

Growing Up – Interview 3 : Jacques Siron

Genève, le 14 juin 2013

Première partie**00'**

Le travail de recherche que je mène porte sur les années 1965–1980, et les changements qui se sont passés au niveau des pratiques musicales, des nouvelles scènes, des arts de la performance... D'où une première question très générale : quelles sont les choses importantes qui se sont passées pour toi, dans ton parcours de musicien et d'artiste, durant ces années ?

00' 36'' (les stigmates de la deuxième guerre mondiale)

Je pense qu'il faut d'abord situer un peu ces années sur le plan social. Quel était le contexte dans lequel on était... On était en train de récupérer de la deuxième guerre mondiale qui était quand même une grande catastrophe dont j'ai vu un certain nombre de débris – mais aussi beaucoup un certain nombre de débris dans les têtes des gens. Ça avait été quand même un moment extrêmement éprouvant et stressant, et aussi un moment où la société s'est extrêmement rigidifiée, notamment avec des gouvernements très autoritaires y compris dans les pays dits démocratiques. On avait quand même tendance à avoir une société qui était très hiérarchisée, et avec... avec vraiment, par exemple en Suisse, une société qui était assez militarisée : l'armée jouait un rôle très important, l'armée servant quasiment de modèle au restant de la société. Donc il y avait une société plutôt autoritaire restant de cette deuxième guerre mondiale. Et puis, parallèlement, on assiste à ce développement économique, le fait que tout d'un coup tout le monde devient de plus en plus riche chaque année, l'éclosion d'une classe moyenne... Donc on se trouve dans un conflit entre ces vieilles structures autoritaires et de nouvelles visions du monde. Durant notre enfance et notre adolescence, nous étions un peu soumis à cette société relativement autoritaire – en tout cas très autoritaire à nos yeux actuellement – et puis on était aussi plein d'espoir : on avait envie que ça change. On avait la sensation aussi qu'on allait vers un monde meilleur, on avait la sensation qu'on avait touché le fond avec cette deuxième guerre mondiale et que plus jamais on arriverait à de telles horreurs – que c'était la condition pour que l'on rebondisse et qu'un monde nouveau apparaisse.

02' 39'' (un monde nouveau et deux mouvements)

Il y avait donc quand même aussi cette idée d'un monde nouveau... Donc utopie vers un monde nouveau, nécessité ou désir de créer un monde nouveau. Et c'est un peu dans ce contexte qu'il y a eu toutes ces révoltes qui ont commencé en Californie en 1964 et qu'il faut bien situer : en fait Mai 1968, c'est aussi la conséquence de ce qui s'est passé en Californie, notamment aussi avec toute cette résistance qui s'est développée aux Etats-Unis contre la guerre du Vietnam, qui était aussi une manière, pas seulement de s'opposer à cette guerre, mais aussi de s'opposer à la conscription, de s'opposer à une société

militarisée et violente. Dans ce contexte, il y a je dirais deux mouvements : un mouvement qui sera politisé, c'est-à-dire : « entrons dans la société et essayons d'en changer les structures ; essayons de prendre le pouvoir avec quasiment des projets révolutionnaires – c'est-à-dire changeons la société. » De Mai 68 s'est clairement dégagé un projet révolutionnaire. Et puis d'un autre côté, une autre manière de faire c'est de se dire : « Créons notre petit monde à l'intérieur de ce monde pourri » – j'exagère un peu en le disant – c'est-à-dire : « Créons une société alternative, créons des lieux dans lesquels on se sentira bien... Ne craignons pas la marge, aussi ! », ça c'était un peu... le mouvement notamment hippie, mais pas seulement. Donc il y avait à la fois le désir de s'imposer politiquement, de prendre le pouvoir d'une certaine manière, et puis de l'autre côté un mouvement un petit peu contradictoire mais souvent complémentaire : créons nos propres îlots, créons des endroits libérés, des endroits dans lesquels on va faire ce qu'on a envie de faire.

04' 32'' (société de consommation)

S'ajoute aussi tout l'aspect de l'apparition de la pilule, la libération sexuelle, l'idée que la sexualité c'est quelque chose dont on peut s'emparer... un facteur d'épanouissement, dans lequel on veut se débarrasser d'attitudes assez répressives ou coincées comme on le jugeait à l'époque. Donc tous ces phénomènes agissent ensemble, et aussi l'apparition d'une société de consommation dans laquelle – et c'est là où parfois on a été un peu piégés, cette génération a été un peu piégée – parfois le désir de se réaliser se confond aussi avec le désir de consommer. Ça n'a pas toujours été très clair ; il y avait aussi probablement des nécessités économiques, c'est-à-dire qu'il fallait que les gens deviennent des consommateurs avec cette croissance économique très grande... Effectivement, les vieilles structures où l'idéologie était très forte n'arrivaient pas à transformer ces nouvelles classes moyennes en nouveaux consommateurs. Donc il fallait inventer un autre système... Et on était pris donc évidemment dans toutes ces contradictions.

05' 53'' (chemin personnel et découverte du jazz)

Mon chemin personnel a plutôt passé par un engagement politique. Quand j'étais à l'université – je suivais des études de médecine – il y a eu des moments... des moments bénis où l'université nous laissait complètement libres : on pouvait aller aux cours ou pas, il n'y avait pas de contrôle. Donc ça nous laissait beaucoup de temps libre et j'ai passé beaucoup de temps à m'engager dans des mouvements politiques. Avec quand même une idée de ne pas seulement prendre le pouvoir, mais aussi de transformer la vie quotidienne. Donc il y avait aussi cet aspect assez concret. C'est-à-dire qu'il ne faut pas seulement changer les structures de pouvoir, mais il faut aussi que la vie quotidienne soit habitée de quelque chose d'autre, quelque chose qui soit plus épanouissant, qui soit plus joyeux, qui soit plus festif, qui soit plus... jouissif aussi. Et c'est un peu dans ce contexte que je me suis intéressé à la musique. Donc je faisais déjà de la musique de par mes origines familiales, mais quand j'étais à l'université mes activités musicales étaient plutôt faibles... quoique pas tout-à-fait : j'ai quand même fait partie des chœurs universitaires, donc : une éducation classique. Mais aussi déjà désir de faire autre chose. J'étais très

intéressé par le jazz, mais finalement assez tard : c'est un camarade, vers l'âge de 15 ans qui m'a refilé ses premiers disques, et c'est comme ça que j'ai commencé à m'intéresser à cette musique.

