la suite, les compositions sont davantage venues de propositions personnelles, ensuite modifiées/adaptées par l'orchestre en répétitions. Les zones de solos sont, en particulier, toujours restées assez malléables pour que l'on puisse y faire de l'arrangement oral. On a, par la suite, essayé des jeux d'écritures impliquant tous les musiciens du Surnatural : chacun écrit un solo pour quelqu'un d'autre dans le groupe, ou des tentatives de cadavre exquis. Mais finalement, notre composition fonctionne plutôt sur la juxtaposition d'écritures hétéroclites. Le concert s'écrit par successions de morceaux divers, nourris d'influences diverses mais qui forment quand même un tout : les différences de styles ont toujours été atténuées par un esprit commun ou une pâte commune (un son ?).

AUTRE QUESTION
À JEANNOT SALVATORI :
Avez-vous envisagé de participer à des mouvements sociaux ou politiques en tant que groupe ?
Oui, la question est arrivée très vite dans l'orchestre puisque nous nous sommes formés fin 2000 et qu'est arrivé le protocole de réforme de l'assurance chômage des intermittents du spectacle le 26 juin 2003. Il y a eu de grandes discussions sur la participation ou non en tant que groupe ou en tant qu'individu. Au fil des années, certain.e.s musicien.ne.s de l'orchestre se sont engagé.e.s dans différents mouvements contre le rouleau compresseur que sont le capitalisme et sa nouvelle forme, l'ultra-libéralisme économique, et c'est venu comme une suite assez évidente d'y participer quand nous le pouvons en tant que groupe. Je pense que la place de l'artiste dans la société n'est pas dans une cage dorée, au-dessus ou à côté. La musique peut tout à fait être un acte militant, d'ailleurs plein de gens sont venus à la fin des concerts pour nous dire à quel point la façon dont nous pratiquons la musique (pas de chef d'orchestre et une grande complicité entre nous, une grande confiance et plein de sourires) était en soi un acte politique. Soit, mais ce n'est pas suffisant, du coup en tant qu'orchestre, nous participons comme nous le pouvons à différents appels, mouvements, concerts de soutien. Nous utilisons aussi le fait de croiser un grand nombre de personnes pour tenir une caisse de solidarité à chaque fin de concert ce qui permet de soutenir les initiatives d'accueil de migrants avec ou sans papier sur le plateau de Millevaches, et de mettre en contact, aux endroits où nous jouons, les personnes sidérées par la situation et les groupes de personnes qui sont passés à la considération et qui s'organisent. En novembre, grâce à Jérôme Baschet[5], nous avons été jouer dans les zones autonomes zapatistes lors d'une tournée au Mexique, et cela a permis me semble-t-il une prise de conscience dans l'orchestre de ce que voulait vraiment dire le *bien vivir*, la bienveillance, le temps juste, la résistance concrète et que la lutte, c'est aussi la joie. Nous espérons pouvoir faire transpirer cela dans notre nouvelle création.

QUESTION FINALE
À BAPTISTE BOUQUIN :
Comment vois-tu l'avenir ?
C'est le sujet de notre nouvelle création (« Tall Man », création au Nouveau Théâtre de Montreuil en novembre prochain) : comment penser l'après dans un monde qui semble voué à la destruction (à l'apocalypse ?) ? Quel horizon utopique, ou même, quel espoir s'offre à nous dans une perspective sombre ? Un orchestre conséquent comme le nôtre dans un milieu culturel de plus en plus en souffrance, ça paraît voué à la disparition... Comment ne pas sombrer dans l'épuisement ou l'inertie ? Comment rester en mouvement et rester poreux à l'extérieur tout en nourrissant notre feu et notre identité ? Dans le spectacle, une réponse serait : la métamorphose. Et on a rencontré cette idée au Chiapas, en novembre dernier, en tournée : l'important serait de réaliser que ce n'est jamais fixé, que le groupe doit toujours se réinventer et changer.

(1) Soubassophone, le plus grave des saxhorns, « cousin » du tuba, il s'enroule autour du musicien comme son autre « cousin » l'hélicon.

(2) Antonin Leymarie, batteur, initiateur et co-fondateur du Surnatural qu'il vient de quitter.

(3) 18 ans d'existence, fonctionnement hyper collectif rare, 10 à 40 concerts par an (15 environ et en général), compagnie nationale (subventionnée par l'État) depuis 2 ans…

(4) Jeannot Salvatori ne répondant pas à la question n°1, j'ai fait un essai avec une autre…

(5) Historien médiéviste, auteur de *Adieux au capitalisme. Autonomie, société du bien vivre et multiplicité des mondes*, Paris, La Découverte, 2014, de *La Rébellion zapatiste. Insurrection indienne et résistance planétaire*, Paris, Flammarion, 2005 et de *Défaire la tyrannie du présent*, Paris, La Découverte, 2018.

À écouter

Surnatural Orchestra :
Esquif
(Surnatural Orchestra Online Store - 2018) CD

Surnatural Orchestra
Ronde
(Surnatural Orchestra Online Store - 2015)
CD et LP

LA FRANCE UNDERGROUND : LOUPIEN MARQUE, TRANSFORME ET EMPORTE LE MATCH !

Texte de **Pablo Cueco**

Serge Loupien est surtout connu pour avoir été critique de jazz et journaliste sportif, notamment pour le rugby (le rêve secret de son collègue Alex Dutilh) pour le journal *Libération*. Il publie, chez Rivage Rouge, un ouvrage sur la musique underground des années 60 et 70 : *La France underground - 1965 / 1979 - Free jazz et rock pop - le temps des utopies*. Le titre est très long, mais précis : c'est bien de ce qui est énoncé dans le titre dont on parle dans le bouquin. Certes, on sait maintenant (c'est passé dans le domaine public depuis l'élection de Macron) que la réalisation de quelque chose que l'on a au préalable annoncé ne rend pas forcément celle-ci bénéfique, agréable, ni même toujours légitime, mais là, c'est le cas. L'avant-propos s'ouvre sur une citation de Norman Spinrad (la classe !) et annonce que ce sera bordélique. Pas de mensonge : c'est le cas. De prime abord, on ne comprend rien, mais on est « attrapés », et c'est ce qui compte… On se surprend parfois à éclater de rire (phénomène rare à la lecture d'un livre sur la musique). Le style est incisif et haletant, partant sans cesse dans des digressions se développant en des réseaux labyrinthiques et fonctionne comme un contrepoint aux anecdotes, citations et éléments factuels, nombreux, précis et souvent étonnants ou oubliés. Ces deux aspects combinés se potentialisent en une sorte de danse psychédélique assez caractéristique du sujet du livre. La mise en abyme est permanente, le vertige guette à chaque pas… Le récit part en delta, se met en boucle, roule sur la jante, part en dérapage et en tête-à-queue mais se refuse catégoriquement au sur-place. On est baladés, emportés, déroutés et jamais assouvis. Aucune information n'est vraiment complète ou définitive mais semble, au contraire, n'exister que pour introduire la digression suivante… Une place de choix est laissée à des citations ou interviews de musiciens (notamment François Tusques - dont on découvre des aspects méconnus - Bernard Lubat, Jean-Louis Chautemps, Didier Levallet, Jean-François Pauvros, Jac Berrocal, Gilbert Artman, Didier Malherbe, Richard Raux, Patrick Vian et bien d'autres) mais aussi des critiques (Philippe Carles, toujours juste et lyrique). Cette ouverture à d'autres paroles, introduites dans les « récits » de façon très dynamique et respectueuse, est pour moi un autre point fort du livre. Les auteurs capables d'en citer d'autres avec élégance ne sont pas légion. Le passage sur la province en général et Marseille en particulier est aussi à remarquer, on oublie parfois qu'il n'y a pas que Londres, Paris, Budapest et Berlin… Ah ! Oui… Rare, donc à signaler, les lettristes n'ont pas été oubliés… Et les situationnistes non plus… De belles pages sont consacrées à Jacques Thollot, Gérard Terronès, Pierre Barouh. Émouvant et vivant. On parle aussi de Crouille Marteau, Âme son, Colette Magny, Confluences, Lard Free, Crium Delirium, Claude Bernard, Jean-Pierre Kalfon, Jacques Higelin, Michel Portal, Dharma, Heldon, Marteau Rouge, Brigitte Fontaine, Etron Fou Leloublan, Fille qui mousse, Pierre Clémenti, Magma, Gong… Y'a du monde ! Ça remue des souvenirs… Bon, comme dans tous les livres du genre, on regrette bien sûr quelques absents… Mais soyons miséricordieux et ne citons personne. Au-delà du plaisir de la lecture, la (re)découverte de la perméabilité et de la coexistence entre le jazz, notamment free, et la pop, le rock, la chanson déjantée, etc. est un des aspects les plus roboratifs du livre.

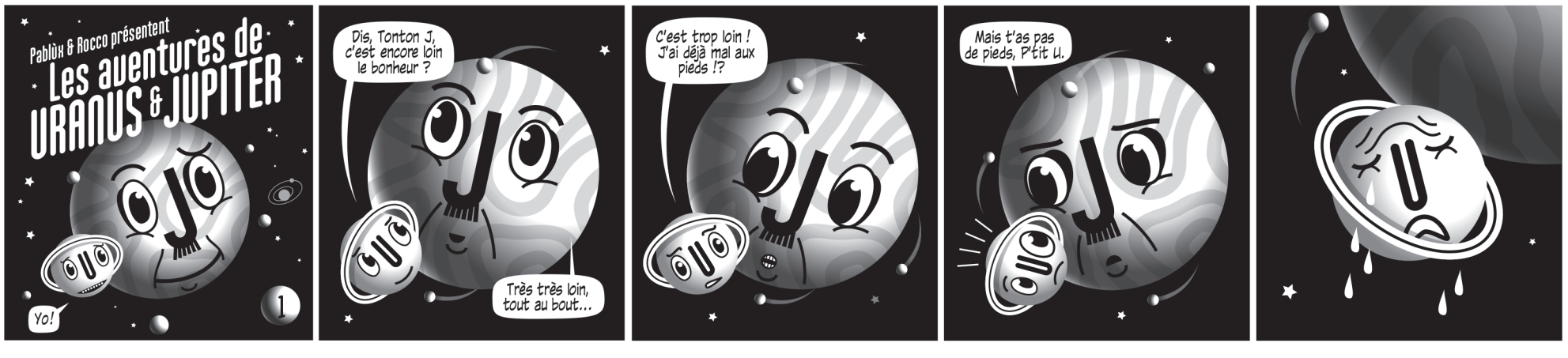
> *« La mise en abyme est permanente, le vertige guette à chaque pas… »*

