HAL
open science

L'invention d'une " scène " musicale. La programmation d'un club de musiques improvisées entre radicalisation et consécration (1991-2001)

Olivier Roueff

▶ To cite this version:

Olivier Roueff. L'invention d'une " scène " musicale. La programmation d'un club de musiques improvisées entre radicalisation et consécration (1991-2001). Sociologie de l'art, 2006, 8, pp.43-76. 10.3917/soart.008.0043 . halshs-01175997

HAL Id: halshs-01175997
https://shs.hal.science/halshs-01175997v1

Submitted on 13 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Olivier Roueff

L'invention d'une « scène » musicale. La programmation d'un club de musiques improvisées entre radicalisation et consécration (1991-2001)

(*Sociologie de l'art*, n°8, septembre 2006)

Résumé
Le travail de programmation d'une salle de spectacles est en grande partie fondé, dans le cadre d'une « économie par projets », sur la mobilisation et la constitution de réseaux de coopération musiciens. C'est notamment le cas du club de musiques improvisées étudié, dont l'analyse montre comment il a d'abord investi les réseaux de l'avant-garde consacrée du monde du jazz, puis s'est radicalisé en ouvrant sa programmation aux réseaux de la jeune avant-garde. Ce faisant, les logiques de la formation d'une « scène » musicale inédite, et d'une « bande » attachée au club sont étudiées, faisant apparaître la singularité d'un club qui a importé les pratiques créatives et les ressources institutionnelles (subventions, regroupements fédératifs, élaboration de nouveaux statuts de salles de spectacles) jusque-là attachées au « circuit des festivals » au sein du « circuit des jazz-clubs ». Entre radicalisation esthétique et consécration tant critique qu'institutionnelle, le travail de réseau apparaît alors non pas comme un facteur explicatif autonome, ni comme un simple redoublement des ressources spécifiques du club, mais comme un démultiplicateur de ces dernières.

The main work of concert hall managers is to activate and reinforce their musicians' networks in order to produce, project by project, their schedule. The improvised musics club we studied began by investing the French consecrated jazz avant-garde, and then radicalized itself by investing the new avant-garde, constructed as « experimental improvised musics » rather than jazz. We analyze how it has created a « musical scene » and a « band » identified with the club, and imported creative practices and institutional resources usually tied to the publically funded market of festivals, rather than the private market of jazz-clubs. We show that « network work » can't be understood neither as an autonomous explicative factor, nor a simple effect of positional resources : it has the ability to multiplicate the effects of structurally defined positions.

El trabajo de programación de una sala de espectáculos es fundado, en una "economía por proyectos", sobre la movilización y la constitución de redes de cooperación músicales. Es el caso, en particular, del club de músicas improvisadas estudiado, cuyo análisis muestra cómo en primer lugar ha invertido las redes de la vanguardia consagrada del mundo del jazz, y luego se ha radicalizado abriendo su programación a las redes de la joven vanguardia. Así, las lógicas de la formación de una "escena" musical inédita, y de una "banda" vinculada al club se estudian, evidenciando la singularidad de un club que importó las prácticas creativas y los recursos institucionales habitualmente adjuntas al "circuito de los festivales" (subvenciones, reagrupaciones federativas, elaboración de nuevos estatutos de salas de espectáculos) en el "circuito del jazz-club". Entre radicalización estética y consagración tanto crítica como institucional, el trabajo de rede aparece entonces no como un factor explicativo autónomo, ni como un simple redoblamiento de los recursos específicos del club, sino como un desmultiplicador de estos últimos.

Mots-clés
Programmation de spectacles ; logiques de réseaux et ressources positionnelles ; scène musicale ; innovation.

Comme nombre d'activités artistiques, le monde du jazz français a connu de profondes transformations ces trente dernières années, en lien notamment avec l'accroissement et la diversification du soutien public à la culture. Philippe Coulangeon a ainsi montré comment le métier de jazzman tend à se décentrer, sur fond de

marginalisation subventionnée, vers une sorte d'activité de service musical entre animation et enseignement. L'espace professionnel des musiciens s'est de plus segmenté et oppose désormais, d'un côté, un « circuit des concerts et festivals » à l'économie structurellement liée au soutien public, et identifié à l'esthétique de la créativité contemporaine, et de l'autre côté, un « circuit des jazz-clubs » centré sur le jazz patrimonial et la référence à une communauté déviante stylisée[1]. En termes stylistiques, « jazz contemporain » et « musiques improvisées » (ou « musiques improvisées européennes ») désignent les activités orientées par un principe d'innovation individuelle inauguré par les avant-gardes du free jazz américain et européen des années 1960-70 ; « jazz patrimonial » désigne les activités orientées par un principe de création au second degré à partir des procédés d'improvisation attachés aux jazzmen américains des années 1940 à 1960 (« avant » le free jazz)[2]. Afin de prolonger ces constats, nous nous proposons de resserrer la focale d'observation sur un club créé en 1991, dont la réussite et les effets, sensibles, sur le monde du jazz, se firent surtout sentir à partir de 1997-1998, échappant de fait au filet de l'enquête de Coulangeon, close en 1997.

Trois singularités ont déterminé notre choix. Premièrement, Instants Chavirés se définit comme un club : jauge réduite (100 places) ; tablées et comptoir plutôt que rangées de fauteuils, avec la possibilité de consommer boissons et plats ; programmation dense (une moyenne de 148 soirées par saison de neuf mois entre 1991 et 2001, avec une fourchette allant de 110 à 174, et un total de 1484). Pourtant, il a été mis en place sous le statut associatif, et presque exclusivement grâce au financement public, à rebours de la plupart des jazz-clubs existant jusque-là (de statut et d'économie privée). De plus, il a investi le segment de l'avant-garde consacrée, alors plutôt porté par les salles de concerts (grandes ou petites : centres culturels, MJC, salles associatives…) et certains festivals, quand les jazz-clubs s'étaient dans l'ensemble centrés sur le jazz patrimonial. Deuxièmement, la réussite du club s'est traduite par un double processus de radicalisation esthétique et de consécration (tant critique qu'institutionnelle), termes ordinairement considérés comme antinomiques. En effet, d'un côté, les stratégies de programmation et de réputation du club ont abouti à la formation d'une « scène » (cf. encadré 1) inédite et centrée sur le club, dont la plupart des membres revendique une émancipation de l'esthétique et des institutions du jazz au nom d'une expérimentation continuée et sans conventions sonores préétablies. De l'autre côté, le club s'est installé dans le monde du jazz, même si de façon polémique et en investissant aussi des champs connexes, et ses responsables ont effectué un travail institutionnel important au sein des instances d'élaboration des politiques publiques. Troisièmement, la scène du club a été

---

[1] Philippe Coulangeon, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999. Jean-Louis Fabiani pointait de même, dès 1986, la pratique de *« citation d'un passé déviant »* et l'horizon du statut d' *« employé du jazz »* réservé aux jazzmen (« Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », *in* Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986, pp. 238, 242).

[2] Sur ces pratiques au second degré, cf. Olivier Roueff, « Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue de Musicologie*, vol. 88, n°1, pp. 67-93. Cette distinction peut s'interpréter comme l'opposition de deux compromis différents entre le pôle d'un régime de singularité, identifiant l'œuvre à la personne de l'artiste, et celui d'un régime de communauté, centré sur les codes collectifs hérités (Nathalie Heinich, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n°64, 1997, pp. 153-172), sur la base d'un principe commun : l'institution de l'instrumentiste (et non du compositeur) comme artiste-créateur à travers les pratiques d'improvisation.

essentiellement construite par l'articulation de réseaux de coopération musiciens (cf. encadré 1) préxistants et renouvelés par cet ancrage à Instants Chavirés, ou forgés précisément grâce aux opportunités offertes par le club, mettant en lumière la place décisive que peut occuper le « personnel de renfort » au sein de l'action collective que produisent les mondes de l'art[3].

Ainsi, tout en prenant comme point de départ l'analyse en termes d'espace positionnel (que l'on parle de champ, de monde social ou de configuration, peu importe dans le cadre de cette étude-ci), ces singularités amènent à tenter d'en allonger le questionnaire. Comment tenir compte des effets de réseau générés par la forme de l'activité de programmation ? Nous le verrons en effet, celle-ci ne consiste pas à sélectionner des musiciens et orchestres pareillement disponibles au sein d'une offre homogène et sans relief (comme dans un catalogue) : l'offre est structurée par des réseaux de coopération plus ou moins étendus, denses et stables, et dotés d'une identité stylistique et d'une réputation plus ou moins précises au regard des programmateurs ; et l'un des principes de sélection, à l'instar des activités d'adopteur d'autres mondes artistiques, consiste à puiser parmi des cercles d'artistes de grandeurs équivalentes, ou dont on fait le pari qu'elles le deviendront[4]. Plus, Instants Chavirés s'est particulièrement appuyé sur cette propriété des métiers du spectacle, centrés sur le projet et la mobilisation de réseau[5], principalement en permettant à des « têtes de pont » de travailler leurs réseaux – les étendre, les réorienter, parrainer des « jeunes », rendre des échanges de bons procédés…

Dès lors, la tentation est de traduire cette forme d'activité, le réseau, en facteur explicatif, voire de renoncer à la métaphore de l'espace positionnel, car elle semble n'apporter rien de plus à l'intelligibilité des pratiques de programmation. En d'autres termes, le capital social produit-il des effets spécifiques, irréductibles à d'autres facteurs, comme tendraient à l'assumer certains spécialistes de la « network analysis » ? Ou ne vient-il que redoubler d'autres ressources, ce que semble suggérer notamment Pierre Bourdieu qui y voit, sur le modèle du capital symbolique, un effet secondaire des positions construites grâce aux capitaux primaires (économique et culturel) et secondaires (spécifiques à chaque champ social institué) ? Ou encore, peut-on identifier des effets de réseau qui se distinguent de simples effets de position au sein d'un espace structuré en pôles d'attraction, et qui ne constituent toutefois pas un facteur explicatif indépendant de ce dernier ?