07' 27'' (histoire du jazz)

Petit résumé aussi très rapide de l'histoire du jazz qui est quand même... qui n'est pas innocente dans ce contexte, c'est-à-dire, le jazz a été un symbole, un emblème pour les noirs américains, un lieu de rassemblement, lieu de résistance à sa création ; après il y a eu deux autres grandes explosions : c'est l'explosion du be-bop où tout d'un coup le jazz cesse d'être... de faire partie de l'industrie de l'*entertainment* pour avoir des gens qui se revendiquent comme auteurs à part entière. On passe de la salle de bal à la salle de concert. On passe aussi d'une musique extrêmement populaire à une musique un peu plus codée, un peu plus réservée à des gens qui connaissent le code du jazz. Mais aussi avec des musiciens d'un calibre exceptionnel. C'est la deuxième des grandes explosions, et puis la troisième des grandes explosions c'est toute la fin des années 1960, c'est-à-dire le jazz modal et le free jazz, qui sont aussi des moments de revendication très forte. N'oublions pas aussi qu'on est aussi dans un contexte d'apartheid aux Etats-Unis jusqu'au milieu des années 1960. Maintenant, quand on voit un président noir des Etats-Unis, on oublie un petit peu tout le parcours qu'il y a eu ! Et le jazz faisait vraiment partie aussi de ces mouvements de résistance qui sont un peu entrés en résonance avec nos désirs de l'époque, en tous les cas les miens. C'est-à-dire... le jazz était aussi une musique de résistance, un lieu où on pouvait exprimer son opposition à la violence d'une société, à l'autoritarisme d'une société. C'était un lieu d'investissement au niveau symbolique, d'investissement d'une espèce de territoire libéré dans lequel on pourrait exprimer de nouvelles choses, et dans lequel surtout on pourrait exprimer des choses qu'il n'était pas possible d'exprimer autrement.

09' 30'' (conjonction : AMR)

Donc c'est là où il y a eu cette espèce de conjonction entre un mouvement social, celui de cette tentative de créer une utopie d'un monde plus juste, et puis... un mouvement artistique qui fait qu'on s'est retrouvés un peu au carrefour de ces deux énergies. Alors parmi les gens... Moi je faisais donc partie quasiment des membres fondateurs de l'AMR, je suis venu quelques mois après la fondation de l'AMR. Je me suis intéressé à cette association – donc AMR : Association pour la Musique de Recherche, comme elle s'appelait au début – et... on s'est retrouvés avec des gens qui avaient, soit une habitude de lutte sociale avec un investissement dans les quartiers aussi – les quartiers étaient des lieux où je m'étais engagé – c'était l'idée d'agir sur la vie quotidienne et notamment la vie des quartiers, ou alors des gens qui étaient beaucoup moins actifs sur le plan politique mais qui se sont engagés – et là on s'est retrouvé une équipe qui s'est engagée dans le chemin, avec un objectif commun qui était celui d'avoir des activités dans le domaine du jazz et de ce qu'on allait appeler plus tard les musiques improvisées. On se réunit, donc c'est un groupe de personnes qui se réunit régulièrement et qui a eu je crois le grand mérite de tenir longtemps. Parce que à cette époque il y a eu beaucoup d'endroits où des associations de ce type-là sont nées, mais... souvent faute de persévérance, faute de

ténacité, ces associations n'ont pas vraiment tenu sur le très long terme. Là on a eu la chance d'avoir quelques personnalités assez fortes, des gens qui avaient cette idée fixe... Je pense particulièrement à François Jacquet qui était vraiment toujours la personne qui au mois de septembre reprenait le téléphone et disait « Alors, on se voit lundi prochain ? » Ce qui n'était pas du tout... Au début de l'été, ce n'était pas du tout évident que cela allait recommencer.

11' 39'' (activités de l'AMR et soutien politique à Genève)

Donc là, grande ténacité... qui fait que l'on a pu traverser une dizaine d'années en ayant finalement qu'un seul local et une réunion le lundi soir, mais quand même un certain nombre d'activités. Ça a commencé par un petit festival, le Festival du Bout du Monde, ensuite partenariat avec la Salle Patino, ce qu'on appelle aujourd'hui la Cité Bleue à Genève, dans laquelle on a commencé à donner un concert hebdomadaire, ce qui était beaucoup... beaucoup pour une association. Et puis parallèlement, des activités d'enseignement qui ont commencé d'abord à Saint-Gervais – donc la Maison Saint-Gervais, qui a été aussi un lieu de haute lutte culturelle, avec des occupations, avec... oui avec tout un mouvement de résistance et d'agitation – et puis ensuite on a eu aussi un partenariat avec le Centre de loisirs de Carouge, pour des activités d'enseignement et aussi pour des activités de big band : c'est là que le big band a été fondé, et aussi c'était des lieux de répétition. Mais nos activités étaient éclatées et ce qu'on voulait vraiment était d'avoir un lieu central pour pouvoir mettre ces activités ensemble. Là-dessus, on doit dire que... Il y avait notre ténacité d'un côté, mais il y avait aussi en face – et c'est là où Genève était relativement exceptionnelle, par rapport à d'autres lieux en Suisse – on avait en face des magistrats intelligents, certains ayant une vision à long terme, capables de discuter, même capables de discuter avec des gens avec qui ils n'étaient pas forcément complètement d'accord, et aussi capables de faire confiance. Je crois que c'était le plus important : la confiance qu'on témoignée certains magistrats. Là je citerai deux noms, mais il y en a eu d'autres : je citerai d'abord André Chavanne, qui était le Conseiller d'Etat chargé du Département de l'instruction publique, et puis il y eu aussi Guy-Olivier Segond... Ce qui était... - alors intéressant parce que c'était un homme de droite et un homme de gauche : Guy-Olivier Segond qui était du parti radical et André Chavanne du parti socialiste - Guy-Olivier Segond était un magistrat qui avait vraiment une vision à long terme ; qui avait, bon, qui a toujours, une vision à long terme du développement d'une cité. Et ce sont des gens avec qui on a pu discuter, avec qui on a pu créer un projet, avec qui on aont pu créer un lien de confiance. Ce qui fait que petit à petit on a cherché un lieu, et finalement on a obtenu ce lieu assez exceptionnel qui est le « Sud des Alpes », c'est-à-dire une maison dans laquelle on a pu recentrer nos activités. Très rapide comparaison rapide avec d'autres villes de Suisse, je pense en particulier Zurich et Lausanne, où la réponse des municipalités et des cantons a été « répression » : on a sorti les matraques, on a sorti les canons à gaz, et on a eu pendant – et ça c'était quand-même intéressant d'imaginer que dans cette Suisse bien tranquille – pendant un certain nombre de mois, quasiment toutes les semaines des situations extrêmement conflictuelles, parfois frisant l'émeute, sur des objets culturels, pas sur des objets sociaux, mais sur des revendications culturelles... C'était une frange des jeunes qui s'engageaient et qui voulaient obtenir des lieux culturels ;