Ma (presque) unique gêne à la lecture du livre est assez simple : la quasi esquive des drapeaux rouges et noirs, pourtant omniprésents dans ces années-là… Les luttes sont présentées dans leurs aspects folkloriques plus que du point de vue de leurs réalités sociales et de la profondeur des engagements. Les syndicats et partis marxistes (qui parfois le méritent, il est vrai) sont trop souvent moqués… Pourtant, les manifs unitaires de 68 avec, par exemple, les emblématiques grévistes de Billancourt qui défilaient, ça avait de la gueule ! Et les acquis sociaux de 68 ont quand même été importants pour certains… Il est vrai que cet aspect de la période est sujet à fâcheries ou énervements. J'en prends pour exemple François Tusques m'expliquant qu'il se refusait à débattre de 68, parce que ça finissait toujours par une engueulade politique. Quand il m'a dit ça, je lui ai répondu que pour moi c'était pareil et j'ai tenté de lui expliquer pourquoi. Dix minutes plus tard on en était à se jeter des insultes *vintage* à la figure (crapstal, Guevara de gouttières, mao-spontex, katangais, bébésitu, anarcatho, Guy Debord des comptoirs et autres noms d'oiseaux). Bon, pour la re-fondation de la Première Internationale, c'est pas fait… Donc, on pardonne ! Mais rappelons que les luttes sociales et politiques, ainsi que certaines politiques culturelles locales des gauches (multiples plutôt que plurielles) dans cette période d'espoir de prise de pouvoir par l'union de l'époque ne sont pas sans interactions avec ces mouvements de l'underground version *franchute*. Signalons aussi la faible place laissée dans ce livre aux tentatives d'imaginer des enseignements de la musique et des arts différents, intégrant le jazz, l'impro, la musique créative en générale, la musique électronique et électro-acoustique, le théâtre musical et bien d'autres disciplines qui allaient irriguer les années 70 et la suite : IACP, Conservatoire Expérimental de Pantin, Conservatoire de Yerres, création de classes de jazz dans certains conservatoires, écoles associatives… Seuls le CIM et la Fac de Vincennes sont présents dans le livre… Même remarque pour les peintres ou collectifs de peintres engagés. Il est clair que la période en question, plus que toutes les autres, a été vécue d'autant de façons différentes qu'il y avait de participants - et il y en avait… Donc, à chacun sa version, et celle de Serge Loupien est gouleyante à souhait… J'avoue volontiers être tombé sous le charme. Sans doute par ma sensibilité naturelle pour ces années, mais aussi par toutes les qualités citées plus haut. Signalons aussi le choix des photos et illustrations, pertinent et parfois drôle ; bon support aussi pour la mémoire et l'imagination (on les aurait aimées un peu plus grandes et en qualité un peu meilleure, mais bon… les temps sont durs).

On peut se demander comment ce livre peut fonctionner pour des gens qui n'ont pas vécu ces périodes… J'ai l'intuition que, assez bizarrement, ça doit pouvoir marcher ; justement par le style de l'écriture et par le caractère bordélique du grand récit proposé. Ce livre est une vraie joie, loin de tout *pensum* pseudo-historique ou travail théorique tentant d'imposer un point de vue (forcément) novateur sur le sujet. C'est du pur *feeling*… En résumé, ça swingue et c'est très bon… À lire !

À lire

Serge Loupien
La France underground - 1965 / 1979 - Free jazz et rock pop - le temps des utopies
(Rivages Rouge, 2018)



This is Spinal Tap . Photo Embassy Pictures.

Guy . Photo Appollo Films.

Les Invisibles . Photo Productions Bagheera.

TROIS FILMS POUR L'ENTENDEMENT DES OREILLES

Texte de **Pablo Cueco**

À propos de *This is Spinal Tap* de Rob Reiner, *Les Invisibles* de Thierry Jousse et *Guy* d'Alex Lutz

Voilà trois films singuliers, ayant pour thème la musique, le son et sa production ; voilà qui interpelle l'Allumé du Jazz, producteur indépendant de son et de musique. « La Rédaction » m'a donc demandé de les visionner et d'en faire « la critique »…

J'avais déjà vu le plus ancien, *This is Spinal Tap* de Rob Reiner, justement sur le conseil avisé du rédacteur délégué des Allumés du Jazz… J'avais à l'époque totalement adhéré. Difficile d'en dire beaucoup sur ce film sans dévoiler les petits miracles de ce « Rockumentaire » monumental. C'est une sorte de documentaire, dans le style des années 70, sur la tournée américaine d'un groupe de hard-rock anglais. À sa façon, le film renouvelle le style du film musical et verse généreusement quelques trouvailles originales au grand répertoire de l'humour mondial. Difficile de rejoindre ainsi le panthéon des Marx Brothers, de Hoffnung, du mythique groupe argentin (oui je sais, c'est un pléonasme) Les Luthiers (en français dans le titre)… On pourrait dire sans trop en dévoiler que c'est la démarche inverse de l'excellent *Blues Brothers*… Et que ça marche aussi bien (enfin pas pour la diffusion, bien sûr). Ça a été un plaisir de le voir et un re-plaisir de le re-voir. On y constate aussi la persistance de certains problèmes de production et certains fonctionnements des musiciens en groupe, à travers le temps et les évolutions esthétiques. Pour ceux qui ne l'ont pas vu, aucune hésitation !

Le deuxième est le plus récent. Il fallait faire vite : il passait encore en salle. Il s'agit de *Guy* d'Alex Lutz. C'est un film étrange et attachant, une fiction qui prend la forme d'un documentaire. L'idée est simple, le fils non reconnu d'un chanteur de variété française veut rencontrer son père, malgré la promesse faite à sa mère sur son lit de mort de ne pas se présenter à lui comme son fils. Il trouve un stratagème, celui du jeune homme qui veut tourner un documentaire sur le chanteur. Le travail de l'auteur-comédien, Alex Lutz, est juste et remarquable. On trouve dans sa composition du personnage du chanteur (très actif, mais en fin de carrière), beaucoup plus âgé que l'acteur, un peu de quelques-uns des chanteurs et vedettes à succès français des années soixante et soixante-dix. On se délecte à en reconnaître des fragments, des tics, des inflexions. Le rôle est difficile et plein de pièges et il faut saluer la prouesse du funambule. *Guy* nous balade sans cesse dans des jeux d'équilibres instables, entre la banalité et la poésie, le burlesque et la médiocrité, la prétention et la sensibilité, l'égocentrisme et la lucidité… Signalons les seconds rôles, dont quelques surprises, qui restent parfaits et crédibilisent avec une grande élégance le personnage principal. Le travail sur les chansons est aussi brillant : arrangements, paroles, musiques, chœurs… On se perd dans les références, souvenirs, clins d'œil… Sans qu'on s'y attende, au fur et à mesure du film, tout prend de l'épaisseur, l'histoire, la situation, les tensions, les personnages. On est d'abord perplexe, puis on sourit, puis on s'attache… On peut penser au biopic transposé de Bob Dylan, *Inside Llewin Davis* des frères Coen… C'est le genre de film où on reste assis au moment du générique. On le regarde jusqu'au bout. On voudrait pas partir comme ça… Là encore, on constate quelques persistances à travers le temps et les esthétiques. Pour ceux qui ne l'ont pas vu, aucune hésitation non plus !

Le troisième est celui du milieu : *Les Invisibles* de Thierry Jousse. On sort du documentaire. Le film met en jeu des musiciens, le milieu de la production, la musique même, mais sous forme d'une fiction. On y traite du son, du sexe, de la passion, du temps, du désir… La musique du film, signée Noël Akchoté, passe délicieusement de la musique diagétique à l'extra-diagétique, voire à la non-diagétique (désolé, mais c'est super dur à placer, et là, j'avais une occasion qui ne se reproduira pas de si tôt… Alors comment résister ?). C'est-à-dire en gros qu'on passe de la musique produite à l'image (on voit les musiciens jouer ce que l'on entend) à la musique de film… Par exemple, dans ce film, ce que les musiciens enregistrent à l'écran pour leur disque se prolonge sur l'action suivante. Parfois, le son direct du film est réinjecté dans la musique enregistrée par les musiciens. Parfois, le personnage principal enregistre ses actions et ses conversations… Ces enregistrements servent de base au morceau que les musiciens enregistrent à l'image, puis la musique se prolonge sur la scène suivante… Le serpent se mord la queue, l'enregistrement et l'utilisation de musique « concrète » permettent la mise en abyme et proposent le vertige… Le personnage principal entretient un rapport quasi érotique avec le son. On est dans la musique électro, mais avec de fortes références à la musique concrète. Cet univers musical se prête formidablement au propos. La bande-son de la vie devient musique… Ou alors, fabriquons la B.O. de notre vie et de nos aventures… Cet être obsédé par l'enregistrement, tendu dans une position de chasseur voire parfois d'écouteur (voyeur mais, avec les oreilles), m'a évoqué Luc Ferrari dans sa relation physique, presque charnelle, au microphone, au magnétophone, au son. J'ai été heureux de voir son nom dans les remerciements du générique, avec celui de Brunhild sa compagne. Le film propose un double fil, la composition/enregistrement/production d'un morceau de musique électro et une histoire d'amour pas trop simple. On peut penser au film de Jean-Luc Godard avec les Stones, sur l'enregistrement de « Sympathy for the Devil »… Les comédiens sont convaincants, portant chacun leur poids de l'histoire et de l'amour du son. Il faut dire que les « rôles de second plan » sont soignés… Drôle de film… Drôle de thème… Là encore, on constate quelques persistances à travers le temps et les esthétiques. Pour ceux qui par hasard ne l'auraient pas vu, aucune hésitation non plus, ça vaut vraiment le coup d'y jeter une oreille !

Ces trois films n'ont rien à voir entre eux…
Sinon qu'ils sont bons…
Sinon un certain rapport au son…
Sinon qu'ils font du bien…
Sinon qu'il s'agit de productions « raisonnables » par des producteurs plutôt indépendants…
Sinon qu'ils s'adressent au public sans élitisme ni hermétisme, mais sans concessions…
Sinon qu'ils ne lâchent rien en terme d'exigence…
Sinon qu'ils flirtent avec l'humour, avec des fulgurances souvent novatrices…
Sinon qu'ils trouvent tous les trois, d'une façon différente, une relation fertile et créative entre la fiction et la musique…
Sinon qu'ils prouvent qu'on peut encore produire de bonnes choses en dehors des killdozers des majors ; ceux du cinoche comme ceux de la musique…

Producteurs de tous les pays, unissez-vous !

À voir

Rob Reiner
This is Spinal Tap
avec Michael McKean, Christopher Guest, Harry Shearer
1984
DVD Studio Canal

Thierry Jousse
Les Invisibles
avec Lucas Laurent, Lio, Michael Lonsdale, Margot Abascal, Noël Akchoté
2005
DVD Of2b Editions

Alex Lutz
Guy
avec Alex Lutz, Tom Dingler, Pascale Arbillot, Dani, Nicole Calfan
2018
Toujours en salle - DVD à guetter

THE DRUMS ALSO

Textes de **Christian Rollet** répondant à une sélection musicale proposée par **Karim Schotte**
Photographies de **Guy Le Querrec** / **Magnum Photos**

