

**Olivier ROUEFF**  
***EHESS (SHADYC / LSS)***

### **DE LA LÉGITIMATION DU JAZZ<sup>1</sup>**

Les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français mesurent principalement des préférences déclaratives et des fréquentations d'équipements culturels, dont certains sont fragmentés en genres – fréquence des sorties au concert ou d'achats de disques pour l'opéra, le concert de rock, la musique classique... Si les quantifications obtenues demeurent d'indispensables documents, il devrait toutefois être possible de proposer d'autres variables destinées à compliquer l'analyse. On se rappelle ainsi que les enquêtes menées dans les années 1960 par l'équipe de Pierre Bourdieu voulaient montrer qu'en matière culturelle, les objets ou les lieux importaient moins que les rapports aux objets et aux lieux : la « distinction » se jouait dans les manières d'apprécier et de commenter les œuvres plus que dans le choix de telle ou telle œuvre<sup>2</sup>. Ce sont des pratiques, des façons de faire que hiérarchise l'échelle des légitimités culturelles. Les listes de noms d'artistes et d'œuvres élaborées dans *La distinction* se rapportaient non à l'essence des objets désignés, mais au fait qu'à ce moment de l'évolution des pratiques culturelles, tel rapport à la culture avait investi ce genre d'objets plutôt qu'un autre<sup>3</sup>. D'où la possibilité d'analyser les réappropriations savantes d'un folklore populaire ou les réappropriations populaires du panthéon musical classique, mais aussi les processus de légitimation du cinéma, de la bande dessinée ou du jazz. La notion de légitimité culturelle était alors au cœur de l'interprétation. Empruntée à Max Weber, elle désignait l'autorité symbolique acquise par certaines pratiques, capables dès lors d'imposer l'acquiescement ou le rejet du seul fait de leur présence ou de leur évocation. La culture légitime était la culture dominante, celle par rapport à laquelle tout agent est sommé de se positionner, entre adhésion naïve ou savante, respect craintif ou serein, parfois rejet maladroit ou véhément – rejet qui n'était que la marque d'une indifférence impossible.

Une question s'est alors posée, celle de la commensurabilité des pratiques. En effet, toutes les pratiques culturelles peuvent-elles être rapportées à une hiérarchie des légitimités unidimensionnelle et omniprésente ? Se définissent-elles toutes et avant tout en rapport à la culture légitime ? Jean-Claude Passeron et Claude Grignon ont naguère démontré qu'il n'en était rien : une pratique n'est pensable

---

<sup>1</sup> Cette intervention s'appuie sur un travail de thèse en cours consacré à une sociologie historique des façons de faire le jazz en France, mené à l'EHESS sous la direction de Jean-Louis Fabiani.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965 ; Pierre Bourdieu, Alain Darbel, Dominique Schnapper, *L'amour de l'art. Les musées européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

que dotée d'une autonomie symbolique, certes relative par définition<sup>4</sup>. Mais que signifie «relative» dans ce contexte ? S'agit-il du tracé d'une ambivalence intrinsèque, qui distinguerait dans les pratiques culturelles une face dominée ou dominante et une face autonome ? Manière, peut-être, de déplacer le problème et de le renvoyer à une simple affaire de point de vue adopté par l'observateur. Nous voudrions y voir plutôt une invite à la contextualisation des interprétations. La piste que nous suivrons s'appuie sur le constat qu'une pratique culturelle se réalise dans une multiplicité de contextes. Dit autrement, sur l'idée que les mondes de l'art analysés par Howard Becker<sup>5</sup> peuvent être décrits comme des *univers de situations probables*. Les «conventions» ou les «règles» se stabilisent en s'objectivant dans des dispositions corporelles (savoir-faire, compétences, habitudes...) et dans des dispositifs situationnels. Toutes les actions interdépendantes se réalisent ainsi dans des situations structurées – pour le jazz par exemple : du local de répétition où une formation travaille son répertoire, au salon où l'amateur écoute un disque, en passant par le studio d'enregistrement, l'atelier de réparation des instruments, la soirée où le novice est invité au concert, la salle de rédaction où le journaliste rédige sa critique, le bureau de la Sacem où les dossiers d'aide sont sélectionnés, etc. Une telle recontextualisation exige donc de repérer les situations concrètes où il peut être question de légitimité, c'est-à-dire d'une mise en rapport de pratiques culturelles hétérogènes à des fins de hiérarchisation selon un principe de dignité culturelle – encore faudra-t-il identifier sous quelles modalités et selon quels critères de mesure. Nous distinguerons, pour les besoins de notre analyse, les formats des situations (les agencements matériels) et leurs usages institués (les façons valorisées de les investir et de les utiliser), leur association définissant ce que nous appellerons un dispositif – dispositif d'appréciation pour ce qui nous intéresse ici, qui organise la rencontre entre des auditeurs et des instrumentistes.