on peut juste citer la gaffe énorme, vraiment le mauvais jeu qu'a joué la ville de Zurich en essayant de déloger de la Rote Fabrik, qui vraiment était un endroit... où se passaient plein de... un lieu alternatif comme on dirait, et tout d'un coup ils ont essayé de déloger les gens pour mettre les décors de l'opéra ! Donc là le symbole était énorme : culture bourgeoise contre-culture alternative ; on était en plein dans un conflit extrêmement explosif. Ça s'est vraiment mal passé, et à Zurich et à Lausanne. Il y a eu beaucoup... des luttes qui étaient fréquentes et cela a duré très longtemps. Genève a joué une autre carte ; on a eu juste... ces circonstances plus favorables, des personnalités intéressantes au niveau des magistrats, et surtout – et ça je pense que c'est quelque chose qui se perd maintenant – c'est un lien de confiance. Actuellement on est dans une société dans laquelle on doit prouver beaucoup de choses, et là on nous faisait confiance. On disait « OK, vous voulez avoir un lieu. Prenez ce lieu et jouez votre jeu, on vous fait confiance. »... Et aussi il faut vraiment ajouter que par exemple Guy-Olivier Segond – et ça on ose à peine le dire maintenant, c'est *politically* totalement incorrect – Guy-Olivier Segond,... alors qu'il était responsable de la santé, avait quelques petites caisses qu'on appellerait détournement de fonds de nos jours, mais il avait des caisses dans lesquelles il pouvait donner un petit coup de pouce à des actions qu'il estimait importantes et intéressantes. Actuellement tout est super-contrôlé et les magistrats ont beaucoup moins de marge de manœuvre qu'à l'époque...

16' 59" (le « Sud des Alpes » et l'autogestion)

On ose à peine en parler maintenant, ça paraît... ça paraît magouille totale... J'ai envie de dire oui et non... De toutes façons, les magouilles existent toujours ; simplement aujourd'hui elles prennent des formes... Elles sont beaucoup plus formalisées. Et finalement les décisions... Finalement, c'est vrai que ce qui était assez exceptionnel était ce lien de confiance. Je me souviens aussi des fois, quand on était un peu dans la mouise, de voir François Jacquet qui prenait le téléphone et qui réussissait à obtenir... une petite rallonge – pas grand-chose, quelques milliers de francs – mais qui nous permettait de tourner. Et ça se passait sur un coup de fil, et dix jours après l'argent était sur le compte de l'AMR. C'est juste totalement impensable maintenant de nos jours... On a donc bénéficié de ces circonstances, et puis on a eu ce lieu exceptionnel qui est le « Sud des Alpes », et là il faut quand-même vraiment toujours rappeler que c'est un lieu complètement exceptionnel : il n'y a pas beaucoup d'endroits au monde où des musiciens ont accès, à d'une part à un lieu de répétition, un lieu de concert, un lieu d'ateliers, d'enseignement, avec une maison entière à disposition qui est gérée par un comité – donc on est dans ce qu'on appelait à l'époque l'autogestion qui faisait aussi partie de nos revendications. L'autogestion étant un modèle de société : il s'agissait de détruire le modèle hiérarchique et de le remplacer par un modèle plus égalitaire. Je pense que là il y avait aussi un projet social au départ de l'AMR, social et politique. Créer un petit endroit dans lequel on allait se gérer nous-mêmes ; et c'est ce que l'association a réussi à faire au fil des ans, et qui a en plus l'énorme mérite de durer, c'est-à-dire de continuer actuellement encore, bien que le modèle d'autogestion soit d'une part, investi différemment par ceux qui jouent le rôle de l'autogestion, c'est-à-dire que maintenant il n'y a pas vraiment le désir d'une utopie : on est plus dans la gestion de quelque chose. Et puis il y a aussi beaucoup

de pressions extérieures qui font que le modèle d'autogestion est remis en question parce qu'il faut... parce qu'il faut sans arrêt prouver ce qu'on est en train de faire, et parce que le modèle associatif et le modèle d'autogestion n'entre pas dans les critères du management, de la ligne droite et pure du management qui semble devoir régir, soi-disant scientifiquement, toutes les activités de nos sociétés (il rit). Là-dessus, c'est vrai que notre pratique du mode associatif et des projets que nous avons développé à l'époque, nous rend complètement méfiant vis-à-vis... du cynisme qui se cache derrière ces modèles de management. Bon, évidemment ne... ne rendons pas... ne mythifions pas non plus l'autogestion... L'autogestion a aussi ses contradictions, aussi ses prises de pouvoir internes, aussi ses... désavantages, parfois ses lieux d'obscurité. Mais ça reste quand même un modèle assez étonnant, totalement incompréhensible pour la plupart des gens de l'extérieur, qui ne peuvent tout simplement pas comprendre comment cela fonctionne, qui ont vraiment besoin de se rattacher à des modèles plus classiques de gestion d'une institution. Donc là, on reste d'une certaine manière encore... le projet initial garde encore une partie de son énergie de départ.