---

[3] Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1983].

[4] Cf. Benoît Lambert, « Les programmateurs face aux artistes, ou la parabole des pingouins », *Du Théâtre*, n°20, printemps 1998, pp. 76-84.

[5] Cf. notamment Pierre-Michel Menger, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année Sociologique*, 1989, 39, pp. 111-151 ; *La profession de comédien. Formation, activité et carrière dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1997. Autre analogie entre création et programmation, la nécessité de se démarquer du « jeu du catalogue » que Philippe Urfalino et Erhard Friedberg ont identifié au sujet des politiques culturelles municipales (*Le jeu du catalogue*, Paris, La Documentation Française, 1984), dans la mesure où la mise en cohérence stylistique constitue un impératif professionnel. Deux critères d'excellence, combinés ou non, dominent ainsi pour évaluer une salle de spectacle (comme une galerie ou une maison d'édition), tout au moins dans les secteurs fonctionnant à l'« économie inversée » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992) : la priorité de la découverte de jeunes talents ; l'incarnation et la capacité à imposer une école, un courant, un style, une scène…

Encadré 1. Réseau de coopération, bande, scène.

Par réseau de coopération, nous entendons des chaînes d'interrelations qui opèrent de proche en proche (d'individu ou groupe, à individu ou groupe), et dont les liens se croisent pour former des structures d'échanges denses et plus ou moins complexes, relativement délimitées par rapport aux relations avec d'autres individus et groupes. Les échanges consistent essentiellement en partenariats autour de projets professionnellement intéressants (revenu, réputation, opportunité de nouvelles relations), tels que concerts, disques, résidences, etc. Deux procédés d'accumulation des ressources spécifiques au travail de réseau y apparaissent alternativement possibles (bien qu'ils soient généralement traités comme théoriquement antinomiques par la littérature spécialisée sur l'analyse de réseau, à tort comme l'ont montré Olivier Godechot et Nicolas Mariot, « Les deux formes du capital social. Structure relationnelle des jurys de thèse et recrutement en science politique », *Revue Française de Sociologie*, vol. 45, n°2, juin 2004, pp. 243-282) : les effets de trous structuraux (Ronald Burt, « Le capital social, les trous structuraux et l'entrepreneur », *Revue Française de Sociologie*, vol. 36, n°4, octobre-décembre 1995, pp. 599-628) ou la force des liens faibles (Mark Granovetter, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. 78, n°6, mai 1973, pp. 1360-1380), le réseau constituant alors un bien individuel ; et les effets de redondance des liens (James Coleman, « Social Capital in the Creation of Human Capital », *American Journal of Sociology*, vol. 94 (supplément), pp. 95-120) ou de capitalisation collective (Pierre Bourdieu, « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°31, 1980, pp. 2-3), le réseau étant alors un bien collectif. Individuel ne désigne que l'unité de base de l'analyse, et pas nécessairement une personne concrète : un groupe peut accumuler du capital collectif, tout en bénéficiant d'effets de liens faibles et de trous structuraux dans ses rapports avec d'autres groupes ou personnes. Cette confusion est semble-t-il à la base de la vision de ces deux procédés d'accumulation réticulaire comme théoriquement incompatibles, et renvoit probablement aux méthodes d'analyse statistique graphiques dans la mesure où la complexité technique de leur maniement alliée à la quête de lois universelles de relation a conduit à considérer la triade (trois individus concrets) comme la matrice de tout réseau.

Par bande, nous spécifions la notion de clique pour l'adapter aux spécificités des activités artistiques (l'économie par projet, cf. Menger, op. cit.), et pour tenir compte de la pluralité des formes relationnelles qui s'y articulent. Il s'agit d'une unité d'accumulation de ressources collectives, identifiée à un ancrage charismatique (une figure, un chef de file…), institutionnel (un espace de publicité : label, revue…) et/ou territorial (un lieu de réunion, d'activité). Quasi-personne, elle est dotée d'un nom, et des récits content ses heurs et malheurs dans les interviews, les ouvrages et articles critiques, les manifestes et auto-présentations, les conversations informelles… Elle est marquée par la prédominance d'une sociabilité de face-à-face et de logiques relationnelles multiples, notamment professionnelles et affectives (amicales, sexuelles, familiales…) – deux éléments absents de la notion de clique. Ceci engage des ressources spécifiques, en sus des ressources matérielles et symboliques collectives, essentiellement en termes d'intensité de la réciprocité, de production d'un quant-à-soi collectif face aux contraintes positionnelles (situation sur le marché, rapport aux employeurs… traités par exemple par l'ironie clandestine, cf. Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique.* La Nouvelle Critique, *1967-1980*, Paris, La Découverte, 2005) et de réduction de l'incertitude statutaire et/ou identitaire (dans des métiers aux rites d'institution et certifications de compétence multiples et particulièrement réversibles, et où les productions s'identifient à la personne du producteur). Dans le même temps, cela produit une emprise collective, traduite en injonctions à l'engagement et à la fidélité, et une tension structurale entre logiques affectives et logiques stratégiques, visées hédonistes et visées stratégistes, loisir et travail… qui donne lieu à des formations de compromis plus ou moins stables.

Par scène, nous stabilisons un autre terme ordinaire pour désigner (quand il ne s'agit pas de l'espace matériel réservé aux prestations musiciennes) une sorte de bande de plus grande échelle, mais dès lors dénuée de sociabilité de face-à-face intense. Elle associe au réseau de coopération une identification publique (une scène est nommée, quand un simple réseau de coopération peut n'être pas perçu comme tel, ou seulement partiellement, par les autres, voire par certains de ses membres), un style professionnel collectif (forme esthétique de prestation, rapport éthique au métier et aux pairs), et un ancrage territorial, qui peut aller du lieu d'activité au creuset socio-géographique (une ville le plus souvent, ou le pays qui figure sa capitale, parfois deux ou trois métropoles : scènes new-yorkaise, sud-africaine…). Aux métaphores topologiques (réseau, champ, monde, configuration…) qui décrivent des espaces relationnels paradoxalement déterritorialisés – sorte d'opération de base des sciences sociales afin de pointer des interrelations à distance qu'un œil ordinaire ne peut le plus souvent saisir dans leur ensemble –, il s'agit ainsi d'articuler les questions de territoire, dans leur double acception de cadre physique immédiat des activités (un club) et de découpage d'une aire géographique instituant des frontières sociales (le plus souvent administratives – Etat-nation, commune… –, ou économiques – bassin d'emploi, « système-Méditerranée »…). Faute de place, cette question du territoire n'est traitée qu'en filigrane dans les analyses qui suivent. Nous nous appuyons notamment sur le dossier coordonné par Jan Marontate et Alain Quemin (« Territoires de l'art », *Sociologie et Sociétés*, vol. 4, n°2, automne 2002), où Jean-Louis Fabiani (« Les territoires de l'*arte povera* ») renouvelle l'approche des relations entre activité localement ancrée et marché de l'art international au-delà de la métaphore centre/périphérie, et où Howard Becker analyse les effets des spécificités d'un espace citadin sur un style collectif, le « style Kansas City » (« Les lieux du jazz »).

Notre enquête a combiné ethnographie, réalisée entre décembre 1997 et octobre 2001 (entrée dans un monde d'interconnaissance, observations et entretiens semi-directifs, cf. Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 1997), et comptages effectués sur la programmation du club de son ouverture en

février 1991 à juin 2001. Ce sont principalement ces secondes données qui sont mobilisées ici, mais nous devons souligner qu'il aurait été difficile de leur donner sens sans l'enquête ethnographique, et ce même pour la période précédant le terrain – inversement, les places occupées au cours de celui-ci engageaient des points de vue partiels : ainsi, par exemple, seuls les comptages nous ont révélé l'importance de la bande Hask dans la formation de la scène des Instants Chavirés, en cours d'éloignement du club et de disqualification auprès de la bande des Instants Chavirés que nous fréquentions principalement (cf. *infra*). Ces comptages ne sont pas exhaustifs : 1484 soirées auraient impliqué de constituer une base de données de plusieurs milliers d'entrées. De plus, il s'agissait d'analyser les logiques de programmation d'Instants Chavirés et la formation d'une scène, non pas de centrer l'observation sur des réseaux de coopération et d'étudier leurs usages du club – ceci aurait exigé de reconstituer ces réseaux indépendamment du club, en incluant l'ensemble de leurs activités. Nous nous sommes donc centré sur les 10 bandes (126 membres, 164 invités – si l'on ne compte chaque nom qu'une seule fois) apparaissant durablement dans la programmation (plus de 15 fois), et les 23 musiciens (221 partenaires – idem) que l'enquête ethnographique et l'analyse de la presse spécialisée désignaient comme les plus identifiés au club. Ces 23 musiciens « cardinaux », dont 14 sont membres d'une ou de plusieurs des bandes, sont soit parmi les plus programmés (15), soit seulement des entrants « lancés » par le club (3), ou des musiciens réputés se produisant peu en France, et presque exclusivement au club (si l'on exclut les festivals) – 2 musiciens étrangers, 3 membres de l'avant-garde ancienne non consacrée et « relancés » par Instants Chavirés. Ainsi, les réseaux reconstitués entièrement (dans la mesure du possible) sont uniquement ceux qui sont centrés sur chacun de ces musiciens et/ou bandes – afin d'établir leur existence, de repérer leurs croisements et ramifications, et d'étudier les modalités de leur présence dans la programmation d'Instants Chavirés. Les comptages effectués portent donc uniquement sur l'évolution, par saison, de l'apparition de chaque bande et de chaque musicien « cardinal », et sur leurs partenaires de prestations (qui n'ont pas donné lieu à comptage hors de leurs prestations avec les précédents). Une autre option aurait été de sélectionner deux, trois ou quatre saisons pour réaliser des « coupes » exhaustives et être ainsi en mesure de produire une analyse statistique de réseau au sens strict. Mais nous aurions perdu la continuité de l'analyse sur les dix saisons, indispensable pour la question que nous nous posions : les logiques d'élaboration et de renouvellement d'une programmation qui aboutissent à la formation d'une scène.