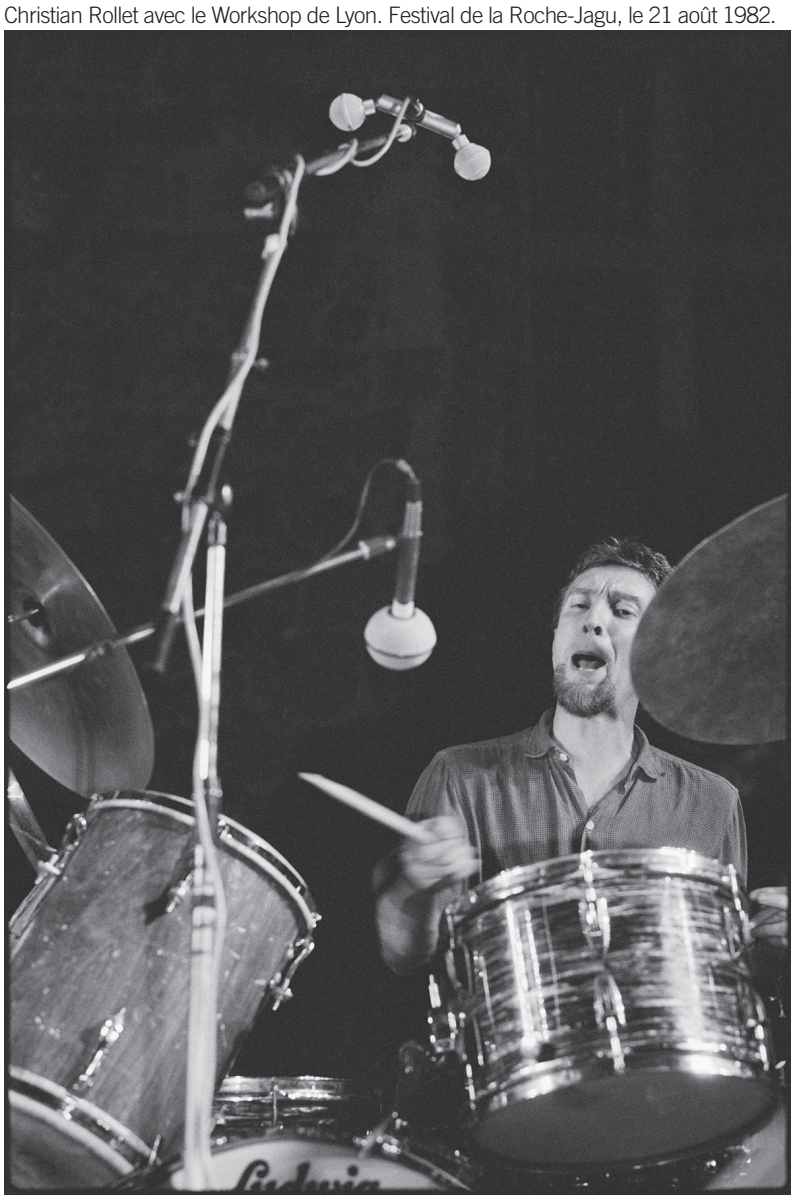
Jo Jones, avec le Mainstream Jazz Quartet. Paris Jazz Festival, octobre 1964.

Max Roach. Paris Jazz Festival, novembre 1968.

Le solo du batteur est toujours un moment très attendu. Christian Rollet vient de publier *Calamity roll in the dark*, suite de neuf inventions, neuf rêveries, nous dit l'illustre batteur du Workshop de Lyon et par là même d'une tranche éclatante de l'exploration de la musique faite en France. Il commente ici sept soli enregistrés de tambourinaires qui ont pétri l'invention du jazz depuis les origines.

Kenny Clarke. Festival de Nice, le 21 juillet 1971.

Christian Rollet avec le Workshop de Lyon. Festival de la Roche-Jagu, le 21 août 1982.



SPEAK

> *Improviser. Être capable de se jeter dans les gesticulations, accepter les tremblements de ses membres impatients, sans préjuger de ce qui va sortir…*

Baby Dodds : « Spooky drums n°1 »
***in* Baby Dodds, *Talking And Drum Solos Label* (Folkways Records - 1951)**
L'enfance de la batterie est le moment abondant de son histoire : l'horizon est presque vide et quand on se retourne, il n'y a pas grand chose. Il faut remplir, il faut danser, profiter d'être enfin assis pour utiliser les pieds… Les pieds, ils assurent un tempo raide et rapide comme une course, celle de l'évasion, de la hâte et de la profusion : « Nous n'étions rien, soyons tout ! » Les principaux découpages et marquages du 4 temps « swing » et même « be-bop » sont inventés là ; plus tard les batteurs créeront avec le background laissé par ceux qui les ont précédés. Peu de matériel : La *cowbell*, le *wood-block* qui se procurent facilement sont attachés à la grosse, grosse caisse et permettent des mélodies picaresques et inattendues. Un batteur contemporain comme Han Bennink semble relié viscéralement à ce style de jeu. Après une introduction de marche militaire qui paie son tribut à l'oppression, Baby enchaîne. Il n'y a pas de construction préétablie, mais le plaisir du batteur d›être le premier joueur, le premier danseur, celui qui entraînera tous les autres. Et que ça saute ! Les nuances sont données par les changements de timbre des objets percutés qui séquencent l'impro… Mais je sens le regard du batteur qui mate le spectacle rapproché des jambes qui tressautent, des fesses qui bougent, de la sueur qui coule… Mais, encore une fois, je n'y étais pas… La nuit est trop courte mais toujours pas de fatigue et si les tambours font froid dans le dos - dixit le titre - ils donnent chaud aux reins, sûr !

Jo Jones : « Drums solo n°2 »
***in* Jo Jones, *The Drums* (Jazz Odyssey - 1973)**
La posture, l'assise de Jo Jones à la batterie, avait quelque chose d'impérial. Son solo est sous-tendu par la régularité d'une battue qui remonte au style New Orleans où l'on mettait la grosse caisse sur tous les temps. Son aisance et son sourire en jouant sont légendaires et j'aime toujours ses réglages et le son de ses *rimshots*. Il s'amuse - ce qui a dû lui coûter beaucoup de travail - à exécuter d'une main des itérations de baguette très rapides : « *Et ça, ça vous plaît ?* » Sourire… *Via* la charleston, le pied gauche commande tout le reste, voire tout le monde… Son invention dans ce cadre hérité du « vrai jazz », comme il aimait à le dire, est toujours joyeuse, passant du 4 temps au 3 temps (J'entends l'oreille de Max, à ce moment), puis laissant tomber la mesure, mais jamais le tempo, pour des coquetteries de baguettes sur le bord des tambours… La régularité et l'autorité de son « chabada » devaient être extrêmement confortables et rassurantes pour qui jouait avec lui, en grand orchestre ou petite formation. La croche interprétée « ternaire », on ne peut pas la rater ! Mais pas de déviance ! C'était le deal avec Jo Jones… A écouter ailleurs - ce qui n'apparaît pas ici - son jeu de balais envoûtant et réellement sensuel. Un maître accompli du style, sans doute… à ne pas imiter, donc !

Kenny Clarke : « Pieces of time (personal statements) »
***in* Kenny Clarke, Andrew Cyrille, Milford Graves, Famoudou Don Moye, *Pieces of time* (Black Saint - 1984)**
J'ai rencontré Kenny Clarke avec d'autres jeunes batteurs assoiffés d'enseignement assis en cercle autour de lui au Hot Club de Lyon… Il nous a dit qu'il fallait 8 ans pour faire un batteur. J'ai bien aimé ce bornage, à l'époque, il me donnait de l'espoir… Les chiffres sont fascinants et dangereux car ils informent la perception de la réalité et parfois réduisent celle qu'on a du temps à des mensurations : sa carrure rythmique et son découpage. Quand on regardait et écoutait « Klook », c'est tout le contraire d'une « quantisation » qu'on pouvait percevoir… Dans cette époque où l'on jouait de la batterie en complet veston, c'est la façon instinctive d'empoigner et de lâcher juste à temps la baguette qui donnait le spectaculaire du swing du be-bop, rythme référence de la black musique conquérante. Sur des vidéos encore visibles, je suis « saisi » par la vivacité de sa main, l'extrême force du muscle du pouce gauche qui se resserre brusquement et le très court trajet - légèrement tournant - de sa baguette tenue pour frapper une caisse claire penchée, qui vient, il n'y a pas si longtemps, de prendre la place du tambour. La frappe est sèche mais le son est gras, les « timbres » très audibles et ça avance car le *drive* est jeté vers l'avant : le « bada » du chabada en somme… Je pense fugacement à Bernard Lubat… Le dialogue des toms est coloré, les accents des *rimshots* ou de la baguette frappée en plein bois quand l'olive presse la peau (cross-sticks), appellent l'intervention de la grosse caisse, neutre mélodiquement, qui marque des articulations de structure… Elle ne s'adresse pas en ce temps-là, au plexus, on vise le rebond de la danse et pas la transe. Il y a quelque chose d'une efficacité modeste et sûre d'elle dans cette présence à la batterie comme à un poste qu'on connaît bien et où l'on officie naturellement. En concert j'ai été ébloui par l'espièglerie de 4/4 avec Lou Bennett et, débutant, j'ai découvert à cette occasion comment le rire et le plaisir pouvaient naître d'une performance complice partagée avec le public. Merci pour cela à Kenny Clarke. Puis je me suis laissé happé par l'autorité et la puissance du démiurge Art Blakey…

Max Roach : « The drums also waltzes »
***in* Max Roach, *Drums Unlimited* (Atlantic - 1966)**
Jeune batteur, ce solo m'impressionnait à cause de la permanence de la figure de 3 /4 aux pieds - avec le « thème » finissant sur le 1er temps - et la liberté du débit des baguettes (doubles-croches, voire sextolets sur la charleston, mais on s'en fiche…) et cette frappe tellement légère, même dans la tension… Qui n'a pas vu les allers et retours verticaux de la main gauche de Max Roach sur la charleston (repris moult fois) a raté une partie de sa vie de *drummer /dreamer*… La dictature numérique actuelle du métronome et le rattrapage en studio de la « régularité » n'affecterait pas la finesse du solo en en déplaçant l'enjeu… Ce qui s'expose ici, c'est la sérénité : une juxtaposition personnelle entre la contrainte consentie, prévisible mais inexorable aux pédales - c'est le projet - et la surprise des interventions à la caisse claire et sur les toms qui disent la liberté du musicien sur les épaules du danseur… : cool, c'est une valse ! C'est beau parce que les deux coexistent en équilibre. Ce qui est permanent fait le lit de ce qui soudain éclate… Le swing est là, et l'attente discrétionnaire entre les interventions énergiques de caisse claire, de toms ou de hi-hat, en attisant notre vigilance, confirme la douceur du trajet. Cette suspension-là nous fait goûter le sel de l'improvisation. Ça pourrait continuer des heures… Bom, chip / Bom, chip / Bom tat, ta,ta, taBom, chip /. C'est comme ça que je l'écrirais…

Frank Butler : « The Butler did it »
***in* The Curtis Counce Group, *Carl's Blues* (Contemporary - 1968)**
Un coup de cymbales annonce l'entrée en matière et un autre la césure entre les deux parties du solo. C'est un travail mélodique patient et constant à trois tons servi par un réglage aigu des toms, façon « timbalès » (dont un intervalle de quarte un peu obsédant peut-être)… Pas de passion ni d'extase, mais le contrôle des nuances, un toucher méditatif fin et délicat et une charleston inexorable. Clean ! Frank Butler ne change pas d'idée en route, il l'exploite tout du long. Le vocabulaire est posé d'emblée et l'oreille reçoit le discours déjà émis comme le prétexte raisonnable de ce qui reste à jouer. Il me semble l'entendre penser… C'est parfois excitant d'être contemporain du temps de recherche de l'artiste, mais là, j'aurais préféré être débordé sur ma gauche… On retrouve les préoccupations de mélodie et de timbres de Max Roach, la pédale charleston et la performance pour main seule de Jo Jones, le goût pour les séduisants sextolets en première partie, les doubles-croches quand le tempo est plus rapide, et même des *patterns* fugaces de New Orleans… La grosse caisse n'est pas des plus belles sur l'enregistrement et quand s'enclenchent les timbres de la caisse claire en deuxième partie, que le tempo est doublé, on se prend à attendre un envol emphatique qui partirait d'elle… Mais non ! Un son de coupole de la cymbale *drive* ferme le ban, le solo s'arrête sans prendre congé, juste en s'effaçant peu à peu, parce que le « Butler » le veut ainsi. See you later, man !