21' 02'' (trajectoire personnelle / bien cultiver son jardin)

Alors en ce qui concerne ma trajectoire personnelle, j'ai... je veux dire, j'ai passé peut-être d'un engagement politique et social à un engagement artistique. Tout ça s'est fait très... très gentiment, très naturellement. C'est-à-dire que... dans l'engagement politique que j'ai eu j'ai toujours eu cette idée qu'on devait avoir prise sur la vie quotidienne, que un changement de société ce n'est pas uniquement changer de gouvernement ou avoir un gouvernement plus à gauche ou plus à droite, ou donner à manger à tout le monde, mais aussi d'avoir une action sur la vie quotidienne, c'est-à-dire... enfin, les activités, l'habitat, la vie sociale, le contact entre les gens, la vie culturelle... donc avoir une inscription qui ne soit pas que... je dirais de type syndicaliste ou de type... quantitatif, ou de type... économique, mais aussi avoir une transformation qualitative sur le mode de vie et sur le mode d'existence. Donc c'est un peu de cette idée-là, aussi avec un engagement au niveau du comité de l'AMR, c'est un peu de ce genre d'engagements que je suis arrivé petit à petit à me poser d'autres questions – l'engagement politique donnant lieu à un certain nombre de déceptions aussi. C'est-à-dire que les grandes utopies auxquelles on avait cru, ben on s'est rendu compte après un certain nombre d'années qu'elles n'allaient pas se réaliser. Avec l'idée peut-être que la seule chose qui restait finalement à faire honnêtement, c'est non pas d'œuvrer pour un grand soir qui n'allait jamais arriver, mais d'œuvrer pour un matin qui était entre nos mains, donc en fait, de se recentrer sur nos propres activités et de développer un discours artistique qui soit... qui ait aussi des conséquences politiques, qui ne nie pas le contexte politique, mais qui essaie de représenter l'utopie qu'on voulait, mais de la représenter vraiment dans l'action, par une pratique artistique. Donc c'était la pratique artistique qui, à mes yeux, allait remplacer la pratique politique qui était trop vague ou trop éloignée... Il fallait remplacer ça par une pratique artistique qui, elle, se donnait à voir immédiatement, qui avait comme objectif de se donner à voir, de se donner à entendre, de se donner à percevoir. Là, il y a eu un grand... une espèce de grande mutation qui s'est faite petit à petit. Et aussi pour bien faire... bien cultiver son jardin, non pas dans un sens fermé mais dans un sens ouvert, c'est-à-dire être

un bon artiste, il y avait du boulot, quoi ! Ça ne se faisait pas juste comme ça. Il y avait vraiment beaucoup de travail : il fallait travailler son instrument, il fallait travailler des groupes, réunir des groupes, faire vivre des groupes, il fallait développer des projets artistiques, et il fallait aussi développer un langage qui nous soit personnel. Et ça, développer un langage qui nous soit personnel, c'est aussi un énorme, énorme, énorme travail. Le travail d'une vie : il y a de quoi largement consacrer beaucoup de temps.

24' 42'' (la notion d'avant-garde et son effritement)

Peut-être aussi sur le plan artistique, une notion intéressante c'était la notion d'avant-garde. Depuis le début du vingtième siècle jusque... grosso modo dans les années nonante plus ou moins, il y avait l'idée qu'en préfiguration d'un nouveau mode d'existence ou d'un nouveau langage artistique... un des rôles des artistes était d'utiliser... d'être dans la position d'avant-garde. C'est-à-dire des gens qui étaient en avant, qui faisaient table rase du passé, et qui proposaient un nouveau langage. Cette notion d'avant-garde, elle s'est un peu effondrée à la fin du vingtième siècle je dirais, notamment avec ce que l'on a appelé le post-modernisme, c'est-à-dire aussi la coexistence de beaucoup de modèles culturels sans hiérarchie, sans histoire. Parfois aussi – c'est beaucoup ce que provoque internet – on est dans une espèce de monde où tous les éléments sont là, plus ou moins interchangeables, sans qu'il y ait... sans qu'on puisse naviguer à travers ce flot d'informations avec une vision claire, et aussi une sensation d'appartenance – là je pense que ça c'est aussi quelque chose qui a changé – c'est-à-dire que on est passé d'un système... où le fait d'être dans une ligne esthétique nous faisait aussi appartenir à un groupe... défendant des valeurs, ces valeurs étant d'avant-garde entre guillemets, donc cette sensation d'appartenance s'est un peu effritée d'une certaine manière. Cette sensation d'appartenance nous donnait beaucoup de cohérence, c'est-à-dire on était à la fois artistes et aussi organisateurs des circonstances dans lesquelles on avait envie de se produire ; ça c'était aussi quelque chose de nouveau, et on a eu la chance d'avoir ce « Sud des Alpes » pour le faire. C'est-à-dire que notre activité ne dépendait plus d'un organisateur de concerts ou d'un tenancier de bistrot : c'étaient nous-même qui prenions ça en charge. Et dans ce sens-là, aussi cette idée d'avant-garde était intéressante... Bon je raconte juste une anecdote parce qu'elle est assez significative ; elle est juste impensable aujourd'hui : avec un groupe, on jouait « Adam's Apple », qui était un thème de Wayne Shorter qui a commencé à introduire ce qu'on appelait le jazz binaire, c'est-à-dire avec une pulsation qui n'était plus la pulsation *swing* du jazz traditionnel. On jouait... je crois que c'était en plein air aux Bastions. Il faut quand même imaginer que nous étions une équipe où on s'écoutait les uns les autres, où on passait beaucoup de temps à écouter ensemble de la musique – nous sommes une génération d'autodidactes mais qui s'est formée dans une pratique collective et aussi en écoutant ensemble de la musique. C'est aussi quelque chose qui, à mon avis, a passablement disparu : il n'y a pas beaucoup de gens qui se réunissent à écouter, à se refiler des disques, à écouter ensemble et à critiquer ensemble, et à adhérer ou ne pas adhérer à telle ou telle personne qu'on considérerait comme des maîtres. Donc on n'a pas eu de contact direct avec ces gens, mais par-contre - quoiqu'on a aussi fait venir des gens en stage, qui nous ont beaucoup appris - mais donc on se formait... on se co-formait ensemble à travers cette écoute collective. Alors je finis

mon anecdote : c'est que à la fin du morceau, je sais plus qui a commencé à... – et ça on le faisait en plein air quoi - ...à commencé à nous traiter de vendus. On était passés à l'ennemi, on avait trahi la cause... il n'était pas question que les vrais *jazzmen* allaient se mettre à jouer du binaire... Cela nous fait évidemment bien rigoler maintenant... bon... ça nous fait rigoler parce que le jazz binaire a fini par vraiment s'imposer, est devenu vraiment une banalité... Mais ça montre aussi comment nous étions engagés et les luttes que nous pouvions avoir entre nous. Il y avait vraiment des... des bagarres esthétiques avec aussi « Est-ce que j'appartiens ou est-ce que je n'appartiens pas à ce que nous estimons comme étant la ligne esthétique juste ». Donc ça, ça va peut-être aussi un peu avec la notion d'avant-garde, où la notion... c'est-à-dire que faisant partie de l'avant-garde, après, beaucoup l'énergie à consacrer à savoir qui est dans l'avant-garde et qui ne l'est pas.