Une autre question est celle de l'évacuation des objets culturels. La théorie de la légitimité s'est dans un premier temps constituée non seulement contre les discours lettrés sur la culture, qui valorisaient la puissance intrinsèque des œuvres et le don ineffable des artistes, mais aussi contre les sociologies du loisir ou de la culture de masse : il fallait démontrer que la diffusion massive de certains biens symboliques n'entraînait pas de transformation sensible de la structure des inégalités, et ne résorbait en aucun cas la conflictualité des classes sociales. L'un des schèmes justificatifs employés s'énonçait sous la forme du vieil adage léniniste : « il faut tordre le bâton dans l'autre sens ». Ces deux oppositions conduisaient ainsi à faire des œuvres de simples supports d'identification collective, des objets arbitraires qui ne comptaient qu'en tant qu'appropriés d'une certaine façon par certaines fractions sociales : ils n'étaient plus que l'écran transparent sur lequel venaient se projeter les croyances et les distinctions de classe. Depuis, de nombreux travaux sont venus rappeler qu'il était

---

<sup>4</sup> Jean-Claude Passeron, Claude Grignon, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil / Gallimard, 1989.

<sup>5</sup> Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

possible de traiter les objets culturels, avec leurs singularités matérielles et les spécificités de leurs modes de présence, sans retomber dans la simple paraphrase des commentaires cultivés qui n'attribuent leurs effets qu'à la toute-puissance du beau ou du génie, ni surinterpréter les propriétés sociales des « croyants » pour attribuer leur goût à l'ensemble de leur classe d'appartenance<sup>6</sup>. Il convient dès lors de rapporter les histoires et les fonctionnements des pratiques culturelles aux objets qu'elles investissent, pour montrer comment celles-ci s'objectivent, mais s'objectivent au sens fort : les corps, les dispositifs et les objets ainsi informés (mis en forme et dotés de sens) se proposent aux activités avec leurs contours et leurs potentialités propres<sup>7</sup>.

### **Les pratiques d'audience dans l'histoire**

Un bref recours à l'histoire nous permettra dans un premier temps d'identifier un rapport perpétué des promoteurs du jazz à la dignité artistique, puis de faire ressortir les singularités du dispositif « jazz-club » tel qu'il s'est stabilisé dans les années 1950.

#### *Une musique « illégitime »*

L'invention du jazz comme genre musical différencié s'est réalisée en France au tournant des années 1930, au terme d'une série de prises à parti des procédés sonores et orchestraux du *jazz-band*, apparu au music-hall et dans les dancings dès la fin de la Grande Guerre. Il n'est pas possible de restituer ici ce processus de « réappropriation savante (et souvent demi-savante) du primitivisme et de l'exotisme du rythme pulsé », selon l'expression de Jean-Louis Fabiani<sup>8</sup>. En résumé, le jazz-band a servi de multiples stratégies de rénovation de la culture, principalement dans les domaines du divertissement situé à la croisée des univers cultivés et populaires (spectacles, tours de chant, cinéma et danses), de la littérature (des écrivains prétendants et « modernistes » comme Blaise Cendrars, Paul Morand, Philippe Soupault, Pierre Mac Orlan...) et des avant-gardes musicales (autour de Jean Cocteau et du Groupe des Six). A travers sa valorisation du rythme (et l'usage inédit de la batterie) et son rapport à la danse et au music-hall, il était identifié comme un symbole de la « modernité »,

---

<sup>6</sup> Pour n'en citer que quelques-uns : Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Flammarion, 1992 ; Roger Chartier, *L'ordre des livres*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992 ; Jacques Cheyronnaud, « La parole en chantant. Musique et cultures politiques », *Protée*, printemps 2002, pp. 79-94 ; Jean-Louis Fabiani, *Lire en prison. Une étude sociologique*, Paris, BPI, 1995 ; Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993 ; Bernard Lahire, *La raison des plus faibles. Rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Presses Universitaires de Lille, 1991 ; Jean-Claude Passeron, Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, CERCOM, 1991.

<sup>7</sup> Les développements qui suivent, profitant du « dispositif colloque », prennent la forme de réflexions provisoires élaborées à partir de nos enquêtes, et visent plus à poser des questions qu'à apporter des réponses.

<sup>8</sup> Jean-Louis Fabiani, « 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, p. 231.

incarnant d'abord l'hédonisme industrialisé de l'Amérique, puis le primitivisme authentique et spontané de l'Afrique<sup>9</sup>.