Un jazz-club subventionné, à la fois « local » et « national »

Instants Chavirés a ouvert en février 1991 à Montreuil, une commune de la banlieue Est de Paris. Les fonds mobilisés pour l'aménagement de l'ancien entrepôt loué et la mise en place des premières programmations sont essentiellement des subventions de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (450 000F, à laquelle il faut ajouter une première subvention annuelle de fonctionnement de 40 000F) et de la municipalité (150 000F), versées à l'association Muzziques qui gère la salle. Par la suite, les entrées budgétaires résulteront à peu près à égalité des subventions[6] et des recettes propres (moitié des ventes de tickets et moitié de la restauration)[7]. Le caractère inédit du lieu, déjà souligné, résulte essentiellement de la rencontre entre l'opportunité que crée le lancement d'un programme ministériel de soutien aux « petits lieux de diffusion » en 1988 (*via* les DRAC), et les dispositions et ressources locales du principal initiateur du club, Philippe Bacchetta[8].

---

[6] Municipalité, Conseil régional, Conseil général, DRAC, Fonds pour la création musicale (FCM), Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse (SPEDIDAM), société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI), Fonds de soutien du Ministère de la culture.

[7] Nous disposons des comptabilités (récapitulatives) pour les années 1993, 1994, 1998, 1999, 2000.

[8] Bacchetta sera plus présent que Thierry Schaeffer dans notre analyse par un double effet d'optique : il s'occupe des relations publiques (en sus de la gestion), et c'est donc vers lui que Florence Poilblan, l'assistante de production, nous a dirigé quand nous sollicitions un entretien ; et il tient effectivement le premier rôle en ce qui concerne la création du club, puis le travail auprès des institutions. C'est pourtant Schaeffer, directeur artistique, qui est statutairement chargé de la programmation (et directeur tout court depuis que Bacchetta a quitté le club en 2002, désormais chargé de mission au service culturel de la

En effet, la possibilité d'obtenir un soutien public pour organiser des activités culturelles lui est familière. D'une part, il a toujours vécu dans le département de Seine-Saint-Denis, et essentiellement à Montreuil, « banlieue rouge » qui s'est trouvée à la pointe des politiques culturelles municipales élaborées par le PCF[9]. D'autre part, instituteur (en école maternelle) depuis 1976, il porte ce qu'on peut appeler des « croyances de service public », et ne ressent pas le recours à l'Etat comme une perte d'indépendance antinomique de la liberté d'entreprendre (ce qui à l'inverse, semble avoir été le cas de nombres de responsables de jazz-clubs jusque-là, à la fois patrons de débits de boissons privés et programmateurs dans un monde professionnel où le « fonctionnaire » constituait un repoussoir particulièrement dévalorisé). De plus, né à Montreuil et longtemps acteur syndical local (au SGEN-CFDT), il maîtrise, au moins par repérage sinon par interconnaissance, les acteurs centraux des administrations locales. Il connaît par exemple le maire-adjoint à la culture en poste à l'époque de la création, ce qu'il fait jouer durant les années 1989-1990, pour obliger ce dernier à tenir une promesse de soutien d'abord orale. Enfin, désireux de *« fuir l'Education nationale »*[10], en l'occurence un métier symboliquement déclassé et fortement féminisé, il a précocement multiplié les activités culturelles ou syndicales où il obtenait des positions de direction, partagée ou non. Celles-ci l'ont construit peu à peu comme un acteur culturel local, notamment au regard des administrations, et doté de compétences spécifiques en matière de dossiers de subvention, de comptabilité, de négociations avec les institutions, de gestion des contraintes du travail de programmation : périodique de contre-information locale (1977-1981) ; délégué syndical (1978-1983) ; émission spécialisée dans le jazz sur une radio locale (Radio Rivage, Gagny, 1984-1988), grâce à laquelle il s'insert dans les réseaux de l'avant-garde entrée sur le marché entre la fin des années 1960 et le début des années 1980, puis investit (à mi-temps) les activités de programmation bénévole (association Désir Jazz, 1985-1988) et d'agent professionnel (1986-1988) ; projets avortés de salle de concert dans une friche industrielle rachetée par la commune, de jazz-club (élaboré dans le cadre d'un détachement auprès du Centre d'action culturel local), puis de bar et enfin de restaurant musical – moment (1989) où la DRAC, disposant des fonds débloqués pour le programme mentionné, le contacte donc « naturellement » pour lui proposer la subvention de 450 000F s'il monte un projet de jazz-club satisfaisant. Associé avec Thierry Schaeffer, son beau-frère récemment installé dans la commune après avoir été intérimaire du bâtiment dans le sud de la France, il démissionne de l'Education Nationale en septembre 1990, et le premier concert a lieu le 2 février 1991.

Il faut souligner ici que le club se situe d'emblée à l'extérieur de l'espace des jazz-clubs parisiens qu'après tout, il aurait pu investir malgré des orientations stylistiques différentes – comme l'a fait par exemple la Cave Dîmière, jazz-club au profil directement comparable, puisque ouvert en mai 1990 à Argenteuil (« banlieue rouge » elle aussi,

---

municipalité de Brest pour la réalisation d'un Centre de création musicale, dont l'ouverture est prévue à l'automne 2006).

[9] Sur celles-ci, cf. Benoît Lambert, Frédérique Matonti, « Les "forains légitimes" : élus communistes et metteurs en scène, histoire d'une affinité élective », *in* Vincent Dubois (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. 19e-20e siècles*, Paris, La Documentation Française, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 1999, pp. 333-360 ; Vincent Dubois, « *Aggiornamento* culturel et refoulement du politique. L'action culturelle dans une municipalité communiste (Givors, 1953-1993) », ibid., pp. 361-385.

[10] Entretien, 12 mars 1999.

même si relativement moins dotée en politiques culturelles) et inscrit sur un créneau esthétique proche. Deux facteurs liés peuvent être invoqués : l'ancrage de Philippe Bacchetta dans le système culturel local, alors relativement séparé (institutionnellement et politiquement) de l'espace parisien ; et sa socialisation comme personnel de renfort du monde du jazz au sein des circuits de l'avant-garde, qui évolue sur un marché national, et peu parisien, depuis les années 1970 (le jazz patrimonial étant plutôt soit parisien, soit provincial). Le principal réseau mobilisé pour la première saison de programmation est ainsi celui de l'avant-garde consacrée, constitué grâce à ses activités antérieures, qui plus est sur une base d'affinité locale, puisqu'un certain nombre des musiciens et deux des collectifs en question (collectif Incidences et label Transes Européennes) sont basés à Montreuil – au sens où non seulement les invitations à l'émission radio en avaient été géographiquement facilitées, mais en tenant compte aussi des propriétés attachées aux localités : Montreuil, commune à dominante populaire, communiste et « culturelle » de longue date, a attiré nombre d'artistes depuis les années 1970, et surtout 1980 (espace disponible, loyers ou prix d'achat relativement bas, aides publiques locales, valorisation du quartier « populaire » susceptible d'évoquer la vie « bohème », effets cumulatifs de l'installation des activités – réseaux d'imitation, locaux de répétition et d'enregistrement, « lofts » et « squatts »…). Ainsi, quand la Cave Dîmière investit la pointe contemporaine de l'espace des jazz-clubs parisiens (entre avant-garde consacrée et jazz patrimonial innovant, si l'on peut dire[11]), Instants Chavirés se démarque en investissant exclusivement les avant-gardes, consacrées et à consacrer comme nous allons le voir. Et cette petite différence initiale ira croissante : alors qu'en 1997, les deux clubs apparaissent encore comme faisant partie d'un même pôle d'attraction professionnelle[12], cinq ans après, la plupart des musiciens programmés par l'un ne le sont pas par l'autre, surtout quand il ne s'agit pas de musiciens réputés.

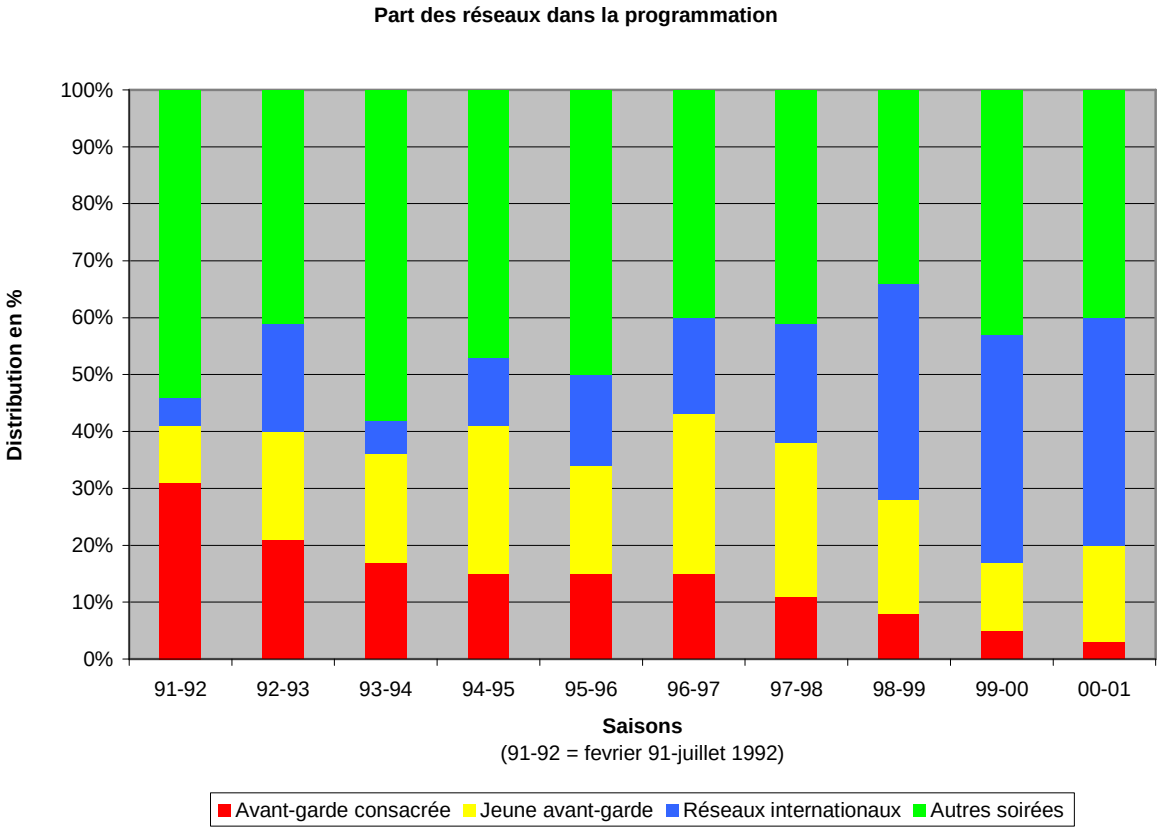
Composer la programmation : de l'ancienne à la jeune avant-garde

