



*L'émergence ou l'insertion professionnelle
des jeunes musiciens de jazz en question*

Une réflexion partagée
pour quelques pistes de travail en Bourgogne

Synthèse des journées professionnelles
organisées les 14 & 15 juin 2013 à Chalon-sur-Saône

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS..... p 4

RAPPEL DU PROGRAMME DES ATELIERS p 5

INTRODUCTION p 6

ATELIER 1 p 7

De l'affirmation artistique à l'insertion des jeunes musiciens de jazz

ATELIER 2..... p 11

Et ailleurs ? regards sur l'enseignement du jazz et l'émergence en Europe

ATELIER 3..... p 15

Quelles carrières ? Vivre (de) son projet artistique

CODA..... p 18

REMERCIEMENTS

Ces journées *Jazz : une scène créative en région* n'auraient pas eu lieu sans la participation du Conservatoire du Grand Chalons, de l'Arrosoir jazz club

Ces rencontres professionnelles des 14 et 15 juin 2013 à Chalon-sur-Saône doivent beaucoup à la présence et aux contributions de :

Arthur Bernstein, Clément Gibert, Hélène Labarrière, Gilles Labourey, Renato Meucci, Thomas de Pourquery, Olivier Py, François Raulin, Isabelle Replumaz, Jean-Charles Richard et Hervé Sellin

Ainsi qu'aux modérateurs des trois ateliers :

Robert Llorca, Bernard Descôtes et Alex Dutilh

Sans oublier l'ensemble des participants qui à travers leur présence, ont témoigné de l'intérêt qu'ils portaient aux enjeux de ces journées proposées par le Centre régional du jazz en Bourgogne, le Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Chalons et l'Arrosoir.

Et bien évidemment **Bob Revel** qui a réalisé cette synthèse.

Ces rencontres professionnelles ont confirmé la pertinence de cette initiative comme du besoin d'échange de l'ensemble des acteurs sur ces préoccupations majeures et partagées que sont l'insertion professionnelle et le développement de carrière des jeunes musiciens.

Remerciements au CRR du Grand Chalons, à l'Arrosoir et à l'Espace des Arts/Théâtre Piccolo

Rencontres proposées par le CRJ Bourgogne, le CRR du Grand Chalons et l'Arrosoir

Coordination : CRJ Bourgogne

directeur
Roger Fontanel

coordination
**Geneviève Herbreteau
Ingrid Bellut**

ressources documentaires
Tatiana Bourdeau

communication
Hoël Germain

CRR du Grand Chalons

directeur
Robert Llorca

coordination
**Stéphane Warnet
Marie-Hélène Gros**

communication
**Cyrielle Wavrant
Mélodie Moucaud**

régie
Jean-Luc Févrat

Arrosoir

président
Stéphane Warnet

coordination
Gilbert Scheid

Organisation des concerts proposés durant ces deux jours : Centre régional du jazz en Bourgogne, Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Chalons, Arrosoir.

Photographies : © Hoël Germain

Conception graphique : Tatiana Bourdeau

PROGRAMME DES ATELIERS

ATELIER 1 : DE L’AFFIRMATION ARTISTIQUE À L’INSERTION DU JEUNE MUSICIEN DE JAZZ

Entre le développement d'une identité artistique et la préparation au métier de musicien dans ses dimensions pro-saïque et entrepreneuriale, les structures d'enseignement peuvent - et doivent-elles - proposer un accompagnement exhaustif? Si certaines comme le CNSMDP peuvent faire figure de voie royale, quels autres relais offrent aux jeunes musiciens la possibilité d'une professionnalisation plus fluide?

Cet atelier est animé par **Robert Llorca**, directeur du Conservatoire à rayonnement régional du Grand Chalon entouré de :

Gilles Labourey, directeur de l'IMFP de Salon-de-Provence

Olivier Py, coordinateur du département jazz du Conservatoire à rayonnement régional du Grand Chalon

Jean-Charles Richard, coordinateur du département jazz et musiques improvisées du Conservatoire à rayonnement régional de Paris / directeur artistique de l'Orchestre de Jeunes Musiciens Rhônalpins

Hervé Sellin, professeur du département jazz, coordinateur de la formation au CA de jazz au sein du département pédagogie du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

ATELIER 2 : ET AILLEURS? REGARDS SUR L’ENSEIGNEMENT DU JAZZ ET L’ÉMERGENCE EN EUROPE

Cet atelier sera l'occasion de se décentrer par rapport à la situation de l'enseignement du jazz et de la professionnalisation des jeunes musiciens en France: l'exemple de voisins européens permettra de mieux saisir les enjeux de l'émergence artistique en termes de philosophie, d'organisation et d'accompagnement

Atelier animé par **Bernard Descôtes**, directeur du Pôle d'enseignement supérieur de la musique en Bourgogne accompagné de :

Arthur Bernstein, directeur du Liverpool Institute for the Performing Arts (LIPA) (Royaume-Uni)

Renato Meucci, directeur du Conservatoire de Novara (Italie)

Isabelle Replumaz, chef du service des relations internationales et séminaires au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Lyon

Hervé Sellin, département jazz du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

ATELIER 3 : QUELLES CARRIÈRES? VIVRE (DE) SON PROJET ARTISTIQUE

La question de la carrière en soulève bien d'autres: celle de la réussite, du "but" à atteindre qui renvoie aussi bien au rôle de l'artiste au sein de la société qu'à l'intime. Entre rencontres imprévues ou provoquées, envies profondes et vision stratégique, comment se font les choix et comment s'inscrire dans la durée?

L'atelier est animé par **Alex Dutilh**, journaliste et producteur à France Musique en présence de :

Clément Gibert, saxophoniste, clarinettiste et compositeur, fondateur du collectif Musique en Friche et membre du collectif ARFI

Hélène Labarrière, contrebassiste et compositrice

Thomas de Pourquery, saxophoniste et compositeur, créateur du Brain Festival

Olivier Py, saxophoniste et compositeur

François Raulin, pianiste compositeur et arrangeur, co-fondateur et co-directeur artistique du collectif La Forge.

INTRODUCTION

Depuis l'historique colloque "Pédagogies du jazz" de Mulhouse en 1984, les acteurs du jazz se sont réunis à de nombreuses reprises. Du "Jazz joué, jazz enseigné" (Chambéry 1999) au "Jazz et musiques improvisées : quels enjeux aujourd'hui ?" (AFIJMA 2009) différents partenaires dont les universités, ont multiplié les approches thématiques lors de nombreux séminaires.