Les cercles d'amateurs qui se saisirent de ces pratiques du jazz-band pour en faire un genre musical digne et autonome valorisèrent le « jazz hot », c'est-à-dire improvisé, des instrumentistes afro-américains contre les orchestres blancs du music-hall et les multiples usages fonctionnels des procédés du jazz-band. Outre la mise en place d'un monde d'amateurs et de réseaux de coopération, leur entreprise impliquait un travail discursif de définition, de reconstitution des origines, de classements et d'exclusions... qu'on peut ramener à une bataille à double front. Il fallait d'un côté distinguer le jazz de ses usages fonctionnels, comme adjuvant de spectacles, accompagnateur de chansons ou support de soirées dansantes – autrement dit, attirer l'attention du public sur les sonorités du jazz, constituées par ce geste comme répertoire d'« œuvres », comme « musique » valable en elle-même<sup>10</sup>. Et de l'autre côté, il s'agissait de le positionner au niveau de la musique académique, pour montrer à la fois qu'il en était digne, puisque pratique savante et esthétisée comme elle<sup>11</sup>, et qu'il la concurrençait, par sa sensualité et sa valorisation de l'interprète contre le compositeur. Cette double démarcation était asymétrique, construisant une hétérogénéité aux pratiques fonctionnelles, mais une équivalence, dans la concurrence, aux pratiques dès lors dites sérieuses<sup>12</sup>. Elle fit donc du jazz une musique non seulement esthétisée et savante, mais « illégitime ». Illégitime moins parce qu'elle serait exclue de l'univers le plus consacré, auquel cas toutes les musiques non académiques le seraient aussi, que parce qu'elle était problématisée, définie explicitement en termes de légitimité : la revendication d'une dignité artistique était effectivement l'un des ressorts thématiques de son élaboration<sup>13</sup>. Ce positionnement eut des effets immédiats, mais on peut dire *a posteriori* que l'entreprise de

---

<sup>9</sup> Cf. Denis-Constant Martin, Olivier Roueff, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002.

<sup>10</sup> Cette focalisation des attentions sur les sonorités du jazz avait fort à voir avec les appropriations de la technologie du disque qui se mettaient en place au même moment, dans le sens de l'avènement d'une écoute « aurale » (à la fois acoustique et esthétique) de la musique, comme l'appelle Sophie Maisonneuve (« De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain*, n°37, septembre 2001, pp. 11-28).

<sup>11</sup> Ces deux adjectifs fonctionnent ensemble, mais insistent sur deux paramètres différents : esthétisé désigne une focalisation exclusive des pratiques sur la dimension acoustique des performances, et la perception de ces sonorités comme des *œuvres* due à l'intention créatrice d'un artiste ; savant désigne le travail de ces œuvres consécutif à cette esthétisation – pour les auditeurs, par des allers-retours entre élaboration de commentaires centrés sur l'objet sonore, affinement des dispositions à l'écoute et développement des perceptions auditives ; et pour les instrumentistes, par la rationalisation et la complexification des procédés d'« effectuation vive », pour reprendre l'expression de Jacques Cheyronnaud (op. cit.), orientée vers le développement d'une originalité créative.

<sup>12</sup> Si l'on s'amuse à le surinterpréter, ce qualificatif suggère assez bien l'ambivalence. Il s'agit d'un synonyme approché d'austère, qui vise à souligner *a contrario* la sensualité du primitivisme jazziste. Il porte en même temps l'idée que seules ces musiques académiques sont une « affaire sérieuse », digne d'intérêt.

<sup>13</sup> Ce n'est pas le cas, par exemple, des musiques de bal populaire. Si leurs amateurs devaient probablement, dans certaines occasions, mesurer leurs pratiques au modèle consacré, ce devait être assez rare. Elles ne se définissaient pas essentiellement dans ce rapport. En guise de proposition provisoire, on peut dire qu'elles étaient plus « a-légitimes » qu'illégitimes. Nous reviendrons sur ces questions.

légitimation qu'il induisait n'aboutit qu'avec les années 1950, quand le dispositif « jazz-club » en vint à être définitivement détaché des pratiques de danse.