C'était quand l'anecdote, là ?

Ça devait être dans les années quatre-vingt, quelque chose comme cela... Peut-être même la fin des années septante... Plutôt fin des années 1970.

29' 45'' (le travail artistique et les nouveaux territoires)

Evidemment maintenant, on ne voit pas tellement de gens en train de s'exprimer bruyamment à la fin d'un morceau en disant voilà, « tu as trahi la cause ! » Bon ce n'était pas vraiment dit en ces termes, mais c'est cela que ça voulait dire. Evidemment maintenant, c'est juste une attitude qui n'existe plus du tout. Donc voilà un peu cette évolution, et après se pose la question du travail artistique, c'est-à-dire comment mettre en forme toutes ces idées sociales, cette utopie sociale qu'on voulait créer... Et c'est vrai que par exemple, moi j'ai trouvé dans la musique improvisée un lieu où on pouvait vivre l'utopie dont nous avons rêvé, où le lieu alternatif devient à ce moment-là tout simplement l'orchestre. C'est-à-dire que c'est dans la pratique collective de l'improvisation que peut créer cette utopie de territoire libéré, de... etc... toutes ces idées avec cette obligation que ça marche, avec cette obligation de se présenter en public, avec cette obligation d'avoir un objectif commun, de nous réunir et d'être... de pouvoir jouer vraiment, mettre en jeu cette utopie, et non pas avoir une utopie qui ne serait que des idées vagues. Mais il y a une idée extrêmement concrète : ça doit se réaliser, ça doit se faire, et le moment de vérité, c'est le moment où on est face au public. Donc voilà un peu cette trajectoire... C'est vrai que... alors c'est vrai que dans ma trajectoire personnelle, petit-à-petit ça a voulu dire de m'interdire de moins en moins de faire des choses, de peut-être se débarrasser de l'idée du carcan de l'avant-garde pour peut-être être plus près de quelque chose qui soit plus naturel, qui me convienne, qui convienne à ma personnalité, et puis ça a voulu dire ne pas me cantonner juste dans un style de musique, ne pas me cantonner aussi finalement dans un seul mode d'expression. C'est pourquoi maintenant je suis un peu en train de travailler, pas seulement dans le domaine de la musique ; mais je collabore aussi avec des danseurs, des acteurs, je réalise des films... Enfin, je suis dans une autre dynamique de création artistique. Aussi l'écriture de textes, la photographie, donc une espèce de travail multimédia. Pour moi c'était aussi se débarrasser de l'idée que je n'avais qu'un seul mode d'expression. C'est je dirais la découverte, la conquête d'autres territoires et d'autres potentialités, voilà !

Deuxième partie

32' 28'' (famille et musique classique)

Alors c'est reparti avec une deuxième partie avec quelques questions pour approfondir deux ou trois points... J'aimerais savoir justement dans ces années quelles ont été les rencontres, dans un premier temps, dans le domaine musical et artistique, qui t'ont marqué ?

La première rencontre, c'est évidemment la musique classique, le domaine de la musique classique, la musique symphonique... et aussi, la rencontre familiale évidemment, parce que mon père est musicien classique... Je devais lui tourner les pages et préparer ses registrations quand il faisait des concerts d'orgue... je l'ai eu aussi comme... mon père, comme chef d'orchestre. Donc là c'est clair qu'il y a toute une histoire, un passé familial très important. Avec la musique qui était très valorisée dans le cadre de notre famille : c'était le paradis la musique (il rit) ! Donc ça ça c'est vraiment le point de départ, et puis c'est vrai que j'aurais jamais imaginé être un musicien professionnel, enfin ça me faisait juste... Quand j'avais vingt ans, c'était juste, j'y pensais même pas du tout, enfin ça. Ça ne faisait absolument pas du tout partie de mes projets de vie. Et si j'ai pu en fait m'engager... C'est parce que j'ai pu trouver un lieu dans lequel je pouvais m'engager et faire une musique qui correspondait plus à quelles étaient mes envies. C'est là que le virage s'est opéré. C'est-à-dire finalement, avoir globalement une activité qui ressemblait à celle de mon éducation familiale, et aussi conservatoire etc... Mais avec quand même une idée de faire autre chose, de faire une musique qui me soit plus personnelle et qui corresponde mieux à qui j'étais.

34' 27'' (composition, écriture et rencontres)

Alors après, dans les rencontres, il y a les rencontres je dirais des gens... de mes pairs, c'est-à-dire des gens avec qui on s'est engagés. Je pense que c'étaient les rencontres les plus importantes. Les personnalités avec qui on a formé des orchestres, avec qui on écrivait de la musique aussi – je pense que ça aussi c'était une dimension importante – très vite il ne s'agissait plus tellement de feuilleter le Real Book, de jouer les thèmes à la mode, mais il s'agissait de composer, c'est-à-dire de créer de la musique... Je pense que pour moi, la composition a été un lieu... C'est là que j'ai appris à improviser, paradoxalement. Très paradoxalement, c'est-à-dire le fait de devoir stabiliser ma pensée musicale et de lui donner une forme m'a permis de trouver le langage que je n'aurais pas trouvé si je n'étais qu'en train d'improviser. L'autre élément – bon, je déborde un peu de la question – était aussi d'écrire à propos de la musique. Donc ça m'a obligé de prendre aussi une distance un peu scientifique à propos de la musique, d'être capable pas seulement d'être dans l'identification à un style, mais de prendre un point de vue plus large capable d'englober des points de vue esthétiques qui étaient différents des miens, ou les prendre avec un recul musicologique. Ce qui m'a aussi beaucoup aidé pour faire plein d'autres choses, ce recul musicologique... Il y avait aussi par exemple, dans le *free jazz*, il y avait une espèce de romantisation dans lequel il fallait être authentique et avoir le maximum de feeling sans jamais se poser la question du langage qu'on utilisait. Et c'est vrai que là il y a par exemple quelqu'un comme Ekkehart Jost qui a écrit ce livre où il