Les interviews de jeunes artistes réalisés par Pascal Anquetil (*Vivre du jazz**) puis plus récemment le questionnement posé et les propositions contenues sur l'insertion professionnelle des musiciens de jazz dans le *Rapport d'étape sur la situation de la filière du jazz en France*** élaboré par le groupe de travail mis en place par le Ministère de la Culture, ont confirmé une orientation vers l'objectivation des items de ce que l'on n'hésite plus à qualifier de "filière" ou de "métier", quitte à tourner le dos aux représentations d'hier d'une esthétique de contestation rétive à toute approche normalisante.

C'est dans ce courant actuel d'interrogations et de volonté de mieux cerner les problématiques liées à cette expression artistique, que se sont tenues les 14 et 15 juin 2013 au CRR de Chalon-sur-Saône deux journées de réflexion consacrées à questionner "L'émergence ou l'insertion professionnelle des jeunes musiciens de jazz."

Témoignage d'une collaboration exemplaire entre le Centre régional du jazz en Bourgogne et le Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Chalon, et en partenariat avec "l'Arrosoir Jazz Club" de Chalon-sur-Saône, ce moment d'échange était soutenu notamment par la DRAC Bourgogne et la Région Bourgogne dont les représentants présents (Charles Desservy, conseiller

musique et Nisrine Zaïbi, conseillère régionale déléguée à la jeunesse), ont chacun tenu à réaffirmer lors de leur prise de parole, tant leur volonté d'accompagner l'émergence des esthétiques nouvelles, que l'effort de soutien apporté aux opérateurs en cette période de contraintes budgétaires.



Charles Desservy



Nisrine Zaïbi

Une documentation importante et pertinente proposée aux participants en prélude ou soutien à leur réflexion, une articulation cohérente des thématiques propres aux trois ateliers attestait au-delà d'une organisation événementielle, d'une incontestable volonté de qualité dans la conduite du propos.

Malgré ces nombreux atouts le public présent ne réussit guère à s'élargir au-delà des acteurs particulièrement impliqués du "milieu jazz" et de ceux qui l'observent et le soutiennent depuis de nombreuses années. Enseignants, étudiants et élèves des structures de formation régionales, pourtant proches et principaux destinataires, étaient en nombre plus symbolique que significatif... Difficultés liées à la période ? Méfiance ou réticence quant à la prise en compte par les mots, de vérités que l'on préfère affirmées dans le propos artistique ?

* ANQUETIL Pascal. *Vivre du jazz. Enquête sur les conditions économiques d'exercice du métier de musicien de jazz aujourd'hui en France*. Paris : IRMA / CIJ, 2008. Disponible sur http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/jazz_de_france_2008_vivre-du-jazz.pdf

** Direction générale de la création artistique. *Rapport d'étape sur la situation de la filière du jazz en France*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication. Disponible sur http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/_Pdf/30_20_10_40_rapport_filiere_jazz.pdf

DE L'AFFIRMATION ARTISTIQUE À L'INSERTION DES JEUNES MUSICIENS DE JAZZ

ATELIER 1



De gauche à droite : Robert Llorca, Olivier Py, Jean-Charles Richard, Hervé Sellin, Gilles Labourey

Animé par le directeur du CRR du Grand Chalon, Robert Llorca, ce premier atelier réunissait autour de lui, Gilles Labourey (directeur de l'IMFP de Salon-de-Provence), Olivier Py (coordinateur du département jazz au CRR du Grand Chalon), Jean-Charles Richard (coordinateur du département jazz et musiques improvisées du CRR de Paris et actuellement directeur artistique de l'Orchestre de jeunes Musiciens Rhônalpins) et Hervé Sellin (professeur au département jazz du CNSMDP et coordinateur de la

formation au CA jazz au sein du département pédagogie du même établissement).

Une perception qui plaçait comme centrale la notion de polyvalence du musicien de jazz, comme un objectif partagé par tous, et affirmé clairement dans le cadre de la formation initiale, et en satellite à cette polyvalence, des couples d'objectifs en tension permanente à l'intérieur du champ pédagogique qui troublaient la bonne perception de l'objectif.

La problématique annoncée invitait les intervenants à réfléchir sur les missions des structures d'enseignement dans la construction de l'identité artistique du musicien en vue de son insertion professionnelle, et les limites éventuelles que les structures pouvaient rencontrer.

Des échanges entre les participants, se dessina peu à

peu une perception qui plaçait comme centrale la notion de polyvalence du musicien de jazz, comme un objectif partagé par tous, et affirmé clairement dans le cadre de la formation initiale, et en satellite à cette polyvalence, des couples d'objectifs en tension permanente à l'intérieur du champ pédagogique qui troublaient la bonne perception de l'objectif.

Ainsi connaissance du répertoire et élaboration du projet personnel, maîtrise de la tradition et capacité à développer un sens de la création, maîtrise de la technique et capacité à exprimer une musicalité, capacité à s'intégrer dans le projet des autres et capacité à affirmer sa propre identité artistique furent tour à tour évoquées comme autant de dualités concurrentielles parfois difficiles à concilier, notamment faute de temps dans le parcours de formation.



Bernard Descotes



Didier Sallé

Mais le dépassement de ces apparentes contradictions trouve-t-il sa seule issue, comme suggéré par certains propos, dans l'allongement du temps de formation de l'étudiant, et ces objectifs sont-ils fondamentalement contradictoires ou ne découlent-ils pas pour une part de l'héritage d'une certaine posture pédagogique ?

N'y a-t-il pas une façon d'enseigner le répertoire qui ne se referme pas sur lui, mais, au contraire ouvre à partir de son centre une réflexion sur la création, et en montre les pistes déjà utilisées, non pas pour les sacraliser mais pour inviter à les dépasser ?

N'y a-t-il pas un enseignement de la maîtrise instrumentale qui puisse s'appuyer constamment sur l'objectif de la musicalité ? Enfin, comprendre les intentions de l'autre, pour mieux

intégrer son projet n'est-il pas plus facile lorsque l'on a soi-même la capacité de parler clairement de son propre projet ? De fait ces apparentes contradictions ne seraient-elles pas que des postures complémentaires, et non opposées, qui s'ignorent trop souvent et participent pourtant à une même construction équilibrée du musicien ?

On peut ici également remarquer qu'il ne s'agit là que d'exprimer de façon singulière, une des composantes/ problèmes de toute forme

d'apprentissage, à savoir la capacité à transmettre sans pouvoir autant enfermer l'élève ou l'apprenti dans une unique reproduction du modèle.

Cela vaut sans doute non seulement pour d'autres formes d'expression artistique, mais également pour toute activité d'enseignement...