### *Le dispositif « jazz-club »*

#### a- La domestication du public

Les transformations des pratiques du jazz à la Libération ont été thématiques à travers une polémique entre partisans du *revival* du style nouvelle-orléans et partisans de l'innovation du be-bop, repérée dès 1946 dans quelques enregistrements importés des Etats-Unis (et immédiatement appréhendée en France comme une entreprise collective de rénovation du jazz). Dans ce contexte aux multiples facteurs, l'invention du jazz-club s'est réalisée par l'esthétisation relative des cafés-concerts et des « caves » spécialisés en jazz<sup>14</sup>. Autrement dit, le format pré-existant qui associait scène dotée d'un orchestre, parterre de tablées où boire, discuter et écouter, et parfois piste de danse, a vu le développement de nouveaux usages. Ceux-ci consistèrent grosso modo à réorienter l'attention des participants aux soirées vers l'action scénique, et en conséquence, à réduire la part des danses et des activités extra-musicales (conversation, boisson...) au profit de l'écoute attentive des instrumentistes. Cette captation relative de l'attention était le produit de la mise en place progressive d'un rapport au jazz définitivement esthétisé et savant, réalisée à l'occasion de l'appropriation du be-bop (mais effective aussi pour les autres styles de jazz, par contrecoup). Le jazz fut alors « musicologisé », c'est-à-dire détaché de sa réduction à une expression sonore de la « culture afro-américaine » pour être promu au rang de « langage musical » autonome<sup>15</sup>. Le be-bop y donnait prise car il constituait un espace de saisie et de complexification des procédés du jazz (harmoniques, rythmiques, d'improvisation principalement), qui plus est thématisé en ces termes par ses hérauts afro-américains. Il est ainsi significatif que les premiers promoteurs du be-bop aient été d'une part, des critiques formés à la musicologie ou au rapport esthétisé et savant à l'art, et d'autre part, des musiciens professionnels qui jouaient là leur élévation au statut de créateurs à part entière – quand le *revival* du jazz traditionnel était plutôt le fait d'orchestres amateur. Autant de composants des pratiques (qu'il faudrait déployer plus...) qui orientaient l'écoute vers les sonorités musicales et instaurèrent donc un nouvel usage des jazz-clubs<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Il s'agit des légendaires « caves de Saint-Germain-des-Prés » décrites par Boris Vian dans son *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* (Paris, Pauvert / Le livre de poche, 1997), dont la principale nouveauté consiste à avoir été immédiatement mises en légende du fait de la médiatisation des métiers littéraires et artistiques survenue à la Libération (cf. Frédérique Matonti, « Quelques hypothèses sur les cafés littéraires », *Cahiers de l'IHTP*, n°20, mars 1992, pp. 101-111). Cf. aussi Philippe Gumpłowicz, « Au Hot Club de France, on ne faisait pas danser les filles », *Paris 1944-54. Artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, Paris, Autrement, Série mémoires n°38, 1995, pp. 167-182.

<sup>15</sup> Cf. Olivier Roueff, « L'institution de la musique dans le jazz. Ce que le "langage" fait aux pratiques », *L'Homme*, à paraître en 2003.

<sup>16</sup> Les créations de jazz-clubs se multiplièrent alors, tout au moins à Paris. Si l'on compte 36 lieux programmant régulièrement du jazz entre 1920 et 1939 (autres que salles de concert ou de music-hall), il y en eut 57 entre

## b- Une esthétique sociale et située

Cette domestication du public liée à l'autonomisation des instrumentistes fut toutefois relative, et c'est là l'une des spécificités du dispositif jazz-club. Nous décrirons ses deux traits principaux par l'expression d'esthétique sociale et située. Elle est reprise de William Weber, qui parle d'esthétique sociale pour qualifier les pratiques de l'opéra du 18<sup>e</sup> siècle et les différencier de celles inventées dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Le jazz-club leur est comparable, car il associe lui aussi deux pôles d'attention, sans que ceux-ci soient ressentis, la plupart du temps, comme contradictoires : l'écoute de l'orchestre sur fond de conversations et d'entrechocs de verres ; et la conversation entre amis ou connaissances sur fond de musique de jazz. La part de l'écoute varie selon le type d'usage importé par les acteurs présents, mais aussi selon la réputation du jazz-club et celle de l'orchestre, et selon la nature des techniques de captation de l'attention utilisées par le programmeur ou les instrumentistes (qu'on songe aux appels au silence, au volume de la sonorisation, à l'attitude plus ou moins distante des instrumentistes etc.). Mais le point à souligner est celui-ci : la pratique esthétisée du jazz-club intègre une dimension de sociabilité. Les participants viennent généralement en groupe, et chaque jazz-club un peu réputé est doté de son réseau d'interconnaissance qui constitue l'un des segments du « deuxième cercle » des récepteurs analysé par Emmanuel Pedler et Emmanuel Ethis (intégrant amateurs habitués, critiques, producteurs, instrumentistes, programmeurs...)<sup>18</sup>. Ainsi, sauf soirée exceptionnelle, aucune n'est consacrée exclusivement aux pratiques de sociabilité distraites aux instrumentistes, ou aux pratiques focalisées d'écoute. Il n'y a (presque) jamais de silence total – mais il se trouve souvent quelques amateurs pour écouter avec concentration les instrumentistes et injurier de façon plus ou moins ostentatoire les barbares qui les gênent. La plupart écoute en discutant de temps à autres, ou discute en écoutant de temps à autres, dans des proportions variables au fil de la soirée.