Billy Cobham : « Searching for the right door »
***in* Billy Cobham, *Spectrum* (Atlantic - 1973)**
L'extrait est très court pour ce batteur à l'endurance et à la vitesse hors normes et donc ce commentaire-ci déborde un peu ce seul exemple.
Le matériel de Cobham est toujours pléthorique avec doubles grosses caisses évidemment, une petite dizaine de toms et 6 ou 7 cymbales… C'est le début du règne de la quantité et du temps des batteurs en jogging… Il joue souvent sur les nuances ascendantes détente/tension et retour, dans la construction de ses soli. Sa technique déliée, perlée - et parfaite - de caisse claire et son énergie incroyable l'amènent invariablement à décliner cette dextérité maîtrisée vers les toms et des cymbales « crash » en des accents mimant une échappée émotionnelle déferlante et hors contrôle. Mais rien n'est hors contrôle chez Billy Cobham : même quand son engagement physique réel le fait grimacer sous l'effort, continuant, par exemple, un *ostinato* de grosses caisses à demi levé de son siège, ses coups de baguettes sont des multiples exacts de la cadence grave… Il n'enfonce pourtant pas des portes ouvertes, ce costaud panaméen ! Le paroxysme de la performance enthousiasmerait le plus blasé des spectateurs… à condition de le voir en action. Pour moi, l'entendre seulement me rend, au bout d'un moment, étonnamment distrait. Le discours est construit, d'une armature d'acier et le toucher précis est léger… mais la « quantisation » du jeu s'impose en définitive comme le sujet principal de l'invention. La forêt cache l'arbre et l'on n'y vagabonde pas. Tout devient un multiple de tout et l'admiration pour la performance se mue en un léger sentiment d'écœurement du temps qui passe sans être vécu. Les « piano » et les « forte » très difficiles à réaliser avec cette précision m'apparaissent bientôt comme des simulacres d'émotion et, avec respect pour ce batteur incroyable, sans doute l'idole des écoles… nain que je suis, je m'ennuie.

Beaver Harris : « Aurora »
***in* Beaver Harris, *African Drums* (Owl Records - 1978)**
Pour faire table rase des conventions musicales vécues comme aliénantes, il a fallu faire confiance au corps indompté. Cela parle d'une époque mais, pour moi, la leçon est restée vivace.
Improviser. Être capable de se jeter dans les gesticulations, accepter les tremblements de ses membres impatients, sans préjuger de ce qui va sortir… C'est la grosse caisse qui démarre l'urgence incongrue du solo par un pari intenable de vitesse ; elle impulse le jeu des balais qui sont comme un peu à la traîne, estomaqués par le challenge… La charleston rentre pour relayer l'autre pied qui l'a appelée à l'aide…On sent le plaisir de la décharge d'énergie sans contrainte, sans souci de correspondre à un modèle existant. Le réglage des peaux n'est pas sans rappeler des batteurs plus traditionnels et d'ailleurs, Beaver a, je crois, fait des enregistrements plus « square ». La puissance de Beaver Harris sur scène (avec Shepp) était enthousiasmante et il tapait fort sans le bon goût et le sérieux de la technique du tambour major. Comme Milford Graves puis Sunny Murray, il montrait qu'une autre batterie était possible et vivante. Les solistes appréciaient ces coups de semonce. Mort jeune… Rester jeune sans mourir de son vivant, c'est sa leçon…

À écouter
disponible aux Allumés du Jazz
Christian Rollet :
Calamity roll in the dark
(Arfi - 2017) CD

HAUTES FIDÉLITÉS

Dessins de **Gabriel Rebufello**, **Zou** (frise piétonne) et **Pic** (abonnement)

Comme disait l'expert Demis Roussos : « *Pour sortir un disque, il faut avoir quelque chose à dire* ». Alors, il y aura ce mois-ci 66 raisons de s'en convaincre (pas 666 comme auraient dit les Aphrodites Child, groupe du rocker précité… plus gros chœur que rocker par la suite). Laissons donc la pop music grecque (mais n'abandonnons pas les Grecs), l'Apocalypse selon Saint Jean et la numérologie fumeuse (doucement sur l'Ouzo à la rédaction des Allumés du Jazz - les avertissements ont déjà été nombreux) et penchons-nous donc sur ces 66 disques. 66 albums qui sont autant de traits caractéristiques, autant de transformations ou d'objets directs, autant d'avènements et d'émotions vives, de recherches et de mouvements d'échanges, de souffles et de toutes vitesses. 66 façons qui ne sauraient s'égarer dans l'océan d'ondes anonymes. Bien évidemment s'il se trouve quelque disquaire en traversant la rue ou à quelques encablures de votre logis, vous irez là d'abord. Ou sinon hop ! On fait sa sélection dans la liste en remplissant le bon de commande qui se trouve page 47 et si on veut compléter, on se rend sur le site des Allumés du Jazz pour un choix aux vertiges judicieux (www.lesallumesdujazz.com). Et ça fait du bien, car comme le chantait une célèbre rhapsode à couettes :

« Écoute ce disque
Et il te dira
" Non, ne sois pas triste
Je suis près de toi " »

" Pour devenir un musicien révolutionnaire, passe d'abord tes examens ! "

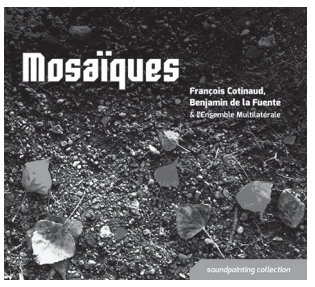
Le fils d'Éole maître des vents a aussi de belles filles : le Trio Zéphyr. Le souffle est là, dans les formidables découvertes entendues dans *Sauve tes ailes* (et on les retrouve à ce sujet page 48) puis dans le tout nouveau *Travelling*, refuge de toutes les expirations rêvées. Photo Clément Puig.

JEAN-CHRISTOPHE CHOLET, ALBAN DARCHE, MATHIAS RUËGG ET GRAND ENSEMBLE
LE TOMBEAU DE POULENC
Yolk - J2069 - 2018 / 1 CD

Jean-Christophe Cholet (p),
Alban Darche (saxes),
Mathias Rüegg (comp),
Nathalie Darche (p),
Marie-Violaine Cadoret (vln),
Pascal Vandenbulcke (fl),
Matthieu Donarier (ts, cl),
Olivier Laisney (tp),
Samuel Blaser (tb),
Matthias Quilbault (tu),
Christophe Lavergne (dm),
Stéphane Kerecki (b)

15 €

FRANÇOIS COTINAUD, BENJAMIN DE LA FUENTE & L'ENSEMBLE MULTILATÉRALE
MOSAÏQUES
Musivi - MJB 022 - 2018 / 1 CD



François Cotinaud (soundpainting),
Samuel Bricault (fl),
Diane Chirat-Battello (htb),
Bogdan Sydorenko (cl),
Raphaël Duchateau (tp),
Mathieu Adam (tb),
Hélène Colombotti (perc),
Aurélie Saraf (harpe),
Lise Baudouin (p),
Pieter Jansen (vln),
Pablo Tognan (cello)

15 €

VINCENT COURTOIS, DANIEL ERDMANN, ROBIN FINCKER
BANDES ORIGINALES
La Buissonne - RJAL397030 - 2017 / 1 CD

Vincent Courtois (cello),
Daniel Erdmann (ts),
Robin Fincker (ts, cl)

15 €

BRUNO ANGELINI
OPEN LAND
La Buissonne - RJAL397031 - 2018 / 1 CD

Bruno Angelini (p),
Régis Huby (vln),
Claude Tchamitchian (b),
Edward Perraud (dm)

15 €

ANTI RUBBER BRAIN FACTORY
MAROKAIT
Le Fondeur de Son - LFDS002 - 2017 / 1 CD

Yoram Rosilio
(b, fl, perc, direction, arr,)
Nicolas Souchal (tp, fl, perc),
Jérôme Fouquet (tp, fl, perc),
Jean-Brice Godet (cl, fl, perc),
Jean-Michel Couchet
(ss, as, fl, perc),
Florent Dupuit
(ts, alto fl, fl, picc, perc),
Benoit Guenoun (ts, ss, fl, perc),
Paul Wacrenier
(p, vib, Balafon, fl, perc),
Rafael Koerner (dm),
Eric Dambrin (dm, perc)

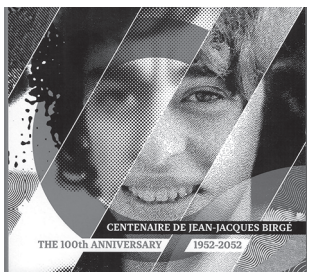
15 €

ROMAIN BAUDOIN
BESTIARI
In Situ - IS 248 - 2018 / 1 CD

Romain Baudoin (Torrom Borrom)

15 €

JEAN-JACQUES BIRGÉ
CENTENAIRE DE JEAN-JACQUES BIRGÉ
GRRR - GRRR 2030 - 2018 / 1 CD



Jean-Jacques Birgé (voc, divers),
Elsa Birgé (voc),
Pascale Labbé (voc),
Birgitte Lyregaard (voc),
Bernard Vitet (tp),
Yves Robert (tb),
Nicolas Chedmail (horn),
Antonin-Tri Hoang (bcl),
Philippe Deschepper (g),
Hervé Legeay (g),
Didier Petit (cello),
Vincent Segal (elb),
Cyril Atef (perc),
Eric Echampard (perc),
Michèle Buirette (acc),
Amandine Casadamont (vinyls),
Sacha Gattino (sampler, o, music box, whistling, electronics)

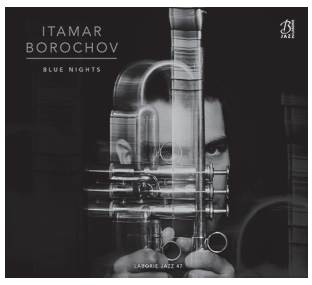
15 €

BENJAMIN BOBENRIETH
TRAVELS
Laborie - LJ45 - 2018 / 1 CD

Benjamin Bobenrieth (g),
Samuel de Zaldua (g),
Vincent Hemery (b),
Raphaël-Tristan Jouaville (vln)

15 €

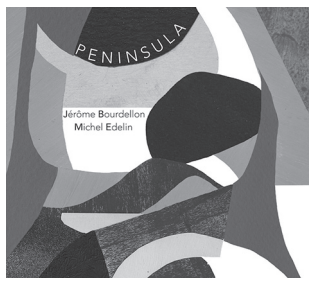
ITAMAR BOROCHOV
BLUE NIGHTS
Laborie - LJ47 / 1 CD



Itamar Borochov (tp),
Rob Clearfield (p),
Avri Borochov (b, oud),
Jay Sawyer (dm),
Maalem Hassan Ben Jaafer (voc),
Samir Langus (voc, qraqeb),
Amino Belyamani (voc, qraqeb)

15 €

JÉRÔME BOURDELLON, MICHEL EDELIN
PENINSULA
Label Usine - L.U 2017 - 2018 / 1 CD



Jérôme Bourdellon (fl),
Michel Edelin (fl)

15 €

DAVID BOVÉE, PETER VERMEERSCH
BOGGAMASTA
Igloo Records - IGL 288 - 2017 / 1 CD

David Bovée (g, voc),
Benjamin Boutreur (as),
Peter Delannoye (tb),
Berlinde Deman (tu),
Bart Maris (tp),
Michel Mast (ts),
Thomas Mayade (tp),
Marc Meeuwissen (tb),
Kristof Roseeuw (b, vln),
Amel Serra Garcia (perc),
Peter Vandenberghe (synth, ordinateur),
Bruno Vansina (bs, fl),
Teun Verbruggen (perc),
Peter Vermeersch (ts, voc),
Pierre Vervloesem (b)