Toutefois ces tensions trouvent une certaine résonance au-delà de l'espace de la formation, dans le fait que ces oppositions d'objectifs de formation correspondent à des "segmentations de marché" observables. Il existe bien des musiciens de jazz évoluant dans des réseaux de diffusion où la tradition est privilégiée, alors que d'autres évoluent dans des circuits où la création est la clef d'entrée prioritaire.

C'est sans doute dans l'approche suggérée par Jean-Charles Richard, organisée autour d'un diagnostic personnalisé en fonction du parcours préalable de l'élève, mais également à partir de son projet personnel, que les structures d'enseignement peuvent dépasser les apparentes contradictions évoquées, nées de la multiplicité des objectifs pédagogiques.

Il ne s'agit plus alors de savoir quoi leur offrir, mais de déterminer ce qui leur manque du point de vue du formateur comme du leur, et ainsi que le suggère également Robert Llorca de leur montrer un maximum de possibles pour qu'ils en inventent d'autres encore.

La multi-activité du musicien de jazz et donc sa capacité à dépasser les "frontières" du jazz pour aller à la rencontre d'autres esthétiques, sont affirmées comme une clef importante pour l'insertion et le développement d'une carrière professionnelle.

La multi-activité du musicien de jazz et donc sa capacité à dépasser les "frontières" du jazz pour aller à la rencontre d'autres esthétiques, sont affirmées comme une clef importante pour l'insertion et le développement d'une carrière professionnelle.

Dans ce mouvement d'ouverture, c'est l'aller-retour entre le jazz et les différentes esthétiques du large champ des musiques actuelles qui paraît le plus évident ou tout au moins le plus souvent cité. La porosité observée entre ces champs d'esthétiques les enrichit l'une l'autre. On pourrait sans trop de risques rajouter que l'intérêt des musiciens pour un travail du son qui repousse les limites de leur instrument, leur questionnement de la phase musicale et de la forme, les rapproche également de la musique contemporaine. Ce mouvement devrait être de nature à interroger l'organisation des établissements d'enseignement trop souvent morcelée en départements multiples et distincts qui invitent parfois davantage à la confrontation des territoires qu'à l'envie de les traverser pour repousser leurs frontières.

Pour répondre aux objectifs d'un travail pertinent sur l'insertion, les structures ont mis en commun moyens et réseaux, dans l'élaboration de divers dispositifs spécifiques.

Le réseau METIS (Musiques émergence transmission inter-régions) qui regroupe l'APEJS, l'IMFP, Jazz à Tours et Music'Halle a ainsi mis en place le dispositif Émergence qui permet à quatre groupes issus de chaque structure de développer leur projet artistique avec un artiste invité et de le diffuser dans des festivals partenaires ; JAZZ(s)RA plateforme d'action et de réflexion qui regroupe de nombreux partenaires en Rhône-Alpes (artistes, collectifs structures d'enseignement, structures de diffusion, de production...) a pris l'initiative de créer autour d'un artiste invité en région, un orchestre animé par de jeunes musiciens issus de la région ; le CRJB (Centre régional du jazz en Bourgogne) soutient de son côté de nombreux ensembles constitués de jeunes musiciens en région...

En prolongement des échanges...

Il convient déjà de remarquer que parmi les intervenants, représentants des établissements d'enseignement publics ou privés, de formation initiale ou d'enseignement supérieur personne ne tenta de repousser ce sujet comme ne s'inscrivant pas dans les missions de l'établissement.

Cette attitude montre à l'évidence l'évolution en route dans les structures d'enseignement, de type conservatoire notamment, dans l'idée d'accepter de dépasser une vision autrefois souvent idéalisée, immatérielle et quasi intemporelle de la formation artistique, pour s'inscrire dans l'observation de réalités et difficultés concrètes, liées aujourd'hui à l'insertion professionnelle des jeunes artistes. De fait un prolongement de cette observation peut conduire à déplacer le territoire des enseignants ou en élargir le champ. Hier situés comme des médiateurs entre l'étudiant et "la musique", il leur est demandé aujourd'hui de se placer également sur le parcours entre l'étudiant et l'employeur, et ce déplacement perçu comme complémentaire ou fondamental, s'il est objectivé, n'est pas sans conséquences sur les valeurs, objectifs et programme des établissements. Lorsque Robert Llorca affirme "qu'aujourd'hui le premier lieu où un étudiant teste son projet artistique est

Cette attitude montre à l'évidence l'évolution en route dans les structures d'enseignement, de type conservatoire notamment, dans l'idée d'accepter de dépasser une vision autrefois souvent idéalisée, immatérielle et quasi intemporelle de la formation artistique.

la scène de son école", on ne peut que souhaiter qu'une observation sur l'ensemble des établissements du territoire confirme son propos, et que les étapes nécessaires à l'écoute et à la prise en compte de l'élaboration de son projet personnel aient bien été mises en place tout au long de son parcours de formation. Hervé Sellin semble confirmer ce propos en remarquant qu'à l'entrée dans

les classes de jazz du CNSMDP les jeunes musiciens arrivent "de plus en plus talentueux et animés d'un fort désir créatif".

Autre évolution notable, il semble admis désormais que l'enseignement fait partie intégrante du parcours de vie professionnelle du musicien de jazz.

Autre évolution notable, il semble admis désormais que l'enseignement fait partie intégrante du parcours de vie professionnelle du musicien de jazz. Jean-Charles Richard lui-même artiste repéré et enseignant souligne en citant Manu Codjia, Pierre Bertrand, Nicolas Folmer ou Carine Bonnefoy que les jeunes talents repérés du jazz français enseignent pour la plupart à des degrés différents. Reste toutefois, ainsi que le souligne Hervé Sellin à veiller à ce que l'enseignement du jazz ne se limite pas à transmettre à son tour ce que l'on vient tout juste de vous enseigner, mais que le développement d'un espace de vie artistique personnel permette d'y inclure ce que l'on a appris dans son propre parcours...

Autre évolution notable, il semble admis désormais que l'enseignement fait partie intégrante du parcours de vie professionnelle du musicien de jazz. Jean-Charles Richard lui-même artiste repéré et enseignant souligne en citant Manu Codjia, Pierre Bertrand, Nicolas Folmer ou Carine Bonnefoy que les jeunes talents repérés du jazz français enseignent pour la plupart à des degrés différents. Reste toutefois, ainsi que le souligne Hervé Sellin à veiller à ce que l'enseignement du jazz ne se limite pas à transmettre à son tour ce que l'on vient tout juste de vous enseigner, mais que le développement d'un espace de vie artistique personnel permette d'y inclure ce que l'on a appris dans son propre parcours...