La programmation a donc été construite sur un principe stable : si un peu moins de la moitié (une moyenne de 45%) des soirées semble programmée par l'intermédiaire d'agents ou par contact direct avec un musicien ou une formation isolés, le reste l'est d'abord par la mobilisation de réseaux de coopération musiciens pré-existants (et à partir de la saison 1994-1995, de quelques associations de programmation à qui la salle est louée, ou avec qui des contrats de coproduction sont passés). On peut identifier deux réseaux principaux qui occupent environ 40% de la programmation durant les quatre premières saisons. Si l'on ne compte que la programmation strictement inscrite dans le champ du jazz professionnel on arrive même à 52, 61, 39 et 46% de la programmation réservée à ces deux réseaux – ainsi, les soirées « jam session », rock, blues, musiques du

[11] Cet oxymoron désigne les jazzmen qui élaborent, à l'intérieur des conventions définies par les procédés anciens, des styles individuels inédits, notamment semble-t-il, du fait de socialisations initiales soit scolaires (conservatoires), soit hors jazz (funk, rock, musiques électroniques…), ou parfois les deux. Les trois critères de différienciation entre jazz patrimoniaux et musiques improvisées les plus mobilisés sont l'interprétation, même en petite quantité, de standards, ou leur abandon ; la prédominance des formes « thème-improvisations individuelles-thème » ou « improvisation collective totale » ; et surtout l'utilisation systématique, ou occasionnelle (voire le rejet), d'une pulsation régulière.

[12] Cf. Philippe Coulangeon, op. cit., p. 58-59.

monde et « débats », passent de 22 à 9% en quatre saisons, signe de la valorisation rapide du lieu auprès du monde du jazz.



Le premier regroupe trois bandes : deux collectifs de musiciens (Zhivaro et Incidences) et les musiciens liés au label discographique spécialisé Transes Européennes. Elles se situent toutes au pôle de l'avant-garde consacrée, avec de légères différenciations en fonction du niveau de réputation, de la présence plus ou moins importante de jeunes musiciens « parrainés », et de la participation ou non aux instances de concertation avec l'administration culturelle. Ainsi le collectif Zhivaro, créé en 1987, rassemble six des musiciens les plus réputés de l'avant-garde consacrée, aux carrières les plus directement liées aux espaces et instances créés avec les politiques publiques, et aucun « jeune » (qu'il invite pour certains concerts). Transes Européennes, créé en 1984 comme association autour d'un orchestre à géométrie variable dirigé par Manuel Villaroel et Pablo Cueco, et prolongé comme label discographique en 1990, rassemble une quinzaine d'anciens consacrés et de musiciens de la génération suivante (entrés à la fin des années 1970 ou au début des années 1980), moins liés aux instances administratives bien qu'entièrement inscrits sur le segment subventionné du marché. Incidences rassemble quant à lui 12 anciens consacrés (dont Sylvain Kassap du collectif Zhivaro) et jeunes entrants, au sein d'un collectif qui se verra subventionné par le Conseil général de Seine-Saint-Denis pour une « résidence » d'un an à Instants Chavirés. Les invitations réciproques sont usuelles entre les trois bandes. Il faut noter aussi qu'une partie non

négligeable des musiciens concernés se produit, occasionnellement ou fréquemment, en musiques contemporaines.

Ce réseau s'efface sensiblement au cours des dix saisons : il occupe 31% et 21% des deux premières saisons, puis entre 17 et 15% jusqu'à la sixième saison, puis passe de 11% à 3% entre la septième et la dixième saisons. Ceci est essentiellement dû à la quasi-disparition des membres de l'avant-garde consacrée sur lesquels s'est appuyé le lancement du club. Alors que Didier Levallet et Sylvain Kassap font partie, parmi ces derniers, des plus programmés toutes saisons confondues (respectivement 41 et 62 soirées), leur présence est très inégalement distribuée : 15 et 23 soirées la première saison, dont 12 au titre du collectif Zhivaro (qui n'apparaît plus, ensuite, que pour 1 et 2 soirées les troisième et quatrième saisons) et, pour Kassap seulement, 7 au titre du collectif Incidences (qui disparaît dès la quatrième saison) ; puis une moyenne de 4 et 6 soirées par saison jusqu'à la sixième ; puis 2 soirées pour Levallet les quatre dernières saisons, et 11 pour Kassap, mais 6 au titre d'une formation de musique contemporaine (Laborintus). On trouve là une première conséquence de la position qu'élabore le club, qui émerge dès la deuxième saison avec la mobilisation des réseaux de la jeune avant-garde, et se stabilise entre la cinquième et la sixième saisons autour d'une « scène » et d'un style de prestation construit précisément (tout) contre l'avant-garde consacrée (cf. *infra*).

Philippe Bacchetta rationalise ainsi cet effacement, *a posteriori*, en affirmant que l'avant-garde consacrée est *« restée »* sur une esthétique *« passe-partout »* :

> *« C'est difficile quand t'es dans le milieu du jazz de dire par exemple "l'ONJ c'est mauvais"*[13]*, tu vois, c'est chiant, c'est pas vivant. Quand tu dis "Texier c'est bon pour les thés dansants"* […], *il proposerait de venir jouer aux Instants, sans doute on le ferait, enfin tout dépend du projet mais je pense qu'on le ferait, parce que quand même on a travaillé longtemps avec lui »*[14] ; *« on serait restés nous avec une programmation très française, très jazz, très européenne, ce que ça aurait donné…* […] *et puis musicalement, c'est vrai que c'est, c'est, voilà quoi, c'est plus dans le mouvement, c'est plus dans le mood, c'est des musiciens installés »* (entretien, 12 mars 1999).

Didier Levallet nous dira en sens contraire qu'il ne veut plus jouer au Club parce qu'*« ils ont mal tourné »* et que *« leur refus de l'étiquette jazz* [l]*'agace »* (entretien, 9 janvier 1998) – à noter qu'*Instants Chavirés* était le titre d'un disque de Levallet, Gérard Marais (autre membre de Zhivaro) et Dominique Pifarély[15]. Toutefois, si ces figures et les collectifs en question disparaissent, un certain nombre de membres de ces bandes, et

---

[13] Orchestre National de Jazz créé en 1986, que Didier Levallet et Claude Barthélémy, tous deux du collectif Zhivaro, ont dirigé (respectivement en 1997-2000 ; et 1989-1991 et 2003-2005).

[14] Membre du collectif Zhivaro, Henri Texier désigne une bande spécifique, connue pour son parrainage de jeunes musiciens notamment à travers des enregistrements et tournées que produit le Label Bleu. Celui-ci se présente comme la vitrine d'une *« identité du jazz en France »*, et a le statut unique de filiale d'édition discographique de la Maison de la Culture d'Amiens, mise en place par Michel Orier en 1984 (lui-même devenu directeur de cette Maison de la Culture de 1996 à 2000, et de la Commission jazz et musiques improvisées réactivée en 1997 dans le cadre de la Commission nationale des musiques actuelles, elle-même dirigée par Alex Duthil, rédacteur en chef de *Jazzman* depuis sa séparation du *Monde de la musique* en 1994, et directeur du Studio des Variétés, créé en 1983, depuis 1993).

[15] Levallet, qui a créé des stages et un festival à Cluny à la fin des années 1970, et fait partie de la plupart des mobilisations du « milieu » en direction du ministère et des diverses commissions que celui-ci a mis en place, est aujourd'hui, entre autres, directeur de la Scène nationale de Montbéliard et membre des conseils d'administration de l'ONJ et du Centre régional du jazz en Bourgogne. Il est aussi le co-auteur, avec Denis-Constant Martin, de *L'Amérique de Mingus, musique et politique. Les "Fables of Faubus" de Charles Mingus*, Paris, POL, 1991.

notamment les musiciens d'âges moyen ou jeune, demeurent présents dans la programmation, dans le cadre de projets personnels ou d'autres réseaux. Ainsi, outre le passage de certains « jeunes », d'abord parrainés par l'avant-garde consacrée, aux réseaux de la jeune avant-garde, on assiste surtout à une recomposition des réseaux sous l'effet, clivant, de la stabilisation de la position et du « style des Instants » (cf. *infra*).

Le second réseau est d'abord centré sur trois musiciens tout juste identifiés par la critique comme la « nouvelle génération ». Deux d'entre eux (Noël Akchoté et Julien Lourau, cf. encadré 2) appartiennent à une même bande initale, constituée autour de Trash Corporation, l'orchestre qui a produit en 1990 leur première réputation (année où l'un de ses membres obtient le prix du meilleur soliste au concours de la Défense, le plus valorisé en France). Le troisième (Thierry Madiot) est doté de réseaux de coopération principalement liés à ses emplois dans le champ de la musique contemporaine et à un séjour d'un an en Allemagne auprès d'un « maître » du trombone, Albert Mangelsdorf. Ils utilisent d'emblée le club (qui les y incite) comme un terrain d'expérimentation, en termes d'esthétique et de constitution de nouveaux réseaux professionnels : outre les invitations par des musiciens ou collectifs de l'avant-garde consacrée (suscitées par les rencontres que produit la programmation au même club), et les prestations avec les formations issues de leurs bandes et réseaux déjà constitués, ils invitent des musiciens inédits (pour eux comme, souvent, pour le club) à venir se produire avec eux, individuellement ou formellement par l'intermédiaire de collectifs qu'ils créent.