15 €

FALTER BRAMNK
GLASSICAL MUSIC
Circum Disc - LX011 - 2017 / 1 CD

Falter Bramnk (comp)

12 €

RAPHAËLLE BROCHET, PHILIPPE AERTS
KAMALAMBA
Igloo Records - IGL 282 - 2017 / 1 CD

Raphaëlle Brochet (voc),
Philippe Aerts (b)

15 €

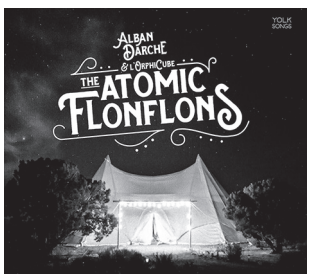
PAUL BROUSSEAU, MATTHIEU METZGER
SOURCE
Emouvance - EMV1039 - 2017 / 1 CD

Matthieu Metzger (saxes),
Paul Brousseau (p)

15 €

Falter Bramnk est spécialiste des musiques inventureuses telle cette Glassical Music surgissant d'une sensation sonore provenant du phénomène de condensation entre l'eau, l'air et le verre. Photo DR

ALBAN DARCHE & L'ORPHICUBE
THE ATOMIC FLONFLONS
Yolk - J2074 - 2018 / 1 CD



Alban Darche (saxes),
Nathalie Darche (p),
Chloé Cailleton (voc),
Didier Ithursarry (acc),
Olivier Laisney (tp),
Christophe Lavergne (dm),
Stéphane Payen (as),
Sébastien Boisseau (b)

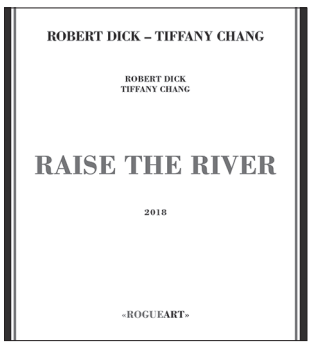
15 €

DARKPOE
DARKPOE
ARFI - AM064 - 2018 / 1 CD

Michaël Lonsdale (voc),
Guillaume Grenard (tp, euphonium),
Xavier Garcia (electronics, sample, laptop),
Clément Gibert (cl, as),
Géraldine Keller (voc, fl),
Nicolas Pellier (dm, perc)

15 €

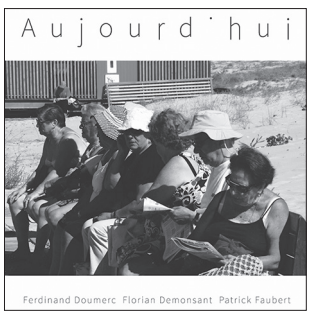
ROBERT DICK, TIFFANY CHANG
RAISE THE RIVER
RogueArt - ROG-0080 - 2018 / 1 CD



Robert Dick (fl, b),
Tiffany Chang (dm, p)

15 €

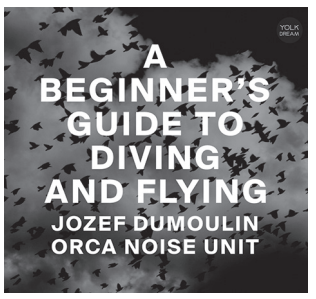
FERDINAND DOUMERC, FLORIAN DEMONSANT, PATRICK FAUBERT
AUJOURD'HUI
Linoleum - FD001 - 2018 / 1 CD



Florian Demonsant (acc),
Ferdinand Doumerc (sax, fl),
Patrick Faubert (prise de son)

10 €

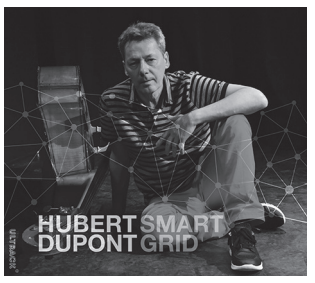
JOZEF DUMOULIN & ORCA NOISE UNIT
A BEGINNER'S GUIDE TO DIVING AND FLYING
Yolk - J2072 - 2018 / 1 CD



Jozef Dumoulin (p, perc),
Sylvaine Hélary (fl),
Antonin-Tri Hoang (cl, perc),
Toma Gouband (perc),
Bruno Chevillon (b)

15 €

HUBERT DUPONT
SMART GRID
Ultrack - UTK1006 - 2018 / 1 CD



Hubert Dupont (b),
Denis Guivarc'h (as),
Yvan Robilliard (p),
Pierre Mangeard (dm)

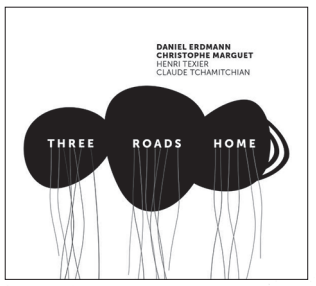
15 €

EL STRØM
LONG TIME NO SEA
GRRR - GRRR 2029 - 2017 / 1 CD

Birgitte Lyregaard (voc),
Sacha Gattino (sampler, perc, cythare, harmonicas, guimbardes),
Jean-Jacques Birgé (Theremin, Tenori-on, Mascarade Machine, claviers, anches, harmonicas, guimbardes)

15 €

DANIEL ERDMANN, CHRISTOPHE MARGUET, HENRI TEXIER, CLAUDE TCHAMITCHIAN
THREE ROADS HOME
Das Kapital Records - CD17A11 - 2018 / 1 CD



Daniel Erdmann (saxes),
Christophe Marguet (dm),
Henri Texier (b),
Claude Tchamitchian (b)

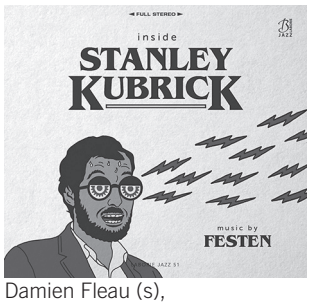
15 €

JEAN-PAUL ESTIÉVENART
BEHIND THE DARKNESS
Igloo Records - IGL 276 - 2017 / 1 CD

Jean-Paul Estiévenard (tp),
Sam Gerstman (b),
Antoine Pierre (dm)

15 €

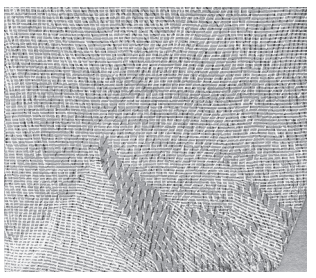
FESTEN
INSIDE STANLEY KUBRICK
Laborie - LJ51 - 2018 / 1 CD



Damien Fleau (s),
Maxime Fleau (dm),
Jean Kapsa (p),
Olivier Degabriele (b)

15 €

THIBAULT FLORENT
SO-LO-LO 2#
Capsule Records - CAPSUL006 - 2018 / 1 CD



Thibault Florent (g)

15 €

DENIS FOURNIER, DENMAN MARONEY
INTIMATIONS
Vent du Sud - VDS 115 - 2018 / 1 CD

Denis Fournier (dm),
Denman Maroney (p)

15 €

DENIS FRAJERMAN
RIVIERES DE LA NUIT
Douzième Lune - DL-001 - 2017 / 1 CD

Rhys Chatham (tp),
Jérémy Chinour (perc),
Carole Deville (cello),
Denis Frajerman (g, perc),
Hélène Frissung (vln),
Cassandre Girard (fl),
Fanny Kobus (altvln),
Sophie M. (voc),
Daniel Palomo-Vinuesa (saxes),
Laurent Rochelle (bcl, ss),
Géraldine Ros (voc),
Justine Schaeffer (voc),
Loïc Schild (perc)

15 €

RÉMI GAUDILLAT, JEAN-PHILIPPE VIRET
D'UNE AUBE À L'AUTRE
IMR - IMR017 - 2018 / 1 CD

Rémi Gaudillat (tp),
Jean-Philippe Viret (b)

15 €

IGOR GEHENOT AVEC ALEX TASSEL, VIKTOR NYBERG, JÉRÔME KLEIN
DELTA
Igloo Records - IGL 280 - 2017 / 1 CD

Igor Gehenot (p),
Viktor Nyberg (b),
Jérôme Klein (dm),
Alex Tassel (tp)

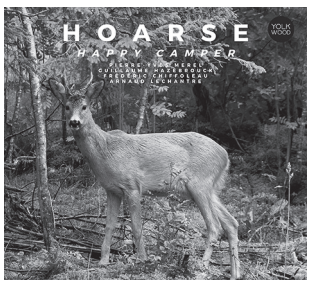
15 €

JEFF HERR CORPORATION FEATURING ADAM ROGERS
MANIFESTO
Igloo Records - IGL 289 - 2017 / 1 CD

Adam Rogers (g),
Jeff Herr (dm),
Maxime Bender (saxes),
Laurent Payfert (ts)

15 €

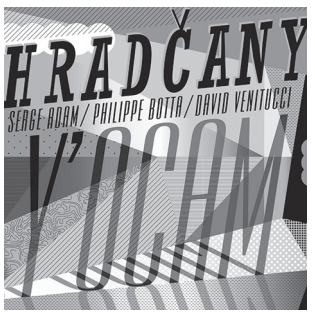
HOARSE
HAPPY CAMPER
Yolk - J2073 - 2017 / 1 CD



Pierre-Yves Mérel (ts),
Guillaume Hazebrouck (elp, p),
Frédéric Chiffoleau (b),
Arnaud Lechantre (dm)

15 €

HRADCANY
Y'OCAM
Quoi de neuf docteur ? - DOC081 - 2017 / 1 CD



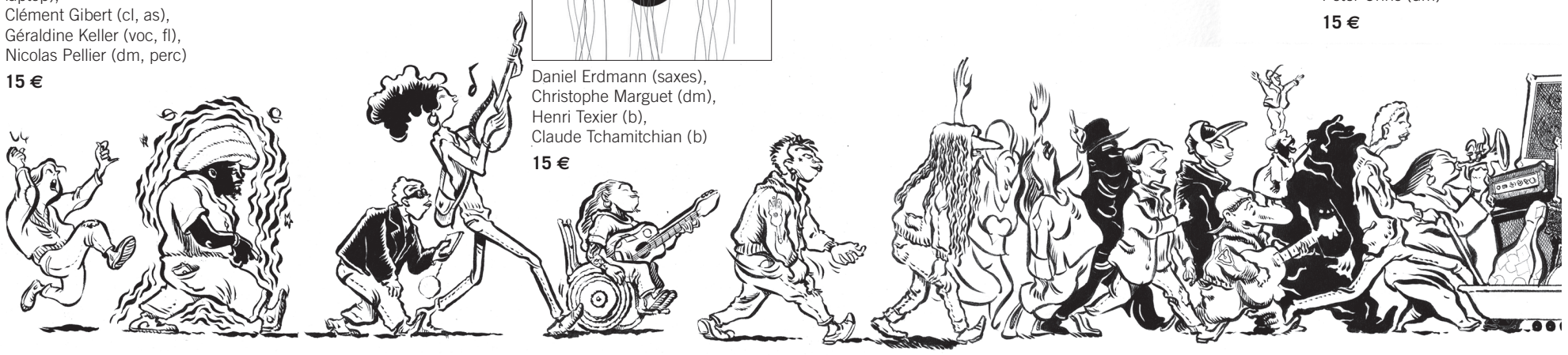
Serge Adam (tp),
Philippe Botta (saxes, neys),
David Venitucci (acc)