analysait – il ne faisait pas que juste dire « le *free jazz* c'est la musique des noirs opprimés » qui était le discours un peu dominant de l'époque – mais où il disait, voilà il y a ces personnalités qui ont fait ça, et il analysait musicologiquement, ils ont joué ça, ils ont fait ça en utilisant tels ou tels principes musicaux, donc capable d'analyser un discours et pas seulement d'en faire un drapeau idéologique. Là c'était assez fort, son livre a eu beaucoup d'influence sur moi dans le sens où c'était quelque chose que je pressentais et tout-à-coup je voyais qu'il y avait quelqu'un qui avait vraiment fait ce travail, qui avait vraiment à la fois pris le chemin historique, mais aussi le chemin musicologique, qui avait analysé les matières musicales qui étaient utilisées par différents personnages emblématiques ou pré-emblématiques du *free jazz*. Dans ce sens-là, ça ça c'était une démarche qui m'a beaucoup aidée. Les rencontres... (soupir). Là c'est un peu la liste « a joué avec » (il rit). Une belle rencontre, c'était... J'étais à New York une fois, et j'avais un copain... Cameron Brown qui était un très bon bassiste, qui était un ami que j'ai vu plusieurs fois, m'a dit : « Ecoute, va suivre un cours avec Dave Holland ! Moi, chaque fois que je vais travailler avec lui des fois, chaque fois que je suis avec lui je reçois une bonne claque. » Finalement je prends mon téléphone, je téléphone à Dave Holland qui est au bout du fil, qui me répond « Oui, ah oui, ça coûte deux cents dollars. » A l'époque c'était juste le coup de bambou total pour moi. Bon, timide, j'arrive dans son loft et il m'invite... Et je prends une leçon à un prix à mes yeux absolument exorbitant, et je ressors d'un cours avec Dave Holland avec une année de travail super bien organisée : « Tu vas faire ça, tac tac tac tac ! » Pour moi c'était très clair, une fois que j'étais avec lui, c'était extrêmement clair ce que j'avais à travailler. Donc ça a eu une grande influence sur moi et ça a été très profitable, quoi... Surtout dans le sens artistique.

38' 47'' (enseignement en atelier)

Là on est plus dans la transmission... Il y a toujours une chose qui m'a frappée : à la fin des années 60, au début des années 70, un peu partout s'auto-organisent des structures où les musiciens ne revendiquent pas seulement des lieux de concerts ou des cachets ou une professionnalisation de la scène, mais ils revendiquent aussi une manière alternative de transmettre la musique et d'enseigner. Pourquoi et quelles étaient les motivations ?

Bien, il y a alors une réelle motivation de créer... autour de la musique que nous faisons de créer un petit nuage autour de nous. Un nuage, enfin pas dans le sens vaporeux, mais dans le sens de créer un environnement dans lequel non seulement on jouerait pour un public, mais aussi on transmettrait ce que nous étions en train de faire. En disant aussi – et ça, ça avait quelque chose de quasiment novateur, et ça... maintenant c'est stupide de le dire mais à l'époque... – la musique improvisée ce n'est pas que du *feeling*, mais c'est aussi des connaissances, c'est aussi la maîtrise d'un instrument, c'est aussi respecter ou ne pas respecter certains codes, c'est aussi apprendre le jeu collectif. Pour nous c'était très important – et là aussi quelque chose de très novateur – on apprend la musique en groupe ; c'est-à-dire, il s'agissait pas seulement de donner des cours individuels... Il faut bien imaginer que toute l'éducation musicale se faisait comme base... avec un échange individuel entre un prof et un élève... avec un peu plus tard des cours de musique de chambre etc, etc, des cours d'ensemble, mais ça ne venait que plus tard, alors que le noyau de notre enseignement on l'a voulu comme être d'emblée collectif. C'est-à-dire la

pratique collective : on joue ensemble. Dans ce sens-là, je pense qu'on était vraiment assez novateurs, vraiment. Avec en plus une efficacité assez étonnante : c'est vrai que des gens qui suivent un atelier au bout de trois ou quatre ans ils arrivent à se débrouiller, alors que s'ils n'avaient fait que suivre des cours individuels, ils seraient beaucoup en-deçà, bien en-deçà. Je dois dire qu'on fait un certain nombre de jaloux au niveau de gens ou d'institutions qui enseignent de manière un peu plus traditionnelle. Et après, les ateliers se sont multipliés : c'est aussi devenu une pratique tout-à-fait banale et répandue partout. Mais là, on était vraiment parmi les premiers à le faire. Il y avait aussi cette idée... Un modèle implicite, c'était celui de l'AACM de Chicago, qui avait aussi des activités d'enseignement, des activités de *jam session* aussi ; donc il y avait aussi cette idée-là : transmettre la musique dans l'action et par un travail de groupe.

41' 57'' (les échanges)

Est-ce que tu as participé activement, en-dehors d'une dynamique locale, à des organisations qui voulaient structurer la scène au niveau suisse ou au niveau européen ?

Oui, oui... Alors bon, ça faisait aussi partie de nos idées, c'était d'avoir des contacts dans différents endroits... Parmi les endroits avec lesquels j'ai collaboré, j'avais des contacts avec la Suisse allemande, notamment avec Zurich... Après j'ai fait aussi... J'ai toujours eu des contacts qui se suivent : avec le canton d'Argovie, avec Christoph Baumann, avec qui la première activité que nous avons eue ensemble c'était une activité d'enseignement. Lui-même était organisateur de concerts donc il y avait aussi cette idée d'échange. Après, en Suisse j'ai pas mal navigué... Berne, j'ai rencontré des gens à Neuchâtel, j'ai rencontré des gens dans le Valais, en leur expliquant un peu comment on fonctionnait. L'AMR, comme structure associative, était aussi un modèle. Il y avait Lausanne aussi avec qui on avait des contacts. Et puis en France, j'ai eu des contacts, beaucoup de contacts avec Grenoble, et j'étais parmi les premiers, dans les premières réunions de... Je vais essayer de ne pas trop me tromper : je crois que c'était la FNAJMI, la fédération nationale de je ne sais plus trop quoi, qui regroupait un peu les scènes de jazz alternatif ou jazz créatif en France. Puis j'ai eu des contacts, au point de vue enseignement, à Paris aussi. Voilà, j'oublie certainement... Mais c'est vrai que cela faisait partie aussi de notre réflexion à Genève, d'avoir des contacts sur le plan national et sur le plan international à chaque fois qu'on en avait l'occasion. Aussi, peut-être ce dont on a un peu souffert à l'AMR, c'est qu'on voulait avoir des échanges sur un plan égalitaire avec d'autres associations. Or, en fait, d'une certaine manière, on était tellement gâté qu'on se retrouvait toujours, dans une relation un peu inégalitaire, c'est-à-dire qu'on avait toujours plus à offrir qu'à réellement échanger. Enfin, là je caricature un peu... Mais c'est vrai qu'on a cherché à avoir des espèces de symétries qui n'existaient pas trop. J'en ai trouvé au niveau de l'AGEM à Grenoble, qui était une structure quand même assez similaire à l'AMR, qui avait aussi une école, une production de concerts, un festival, et qui – et c'est ce qui sert de bon point de repère par rapport à l'AMR – qui a explosé par conflit interne, qui a, en l'espace de quelques mois, a juste vu sa salle de concert fermer, son école fermer, son studio d'enregistrement fermer, et voilà quoi... Grosse explosion due à un clash entre des personnalités qui n'arrivaient pas à gérer, à bien gérer l'association. Triste situation : quand même un des lots de la vie associative, c'est l'explosion des associations, ça