Ainsi du collectif Astrolab, créé par Akchoté et Madiot afin d'organiser des soirées aux Instants Chavirés. Il se produit la première fois le 12 novembre 1991 (soit après que chacun d'eux se soit produit deux fois avec ses propres formations, et qu'ils se soient rencontrés grâce au club), puis organise 20 soirées jusqu'en mai 1995. Le collectif Hask est quant à lui créé, dans le même but, par Guillaume Orti, Benoît Delbecq, Hubert Dupont (qui avaient formé avec Chander Sardjoe l'orchestre Kartet en 1990, au cours d'une résidence d'un an à Marseille, dont le premier disque a été d'emblée remarqué), Stéphane Payen et Steve Arguëlles. Il se produit le 11 mars 1993, suite à l'invitation de Orti par le collectif Zhivaro (3 mars 1992), puis de Kartet par le collectif Astrolab (12 septembre 1992), et organise trente soirées jusqu'en novembre 2000[16]. Enfin l'association Mercoledi & Co, créée par Guillaume Orti, Gilles Coronado, Gilbert Roggi, Christine Bertocchi (comédienne) et Florence Poilblan (assistante de production d'Instants Chavirés), rassemble le 8 décembre 1993 une vingtaine de musiciens qui sont tous (sauf un « ancien consacré ») membres des deux collectifs précédents, ou jeunes membres du collectif d'« anciens » Incidences, ou certains de leurs partenaires habituels. Les 39 soirées suivantes (jusqu'en juin 1998, date de l'autodissolution) présentent moins de musiciens (la part des prestations chorégraphiques, poétiques et théâtrales y est croissante), tout en constituant un espace de sociabilité fréquenté par la plupart des membres des « bandes » de la jeune avant-garde. C'est essentiellement par ces soirées qu'une « bande des Instants Chavirés » s'est formée autour de la jeune avant-garde, dans la mesure où elles ont rendu son existence sensible à ses membres – même si elle a été aussi produite par les croisements de réseaux et les fréquentations, souvent pluri-hebdomadaires au moins par périodes, des autres soirées du club.

---

[16] Nous comptons les soirées qui ne sont pas présentées comme organisées par Hask dans les programmes du club, mais qui produisent des formations appartenant au collectif (Paintings, Kartet, Urban Mood, Triple G…).

Encadré 2. Julien Lourau du partenaire à l'adversaire

[L'itinéraire qui suit est reconstitué à partir d'interviews, biographies promotionnelles et articles de la presse spécialisée papier et en ligne, ainsi que d'entretiens avec d'anciens partenaires de Lourau : nombreux et redondants, nous nous permettons de ne pas les citer, sauf en cas de recoupement litigieux]

Julien Lourau s'engage dans des voies un peu différentes de celles d'Akchoté, son premier lien avec Instants Chavirés, et significativement, ne fera pas partie de la « bande des Instants ». Né en 1970 du sociologue René Lourau, il a commencé le saxophone à l'âge de onze ans, par le rock puis le « jazz fusion », avant de se constituer de façon systématique une culture de « standards » (répertoire de thèmes issus de l'histoire du jazz), puis des premiers contacts professionnels par de brefs passages dans des écoles spécialisées. Akchoté, né en 1968 d'architectes parisiens, est lui aussi « autodidacte », ce qui désigne uniquement, aujourd'hui, dans le monde du jazz français, le fait de n'avoir suivi « que » des stages ou des cours particuliers, sans passer par une ou plusieurs années scolaires complètes dans une école ; mais sa culture jazzistique s'est forgée quant à lui « sur le tas », puisqu'il s'est précocement inséré dans le monde du jazz *mainstream* par l'intermédiaire des stages et *jam sessions* des festivals estivaux qu'il a fréquentés dès sa prime adolescence (ainsi, par exemple, recruté dans l'orchestre d'une figure de l'histoire du jazz, Chet Baker, avant ses vingt ans). Le premier quartet est constitué de Marc Burrofonse (qui opère le contact), François Merville, Lourau et Akchoté. La rencontre en 1990 de Bojan Zulfikarpasic, l'année où celui-ci obtient le prix de meilleur soliste du concours de la Défense (il sera le premier « jeune » à signer chez Label Bleu en 1994, après avoir obtenu le prix d'orchestre et de composition du même concours en 1992) donne lieu à la création de la formation Trash Corporation, avec celui-ci, Lourau et Akchoté (puis aussi Erick Borelva, Christophe Minck, puis Dom Farkas, Daniel Casimir). Leurs prestations s'appuient à la fois sur l'improvisation collective « harmolodique » (Ornette Coleman, l'un des pères fondateurs du free jazz), sur les emprunts éclectiques (jeu avant-gardiste sur les valeurs, et/ou « éclectisme cultivé » identifié par Olivier Donnat dans *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994) et sur les instruments électrifiés (signe de « jeunesse » contre le jazz acoustique « vieux-jeu », qu'il soit patrimonial ou d'avant-garde consacrée). La formation se produit à Instants Chavirés durant les premières saisons (18 mai 1991, 28 décembre 1991, 24-25 avril 1992, 27-28 novembre 1992), et Lourau est le premier « jeune » à se voir invité par le collectif Zhivaro (4 juin 1991). Il fait aussi partie de Akchoté Unit (1er novembre 1991, 20 juin 1992, 3 décembre 1992, 27-28 juin 1994 – enregistrement de la compilation du club, cf. *infra* – ; 28 février 1995), et des 1e, 2e, 5e, 9e soirées Astrolab (12 novembre 1991, 12 mai 1992, 15 décembre 1992, 9 février 1993). Fin 1992, alors que Lourau a obtenu à son tour le prix de meilleur soliste du concours de la Défense, Trash Corporation se sépare suite à un conflit d'aspirations esthético-professionnelles – Zulfikarpasic s'inscrit alors dans la continuité du créneau de l'avant-garde consacrée (par l'intermédiaire d'Henri Texier et du Label Bleu), Akchoté commence à allier ce même positionnement consacrant avec des expérimentations « radicales », alors que Lourau, qui en 1991 et 1992 a tourné et enregistré avec Abbey Lincoln (vedette internationale *mainstream*), désirait accentuer le caractère « festif » du groupe. Il crée alors Julien Lourau Groove Gang (Casimir, Borelva, Nicolas Genest, Norbert Lucarain, John Silverman), lancé à Instants Chavirés le 30 juin 1992 – puis 11 février 1993 ; 3 février 94 ; 1-2 juillet 1994 (compilation du club, cf. *infra*) ; 16 juin 1995 (lancement du 1er disque, chez Label Bleu) ; 8 mars 1996 ; 4-5 juin 1998 (lancement du 2nd disque, chez Warner). S'y ajoute un second groupe : Julien Lourau Olympic Gramofon (Vincent Segal, Sébastien Martel, Eric Lohrer, Cyril Atef), qui se produit les 17 juin 1995 et 10 octobre 1997 (avec moins de succès). Sa création marque le succès critique et commercial du 1er disque de Groove Gang (1995), la fin d'un bref retour parmi les habitués du club (prestations avec Noël Akchoté Unit en juin 1994 et février 1995, soirée Mercoledi du 22 novembre 1995), le désir d'avoir plus de place pour ses propres solos (il est alors essentiellement identifié comme « chef de bande », le style « groove Gang » étant attribué à la formation dans son ensemble), et la fin des prestations dans des formations qu'il ne dirige pas (à Instants Chavirés, toutes « jeunes » sauf les deux dernières, liées au Label Bleu : sextet d'Eric Schultz, 23 avril 1992 ; quartet de Bojan Zulfikarpasic, 16 avril 1993, 11 novembre 1993, 26 avril 1995 ; formations de Vincent Courtois, 29 avril 1993, 19 mai 1994, 21-22 juin 1995 ; Daniel Casimir Sound Suggestions, 12-13 avril 1994 ; Henri Texier Sonjal Septet, 13-14-15 septembre 1995 ; Yves Robert et les Improvisateurs Réunis, 14-15 décembre 1995). Le succès du premier disque engage des tournées fort bien reçues, et pas seulement dans les jazz-clubs : salles de taille moyenne et pluri-stylistiques (rock, funk, rap, reggae…), et Scènes nationales (circuit ouvert par l'appartenance à Label Bleu). Mais en 1998, soit juste après la sortie du 2nd disque, Groove Gang est

dissous – selon Daniel Casimir (journal de terrain, 14 juin 1999), les musiciens ont quitté Lourau en réalisant que celui-ci avait enregistré à la SACEM 9 des 11 titres du disque sous son seul nom, alors que les compositions auraient été collectives même si pour la plupart orientées par lui. Warner, l'une des cinq majors mondiales du disque, visait avec ce disque à se positionner sur le créneau du « jazz festif » que ses concurrents avaient inauguré avec succès, avec le free jazz « à l'énergie rock » d'Akosh Szelévenyi (Universal/Barclay, 1997, après une tournée en première partie du groupe de rock Noir Désir en 1996), ou le jazz « électronique » d'Erik Truffaz (EMI/Blue Note, 1997) – créneau « révélé » par les 300 000 exemplaires vendus en France et à l'étranger par Saint-Germain (« techno ambient jazz »), malgré la relative modestie du label F Communication (1995, disque même nominé aux Dance Music Awards anglais ; il est signé par EMI/Blue Note en 2000). La réception est à la fois bonne, même si partagée, dans la presse spécialisée, et excellente dans la presse généraliste. Ne pouvant, en l'absence d'orchestre, la faire fructifier avec une tournée, Lourau profite des moyens de Warner pour former un nouveau groupe et partir en tournée à l'étranger pendant plusieurs mois (1999), puis revenir enregistrer un 3e disque (2000). Celui-ci, marqué par une réorientation « électronique », est reçu de façon mitigée : relativement bonne dans la presse généraliste et spécialisée à la fois, mais sans enthousiasme réel. Lourau se recentre alors dans le monde du jazz, et revient chez Label Bleu (2002, 2005) proposer un jazz désormais moins « festif » si tout autant « métissé », proposant ses propres compositions et ses propres solos, avec une part réduite laissée à l'improvisation collective – et depuis la signature chez Warner, il a disparu de la programmation d'Instants Chavirés.