L'autre trait du dispositif « jazz-club » peut être désigné comme esthétique située. Il concerne surtout les auditeurs plutôt attentifs aux instrumentistes, mais intègre dans ses composants l'aspect « social ». Toute situation artistique est située, dans la mesure où l'expérience esthétique est produite en situation par l'usage des œuvres proposées (c'est évident pour le concert ou le théâtre, mais c'est la

---

1945 et 1964 (Jean Rousseau, « Les lieux parisiens du jazz. Répertoire historique », *Les Cahiers du Jazz*, 3<sup>e</sup> série, n°1, janvier 2001, pp. 207-216). Ce recensement ne tient pas compte de la transformation dont nous parlons : dans l'entre-deux-guerres, les lieux qui pourraient être requalifiés *a posteriori* comme des formes approchantes du jazz-club sont beaucoup moins nombreux ; après la Libération, la plupart des lieux créés sont des jazz-clubs, même si la part d'écoute attentive est difficile à mesurer. Ainsi avant 1939, les journalistes spécialisés annoncent des lieux où du jazz est programmé, sans identifier des lieux *de jazz* ; et après 1945, ils présentent surtout des *jazz-clubs* et leurs programmations.

<sup>17</sup> William Weber, « Did people listen music in the 18th century ? », *Early Music*, vol. XXV, n°4, novembre 1997, pp. 678-691.

<sup>18</sup> Cf. Emmanuel Pedler, Emmanuel Ethis, « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, 1994, n°68, pp. 85-103.

même chose, sous des modalités différentes, pour le disque, les arts plastiques, le cinéma...) : il s'agit d'une performance, au sens de l'anglais *to perform*. Mais les pratiques du jazz se sont constituées par une valorisation, une mise en exergue, un travail de cette dimension constitutive des situations artistiques. Ceci notamment à travers la valorisation du jazz-club comme situation d'appréciation par excellence, et la catégorie et les techniques d'improvisation (constamment (ré-)élaborées depuis l'avènement du « jazz hot »). L'improvisation désigne cet espace créatif investi par les instrumentistes, et écouté et apprécié par les auditeurs, qui consiste en propositions sonores élaborées au moment de l'exécution. Ce point a été abondamment souligné : l'institution par le jazz de l'interprète en authentique créateur, du fait du privilège accordé à l'« effectuation vive » et non à la partition. Mais ce qui l'a été moins, c'est que cette focalisation sur l'improvisation ne constitue que la part thématifiée et rationalisée d'un travail collectif plus large du caractère *en train de se faire* des expériences musicales. C'est le sens du dispositif « jazz-club » : il est orienté vers la mise en exergue, l'approfondissement, l'appréciation de cette *situation* des œuvres. De façon significative, ce trait concerne aussi l'écoute de disques, comme l'a montré Patrick Williams<sup>19</sup>, qui apprécie les sonorités dans leur rapport aux « conditions de la création » - d'où la quantité des informations sur les circonstances de l'enregistrement indiquées sur les pochettes de disques. On peut dire qu'à travers le disque, c'est la séance de studio ou le concert qui sont écoutés (et ce même si nombre d'amateurs savent que les œuvres discographiques résultent souvent d'un collage de plusieurs prises de son différentes).

### **La pluralité des pratiques contemporaines du jazz**

L'idéal-type du jazz-club que nous avons reconstitué vaut tout autant pour les années 1950-60 que pour la période contemporaine. Mais ce dispositif stabilisé a connu entretemps quelques modifications, qui indiquent une transformation sensible des pratiques. L'objectif à présent est de rendre moins évidente la référence au jazz comme à un genre unifié et homogène. L'enquête ethnographique permet en effet de souligner le contraste entre les dispositifs d'appréciation à l'œuvre dans deux lieux du jazz actuels.

#### *L'audience du Pelle-Mêle*

Le Pelle-Mêle est un jazz-club marseillais créé en 1979 et toujours actif, spécialisé en jazz historique<sup>20</sup>. L'adjectif historique désigne la valorisation collective des œuvres des maîtres du jazz américain des années 1940 à 1960. Celles-ci étaient alors appréciées comme des produits du moment,

---

<sup>19</sup> Cf. Patrick Williams, « De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme*, n°157-158, avril 2001, pp. 179-200.

dans le mouvement des innovations en train de se faire ; elles sont appréciées aujourd'hui comme des produits de l'époque qu'il s'agit de rejouer. Le jazz-club est ainsi devenu un *modèle* à perpétuer, perçu explicitement comme un dispositif spécifique et cohérent. Ceci implique des pratiques d'audience à la fois proches et différentes.