15 €

KAZE
ATODY MAN
Circum Disc - CL204 - 2018 / 1 CD

Satoko Fujii (p),
Natsuki Tamura (tp),
Christian Pruvost (tp),
Peter Orins (dm)

15 €



CASSIUS LAMBERT
SYMMETRI
Laborie - LJ52 - 2018 / 1 CD

Cassius Lambert (b, p),
Charlotta Andersson (g),
Karl Bergdahl (g),
Agnes Darelid (tb),
Jesper Nordberg (b),
Marcus Karlsson (dm, perc),
Simon Falck (dm, perc, vib, marimba, souunds),
Johan Hansson Lijeberg (p, g, celesta),
Jack Menkedick (bs),
Ludvig Samuelsson (anches),
Marie Helmer Morck (voc),
Lo Ersare (voc),
Line Vognstrup (voc),
Emme Kragh-Elmoe (vln)

15 €

RICOCHETS

« *Aujourd'hui plus que jamais, j'ai conscience de mon rapport étroit avec cet objet et je le reconnaîtrai indéfiniment.* »
Guy Le Querrec

Cet objet, c'est l'album de photos de la famille Le Querrec que Guy, enfant, sera autorisé à manipuler à l'envi, à réorganiser, à personnaliser et qui provoquera sur lui un fort pouvoir attractif. À travers l'ouvrage *Ricochets*, dont le titre invite à se laisser porter par la mécanique ondulatoire des associations, Guy Le Querrec nous montre comment sa photographie a constamment puisé à la source de cet album. Mis en vis-à-vis, les clichés de famille et les photographies de Guy Le Querrec, prises en Bretagne entre 1972 et 2000, provoquent des rapports saisissants, émouvants, on touche à l'intime. L'enfant et l'adulte se parlent devant nous, sérieux et amusés, de leur rapport au monde, sans fard. On notera le soin apporté à la réalisation de cet ouvrage (qualité de la préface, des reproductions) et sa capacité à prolonger les rebonds de cet étonnant parcours iconographique par l'ajout d'un jeu de 7 familles très personnel !

Cet ouvrage, dont le tirage est limité à 500 exemplaires, constitue un éclairage inattendu de l'œuvre d'un grand photographe.

Christelle Raffaëlli

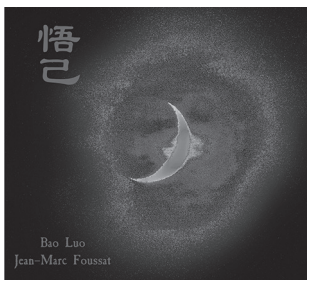
Disponible aux Allumés du Jazz
Guy Le Querrec, *Ricochets*, Magnum Photos - Éditions Autonomes, 2018
22 €

CHARLES LOOS, STEVE HOUBEN
COMPTINES
Igloo Records - IGL 284 - 2017 / 1 CD

Steeve Houben (ts, fl),
Charles Loos (p)

15 €

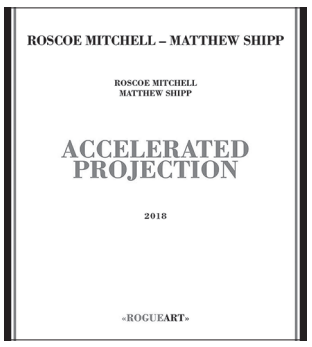
BAO LUO, JEAN-MARC FOUSSAT
SURFACE CALME
Fou Records - FR-CD 28 - 2018 / 1 CD



Bao Luo (voc, fl, Gu-Zheng),
Jean-Marc Foussat (synth, voc)

15 €

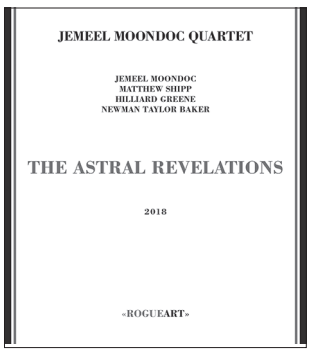
ROSCOE MITCHELL, MATTHEW SHIPP
ACCELERATED PROJECTION
RogueArt - ROG-0079 - 2018 / 1 CD



Roscoe Mitchell (saxes, fl),
Matthew Shipp (p)

15 €

JEMEEL MOONDOC QUARTET
THE ASTRAL REVELATIONS
RogueArt - ROG-0081 - 2018 / 1 CD



Jemeel Moondoc (s),
Matthew Shipp (p),
Hilliard Greene (b),
Newman Taylor Baker (dm)

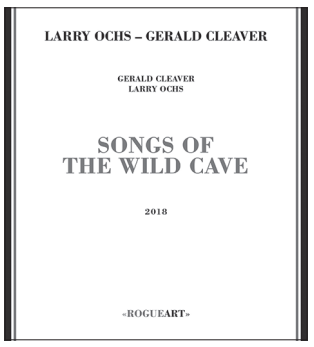
15 €

LORENZO NACCARATO TRIO
NOVA RUPTA
Laborie - LJ43 - 2018 / 1 CD

Lorenzo Naccarato (p),
Benjamin Naud (dm),
Adrien Rodriguez (b)

15 €

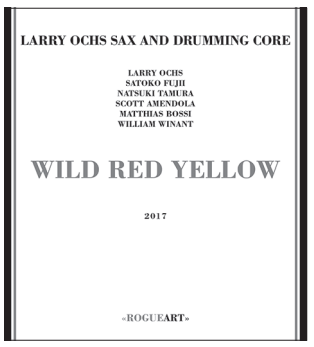
LARRY OCHS, GERALD CLEAVER
SONGS OF THE WILD CAVE
RogueArt - ROG-0084 - 2018 / 1 CD



Larry Ochs (saxes),
Gerald Cleaver (dm, perc)

15 €

LARRY OCHS SAX AND DRUMMING CORE
WILD RED YELLOW
RogueArt - ROG-0075 - 2017 / 1 CD



Larry Ochs (saxes),
Natsuki Tamura (tp),
Satoko Fujii (p),
Scott Amendola (dm, perc),
Matthias Bossi (dm, perc),
William Winant (perc)

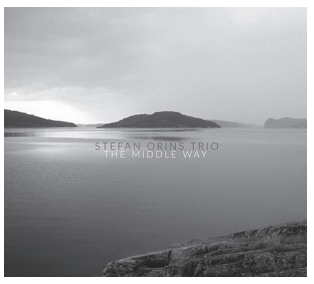
15 €

ORGANIK ORKEZTRA
BERAZ
LagunArte - LP 04 - 2017 / 1 CD

Jérémie Ternoy (p),
Kristof Hiriart (voc, perc),
Didier Ithursarry (acc),
Chris Martineau (vln alto),
Julie Läderach (cello),
Alexis Thérain (g),
Christophe Hache (b),
Christian Pruvost (tp),
Vianney Desplantes (tu),
Maryline Pruvost (voc, fl),
Sakina Abdou (as, fl),
Yoann Scheidt (perc)

15 €

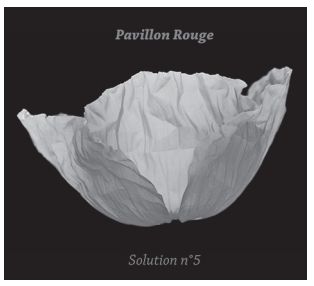
STEFAN ORINS TRIO
THE MIDDLE WAY
Circum Disc - CIDI1701 - 2017 / 1 CD



Stefan Orins (p),
Christophe Hache (b),
Peter Orins (dm)

12 €

PAVILLON ROUGE
SOLUTION N°5
Le Fondeur de Son - LFDS 006 - 2018 / 1 CD



Jean-Marc Foussat (dispositif électro-acoustique),
Matthias Mahler (tb),
Nicolas Souchal (tp, bugle)

15 €

MANU PÉKAR
PAGAN PANIC
Musivi - MJB 023/024 - 2017 / 2 CD

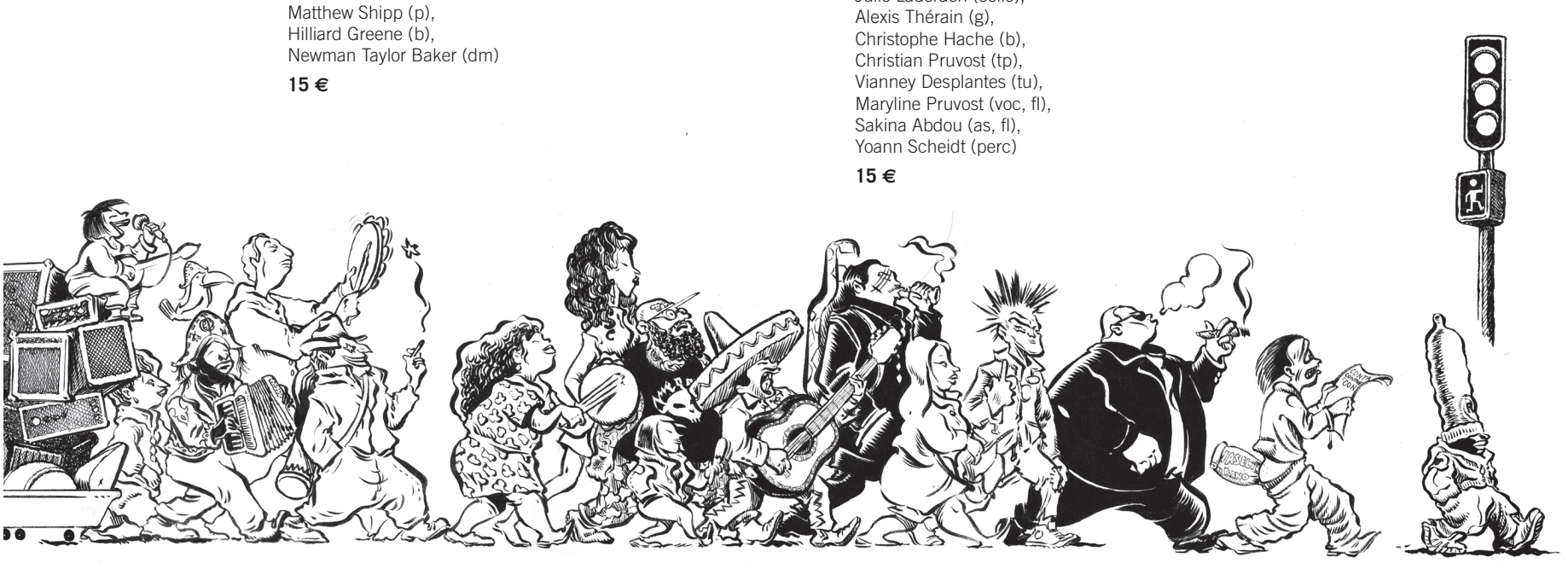
Manu Pékar (g),
Daniel Beaussier (saxes, cl, htb),
Jean-Lou Descamps (vln),
Pierre Marcault (perc),
Jean-Claude Tcheurekdjian (vln),
Sophie Groseil (alto),
Frédéric Kret (cello)

18 €

EDWARD PERRAUD
ESPACES
Label Bleu - LBLC6726 - 2018 / 1 CD

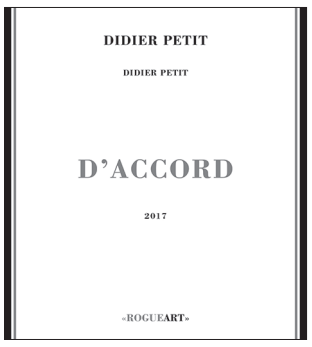
Edward Perraud (dm),
Bruno Chevillon (b),
Paul Lay (p)

15 €



Avec Paul Brousseau et Mathieu Metzger, le vent est *Source* et marque des plus beaux retours, des plus limpides projections . Photo Vincent Sannier pour Emouvance.