arrive... Et grand mérite de l'AMR, c'est d'avoir réussi, malgré beaucoup de, parfois, de tensions internes assez vives, d'arriver à continuer à exister. Ça c'est vraiment un des grands mérites de cette association.

45' 26'' (les cachets et les conditions de jeu)

Au niveau des rapports économiques, les cachets durant ces années 65-80, correspondaient à quoi à peu-près ?

On s'est toujours... Là c'est intéressant, on s'est toujours beaucoup engagés – alors là je parlerais plutôt qualitatif que quantitatif – on a dû passer d'un tarif, genre 150 francs petit à petit évoluant vers les 250 ou 300 francs. Bon, mais surtout pour nous c'était important, une des dimensions importantes c'était de... de se battre pour avoir des tarifs, pour faire respecter les tarifs. Je donnerais un exemple qui était le Festival du Bois de la Bâtie qui a été vraiment un lieu, aussi un lieu légendaire... un lieu légendaire d'appartenance. Au Festival du Bois de la Bâtie, on s'était battus pour que les gens soient payés x francs – je ne sais plus très bien, c'était 150 ou 200 francs peu importe – et tous les musiciens étaient payés pour leurs prestations et on passait du temps militant à monter les scènes (il rit) ... Je dis ça parce que je compare avec par exemple ce qui se fait à la Fête de la Musique à Genève, où c'est vraiment le contraire. Ce sont tous les gens qui montent les scènes qui sont rétribués, et même dont l'activité annuelle finalement dépend de la Fête de la Musique, avec un luxe de matériel juste assez incroyable, et puis les musiciens qui eux ont une espèce de défraiement qui, de nos jours est un peu ridicule. L'idée de base était vraiment « nous prenons en main le fait de nous produire en public », et cela on le fait sur une base bénévole, et puis c'est quand on joue et qu'on monte sur scène, on est rétribués de manière équitable.

Ça c'était nouveau par rapport à la génération précédente ?

Complètement nouveau... La génération d'avant dépendait... alors, il y avait quelques petits concerts organisés par la Ville de Genève, mais surtout dépendait des tenanciers de bistrot, qui eux, sont éminemment capricieux et capables de changer d'avis, ou de ne pas payer ton cachet à la fin d'un concert. Ça, on en a vu... Ou alors de te payer presque rien en disant : « Tu verras, quand j'aurai un peu plus d'argent et qu'il y aura un peu plus de monde on pourra te payer correctement. » Et puis au moment où c'est le cas, on invite des vedettes internationales et on ne te laisse pas jouer. Ça je l'ai vécu souvent (il rit). Ça je l'ai vécu souvent, ce glissement : dès qu'on commence... Dès qu'un organisateur commence à être dans une dynamique de succès, que ça marche et qu'il a un public, et bien il se tourne vers les stars, et les musiciens entre guillemets locaux n'ont plus droit à la parole. Ce glissement a été très, très fréquent.

48' 17'' (la culture de la performance et les relations de travail)

Durant ces années, qu'est-ce qui a changé dans la culture de la performance, dans la relation entre la scène et le public, et aussi éventuellement entre la scène et les médias ?

Alors scène et le public, qu'est-ce qu'on va dire... Bon, par exemple si je pense au Festival du Bois de la Bâtie, donc pas le Festival de la Bâtie mais le festival au bois de la Bâtie –

c'était un événement pas seulement inspiré du légendaire festival de Woodstock, c'était un événement où le public qui participait à cet événement avait l'impression... partageait un sentiment d'appartenance avec les gens qui étaient sur scène. C'est-à-dire qu'on était... C'était un moment de victoire absolue, vraiment incroyable. On a vécu ça comme étant un moment de victoire. Et il y avait une espèce de... communion c'est un bien grand mot ; mais c'est vrai qu'il y avait une connivence extrêmement forte, où tout d'un coup c'est un peu comme si toute une partie de la population prenait la parole, une parole qu'elle n'aurait jamais prise autrement. Avec vraiment une convivialité... On avait réussi à établir la convivialité vraiment comme étant une valeur qui n'existait pas avant. A nos yeux ! Bien entendu il faudrait mettre plein de guillemets. Donc ça c'est quelque chose qui a changé, parce que le festival du Bois de la Bâtie, en plus qui s'est créé sur une base militante – les gens qui ont fait ce festival n'étaient pas payés, il faut bien se souvenir que tous ceux qui ont organisé ce festival n'étaient pas payés – alors après, évidemment, au cours des années on arrive à une professionnalisation et surtout une multiplication de tous les intermédiaires, avec des gens qui sont salariés et qui vous engagent. Quand je parle des intermédiaires, ça va... C'est beaucoup dans les organisateurs de concerts, après on a une formation pour les organisateurs de concerts, une formation d'animateur culturel, après on a des administrateurs, après on a fait toute une espèce d'augmentation énorme de tout ce qui était intermédiaire. A l'époque on pouvait organiser – et ça, ça paraît complètement incroyable – on pouvait organiser une tournée depuis chez soi en prenant le téléphone, et en faisant une quinzaine de téléphones on pouvait trouver cinq ou six concerts, ou sept ou huit concerts, deux ou trois mois avant, organiser une petite tournée, ça paraît juste complètement invraisemblable de nos jours, où il faut téléphoner... où chaque concert coûte un nombre incroyable d'e-mails, de transmissions, de communication, de papiers, de... « rappelez-moi la semaine prochaine », juste pour un seul concert ! Sans compter aussi, par exemple, juste travailler à l'étranger : travailler en France c'est juste... la paperasse qu'il faut remplir pour jouer une heure, c'est juste... Ça tient du délire incroyable ! On passe quinze fois plus de temps à remplir des papiers qu'à jouer sur scène. Ça, c'est aussi quelque chose qui a changé... Les médias, à l'époque, quand on faisait quelque chose, notamment quand on faisait un disque... ça ne se discutait pas : on avait un article dans les journaux. Maintenant, on est dans un... on est un peu dans le *jetsetting* des médias ; donc là... on a assisté, j'ai assisté aussi à un moment étonnant : la radio qui se mettait à enregistrer nos groupes, première étape, deuxième étape, la radio qui enregistrait les groupes et qui donnait les bandes à la fin – donc c'était un service qui était offert aux musiciens, et les bandes on pouvait les utiliser pour faire des disques – troisième étape, la radio qui donne les bandes et qui paie les musiciens, et puis ensuite le retrait de tout ça, c'est-à-dire on ne paie plus les musiciens, et on paie la radio pour aller enregistrer à la radio, dans les studios où c'est encore possible... Je crois qu'il n'y a guère qu'à Zurich que c'est encore possible, à mon avis. Télévision même chose : la télévision qui s'intéresse à nos activités, le festival de jazz à l'AMR qui passe en direct à la télévision romande, et puis après désengagement au profit des grandes scènes.