Il n'est plus besoin de revenir sur l'esthétique sociale et située déjà décrite, si ce n'est pour préciser que la domestication du public s'y est accentuée : il suffit d'un orchestre réputé ou de quelques techniques de captation de l'attention (principalement celles que thématisent les propos sur la « qualité » de la prestation) pour que le silence et l'immobilité gagnent l'auditoire pendant l'action scénique – « victoire » rarement totale toutefois. Pour saisir le sens de cette évolution, il faut se reporter aux paramètres des prestations qui sont écoutés (par les auditeurs attentifs aux œuvres), c'est-à-dire guettés, repérés et appréciés. Ainsi, les œuvres anciennes qui sont valorisées sont non seulement écoutées, mais jouées. Non pas à la manière des répertoires classique ou rock, où l'œuvre originale est identifiée à la partition, appréciée comme unique et immuable, et sujette à des interprétations (et des réarrangements pour le rock) variables et concurrentielles selon les conventions du moment. Mais sous la forme d'un répertoire de procédés musicaux (notamment d'improvisation), trouvés dans ces œuvres et repris, travaillés, rationalisés, appréciés par les amateurs (et les instrumentistes) d'aujourd'hui. C'est ce qui rend possible l'articulation entre valorisation d'un répertoire passé et esthétique située. Il s'agit d'une pratique « au second degré ». Les amateurs écoutent les instrumentistes présents jouer *avec* les maîtres passés ; ils guettent les procédés d'effectuation hérités et apprécient la façon dont ils sont utilisés dans le cours des prestations. Selon les circonstances et les préférences, ils peuvent être attentifs plutôt à l'aspect présent de leur personnalisation, ou plutôt à l'aspect « second degré » de leur restitution fidèle – et combinent généralement les deux dans des proportions variées.

Une fois décrit ce qui est écouté, il faut encore décrire comment c'est écouté, et comment cette écoute participe à la situation qu'elle apprécie. Le dispositif du jazz-club, comme tout dispositif culturel, implique une instance d'audience : il aménage une place et un rôle aux auditeurs, à charge pour ceux-ci de s'en saisir. Cette instance prend la forme d'une sorte d'auditeur idéal auquel s'adressent les créateurs, les commentateurs spécialisés et les organisateurs des formats d'appréciation (disque et concert). On peut la décliner en trois composantes : l'oreille valorisée (déjà décrite : celle qui écoute attentivement l'utilisation des procédés hérités), les « visages reconnus » et les procédés d'intervention.

Ces « visages » sont ceux des amis, des collègues, des journalistes, des programmeurs, des producteurs discographiques... qui sont présents le soir d'un concert, et sont reconnus par les

---

<sup>20</sup> Cf. Olivier Roueff, « Faire le jazz. La coproduction de la musique dans un jazz-club », *Revue de Musicologie*,

instrumentistes. Ils constituent l'un des segments des réseaux d'interconnaissance du monde du jazz (le « deuxième cercle »), et spécifient l'instance d'audience à laquelle s'adressent les musiciens – sous la forme des « retours » sur la prestation dont ceux-ci sont friands, des opportunités d'emploi qui peuvent s'en suivre, ou des « relais » vers l'espace public où se négocient les réputations et les affiliations. Ils renvoient aussi aux pratiques de sociabilité constitutives du dispositif jazz-club : chaque salle qui parvient à remplir régulièrement sa jauge est ainsi le lieu de rencontre privilégié d'un réseau d'habitues, parfois coextensif à l'un de ces segments du monde du jazz, surtout pour les plus réputées – il est ainsi connu que tel jazz-club est le « fief de la bande à X », alliance entre un programmateur et un groupe de musiciens qui semble être devenue une stratégie de consécration efficace.

Les procédés d'intervention à disposition des auditeurs afin de contribuer au déroulement des prestations sont nombreux, comparativement à d'autres dispositifs. La coproduction de la musique par les musiciens et les publics se fait ainsi particulièrement sensible, d'une façon qui se rapproche des grands concerts de « variétés » (au sens large). Ainsi, à l'instar de la plupart des spectacles vivants, le volume des conversations et des mouvements des auditeurs indique un état de disponibilité et d'attention, à ceci près qu'il est ici rarement nul. De plus, les auditeurs expriment comme ailleurs leur appréciation par des applaudissements situés en fin de morceaux, auxquels s'ajoutent souvent des cris et des sifflements. Enfin, ils interviennent dans le cours des morceaux en plaçant ces bruits à la fin des improvisations, voire au cours de celles-ci, après un passage particulièrement apprécié. Il s'agit de « chauffer le soliste », selon l'expression en vigueur, autrement dit d'interagir directement avec les musiciens<sup>21</sup>. La double polarité des attentions liée à l'esthétique sociale du jazz-club, associée à ces procédés d'intervention des auditeurs, font référence à l'ambiance légendaire des jazz-clubs de la « grande époque », que certains enregistrements *en live* permettent d'imaginer. On y entend en effet les conversations, les rires, et les entrecroisements de verre, souvent au grand dam des amateurs, désappointés par ces auditeurs d'alors qui ne se rendaient pas compte qu'ils côtoyaient un maître du jazz, quand eux ne peuvent le saisir qu'à distance, à travers un disque. Ce décalage renvoie au rapport de « second degré » au répertoire, mais indique aussi que cette ambiance du jazz-club procède elle

---

t.88, n°1, octobre 2002, pp. 69-93.