DIDIER PETIT
D'ACCORD
RogueArt - ROG-0078 - 2017 / 1 CD



Didier Petit (cello)
15 €

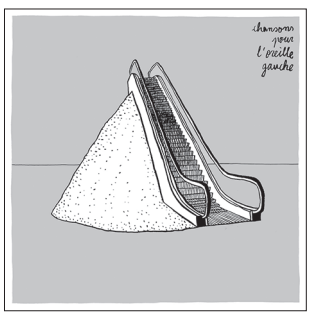
HASSE POULSEN, PETER CORSER, JOHAN DALGAARD
SIGHFIRE
Das Kapital Records - CD17A10 - 2018 / 1 CD

Peter Corser (saxes, cl, voc, dm),
Johan Dalgaard (kb),
Hasse Poulsen (g, b, voc)
15 €

SILVIA RIBEIRO FERREIRA
LUZIADES
Laborie - LJ44 - 2018 / 1 CD

Silvia Ribeiro Ferreira (saxes),
Sébastien Barrier (kb),
Xavier Parlant (dm),
Clément Denis (b),
Sébastien Farge (acc)
15 €

LAURENT ROCHELLE, MARC SARRAZY
CHANSONS POUR L'OREILLE GAUCHE
Linoléum - LIN 017 - 2018 / 1 CD

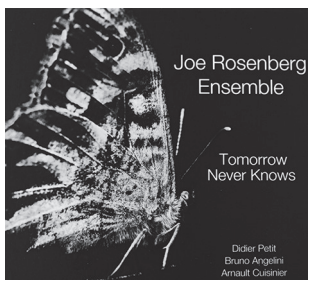


Marc Sarrazy (p),
Laurent Rochelle (ss, cl, kaplas)
15 €

CHRISTIAN ROLLET
CALAMITY ROLL IN THE DARK
ARFI - ARFI CC02 - 2018 / 1 CD

Christian Rollet (dm, perc)
15 €

JOE ROSENBERG ENSEMBLE
TOMORROW NEVER KNOWS
Quark Records - QR201724 - 2017 / 1 CD

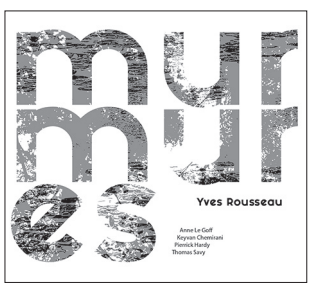


Joe Rosenberg (ss),
Didier Petit (cello),
Bruno Angelini (p),
Arnault Cuisinier (b),
Edward Perraud (dm)
15 €

YORAM ROSILIO & ANTI RUBBER BRAIN FACTORY
REINAS DEL MEDITERRANEO - GRECE VOLUME 1
LFDS records - LFDS005 - 2018 / 1 CD

Yoram Rosilio (Bass),
Xanthoula Dakovanou (voc),
Maki Nakano (as, perc),
Florent Dupuit (ts, fl, perc),
Benoit Guenoun (ts, ss, fl, perc),
Paul Wacrenier (synth, vibes),
Stef Maurin (g),
Eric Dambrin (dm)
15 €

YVES ROUSSEAU
MURMURES
Abalone - AB032 - 2018 / 1 CD

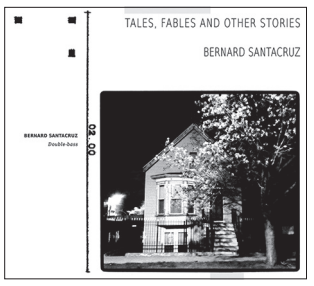


Yves Rousseau (b),
Anne Le Goff (voc),
Keyvan Chemirani (zarb, dafs, perc),
Pierrick Hardy (g),
Thomas Savy (cl)
15 €

MARTIN SALEMI TRIO
SHORT STORIES
Igloo Records - IGL 285 - 2017 / 1 CD

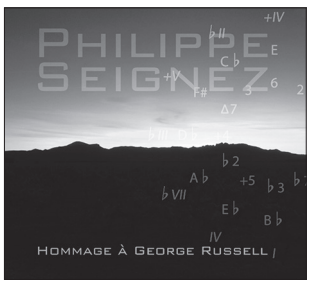
Martin Salémi (p),
Toine Cnockaert (dm),
Mike Delaere (b)
15 €

BERNARD SANTACRUZ
TALES, FABLES AND OTHER STORIES
Juju Works - Juju Works 1 - 2017 / 1 CD



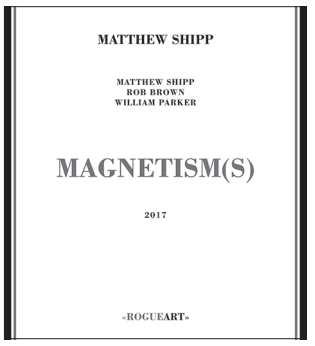
Bernard Santacruz (b)
15 €

PHILIPPE SEIGNEZ
HOMMAGE À GEORGE RUSSELL
Musivi - MJB 025 CD - 2018 / 1 CD



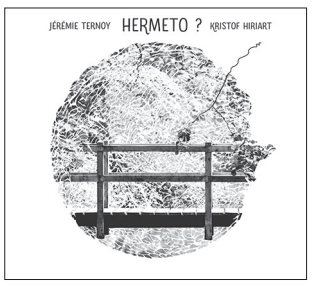
Philippe Seignez (p, kb),
Véronique Mula (ss, ts),
François Cotinaud (ts, cl),
Guillaume Guino (perc, dm)
15 €

MATTHEW SHIPP
MAGNETISM(S)
RogueArt - ROG-0076 - 2017 / 2 CD



Matthew Shipp (p),
Rob Brown (as, fl),
William Parker (b)
23 €

JÉRÉMIE TERNOY, KRISTOF HIRIART
HERMETO ?
LagunArte - LP 05 - 2018 / 1 CD



Jérémie Ternoy (p),
Kristof Hiriart (voc, perc)

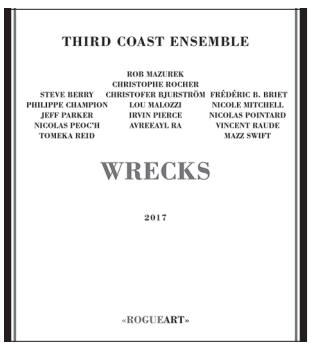
15 €

HENRI TEXIER
SAND WOMAN
Label Bleu - LBLC6728 - 2018 / 1 CD

Henri Texier (b),
Vincent Lê Quang (saxes),
Sébastien Texier (anches),
Manu Codjia (g),
Gautier Garrigue (dm)

15 €

THIRD COAST ENSEMBLE
WRECKS
RogueArt - ROG-0077 - 2017 / 1 CD



Rob Mazurek (comp),
Christophe Rocher (cl),
Steve Berry (tb),
Christofer Bjurström (p),
Frédéric B. Briet (b),
Philippe Champion (tp),
Lou Malozzi (electronics),
Nicole Mitchell (fl),
Jeff Parker (g),
Irvin Pierce (ts),
Nicolas Pointard (dm),
Nicolas Peoc'h (saxes),
Avreeayl Ra (dm),
Vincent Raude (electronics),
Tomeka Reid (cello),
Mazz Swift (vln)

15 €

BRUNO TOCANNE, SOPHIA DOMANCICH, ANTOINE LÄNG, RÉMI GAUDILLAT
SEA SONG(E)S.
IMR Instant Music Records - CR 257 - 2017 / 1 CD

Bruno Tocanne (dm),
Sophia Domancich (p, elp),
Antoine Läng (voc, synth),
Rémi Gaudillat (tp, bugle)

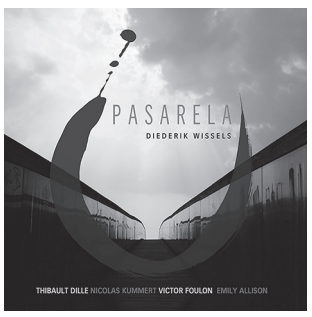
15 €

TRIO ZÉPHYR
TRAVELLING
La Buissonne - RJAL397029 - 2017 / 1 CD

Claire Menguy (cello, voc), Marion Diaques (vln, voc), Delphine Chomel (vln, voc)

15 €

DIEDERIK WISSELS
PASARELA
Igloo Records - IGL 283 - 2017 / 1 CD



Diederick Wissels (p),
Thibault Dille (acc),
Nicolas Kummert (ts),
Emily Allison (voc),
Victor Foulon (b)

15 €

GANT DE BERGÈRE ET DIGITAL

Les disques GRRR proposent une part importante de leur discographie avec quelques inédits surprenants (comme ce *Let My Children Hear Music* de Charles Mingus adapté par un Drame Musical Instantané) sur le site Bandcamp : **https://jjbirge.bandcamp.com/**

Portée par le vent du nord, Birgitte Lyregaard, chanteuse danoise, passe volontiers d'Alain Jean-Marie à El Strøm et figure dans le très romantique *Centenaire de Jean-Jacques Birgé*. On la voit ici dans la tour de Copenhague où elle habite portant la robe de « Tale of the Forbidden Flower » (conte avec Rune Kaagaard, Toma Gouband, Manja Ristic, Mathieu Calleja). Photo : Miriam Kidde

Avec l'Organik Orkeztra souffle le vent d'un orchestre interrégional où valsent les étiquettes. En basque, *Beraz* signifie « par conséquent ». Photo : DR

DVD

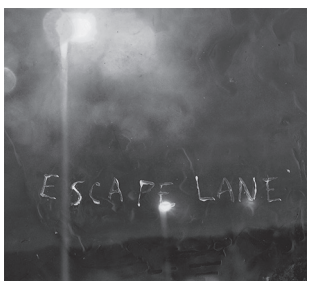
LA SOUPLESSE DE LA BALEINE
LA SOUPLESSE DE LA BALEINE
ARFI - AM065 - 2017 / 1 DVD

Alfred Spirli (comp),
Jean-Marc François (comp)

12 €

LE COIN DES VINYLS

ESCAPE LANE
ENREGISTREMENT PUBLIC
Vent du Sud - VDS114-LP - 2018-07-06 / 1 LP



Joachim Florent (b),
Denis Fournier (dm),
Ben Lamar Gay (tp),
Jeff Parker (g)

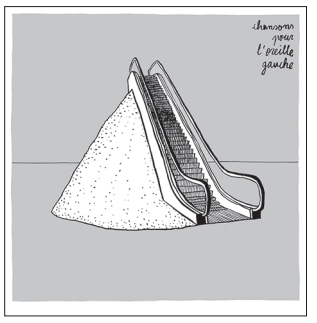
18 €

DENIS FRAJERMAN
RIVIÈRES DE LA NUIT
Douzième Lune - DL-001 LP - 2017 / 1 LP

Rhys Chatham (tp),
Jérémy Chinour (perc),
Carole Deville (cello),
Denis Frajerman (g, perc),
Hélène Frissung (vln),
Cassandre Girard (fl),
Fanny Kobus (altvln),
Sophie M. (voc),
Daniel Palomo-Vinuesa (saxes),
Laurent Rochelle (bcl, ss),
Géraldine Ros (voc),
Justine Schaeffer (voc),
Loïc Schild (perc)

15 €

LAURENT ROCHELLE, MARC SARRAZY
CHANSONS POUR L'OREILLE GAUCHE
Linoléum - LIN 017-LP - 2018 / 1 LP



Marc Sarrazy (p),
Laurent Rochelle (ss, cl, kaplas)

20 €

TOC
WILL NEVER PLAY THESE SONGS AGAIN
Circum Disc - CIDI1801 - 2018 / 1 LP

Jérémie Ternoy (p, elp),
Ivann Cruz (g),
Peter Orins (dm)

15 €

L'ABONNEMENT VOULVOUL DES ALLUMÉS DU JAZZ

Le désir de l'équipe du journal *Les Allumés du Jazz* et, semble-t-il, de nombreux lecteurs et lectrices, est non seulement qu'il perdure, mais aussi qu'il puisse paraître plus souvent. Hum ! L'équation n'est pas simple alors que les sources camérales le concernant ont une fâcheuse tendance à se tarir. Alors, afin de ravir les volontaires de l'abonnement, les nostalgiques de l'Adadjladj, les partisans de l'indépendance et les farouches défenseurs de la gratuité, les Allumés du Jazz inaugurent leur abonnement libre avec les trois possibilités au choix ci-dessous :

Je n'ai pas les moyens, mais reste heureux ou heureuse de recevoir le journal gratuitement ☐

Je m'abonne à ma guise au journal *Les Allumés du Jazz* pour un montant de ..... ☐

J'achète déjà plein de disques aux Allumés du Jazz, vous pouvez bien m'offrir votre journal ! ☐

Nom . . . . . .