Les activités de ces collectifs et de leurs réseaux, structurantes dans la programmation du club, ne doivent pas masquer la variété des investissements de leurs membres, ni conduire à trop homogénéiser ces groupes. Faute de place, on se contentera d'indiquer le contraste le plus visible entre les trois collectifs mentionnés. Astrolab déploie une stratégie de développement externe, par le biais d'invitations de musiciens par l'un ou l'autre des deux fondateurs (qui jouent en fait assez rarement ensemble), musiciens plus souvent consacrés pour Akchoté (qui développera des réseaux de jeunes ou d'anciens non consacrés « radicaux » dans un second temps), et plus souvent jeunes et « radicaux » pour Madiot (qui se trouve dans le même temps régulièrement invité par des musiciens consacrés). Hask opte au contraire pour une stratégie de développement interne, en programmant presque uniquement les formations du collectif, parfois associées à des invités de la même génération de réputation moindre ou équivalente. Mais ses membres se produisent par ailleurs plus souvent que les précédents dans d'autres clubs et salles de concerts, et ce au nom du collectif (quand Astrolab est exclusivement lié à Instants Chavirés) ; ils ont aussi accédé par leurs disques à une certaine réputation au sein de la critique dominante du jazz (quand Madiot est plus estimé dans le segment des musiques improvisées, et relativement moins dans l'espace dominant du jazz, et qu'Akchoté est présenté comme une figure de la jeune génération dans les deux espaces critiques[17]). Enfin Mercoledi & Co est avant tout une association à vocation de sociabilité, au sens où seuls des musiciens déjà programmés au club (et souvent

[17] Distinction entre d'un côté, les journalistes des trois revues nationales *Jazz Hot*, *Jazz Magazine*, *Jazzman*, et des émissions spécialisées sur les radios publiques (et TSF), parmi lesquels se recrutent ceux qui occupent des positions centrales dans les jurys de concours, les départements jazz des grandes maisons de disques ou les instances de concertation et conseils d'administration des établissements culturels et administrations publiques ou para-publiques ; et de l'autre côté, les journalistes des « fanzines » (*Peace Warriors*, *Improjazz*, le site internet du Fennec…) et des émissions spécialisées en musiques improvisées, jazz contemporain, musiques expérimentales…, qui n'ont de position, sauf exceptions (jeunes recrutés par les revues ou radios dominantes pour intégrer une partie de ce qui n'est dès lors défini que comme le créneau, au sein du jazz, des musiques improvisées), que dans certaines instances de programmation elles-mêmes spécialisées, et dans les labels spécialisés.

abondamment) s'y produisent, et que ses soirées sont suivies par la plupart des artistes et autres professionnels habitués du club, et assez peu par d'autres publics.

La présence de ce réseau de la jeune avant-garde croît donc continûment jusqu'à la septième saison, en parralèle avec la mobilisation des réseaux des « anciens » exclus de la consécration, même si en général dotés d'une certaine réputation (Joëlle Léandre, Daunik Lazro, Michel Doneda…)[18]. Toutefois, le graphe ne reflète pas exactement la continuité des évolutions, du fait que pour le rendre significatif, nous n'avons pas intégré les nouveaux réseaux de la jeune avant-garde constitués hors des collectifs (sans quoi les trois quarts de la programmation des dernières saisons seraient concernés, et afin de suivre les premières bandes). On peut relever en effet, par exemple, qu'Akchoté, Madiot et Orti sont les trois musiciens les plus programmés au club sur les dix saisons, avec respectivement 91, 84 et 67 soirées. La rupture de la septième saison est en fait liée à l'éloignement progressif ou la dissolution des collectifs (Astrolab en 1995, Mercoledi & Co en 1998, Hask en 2000), et à l'extension et la diversification des liens au sein de la scène des Instants, sur la base d'une identité stabilisée et réflexive – des trois « jeunes » cardinaux cités, seul Madiot a continué depuis à pratiquer au sein de collectifs (Inouïr, Topo Phonie, Ivraie…), et reste le plus attaché à Instants Chavirés.

La stabilisation d'un style professionnel : la « scène des Instants Chavirés »

En effet, celle-ci s'est constituée autour d'une prise[19] esthétique non pas inédite, mais investie de façon exclusive et systématisée (*ie* radicalisée) : l'improvisation « totale » ou « non idiomatique », ou plus précisément, le centrement des gestes et attentions (tant des musiciens que des auditeurs) sur le processus de coordination instantanée entre individualités stylistiques (les improvisateurs), la référence aux conventions harmoniques du jazz ou d'autres genres étant secondaire, et la régularité du tempo rarement maintenue. De façon significative, les quelques rationalisations existantes de cette prise ont été soit éditées, soit réédités dans la seconde moitié des années 1990. La plus ancienne date de 1980 mais a été traduite en 1999[20]. Elle est due à un musicien de l'avant-garde consacrée anglaise, qui tentait d'inscrire l'improvisation

[18] Mobilisation que l'on repère sur le graphique uniquement par la croissance des musiciens étrangers (avec lesquels ils sont souvent liés), d'abord essentiellement réalisée avec l'avant-garde européenne, consacrée à l'étranger – surtout pour l'Angleterre, les Pays-Bas et l'Allemagne, moins, à cette époque, pour l'Italie, la Suisse, l'Autriche, la Suède – mais alors peu programmée en France, puis élargie à des « scènes » américaines (New York et Chicago principalement), russe et japonaise.

[19] Sur cette notion, cf. Chrisitan Bessie et Francis Chateauraynaud, « Les ressorts de l'expertise. Epreuves d'authenticité et engagement des corps », dans Bernard Conein, Nicolas Dodier, Laurent Thévenot (éd.), *Les objets dans l'action*, Paris, EHESS, série « Raisons Pratiques » n°4, 1993, pp. 141-164 ; Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, avec la collab. d'Emilie Gomart, *Figures de l'amateur*, Paris, La Documentation Française, 2000 ; et son extension (les « prises multiples ») par Jean-Louis Fabiani, avec la collab. de Franck Pourcel, « Les cigales muent aussi dans l'espace symbolique », *in* Véronique Nahoum-Grappe, Odile Vincent (dir.), *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, MSH, 2004, pp. 35-48.

[20] Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, trad. par Isabelle Leymarie, Paris, Outre Mesure, 1999 [London, Reprint, 1980].

« non idiomatique »[21] dans le fil de toutes les pratiques d'improvisation connues (dans le monde et dans l'histoire), pour en faire l'expression la plus immédiate (car universelle) et la plus subversive (car détachée de tout système sonore conventionnel : non idiomatique) d'une nature musicale humaine. En 1981, Denis Levaillant, musicien français issu de la musique contemporaine qui a investi l'espace du free jazz dans les années 1970, rassemblait les propos des membres de l'avant-garde en voie de consécration sur leurs pratiques, afin de souligner les convergences entre musiques contemporaines ouvertes à l'improvisation et free jazzmen européens éloignés des conventions du jazz américain, et leurs liens avec la pratique du collectif et des thématisations politiques de l'art – le livre a éte réédité en 1996[22]. On peut en trouver une sorte de continuation radicalisée dans un article de Dominique Répécaud, directeur de la Scène Nationale de Vandœuvre- lès-Nancy et du festival Musique Action, publié en 2000 dans la revue fondée par Deleuze et Guattari[23]. En effet, il s'agit cette fois de reconstruire une généalogie remontant à Arnold Schönberg, Edgar Varèse ou Kurt Schwitters, et un espace esthétique transversal aux mondes du rock, de l'improvisation et de la musique contemporaine. A l'inverse, Alexandre Pierrepont, jeune journaliste lié à la jeune avant-garde (et aux réseaux surréalistes parisiens) et recruté en 2000 par *Jazz Magazine*, propose une rationalisation où l'« improvisation totale » apparaît comme l'évolution naturelle du jazz. Celui-ci aurait toujours consisté en une *« façon d'être au monde »*, plus qu'en des conventions sonores, et les prestations scéniques improvisées en seraient comme l'image musicale (valorisation de la dépense instantanée, de la rencontre affinitaire, de l'expérimentation…)[24]. La prise s'étant solidifiée autour de réseaux stabilisés, il peut déployer des listes de dizaines de noms de musiciens, de labels, de lieux de programmations, de collectifs… du monde entier, qui composeraient ce *« champ jazzistique »* (terme sans lien avec la définition élaborée par Pierre Bourdieu, mais empruntant à la même métaphore topologique et énergétique), quand les ouvrages plus anciens ne présentent que des réseaux marginaux de « personne à personne ».

Ce centrement sur un procédé de coordination par les sons, et non sur des spécificités acoustiques (harmonies, rythmes, formes…), modifie donc sensiblement le jeu des affinités stylistiques entre musiciens. Ceux-ci ne sont tendanciellement plus définis par leur inscription dans un genre institué, mais par leur style personnel de prestation, l'éventail des procédés d'improvisation qu'ils ont forgé individuellement. Dès lors, il s'agit moins de circuler à l'intérieur d'un genre, d'emprunter à d'autres genres ou

---

[21] La traduction de son livre a popularisé cette expression, et suscité des débats au sein du « milieu », essentiellement dus au fait que pour une partie de la jeune avant-garde et de ses soutiens, Bailey, s'il est un pionnier valorisé, n'en demeure pas moins un « ancien consacré ». Ils soulignent ainsi que, depuis les années 1970, les « anciens » improvisateurs, même les plus « radicaux », ont stabilisé des conventions de jeu (des « idiomes ») qui font par exemple que l'on peut les reconnaître à la simple audition – et ils concluent qu'il faut s'en départir.