<sup>21</sup> Pour être court, nous réduisons la description de « ce qui se passe » aux éléments spécifiques, qui sont pour la plupart des signes de félicité de la situation (d'ailleurs perçus comme tels par les acteurs, ce qui renvoie à la dimension processuelle de ces situations : l'intensité a tendance à susciter l'intensification... et vice-versa), au risque de faire comme si toutes les soirées et tous les moments de chaque soirée étaient intenses et débridés, et ceci pour tous les acteurs présents. Ce n'est évidemment pas le cas, et une analyse plus étendue devrait faire droit aux échecs, aux intensités moyennes et aux indifférences de certains acteurs (cf. Anthony Pecqueur, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in C. Barril, M. Carrel, J.C. Guerrero, A. Marquez, *Les formes d'espace public. Usages et limites de la notion en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, à paraître).

aussi d'une citation, la « citation d'un passé déviant » qui induit une « stylisation de la connivence » entre musiciens et auditeurs, que relevait déjà Jean-Louis Fabiani en 1986<sup>22</sup>.

### *L'audience des Instants Chavirés*

Le jazz contemporain ne se résume pas à ces pratiques « historiques ». Le dispositif du jazz-club a en effet été repris par d'autres pratiques, mais sous des modalités très différentes. Les soirées des Instants Chavirés, un club de musiques improvisées créé en 1991 à Montreuil, permettent de s'en rendre compte – et de mesurer, en parallèle, à quel point le monde du jazz actuel est pluriel, constitué de pratiques éloignées les unes des autres.

Les musiques improvisées se sont formées comme style spécifique par le réinvestissement des innovations identifiées dans le free jazz américain des années 1960 et 1970<sup>23</sup>. En faisant là encore abstraction d'une multiplicité d'autres facteurs, on peut dire qu'il s'est agi d'isoler et de radicaliser l'esthétique située du jazz-club, ceci sous deux aspects. D'une part, la singularité et le statut des instrumentistes, hérités de l'institution de l'interprète en authentique créateur, ont été développés sur le modèle des plasticiens et des compositeurs contemporains<sup>24</sup>. D'autre part, les techniques d'improvisation ont été détachées de leurs supports thématiques pour être valorisées et travaillées de façon exclusive – on n'improvise pas sur un canevas pré-établi (comme en jazz historique), mais on improvise tout court, ou « totalement ». En conséquence, les performances musicales s'organisent sous la forme d'une rencontre sur le vif et éphémère entre des individualités stylistiques.

C'est précisément cela que les auditeurs écoutent et apprécient. Autrement dit, le paramètre d'écoute principal est constitué par le processus de coordination sur le vif entre instrumentistes, tel que les sonorités et, pour les concerts, les gestes effectués, le donnent à entendre (et à voir). Ce point de focalisation se dédouble en deux éléments, l'un qui concerne les instrumentistes, l'autre le processus. Premièrement, le style de chaque instrumentiste doit être original, c'est-à-dire à la fois cadré par les conventions du moment et singulier à l'intérieur de celles-ci. L'oreille repère d'un côté, la maîtrise de l'espace des possibles sonores, et de l'autre côté, la façon dont l'instrumentiste en démarque son répertoire personnel de sonorités. Deuxièmement, la coordination sonore de ces styles de jeu individualisés doit « prendre ». L'oreille est ici attentive, selon les catégories en vigueur, plus floues

---

<sup>22</sup> Op. cit., p. 238.

<sup>23</sup> Cf. Olivier Roueff, « Bohème militante, radicalité musicale. La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical », *Société et Représentation*, n°11, février 2001, pp. 407-432.

<sup>24</sup> Tels qu'ont pu les décrire respectivement Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minitext, 1998 ; et Pierre-Michel Menger, *Les laboratoires de la création musicale. Acteurs, organisations et politique de la recherche musicale*, Paris, La Documentation Française, 1989.

sur ce versant-là, aux événements sonores qui permettent de reconstituer une « dynamique », un « développement » qui gouvernerait la progression de la performance.