Prénom. . . . . .

Adresse . . . . . .

Code postal. . . . . .Ville . . . . . .

Règlement par chèque à Allumés du Jazz :
2 rue de la Galère 72000 Le Mans

Règlement par Paypal (www.paypal.com) à :
administration@lesallumesdujazz.com

ou en vous rendant sur le site sur la page dédiée :
www.lesallumesdujazz.com

DE ZÉRO À L'INFINI, TOUT EST POSSIBLE ! ET DANS TOUS LES CAS DE FIGURE, SI VOUS N'ÊTES PAS DÉJÀ ABONNÉS, MERCI DE NOUS TRANSMETTRE VOTRE ADRESSE.

ALLUMETTE FAIT DES ETINCELLES !

EPISODE 13 : ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET

PAR : Efix + Jiair

Manupolis News
Votre quotidien hebdomadaire
Organe officiel de la liberté de la presse

"JE SAIS PAS VOUS, MAIS NOUS, ON SE FAIT UN POGNON DINGUE !"
A DÉCLARÉ NOTRE EMPEREUR DANS UNE VIDÉO PRIVÉE CAPTÉE DANS L'INTIMITÉ VÉTUSTE DU PANTHÉON, SON BUREAU IMPÉRIAL, ET QUI SEMBLE EN PASSÉ DE DEVENIR VIRALE SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX.

ALEXANDRE !! AU SECOURS, ILS VEULENT ME RACKETER MA MONTRE !!

Par notre envoyé spécial à Manupolis

Ils igitur est difficilius satis facere, qui se Latina scripta dicunt contemnere. in quibus hoc primum est in quo admirer, cur in gravissimis rebus non delectet eos sermo patrius, cum idem fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas non inviti legant. Ennii Medeam aut Antiopam Pacuvii spernat aut reiciat, quod se Latina scripta dicunt contemnere. in quibus hoc primum est in quo admirer, cur in gravissimis rebus non delectet eos sermo patrius, cum idem fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas non inviti legant. Ennii Medeam aut Antiopam Pacuvii spernat aut

Le clin d'œil de Plancton

Romano est, qui Ennii Medeam aut Antiopam Pacuvii spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit. Latius iam disseminata licentia onerosus bonis omnibus Caesar nullum pos haec adhibens modum orientis latera curos

Ce n'était pas la fête à Manupolis, les uns cherchaient du travail, les autres n'en pouvaient plus de travailler. L'imagination se réduisait en peau de pognon dingue.

Il y avait bien ce truc qui existait dans des souvenirs lointains…

On avait quelques réminiscences…
Alors quand on a entendu le signal …

"Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les villes et les rues."
Francis Picabia - Écrits

Les Allumés du Jazz n°37 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 - www.lesallumesdujazz.com - e-mail : all.jazz@wanadoo.fr // Abonnement gratuit à la même adresse (pensez à signaler vos changements d'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 qui ne doivent pas se sentir seuls néanmoins // La reproduction des textes, photographies et dessins publiés n'est pas possible sans avis préalable (même s'il est interdit d'interdire) // Imprimerie routage : Imprimerie ZI Les Communaux Rue du Loure 01 600 Reyrieux // Présence inoubliable : Valérie Crinière // « Travailleuses associées » : Christelle Raffaëlli, Virginie Crouail, Cyrielle Belot, Anne-Marie Parein et Cécile Salle // Ont écrit dans ce numéro : Albert Lory, Jean Rochard, La commission distribution des Allumés du Jazz, Philippe Perez, Jean-Paul Ricard, Gérard Rouy, Noël Akchoté, Ludivine Bantigny, Francis Lebon, Stéphane Bérard, Eric Beynel, Jean-Jacques Birgé, Etienne Brunet, Morgane Carnet, Jean-Louis Comolli, François Corneloup, Michel Dorbon, Fantazio, Denis Fournier, Jean-Brice Godet, Mats Gustafsson, Antonin-Tri Hoang, François Jeanneau, L'1consolable, Anne Montaron, Eve Risser, Daniel Sotiaux, Le Souffle Continu (Théo Jarrier et Bernard Ducayron), Nicolas Thirion, Jean-François Vrod, Aristide Glandasson, Jean-Louis Wiart, Serge Adam, Denise Naugoude, Pablo Cueco, Magali Molinié, Valérie de Saint Do, Pablúx, Christian Rollet, Karim Schotte, Léo Remke-Rochard, Jiair, Christelle Raffaëlli, Trio Zéphyr (Claire Menguy, Marion Diaques, Delphine Chomel) // Les illustrations sont de : Anna Hymas (couverture), Jop, Zou, Nathalie Ferlut, Emre Orhun, Luigi Critone, Matthias Lehmann, Johan de Moor, Jazzi, Pic, Thierry Alba, Cattaneo, Sylvie Fontaine, Mape 813, Jeanne Puchol, Andy Singer, Laurel, Julien Mariolle, Rocco, Gabriel Rebufello, Efix // Les photographies sont de : Gérard Rouy, Judith Prat, Vincent Chaintrier, Guy Le Querrec / Magnum Photos, Philippe de Jonckheere, Pierre Puech, Miriam Kidde, Clément Puig, Vincent Sannier // Remerciements : Sergine Laloux

Labels : AA, Abalone, ACM Jazz Label, Ajmi, Alambik Musik, Archieball, Arfi, Au Sud du Nord, Axolotl, Celp, Circum-Disc, Cismonte è Pumonti, Collectif Coax, Collectif Musique en Friche, Dac Records, Décalcophonie, EMD, Emil 13, Emouvance, Fou Records, Gimini, GRRR, Improvising Beings, IMR Instant Music Records, Innacor, In Situ, Jazzdor, Jim A. Musiques, L'Arbre Canapas, La Buissonne, Label Bleu, Label Forge, Label Laborie, Label Usine, Le Fondeur De Son, Le Triton, Le Maxiphone collectif, Linoleum, Mélisse, Métal Satin / Lutherie Urbaine, Momentanea, Musivi Jazzbank, MZ Records, Naï Nô Records, nato, Nemo, Onze heures onze, Ormo Records, Ouch ! Records, Petit Label, Poros Editions, Quasart, Quoi de neuf Docteur, RogueArt, Rude Awakening, Saravah, SometimeStudio, Space Time Records, The Bridge sessions, Transes Européennes, Ultrack, Vand'oeuvre, Vents d'Est, Vent du Sud, Wildscat, Yolk Records

BON DE COMMANDE

Allumés du Jazz
2, rue de la Galère 72000 Le Mans - France
www.lesallumesdujazz.com

Label	Artiste	Album	Référence	Prix	Quantité

NOM / PRÉNOM . . . . . .
ADRESSE . . . . . .
CODE POSTAL . . . . . VILLE . . . . . PAYS . . . . . .
TÉLÉPHONE . . . . . FAX . . . . . MAIL . . . . . .
FRAIS DE PORT* / NET À PAYER . . . . . .

***FRAIS DE PORT EN EUROS (forfait port et emballage) / France métropolitaine : Adhésion au journal et 1 à 2 CD** = 3,00 / **3 à 4 CD** = 3,50 / **5 à 6 CD** = 5,00 / **7 CD et plus** = 12,00
Europe : 1 à 2 CD = 4,50 / **3 à 5 CD** = 6,50 / **6 CD et plus** = 15,00
Monde : 1 à 2 CD = 5,00 / **3 à 4 CD** = 6,50 / **5 à 6 CD** = 7,50 / **7 CD et plus** = 15,50

SAUVE TES AILES

Texte du **Trio Zéphyr (Claire Menguy, Marion Diaques, Delphine Chomel) .** Photographie de **Guy Le Querrec / Magnum photos**

Pologne. Place Rynek Glowny, mercredi 4 juin 2003.

On imagine, quelque part en Italie… Venise… place St Marc…
Un homme en costume noir amusé, un enfant vêtu de blanc apeuré, entre les deux, un pigeon à la grise robe affamé !
L 'oiseau est placé au centre de deux émotions.
On arrive peut-être à la fin d'une scène, peut-être au début ?
En tout cas, ces trois-là ne sont pas en phase à l'instant T, ce qui engendre un malaise pour le spectateur.
On imagine la peur de l'enfant face à cet oiseau démesurément grand pour lui et pourtant si banal pour l'homme.
Le décalage entre l'adulte et l'enfant nous questionne sur la manière d'appréhender le monde… c'est inévitablement chacun depuis son point de vue.
Et parfois, lorsqu'ils sont radicalement opposés, les conséquences pour certains peuvent en être pesantes.

À écouter
disponibles aux Allumés du Jazz

Trio Zéphyr
Sauve tes ailes
(La Buissonne - 2012) CD

Trio Zéphyr
Travelling
(La Buissonne - 2017) CD

DERNIÈRE MINUTE ALORS QUE NOUS METTONS SOUS PRESSE

« Avignon s'appauvrit un peu plus » déclare un client dépité apprenant la fermeture prochaine du disquaire Come Prima... Il y a 5 ans, alors que la célèbre maison arlésienne inventée par Bernard Coutaz était vendue à Pias liquidant les boutiques Harmonia Mundi, Pascal Bondis reprenait, en indépendant, celle où il officiait comme disquaire pour créer Come Prima[1]. Le 31 décembre prochain, le magasin de disques fermera ses portes. La tristesse est grande chez Come Prima où l'on parle de « *culture mise à mal* », des « *travaux infernaux qui isolent la ville* », de « *se sentir trop seuls, pas suffisamment forts* ». Pascal Bondis loue la récente création du Gredin (évoqué par Pascal Bussy page 28) espérant que cela redonnera de la vie aux indispensables disquaires restants. Lui reprendra sa vie de musicien... Si vous êtes à Avignon, rendez-vous chez Come Prima avant la fin de l'année et si vous êtes ailleurs, pensez à rendre visite aux disquaires pour vos CDs, vinyles, cassettes, livres et magazines musicaux et tout ce qu'ils et elles vous apportent qui n'existera jamais sur Internet.

(1) Interview dans le n°35 du journal *Les Allumés du Jazz*

Come Prima,
18 Rue de la Bonneterie
84000 Avignon
Tél : 04 13 66 40 67