Les différentes structures qui participent à l'enseignement de l'esthétique jazz se sont investies de façon très différente dans la problématique de l'insertion professionnelle.

À l'évidence les structures d'enseignement privées (associatives le plus souvent), avec un public d'utilisateurs pourtant comparable à celui des établissements publics (assez souvent le même circulant de l'une à l'autre)

en font un enjeu essentiel et y consacrent des moyens humains et matériels plus importants que les conservatoires : les contenus de formation sur les aspects sociaux économiques, le savoir-être en scène, les partenariats avec les lieux de diffusion, les politiques de première partie ou encore les projets mêlant côte à côte enseignants et étudiants y sont plus largement répandus. La prise en compte de cette mission implique un investissement humain important, et est également tributaire de l'intérêt parfois relatif des lieux de diffusion quant à une prise en compte de l'aide à l'émergence. Toutes les régions ne peuvent pas prétendre trouver des SMAC partenaires aussi attentives aux jeunes musiciens de jazz et à leurs problèmes que le sont le Petit Faucheur ou le Pannonica.

Le mode de gestion des structures privées, plus souple, facilite la prise de décision, la co-construction et le partenariat et participe sans nul doute à leur meilleure réactivité. Leur questionnement se situe davantage sur les limites de cet accompagnement : doivent-elles devenir les producteurs de leurs stagiaires ? Accompagner, faciliter, mais pas forcément assister, trouver la juste marge entre formateur et producteur.

C'est sans doute là, dans l'installation d'un aller/retour permanent, formation/insertion, que se situe la frontière pour les structures de formation entre le fait de devenir simple producteur de leurs étudiants, ou de s'inscrire encore dans le prolongement de leur mission.



Participants de l'atelier 1

Il conviendrait de traiter à part le cas des établissements d'enseignement supérieur de type CNSM ou les structures plus récentes que sont les Pôles d'Enseignement Supérieur de la Musique (PESM) dont la volonté des étudiants à

devenir des musiciens professionnels est une donnée plus clairement affirmée pour l'ensemble de la structure et fait partie de son identité. Pour ces établissements c'est une autre frontière qui est interrogée aujourd'hui,

celle entre l'enseignement supérieur et l'enseignement professionnel.

Volonté d'affirmer la prépondérance du spectacle vivant dans le jazz, ou oublié ?

La problématique du faire connaître sa musique par d'autres vecteurs que la rencontre en direct avec le public n'a pas été abordée. Nul propos échangé quant à l'exposition au public via internet, la pertinence d'un blog, d'un site ou d'un MySpace.

De même si mettre en contact des groupes avec un vrai public est primordial, cela ne suffit sans doute pas à remplir pleinement une mission de formation, aide à l'insertion. Préalablement à ce contact il conviendrait de mettre en place avec les jeunes musiciens un contrat moral qui fixe des objectifs artistiques et techniques, de contact public ou de médiation, dont on puisse mesurer en concertation avec les partenaires qu'ils aient été atteints ou non au cours de la prestation ou qu'ils s'inscrivent dans une courbe évolutive sur l'ensemble des projets de diffusion. C'est sans doute là, dans l'installation d'un aller/retour permanent, formation/insertion, que se situe la frontière pour les structures de formation entre le fait de devenir simple producteur de leurs étudiants, ou de s'inscrire encore dans le prolongement de leur mission.

Il n'y a guère de concert aujourd'hui sans son avant-propos, et les demandes faites aux groupes d'aller présenter leur démarche artistique dans le cadre d'un travail d'éducation artistique sont de plus en plus fréquentes de la part des diffuseurs.

La formation à la médiation de la musique aura cependant été absente des débats.

ET AILLEURS ? REGARDS SUR L'ENSEIGNEMENT DU JAZZ ET L'ÉMERGENCE EN EUROPE

A T E L I E R 2

Cet atelier réunit peu de participants dans la salle : une petite poignée d'élèves du CRR de Chalon et du PESM Bourgogne sur un thème pourtant essentiel que celui de l'Europe, à un moment où les jeunes dans leur ensemble, et les étudiants plus particulièrement, souhaitent circuler de plus en plus dans cet espace, voire au-delà, et où une carrière professionnelle artistique se conjugue quasi obligatoirement avec la nécessité de sortir également du pays d'origine.

Cet atelier offrait une opportunité de vérifier les différentes attitudes liées aux héritages culturels des pays abritant les établissements...



Arthur Bernstein

L'intervention d'**Arthur Bernstein** (directeur du Liverpool Institute for Performing Arts Royaume-Uni) témoignait ainsi de la forte prise en compte dans la culture anglo/saxonne de la question de l'insertion professionnelle dans le parcours de formation. Des unités d'enseignement "négociation", "propriété intellectuelle", "finance"... sont bien

identifiées dans le parcours de formation de l'étudiant. Développer la capacité de l'élève à comprendre les forces qui impactent la musique, avoir des propositions et des réponses pratiques sont admis comme des fondamentaux de la formation. Le titre du programme proposé

à Liverpool par The Institute for Performing Arts parle ainsi de lui-même sans ambiguïté : "Professional development in performing art". L'insertion professionnelle est un objectif clairement présent et affirmé "dès le premier jour de la première année" du premier cycle d'enseignement supérieur. Le représentant du LIPA sera donc, sans surprise, le seul à faire état d'une enquête conduite auprès des anciens étudiants apportant des éléments de réflexion très concrets :

- il faut en moyenne 24 mois aux étudiants au sortir de la formation pour constituer leur réseau ;
- 50% de leur revenu seulement provient de prestations publiques, le reste étant constitué de revenus divers où la part de l'enseignement est prépondérante.

Lors de son intervention **Isabelle Replumaz** (CNSMD de Lyon) a souligné qu'en France on insiste davantage sur la responsabilité des enseignants dans l'insertion professionnelle comme "premiers médiateurs". On accompagne les initiatives des étudiants lorsqu'ils sont entrepreneurs, on parle réseaux avec eux, on les oriente

vers d'autres lieux ressources que le Conservatoire, comme la Cité de la Musique ou l'IRMA...



Isabelle Replumaz

Les étudiants bénéficient du programme ERASMUS (aide à la mobilité pour les établissements inscrits). Certains d'entre eux par exemple, ont ainsi passé trois mois à l'étranger au sein du service communication d'un festival ce qui représente une expérience enrichissante. Le programme

ERASMUS MUNDUS permet lui d'aller au-delà en circulant *a minima* dans deux établissements supérieurs de deux pays européens voire d'établissements au-delà de l'Europe, et d'obtenir ainsi soit deux diplômes ou plus, des différents établissements impliqués ou un diplôme conjoint aux différents établissements membres du consortium constitué. Isabelle Replumaz remarque que les pays du Nord de l'Europe (Académie Sibelius d'Helsinki en Finlande) proposent des formations/insertions très pertinentes en s'appuyant sur le réseau des anciens étudiants, mais à partir du niveau master seulement...