[22] Denis Levaillant, *L'improvisation musicale, essai sur la puissance du jeu*, Paris, Lattès, 1981, rééd. Arles, Actes Sud, 1996.

[23] Dominique Répécaud, « Musiques de traverses », *Chimères*, n°40, automne 2000.

[24] Alexandre Pierrepont, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2003. Il se présente comme redevable du livre de Philippe Carles (rédacteur en chef de *Jazz Magazine* depuis 1971) et Jean-Louis Comolli (cinéaste, ancien rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* de 1965 à 1972, *ie* au moment de la « gauchisation » de la revue), *Free Jazz / Black Power*, qui avait contribué à politiser la réception du free jazz américain en France, et qui a significativement été lui aussi réédité en 2000 (Paris, Maspéro-Champs Libres, 1971, réed. UGE, 1972 ; Galilée, 1979 ; Gallimard « Folio », 2000).

de « rencontrer » d'autres genres *par le biais* de musiciens qui y sont inscrits, que d'expérimenter des formes de coordination sonore entre styles de prestation individuels. Cette prise a ainsi permis des stratégies de diversification de la programmation (et donc des réseaux professionnels et des publics nouveaux) éloignées de la simple juxtaposition de styles différents, et qu'on pourrait dire à l'inverse « intégratrices » : croisement des réseaux, mise en commun des expérimentations, qui donnent une identité stylistique commune (au sens où elle est repérée comme telle) à la plupart des prestations, qu'elles soient plutôt le fait de musiciens initialement contemporains, électronistes, rock, jazz…

On peut le mesurer par le déplacement du rapport au rock et à la musique contemporaine. Dès la quatrième saison, une association de programmation de rock (Ortie) s'associe au Club pour y organiser une à deux soirées mensuelles, et ce jusqu'à la septième saison : il s'agit d'une juxtaposition, dans la programmation, de deux scènes différentes. Par la suite, le rock se fait à la fois plus présent et plus diffus : il n'est plus programmé par l'intermédiaire d'une association, mais directement, puisque des réseaux sont désormais constitués ; des musiciens issus de la scène rock se produisent avec des improvisateurs ; et certaines soirées sont difficilement assignables à un genre plutôt qu'à un autre. De même, la musique contemporaine était représentée, avec deux à six concerts par an, par des formations comportant des musiciens étant aussi, le plus souvent, des improvisateurs de l'avant-garde consacrée. Or, sa programmation devient systématique à partir de la cinquième saison, d'abord par l'intermédiaire de nouveaux réseaux préexistants – autour d'un collectif musicien grenoblois lié à une revue spécialisée (Cellule Metamkine, *Revue & Corrigée*), d'un centre de recherche de musique concrète (le Centre Pierre Schaeffer, situé à Montreuil, à qui une soirée mensuelle est réservée à partir de la septième saison, avec des subventions spécifiques notamment du Conseil Général), et la Scène Nationale déjà mentionnée (Centre André Malraux de Vandœuvre-lès-Nancy, festival Musique Action). Surtout, les musiciens de ces diverses bandes se produisent désormais avec des improvisateurs. Entretemps, d'autres réseaux sont mobilisés, entre autres par l'intermédiaire de Noël Akchoté, qui invite des musiciens des scènes rock expérimental (par le biais de Quentin Rollet – fils de Christian Rollet, figure de l'avant-garde consacrée du jazz – et du label Rectangle qu'ils ont créé en 1996) et musiques improvisées européennes (avant-garde consacrée dans d'autres pays, et alors peu programmée en France si ce n'est dans quelques festivals), puis avec la « redécouverte » de musiciens de l'ancienne avant-garde demeurés sur un créneau à la fois « radical » et peu consacré (Joëlle Léandre, Daunik Lazro, Michel Doneda, Annick Nozati, Jean-Marc Montera, Didier Petit, Yves Robert…), et l'investissement de scènes improvisées étrangères périphériques (russe, japonaise, chicagoane…).

Autre indice de ces déplacements, le club enregistre en juin 1994 une compilation qui vaut manifeste, et rend visible sa démarcation de l'avant-garde consacrée au profit des générations suivantes, mais encore exclusivement à l'intérieur du monde du jazz (*L'amour, quelques instants chavirés*, Deux Z, 1994). Elle rassemble Yves Robert Quartet et François Corneloup Quartet (entrés sur le marché au début des années 1980), Noël Akchoté Unit, Kartet et Julien Lourau Groove Gang (entrés au tournant des années 1990). Et elle vaut au club la consécration d'un prix de l'Académie du Jazz au titre de meilleur événement de l'année : les expressions référant à l'existence d'une « scène des Instants Chavirés » se stabilisent dans la presse spécialisée ou culturelle (*« on y trouve des têtes chercheuses, notamment les "musiciens maison", comme* [les musiciens de la

compilation] », *Les Inrockuptibles*, 1995) ; *« la tête de pont d'un réseau national mais aussi européen. Longue vie à cette utopie réalisée »*, *Jazzman*, dossier « Les cinquante meilleurs clubs de jazz en France », 1997…). Mais second déplacement, par la suite, le club se trouve annoncé et traité dans un éventail toujours plus varié de périodiques spécialisés (outre la presse culturelle généraliste ou les pages culturelles des grands quotidiens), du rock à la musique contemporaine en passant par les musiques électroniques, pop, traditionnelles… Pareillement, les expressions inventées pour désigner le style de prestation qu'il promeut désormais visent, dans leur diversité, à éviter toute référence à un ensemble stabilisé de conventions sonores au profit d'une posture d'innovation, comme celles diffusées par deux des espaces critiques les plus liés au club (leurs responsables font partie de la « bande des Instants ») : *Fennec, le site* [internet] *des musiques créatives*, et *Peace Warriors, le fanzine des musiques inespérées* (cf. aussi *« musiques de traverse »* mentionné ci-dessus).

Cependant, pour rendre compte pleinement de la stabilisation de ce style de prestation, il nous faut mobiliser un nouveau facteur, délaissé jusque-là car il donne ses pleins effets au terme de la phase d'élaboration de la « scène » en question (à partir donc des sixième et septième saisons). En 1993, Philippe Bacchetta a été consulté par Jacques Panisset, directeur du festival de jazz de Grenoble chargé par le Ministère de la culture d'un rapport sur la diffusion du jazz en France[25]. Ceci a certainement contribué à son identification à l'espace de concertations entre organisations et administrations culturelles, et en retour, valorisé Instants Chavirés au sein de cet espace – qui est aussi un espace d'interconnaissance. Toutefois, c'est seulement fin 1996 qu'il intègre le cercle plus réduit des acteurs-relais entre monde professionnel et administration publique : la Direction de la musique et de la danse du Ministère sollicite cinq responsables de jazz-clubs situés au pôle du jazz « contemporain » (trois faisaient partie des consultés de 1993), pour qu'ils créent une Fédération des scènes de jazz et de musiques improvisées (FSJ) – elle sera élargie à douze membres en 1999, dont la Cave Dîmière, seul autre jazz-club francilien[26]. Elle est destinée à professionnaliser le secteur (entre autres le légaliser vis-à-vis des législations en matière de contrats de travail et de fiscalité) et à servir d'interlocuteur de l'administration centrale, en contrepartie implicite d'un accès stabilisé aux subventions publiques.

Puis en 1997, la nouvelle administration centrale (dirigée par Catherine Trautmann) met en place une Commission nationale pour les musiques actuelles (dirigée par Alex Duthil), dotée d'une sous-commission spécifique pour le jazz et les musiques improvisées (dirigée par Michel Orier, cf. *supra*). Bacchetta est membre des deux,

---

[25] *Jazz et musiques improvisées, rapport sur un état des lieux. 1. Diffusion*, Ministère de la Culture, février 1993 (il a donc été commandé sous l'administration Lang). Le second volume (*Enseignement*) est dû à Bob Revel, musicien de jazz, inspecteur de la Direction de la musique, puis directeur de l'Ecole nationale de musique puis de la Cité des arts de Chambéry. Bacchetta est l'un des 4 responsables de jazz-club parmi les 54 acteurs consultés.

[26] Instants Chavirés en démissionne en 2000, en compagnie des Trinitaires (Metz). Bacchetta nous l'expliquera (journal de terrain, 17 avril 2001) en décrivant les autres membres comme uniquement intéressés par les économies d'échelle que la FSJ leur permet en matière de tournées de musiciens – *« la FSJ c'est devenu un simple tourneur, mais gratuit »* – et seulement désireux de *« remplir leurs salles »* (*ie* délaissant l'activité de parrainage de nouveaux talents ou « courants » aux grandes maisons de disques). Nous ne connaissons toutefois pas le détail des divergences et conflits éventuels.

comme responsable d'un « petit lieu de diffusion » pour la première, et d'un jazz-club pour la seconde. Il y occupe une position d'exemplarité, dans la mesure où l'un des axes prioritaires concerne les « petits lieux » (moins de 200 places), et où Instants Chavirés a le prestige de l'« innovation » par excellence, ayant produit une nouvelle scène musicale et révélé de nombreux jeunes talents. Il contribue ainsi directement à la formalisation de la charte des Scènes de Musiques Actuelles (SMAC), officialisée par une circulaire en août **1998**, qui conditionne le soutien public à l'engagement pour la création « actuelle », une politique d'élargissement des publics, l'insertion dans la vie musicale locale (animation, enseignement, coproductions…), le développement de partenariats nationaux voire européens (essentiellement les tournées), le respect des dispositions légales.

On pourrait donc affirmer que, d'une certaine façon, Instants Chavirés se situe au pôle avant-gardiste d'un nouvel espace musical créé en grande partie par l'administration publique, celui des « musiques actuelles », même si sa « scène » ne s'y superpose pas strictement[27]. Celles-ci désignent en effet toutes les musiques à l'exception des musiques académiques (classique et contemporaine) et traditionnelles, quand le club allie jazz, rock, musiques contemporaine, électroniques et traditionnelles (donc ni reggae, ni rap, ni chanson). Quoiqu'il en soit, la stabilisation (et non la formation) du style et de la scène des Instants Chavirés a donc été en grande partie permise par cet investissment institutionnel au sein d'espaces d'élaboration des politiques publiques qui connaissaient des évolutions similaires[28].