C'était dans quelles années qu'il passait en direct à la télévision ?

Ça il faudrait rechercher... Mais c'était dans les années septante, septante quatre-vingt, oui... Donc ça veut dire que toute la Suisse pouvait assister : on avait des copains en Suisse allemande qui disaient « Tiens, j'ai été au festival de jazz de l'AMR depuis mon salon ». Là, on assiste aussi à un désinvestissement des médias, avec aussi... avec surtout, alors après, alors maintenant les médias sont d'accord d'envoyer certains correspondants aller faire une interview à New York, mais s'intéressent pas, s'intéressent beaucoup moins à ce qui se passe sur la scène locale. Et à dire vrai, actuellement, avoir quelqu'un qui écrit sur son activité de concert dans les journaux, c'est juste de l'ordre de l'exception totale... Je crois que vraiment extrêmement peu de gens ont droit à, même pas à une avant-première, et surtout encore moins à une critique de concert. C'est terminé, quoi, c'est une activité qui a complètement disparu. J'ai été d'ailleurs... Un moment j'ai travaillé pour le Journal de Genève et je faisais des critiques, je faisais aussi des comptes-rendus sur les lieux où on pouvait écouter de la musique improvisée à Genève etc. Je me souviens que j'avais, j'avais fait tout un... Il y avait vraiment toute une activité concernée par la vie culturelle locale.

54' 28'' (la vision du jazz aujourd'hui)

On arrive gentiment au bout du temps imparti... Je voudrais te proposer de conclure sur une question : tu as parlé au début du jazz vécu comme territoire libéré, un territoire à investir, ensuite tu as beaucoup diversifié des activités, et fait des rencontres, tu es allé aussi dans l'interdisciplinarité ; quelle est ta vision du jazz aujourd'hui, de la place qu'il occupe ?

Qu'est-ce qu'on va dire... C'est... C'est un amour très fort, c'est-à-dire que c'est une musique qui m'a vraiment énormément nourri, énormément inspiré. Maintenant, plus je prends de la distance, plus c'est dans son énergie de base, dans son énergie créatrice, dans les grognements de Mingus, dans les cris déchirés de Miles Davis, c'est un peu... Ou dans les espèces de jaillissements complètement baroques de Parker ; cette énergie-là, j'ai l'impression qu'elle m'habite complètement. Et là je n'ai pas du tout envie de jouer au vieux déçu, mais je dois dire que dans le jazz que j'entends actuellement, j'ai des fois vraiment... Je suis un peu en manque de cette espèce de bouillonnement créatif, de cette impertinence, de cette exigence, de cette recherche aussi... Pour moi, ce qui m'a beaucoup intéressé dans le jazz, c'est – enfin ce qui m'a beaucoup, ce qui continue de m'intéresser – c'est quand j'entends des musiciens qui sont en train de chercher quelque chose, en train de chercher un langage, et non pas en train de citer le code. Et hélas, je dois dire que, et d'une certaine manière j'y peut-être aussi indirectement contribué par les mauvais aspects, par les aspects ratés de l'enseignement, c'est vrai que maintenant on est dans un système où on doit prouver qu'on sait bien respecter les codes avant de pouvoir éventuellement envisager d'exprimer quelque chose. Donc... J'ai parfois de la peine à retrouver le venin qui était présent dans le jazz qui m'a inspiré et qui a finalement organisé ma vie. Parfois j'ai des doutes : je me dis, est-ce que c'est vraiment une musique qui est encore capable... Alors elle continue d'exister, il y a des musiciens merveilleux et je suis toujours très content de découvrir des nouveaux musiciens. Mais il y a aussi très souvent des... Je ressors d'un concert avec cette sensation *so what* : oui, d'accord, très fort au point de vue technique, très fort du point de vue virtuosité, mais qu'est-ce qu'elle

dit vraiment cette musique ? Là je suis par moment moins touché, moins embarqué. Jusqu'où est-ce que c'est une utopie que je me fabrique sur mon passé, ou mon évolution naturelle ? Là j'ai de la peine à distinguer quoi et quoi... C'est difficile. Et puis j'ai pas envie d'être amer ou passéiste. C'est la raison pour laquelle je me promène dans d'autres domaines : c'est aussi pour ne pas être... J'ai pas envie de pleurnicher sur l'âge d'or, le soi-disant âge d'or, qui est l'attitude des gens qui ont souvent un certain âge de mon temps, etc... etc... (il rit). Je dois dire que la nostalgie, j'ai pas tellement envie d'entrer là-dedans. Je ne trouve pas intéressant. Notamment sur le plan artistique, je ne trouve pas intéressant d'être... de jouer, enfin d'être dans le passé. J'ai envie d'être, pour moi, dans quelque chose d'actuel.

58' 34''