Renato Meucci

Pour Renato Meucci (directeur du Conservatoire de Novara) l'Italie offre un paysage singulier en Europe puisque à l'issue des accords de Bologne, la décision a été prise de permettre à tous les conservatoires de délivrer une licence voire un master. Ce sont donc au total 74 établissements sur le territoire

italien qui peuvent délivrer un master mais aucun d'entre eux ne permet cependant d'accéder au doctorat... Parmi ces 74 conservatoires 50 proposent un parcours jazz mais seuls quelques établissements offrent un vrai cursus d'enseignement supérieur repéré, comme l'Académie Sainte Cécile de Rome par exemple. Les deux écoles identifiées en Italie comme des établissements d'insertion professionnelle pour le jazz, ne sont pas des

Aujourd'hui non seulement l'intérêt d'un parcours de formation dans le jazz n'est plus questionné, comme ce fut le cas lors de la mise en place du premier CA en 1987, mais chacun observe que les étudiants s'attardent même volontiers dans l'espace protégé et propice aux rencontres que sont les structures de formation.

conservatoires mais des structures privées : Siena jazz et le St Louis College of Music (Rome).



Hervé Sellin

Hervé Sellin (CNSMDP) insiste sur le programme EuroJazz Master mis en place. Ce programme associe cinq établissements. On trouve aux côtés du CNSMDP, le Jazz Institute de Berlin, le Conservatoire d'Amsterdam, Le Rhythmic Music Conservatory de Copenhague, et le département de musique

de la Norwegian University of Science and Technology de Trondheim en Norvège. Les quatre semestres se déroulent pour le premier et le dernier dans l'établissement d'origine de l'étudiant, pour les second et troisième semestres dans deux établissements différents parmi les cinq partenaires européens. Chaque semestre, une semaine entière réunit les étudiants dans le cadre de jam sessions et de cours avec des enseignants issus des différents établissements. Le CNSMDP n'inscrit cependant dans ce programme que deux étudiants par an seulement, pour des raisons de coût. Si le CNSMDP prend en charge les frais de voyage, les étudiants ont à leur charge les frais de logement. Parmi les pays partenaires l'Allemagne et les pays scandinaves sont les plus recherchés.

En prolongement des échanges...

Aujourd'hui non seulement l'intérêt d'un parcours de formation dans le jazz n'est plus questionné, comme ce fut le cas lors de la mise en place du premier CA en 1987, mais chacun observe que les étudiants s'attardent même volontiers dans l'espace protégé et propice aux rencontres que sont les structures de formation.

Cependant dans le domaine de la pratique musicale et donc dans le parcours de formation, le diplôme ne peut être une fin en soi. Des musiciens d'esthétique jazz peuvent se constituer en ensemble

dans le cadre des rencontres au sein d'un parcours de formation (cf. les jeunes formations issues du CNSMDP),

mais le diplôme n'est pas le signe de reconnaissance nécessaire pour avoir envie de partager un projet.

Aussi les établissements d'enseignement supérieur tentent d'inscrire le plus possible dans des enjeux réels, les situations de pratique dans le parcours de formation.

Ils multiplient les occasions de "jouer pour de vrai" de sortir donc de la situation artificielle, tant dans la relation avec le public qu'entre partenaires de scène, que représentent le plus souvent les "auditions" des "conservatoires".

En franchissant cette étape ils se situent, comme le remarque Isabelle Replumaz, dans un espace qui tient tout à la fois de l'enseignement supérieur mais aussi de la formation professionnelle. Pour remplir leurs missions ils ne peuvent seulement se contenter d'être des espaces de formations, d'acquisitions de savoir et de compétences, mais doivent devenir également des lieux de résidence artistique. Mais ce développement induit pour eux le nécessaire développement de partenariats avec des espaces professionnels de diffusion.

Cependant dans le domaine de la pratique musicale et donc dans le parcours de formation, le diplôme ne peut être une fin en soi.

Chacun des artistes et pédagogues présents souligne l'importance de la rencontre dans le parcours de formation et notamment son rôle dans l'insertion. Les premiers réseaux professionnels s'élaborent dans ce cadre.

Chacun des artistes et pédagogues présents souligne l'importance de la rencontre dans le parcours de formation et notamment son rôle dans l'insertion. Les premiers réseaux professionnels s'élaborent dans ce cadre.

Les différents intervenants ont souligné plusieurs fois le rôle du compagnonnage entre les formateurs et leurs étudiants dans l'insertion : multiplication des occasions de jouer ensemble dans le cadre de la formation, mais aussi projets partagés à l'extérieur dans des situations professionnelles de diffusion ou d'enregistrement.

Ce phénomène de compagnonnage est intéressant à observer à divers titres.

Il s'inscrit tout d'abord dans une tradition ancienne proche de celle de l'artisanat et témoigne d'une conception généreuse de

l'accompagnement de l'étudiant. Toutefois il comporte certaines limites qui n'ont pas été relevées lors des présentations et échanges. D'une part le compagnonnage est sans doute plus facile à développer dans le cadre de projets artistiques faisant consensus, que dans le cadre d'un projet très original voire audacieux dans son propos. D'autre part, ce rôle observé des enseignants ne répond à aucun cahier des charges mis en place par la structure, et on peut imaginer que suivant les cas, il réserve aux différents partenaires étudiants ou professeurs un cadre et une place bien différente suivant les personnalités ou la nature du projet.

On peut observer là encore, l'empreinte d'une certaine conception française d'une pédagogie isolant les problématiques une par une pour les traiter de façon hiérarchique successive et linéaire, dans l'espace temps de formation : hier le solfège préalable à l'instrument, la maîtrise "technique" préalable à l'interprétation, la maîtrise de l'écriture préalable à la composition, et pour le sujet de ces rencontres, la formation artistique préalable à l'étude des différents paramètres économiques et sociaux croisant sa rencontre avec le public. Cependant, ce dispositif hiérarchique et linéaire ne correspond pas forcément à toutes les situations d'émergence observées dans le domaine de la création artistique, et bien des



Gilles Labourey



Victor Aubert

Guillaume Orti

Pierre Philibert

pays mettent en place des dispositifs plus interactifs qui permettent ainsi d'éviter de penser les différents termes du développement professionnel en opposition les uns avec les autres.