Position des réseaux

Nous avons décrit le travail de programmation d'Instants Chavirés comme l'invention d'une position, tant professionnelle qu'esthétique, réalisée essentiellement par la mobilisation et la constitution de réseaux – puis leur stabilisation grâce entre autres à la valorisation critique et aux ressources institutionnelles publiques. Il nous faut donc préciser, comme annoncé en introduction, la façon dont se sont articulés effets de position et effets de réseau. Il semble à première vue que ces derniers constituent un facteur explicatif spécifique, non réductible aux premiers. D'une part, la nature de l'activité du club est centrée sur l'articulation de différents réseaux de coopération musiciens au sein d'un même espace stylistique (la programmation), et l'on peut être tenté de transformer ce qui est une forme d'activité en un facteur explicatif. Dautre part, la radicalisation du club, passé de l'insertion au pôle de l'avant-garde consacrée à la constitution d'un pôle de la jeune avant-garde, paraît être l'effet direct de la mobilisation

[27] Cet espace (140 salles en 2002) ne constitue pas un champ au sens strict, dans la mesure où les acteurs des espaces stabilisés que désignent les différents genres musicaux cités ne sont mis en concurrence que ponctuellement, et ce même au sein de l'administration centrale, qui continue, « en interne », à les traiter de façon séparée. Toutefois, les circulations de musiciens d'un genre à l'autre ne sont pas rares entre jazz, rock, chanson, musiques traditionnelles (moins avec le rap, la techno, le reggae ; noter que la distribution est légèrement différente) – mais essentiellement en tant que musiciens « de studio » ou « de tournée » (accompagnateurs de projets identifiés uniquement aux leaders des fomations). C'est notamment le cas, d'ailleurs, des musiciens de jazz, qui occupent sur ce marché une position privilégiée.

[28] Nous ne pouvons détailler, mais ceci s'est en effet traduit, outre les effets indirects, par l'organisation de résidences, de festivals, de coproductions avec d'autres structures, l'internationalisation de la programmation…

des réseaux des jeunes entrants : ceux-ci inventent leur position stylistique et professionnelle en construisant grâce au club de nouveaux réseaux, de plus en plus « radicaux », déplaçant ainsi le centre de gravité du club, jusqu'à la stabilisation d'une position d'avant-garde, puis son exploitation par l'extension de nouvelles ramifications, et sa consécration. Il y aurait alors une phase d'élaboration de la position, où les effets des ressources initiales, pas encore traduites en capitaux spécifiques (en cours de conversion si l'on veut), laisseraient place et se combineraient à des effets de réseaux.

C'est d'ailleurs ce que semblent confirmer les rationalisations *a posteriori* de Philippe Bacchetta, qui interprète ces évolutions autour de *« surprises »*, qu'on peut désigner comme des événements au sens de « ruptures d'intelligibilité »[29] : des musiciens méconnus tout au moins en France, programmés pour la première fois au club, qui non seulement leur plaisent esthétiquement, mais rassemblent un public important et inédit, qui apparaît dès lors comme « à développer » en explorant les réseaux de coopération dont ces artistes constituent des « têtes de pont ». La première est provoquée par Tim Berne, figure de la scène new-yorkaise (autour du club Knitting Factory, « héritier » de la « bande d'Andy Warhol ») programmé dès la cinquième saison (8-11 mars 1995), puis une à deux fois par an, et quatre fois pour deux à quatre soirées consécutives. La seconde réunit Ninh Lê Quan, percussioniste entré au début des années 1980 conjointement en musique contemporaine et en improvisation « radicale », Günter Müller, figure du free jazz allemand, et surtout Jim O'Rourke, figure de la scène chicagoane (Etats-Unis) qui croise musique contemporaine minimaliste et rock expérimental, et l'un de ses partenaires habituels, J.-A. Deane. Il est situé à la fin de la sixième saison (21 mai 1996), c'est-à-dire précisément au moment où la part des nouveaux réseaux de coopération dans la programmation, leur internationalisation, et l'effacement conséquent de certains anciens (notamment l'avant-garde consacrée) se densifient – et juste avant la création de la FSJ. Bacchetta nous déclare ainsi, liant découvertes esthétique et stratégique : *« on s'est rendu compte assez vite qu'il y avait des choses qu'on ignorait complètement qui faisaient déplacer beaucoup de monde, des choses qui étaient pas commerciales, pas connues, complètement hors normes, qui étaient en dehors de ce jazz que nous on connaissait, je pense à Jim O'Rourke, par exemple, la première fois qu'on l'a fait venir, en plus c'était Ninh Lê Quan, qui est pas très commercial et très connu, et la salle était bourrée, c'était un des premiers grands succès des Instants »* (entretien, 12 mars 1999 ; il revient à deux autres reprises sur ce concert dans l'entretien).

Pour autant, l'affaire se complique si l'on revient, par exemple, sur les ressources initiales du club, en prolongeant la comparaison avec la Cave Dîmière. On se souvient que ce club présentait des propriétés analogues (subvention, banlieue « rouge », avant-garde consacrée), mais avait construit sa position sur le segment du « jazz contemporain » (avant-garde consacrée et ce que nous avons appelé le jazz « patrimonial innovant »). En y regardant plus en détail, certaines micro-différences initiales apparaissent significatives. D'une part, l'histoire culturelle locale de Montreuil, et la position qu'y occupe Bacchetta (interconnaissance, acteur culturel « potentiel »), ont permis une première subvention d'un montant alors rare, sinon exceptionnel, pour un jazz-club, et ainsi assuré d'emblée une relative autonomie de programmation. D'autre part, les activités antérieures de Bacchetta l'avaient lié à certaines bandes de l'avant-

[29] Alban Bensa et Eric Fassin, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n°38, mars 2002, pp. 5-20.

garde ancienne : l'avant-garde consacrée, fortement présente dans la programmation dès les premières soirées, qui assure ainsi une première visibilité immédiate, favorisant là aussi l'autonomie de programmation ; et l'avant-garde moins consacrée et plus récente[30], alors peu distincte de la précédente si ce n'est par son centrement sur des réseaux plus européens, mais qui se verra mobilisée et réhabilitée par la jeune avant-garde « radicale » dans son opposition aux anciens consacrés.

Ainsi, selon nous, les effets de réseaux ont fonctionné comme des *démultiplicateurs* des capitaux et des insertions initiaux (puis acquis), activant et faisant fructifier en quelque sorte ces micro-différentiels de ressources. Autrement dit, si l'analyse de réseau constitue une méthode particulièrement heuristique, et notamment pour des activités elles-mêmes centrées sur les jeux de réseaux, elle ne permet pas, tout au moins dans le cas étudié, d'identifier un facteur explicatif autonome : celui-ci ne fonctionne, quand il fonctionne, que combiné à d'autres facteurs. La construction de la programmation, on l'a vu, s'est organisée en fonction d'un espace évolutif des possibles tel qu'il était perçu (plus ou moins précisément, mais toujours explicitement) par les responsables du club : ceux-ci considèrent eux-mêmes les réseaux qu'ils mobilisent ou dont ils se démarquent, comme des ressources, le plus souvent indissolublement stratégiques et esthétiques (style innovant ou dépassé, nouveau public, vivier de prestations possibles inédit…), pour se positionner par rapport à des pôles d'attraction ou de répulsion (avant-garde consacrée, jazz commercial, musiques expérimentales, etc.). Ceci ne signifie donc pas que les effets de réseaux soient négligeables ou « réductibles » aux effets de position, puisqu'on l'a vu, ils contribuent directement et de façon « imprévisible » à la traduction des ressources initiales en capitaux spécifiques et à l'élaboration de la position du club – mais ils sont saisis par des intentions « positionnelles ». Telle « tête de pont » programmée fait « événement » en faisant apparaître un micro-univers esthético-professionnel insoupçonné – encore faut-il, pour qu'il y ait découverte et exploration de ce nouveau réseau, que « découvrir » et « innover » constituent des opérations valorisées, et que ce réseau intéresse les programmateurs : il est aussi de *mauvaises* surprises, et des réseaux délaissés. De même, les stratégies (qui peuvent ne pas être « stratégistes ») de réseau variées, parallèles ou croisées, des figures et collectifs de la jeune avant-garde, ont bel et bien contribué à emporter Instants Chavirés sur des terrains esthétiques inédits – encore fallait-il qu'Instants Chavirés s'y retrouve et accepte, voire propose de jouer ce jeu-là (et accepte et suscite aussi, nous l'avons vu, l'apparition d'une bande des Instants, avec ses effets de sociabilité affective-professionnelle et d'émulation particulièrement denses, qui ont permis de constituer des ressources nouvelles, en termes de capitalisation d'innovations, de cadre d'exprérimentation continuée, de réputation collective). Ainsi, démultipliciation ne signifie pas simple redoublement : les activités élaborées n'étaient pas « contenues » dans leurs conditions initiales de possibilité ; il n'y a pas d'effet « mécanique » des capitaux préalables, mais bien invention de position, rencontres de ces capitaux avec un

[30] Non traitée faute de place : essentiellement figurée par Jean Rochard, son festival de Chantenay-Villedieu créé en 1979, son label NATO créé en 1980, et sa revue *Jazz Ensuite* (5 numéros d'octobre 1983 à juillet 1984 ; à noter que des extraits du livre de Derek Bailey mentionné plus haut y avaient été traduits dès janvier 1984, par Gérard Rouy). Bacchetta le présente comme son premier parrain dans le « milieu » : premier festival où il a été invité et premier label à lui envoyer systématiquement ses disques en tant que journaliste radio (deux rites d'institution cardinaux pour les « personnels de renfort »).

espace des possibles, et extrapolation de micro-différences par le jeu, entre autres, des réseaux.