On peut ainsi se dire qu'il n'y aurait rien de malsain à aborder les processus de reconnaissance publique des œuvres et des compositeurs, et à donner quelques éléments sur l'économie du secteur dès la formation initiale...

Il a également été dit au cours des échanges, que la part des prestations artistiques publiques ne représentera pour la grande majorité des étudiants devenus professionnels qu'une part de leurs revenus. Cependant les propos des intervenants quant au développement d'actions relatives à l'insertion professionnelle n'ont jamais dépassé le cadre de la prestation publique artistique pour aborder d'autres champs d'activités.

On peut certes imaginer que certaines relèvent de compétences et de cadres spécifiques (enseignement par exemple) mais on peut également affirmer que certains acquis de savoirs ou compétences sont de nature à faciliter par leur caractère transverse des positionnements professionnels différents.

La rencontre entre les cultures propres à l'université et aux établissements d'enseignement artistique dans le cadre de la mise en place des cursus d'enseignement supérieur, essentiellement centrée sur les départements de musicologie, n'a pas fait avancer vers une meilleure maîtrise de la connaissance des données de l'économie du secteur, ou une prise en compte plus franche des problématiques d'insertion professionnelle. Aucun des deux partenaires ne témoignait préalablement dans sa propre histoire d'une réelle prise en compte de ces enjeux. Il convient donc d'élargir le champ des compétences et donc des partenaires pour pouvoir aborder ces problématiques. S'il a été dit que le département

jazz du CNSMDP ne peut faire participer que seulement deux étudiants au programme du master européen mis en place, à aucun moment dans les échanges la question du coût de l'étudiant et de la clef de répartition de ce coût dans le champ des disciplines n'a été évoquée.

L'insertion professionnelle ayant un coût, on peut imaginer que sa meilleure prise en compte au sein des établissements d'enseignement supérieur passera, soit par l'octroi de moyens nouveaux, soit par la mise en place d'une réflexion autour d'une nouvelle clef de répartition entre la formation artistique et les enseignements et actions relatives à l'insertion.

La rencontre entre les cultures propres à l'université et aux établissements d'enseignement artistique dans le cadre de la mise en place des cursus d'enseignement supérieur, essentiellement centrée sur les départements de musicologie, n'a pas fait avancer vers une meilleure maîtrise de la connaissance des données de l'économie du secteur, ou une prise en compte plus franche des problématiques d'insertion professionnelle. Aucun des deux partenaires ne témoignait préalablement dans sa propre histoire d'une réelle prise en compte de ces enjeux.



Participants et intervenants de l'atelier 2

QUELLES CARRIÈRES ? VIVRE (DE) SON PROJET ARTISTIQUE

A T E L I E R 3



Alex Dutilh



Thomas de
Pourquery



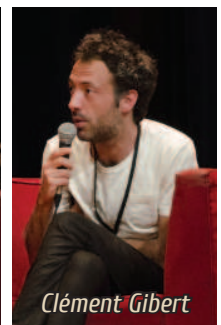
François Raulin



Hélène Labarrière



Olivier Py



Clément Gibert

Sur le plateau face au public étaient réunis des artistes de talent, Clément Gibert, Hélène Labarrière, Thomas de Pourquery, Olivier Py, François Raulin et un journaliste dont la maîtrise du métier et du sujet n'est plus à prouver depuis longtemps, Alex Dutilh.

Le choix d'une parole très libre laissée aux artistes, a vite été confronté à l'affirmation d'un propos refusant de se laisser enfermer dans un sujet, ou des règles convenues d'échanges, pour zigzaguer parfois entre la provocation et l'affirmation d'une identité irréductible.

De ce libre échange, on peut retenir quelques points sur lesquels les différentes prises de paroles ont trouvé une accroche.

À de rares exceptions près, le temps où le nom de l'artiste et la formule instrumentale dans laquelle il choisissait d'évoluer tenait lieu de projet semble révolu.

La notion de projet artistique revêt cependant pour

chaque artiste des réalités très différentes. Elle peut ainsi aller pour l'un, du simple désir de partager la scène avec tel musicien précisément, au choix d'un thème central de travail pour l'autre, en passant par le projet de revisiter la musique de tel compositeur...

Si l'un ou l'autre des artistes se reconnaît davantage dans telle conception de cette notion (le thème de la rencontre avec l'autre revient souvent comme central) on comprend rapidement que dans le déroulement de leur vie professionnelle, les circonstances et les opérateurs et acteurs rencontrés participent également souvent au modelage du

projet. Chacun souligne que c'est avant tout l'engagement de l'artiste, qui fait la force du projet. Malgré de nombreuses relances et questions venues de la salle, aucune réponse ne sera apportée quant à la formalisation du projet artistique, ses éventuelles étapes de construction : recherche, gestation, concertations, ou écriture... Vacuité de la parole, refus du secret de

Vacuité de la parole, refus du secret de fabrication, besoin conscient ou inconscient de garder comme mystérieuse et sacrée une part de création ou peur que le mot désacralise, banalise ?

fabrication, besoin conscient ou inconscient de garder comme mystérieuse et sacrée une part de création ou peur que le mot désacralise, banalise ?

La notion de collectif semble perçue aujourd'hui par l'artiste musicien comme un cadre rassurant, un "facilitateur". Il permet d'élargir les champs de compétences et offre un cadre administratif et social référent qui affirme et préserve l'identité artistique. À l'intérieur de ce cadre le projet artistique pourra s'échanger, se partager, se préciser, trouver peut-être sa traduction en mots et chiffres... C'est un lieu de mutualisation.

Dès que la question de la rencontre avec le public est posée, le problème de l'étiquette jazz est mis en avant. Pour l'un il convient d'enlever le mot jazz pour ne pas effrayer certains publics, pour l'autre le jazz est le dernier refuge des musiques inétiquetables, mais tous constatent l'effacement progressif des étiquettes et s'interrogent sur le croisement des publics. Si les musiciens appellent de leurs vœux ce rassemblement des publics, les organisateurs présents font remarquer qu'il n'est pas toujours aisé de le mettre en place. Certains publics dont les amateurs de jazz, fonctionnent par identification de lieux et privilégient les lieux repérés pour cette musique. Les petites salles notamment permettent ce travail sur un public identifié. Pour croiser les publics dans l'espoir d'atteindre des jauges plus importantes, la question du cadre thématique donné à la soirée devient alors primordiale. Le nombre de spectateurs ne dépendra pas seulement des artistes ou du programme, mais également de la présentation que l'organisateur saura en faire dans sa communication. Les organisateurs doivent inventer pour attirer le public et pour reprendre l'expression employée par Alex Dutilh "*savoir faire du packaging pour vendre...*". Une part de la rencontre avec le public échappera, quoiqu'il en soit, à la logique de la qualité artistique et de la communication : François Raulin fait remarquer que des projets très appréciés des artistes eux-mêmes, filmés et diffusés par Arte, prolongés et soutenus par la production d'un CD n'auront été

diffusés que quatre fois... La moyenne d'âge élevée observée du côté du public jazz, n'entraînera qu'une question laissée sans réponse : comment toucher les jeunes ?

Au-delà des moyens et techniques mis en œuvre pour organiser la rencontre entre l'artiste et le public, certains silences comme certains propos des artistes présents entrouvrent une porte sur la question sensible du statut de l'artiste et de sa relation au public : "*On ne peut pas faire un projet en fonction de ce qu'attend le public...*" dira Olivier Py "*Qu'est-ce que le public?... Je joue bien parce que je suis libre...*" affirmera Héléne Labarrière.



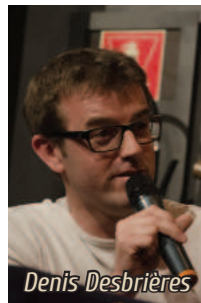
Stéphane Warnet



Roger Fontanel



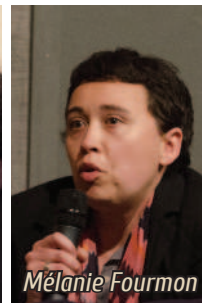
Philippe Metz



Denis Desbrières



Timothée Quost



Mélanie Fourmon

On sait que l'artiste a besoin du public, mais on sait également qu'un des équilibres les plus difficiles à trouver consiste à savoir comment, ou jusqu'où prendre en compte les attentes de ce public sans trahir son projet ou avoir le sentiment de changer de statut. Sans doute chaque projet déplace-t-il les limites, ou tout au moins les écrit de façon différente. On peut regretter que les échanges

n'aient pas permis de s'attarder sur ce point, non dans le vain espoir de le résoudre, mais pour en préciser les termes et les variations de Bach à nos jours. Dans le mouvement qui va de la commande passée par un pouvoir religieux ou par des notables, aux critères d'examen des attributions d'aides publiques, on peut imaginer que les changements d'identités des attributaires, l'évolution constante des structures relais, la transformation des outils de communication sans cesse plus puissants et plus directs, les modifications comportementales du, ou des publics, impactent en permanence le jeu de la rencontre entre l'artiste et le public. Aujourd'hui il serait difficile de nier que parmi d'autres les notions de territoire, de mutualisation de moyens, d'éducation artistique servent de filtre à l'examen des demandes d'aides exprimées par les porteurs de projets. Il existe cependant, sans doute, des paramètres constants comme des variables et les observer plus attentivement permettrait de démystifier pour partie cette délicate relation.

Vivre de "son projet artistique" ou de "ses projets artistiques" n'est pas une question qui se pose uniquement au moment de l'insertion. Elle revient sans cesse tout au long du déroulement de la carrière. Presque tous les artistes connaissent un "trou", un passage de vie professionnelle où la rencontre avec le public ne se fait pas, ou alors avec moins de densité. Comment dépasser ce moment mériterait également d'être évoqué dans le cadre d'une formation...

En prolongement des échanges...

C'est lorsque la notion de projet est abordée dans le cadre d'une table ronde réunissant exclusivement des musiciens que les difficultés et problèmes liés à la verbalisation, se sont le plus clairement "exprimés". On se méfie du mot, comme un mode d'expression fragile et trompeur, représentant de l'instant culturel et social. On le repousse, on le récuse parfois sans chercher à l'examiner ou tenter de le redéfinir. Simple difficulté de l'exercice ou refus de s'y soumettre, attitude involontaire ou volontaire, consciente ou inconsciente, opposition entre la musique du verbe et la musique des notes, ou affrontement ancestral de deux pouvoirs ?

Toute tentative de soumettre les carrières artistiques à une analyse rationalisée, qui reviendrait peut-être pour certains à rabaisser au niveau d'un simple métier un engagement qui fouille jusqu'à l'intime, est un exercice doublement complexe : tant par la pluralité des paramètres de nature différente à prendre en compte, que par les sensibilités mises à vif dans le mouvement de regard engagé sur son propre trajet.

Aux questions émanant de la salle qui tentaient avec plus au moins de pertinence de passer derrière le rideau des représentations sociales, les artistes ont vite répondu par un échange entre eux de signes de reconnaissance qui leur permettait de réaffirmer leur identité

de musicien de jazz, et de renvoyer au public un récit sensible à partager, propre à dégager des émotions, et réinventé dans l'instant du face à face.

Toute tentative de soumettre les carrières artistiques à une analyse rationalisée, qui reviendrait peut-être pour certains à rabaisser au niveau d'un simple métier un engagement qui fouille jusqu'à l'intime, est un exercice doublement complexe : tant par la pluralité des paramètres de nature différente à prendre en compte, que par les sensibilités mises à vif dans le mouvement de regard engagé sur son propre trajet.

C'est ainsi que la question de l'argent, des budgets, de la rémunération des artistes fut renvoyée comme accessoire et que Thomas de Pourquery préféra y substituer l'affirmation de la puissance de l'art musical "le plus grand psychiatre du monde c'est la musique..." et aller plus tard jusqu'à affirmer

"ayons la foi" parallèle sur lequel Hélène Labarrière refusera de le suivre en demandant "arrêtons avec ces références avec la foi". De tels propos pourraient paraître anecdotiques, accessoires, et sans signification dans un séminaire de réflexion, si l'on ne savait depuis longtemps, et le philosophe Michel Serres y revient longuement dans son ouvrage *Musique*, combien langage et musique partagent et croisent les chemins de la connaissance et de la foi qui repose justement sur le pari premier d'accepter l'inexplicable comme postulat...

L'artiste compose en permanence avec les représentations de l'art, pour s'inscrire dans un quotidien social en perpétuel mouvement.

Dans ce trajet qui va de l'expression des valeurs symboliques et intimes qui les portent devant le public, à la nudité crue de la traduction de leur quotidien professionnel via des critères et une terminologie convenus, beaucoup d'artistes ont le plus souvent du mal à trouver leur chemin.

Rien de surprenant qu'un tel constat, qui rappelle que si l'on veut poser de nouvelles pistes de réflexion et éviter les pièges d'un discours de représentation, il est peut-être prudent d'avoir autour de la table un panel de participants n'appartenant pas au même milieu socio-professionnel. La question du projet artistique posée dans le cadre d'un séminaire ou la problématique de l'insertion professionnelle est centrale, serait alors sans doute traitée différemment par la multiplication et le croisement des regards.

CODA

Aujourd'hui pas de questionnements sur le fait que le jazz s'enseigne, chacun des intervenants de ces journées observe *a contrario* un parcours de formation de plus en plus long, et une possible concurrence entre établissements qui ne se jouera pas seulement désormais sur la qualité de l'enseignement et la notoriété des intervenants, mais également sur la prise en compte par l'établissement de la préoccupation d'insertion, et des formations et actions mises en place pour y répondre.

Pour atteindre cet objectif les structures prennent, suivant la culture du pays dans lequel elles se développent, des orientations différentes, mais elles partagent toutefois à des niveaux différents, un même enjeu : l'école doit-elle être un lieu de reconstruction, un cadre pour pouvoir perpétuer des rites socio-professionnels peut-être en voie de disparition dans le quotidien des musiciens, ou doit-elle fournir des éléments d'analyse de marché, objectivés, posés sur des bases communes d'analyse du marché de l'emploi, et détachés de toute transmission de valeur liées aux diverses représentations du monde de l'art et du jazz ?

La jam session dont la réalité publique tend à disparaître ou ne plus être porteuse des mêmes valeurs (partage, repérage fraternel mais aussi rite d'initiation...), la plus ou moins grande liste de thèmes standards à connaître par cœur au moment où semble s'affirmer une économie de projet et de création, la rencontre avec le public via la scène de lieux dédiés,

L'école doit-elle être un lieu de reconstruction, un cadre pour pouvoir perpétuer des rites socio-professionnels peut-être en voie de disparition dans le quotidien des musiciens, ou doit-elle fournir des éléments d'analyse de marché, objectivés, posés sur des bases communes d'analyse du marché de l'emploi, et détachés de toute transmission de valeur liées aux diverses représentations du monde de l'art et du jazz ?

Il reste donc à démêler, et à conjuguer ce qui appartient à deux mondes distincts : la représentation symbolique d'un univers artistique, et le monde du jazz est particulièrement porteur de signes/symboles, et l'analyse quantifiée d'une modeste « niche », très segmentée, du marché musical...

au moment où des carrières se bâtissent parfois à partir d'une exposition sur le net, ne peuvent plus prétendre à s'inscrire simplement dans une réalité d'apprentissage du métier, mais participent davantage de la défense de certaines valeurs ou de rituels de reconnaissance d'un milieu.

Il reste donc à démêler, et à conjuguer ce qui appartient à deux mondes distincts : la représentation symbolique d'un univers artistique, et le monde du jazz est particulièrement porteur de signes/symboles, et l'analyse quantifiée d'une modeste "niche", très segmentée, du marché musical... Ainsi la place laissée aux enseignants ou revendiquée par les enseignants jazz, dans la problématique de l'insertion professionnelle renvoie à leur rôle de transmetteur volontaire ou involontaire, conscient ou inconscient, de modèles socio-professionnels qui se confondent avec, ou prolongent l'acquisition de savoirs et de savoir-faire dans un modèle de compagnonnage artisanal. Une prise en compte volontairement plus évolutive et plus prospective des problématiques d'insertion demanderait à ce que soient davantage associés à cette étape de formation/insertion, des intervenants totalement extérieurs à cette esthétique ou au monde de l'art, dont l'identité

professionnelle ne serait aucunement marquée par l'héritage de traditions ou de marqueurs d'une culture identitaire.

Rien de plus naturel qu'un débat qui laisse la priorité aux échanges autour du vécu ou du ressenti des différents artistes et professionnels présents.

On peut toutefois être surpris que, malgré la riche documentation mise préalablement à disposition de l'ensemble des participants, et notamment des différents intervenants et modérateurs, les travaux d'Howard Becker, de Philippe Coulangeon, Norbert Elias ou Charles Calamel ou autres sociologues investis dans le domaine de l'observation de l'art et de son exercice professionnel n'aient pas davantage servi de support aux questionnements exprimés. L'important travail de Philippe Coulangeon notamment, sur *Les musiciens de jazz en France* (éditions Harmattan) n'a pas été mentionné au cours des débats... En repartant d'un état des lieux analytique existant, on aurait pu ainsi s'interroger pour savoir si, par exemple, le critère de segmentation du marché via les différents styles de jazz était toujours pertinent, en quoi la montée en puissance de nouveaux réseaux de diffusion (SMAC) ou le développement d'activité de production par les structures de formation impactait la nature des projets artistiques diffusés ?

La difficulté, ou le refus parfois, des artistes présents, à verbaliser ou problématiser (mais peut-on leur demander d'être à la fois acteurs et décrypteurs de représentations qu'ils incarnent ?) a conduit à tendre une toile préservant de toute approche dépassant les frontières entre les symboliques de l'art et les réalités multiples des métiers du jazz.

Lors d'une éventuelle prochaine rencontre, la confrontation possible des paroles d'artistes avec celle de sociologues de l'art et/ou de spécialistes de l'emploi et de l'insertion professionnelle, permettrait d'aller plus avant dans un état des lieux objectif. Resterait alors à s'interroger également bien en amont, entre partenaires, sur la façon d'élargir et de diversifier le public afin que le cercle tracé ne se referme pas sur les seuls artistes, enseignants et responsables de structures et leurs principaux prescripteurs, en la quasi-absence des acteurs/sujets que sont les étudiants et jeunes artistes...

Malgré toutes les difficultés de mise en œuvre, il convient de réaffirmer l'intérêt primordial de ce type de rencontres et de leur réalisation dans le cadre de partenariats croisés. Au moment où la grande mobilité des artistes, la pénétration de l'art dans le quotidien, la multiplication de ses voies de diffusion, la transformation des modèles économiques s'accélèrent, chercher à mieux formuler les enjeux professionnels pour les jeunes musiciens s'exprimant à travers le jazz est essentiel.

Bob REVEL*



* musicien et pédagogue, ancien inspecteur de la Création et des Enseignements artistiques au ministère de la Culture, ancien directeur de la Cité des Arts et du CRR de Chambéry-Pays de Savoie.



centre | régional | du **jazz** en | bourgogne

3 bis place des Reines de Pologne

BP 824 - 58008 Nevers Cedex

03.86.57.88.51

www.crjbourgogne.org

Le Centre Régional du Jazz en Bourgogne est financé par le Ministère de la culture et de la communication (DRAC Bourgogne), le conseil régional de Bourgogne, Nevers agglomération et bénéficie du soutien de la Sacem



Direction régionale
des affaires culturelles
Bourgogne