Les postures d'audition découlent de cette focalisation collective sur l'action en train de se faire sur scène. Elles sont de ce fait plus rapides à décrire qu'au Pelle-Mêle. En effet, les auditeurs sont en quelque sorte effacés, réduits au silence et à l'immobilité, seule façon de se laisser saisir par la situation, en l'occurrence par ce qui se passe sur scène. De façon significative, les comptes rendus d'écoute sont ainsi entièrement et systématiquement consacrés à ce que les instrumentistes ont produit – à tel point qu'il est souvent difficile de distinguer les comptes rendus de concert des chroniques de disque. La seule possibilité laissée à une écoute distraite consiste à penser à autre chose, tout en évitant chuchotements et circulations qui ne manqueraient pas d'être immédiatement sanctionnés.

Pour autant, cette discrétion et cette attention des auditeurs n'équivalent pas à une absence d'interaction entre instrumentistes et auditeurs. Là aussi, les instrumentistes s'adressent à une instance d'audience, de façon plus ou moins indépendante des propriétés des auditeurs concrets. Cette instance prend la forme de l'auditeur idéal, et l'aspect des visages reconnus, sur le même mode qu'au Pelle-mêle. Toutefois, il n'existe pas de mode convenable d'intervention directe sur le cours des performances. Les auditeurs concrets manifestent uniquement, d'une part, leur degré d'attention, au moyen du volume, généralement très faible, des chuchotements et des circulations pendant les morceaux ; et d'autre part, leur appréciation des performances, au moyen des applaudissements en fin de morceau.

Ce mode d'appréciation ressemble par bien des points à celui en vigueur dans les musiques contemporaines<sup>25</sup> ou certaines musiques électroniques. Outre le recrutement social des auditeurs et les formes d'organisation de ces mondes musicaux, on trouve là un *point de passage* entre ces trois goûts qui contribue à expliquer leurs connexions concrètes – les Instants Chavirés programment ponctuellement certaines musiques contemporaines (principalement électro-acoustiques ou informatisées, et des compositeurs ayant intégré des techniques d'improvisation) et certaines expérimentations électroniques ; et leurs auditeurs manifestent semble-t-il fréquemment des appétences pour ces trois styles. En effet, la concentration de l'auditeur sur l'action scénique s'imbrique à des proximités sonores : pris isolément, le rendu acoustique des œuvres de ces trois styles empêche parfois de les distinguer. Mais on peut préciser en conséquence ce qui les sépare : l'oreille. Si l'écoute « improvisée » est centrée sur le processus de coordination sur le vif entre individualités stylistiques, l'écoute « électronique » apprécie ce même processus mais sans rapporter ces sonorités à l'intériorité créatrice des musiciens (ce qui serait d'ailleurs souvent impossible à l'audition), et

l'écoute « contemporaine », quant à elle, a tendance à reconstituer une partition derrière ces sonorités, attribuant aux musiciens des intentions de *construction* harmonique, de timbres ou de rythmes.

### **De la pertinence contextuelle des opérations de classement**

Trois points sont à retenir des développements précédents : depuis les années 1930, les promoteurs du jazz ont tendance à problématiser la vie du jazz en termes de légitimation, perpétuant une revendication de dignité artistique qui a des implications et des effets différents selon les contextes historiques ; les pratiques du jazz contemporaines, bien qu'élaborées à partir d'une histoire commune (mais appréhendée différemment), sont plurielles, à tel point que les soirées du Pelle-Mêle et celles des Instants Chavirés peuvent paraître incommensurables ; enfin, chacune de ces pratiques se rapproche sous certains aspects d'autres pratiques, ressemblances qui organisent des points de passage possibles d'un goût à l'autre. Les deux derniers éléments produisent une image éclatée du jazz, et jettent le doute sur la pertinence même de cette catégorie musicale. C'était bien là notre intention. Mais une fois désubstantialisé le mot jazz, qui ne peut plus désigner le partage d'une essence, d'un « esprit », de traits musicologiques fondamentaux (mais seulement le croisement de quelques « airs de famille », pour reprendre l'expression de Wittgenstein), il reste à expliquer comment les acteurs l'investissent, parfois, comme une catégorie réifiée – voire réalisent des activités qui visent à la réifier, à l'objectiver. Nous évoquerons d'abord divers procédés de rassemblement et de classification des pratiques du jazz, afin de pointer la nécessité d'une contextualisation de ces opérations. Nous terminerons en faisant retour sur la question d'une légitimation du jazz, considérée comme un cas particulier des activités de classement, pour délimiter un espace interprétatif dans lequel elle nous semble *faire problème* (devoir être posée, mais d'une façon plus complexe que la théorie de la légitimité avait tendance à la poser).

L'une des entrées possibles pour traiter des hiérarchisations culturelles est celle des polémiques. En effet, la question de l'appartenance au jazz est régulièrement posée par les acteurs. Par exemple, selon leurs positions et selon les circonstances, les amateurs de musiques improvisées affirment soit que leur pratique est définitivement détachée du jazz, qu'ils identifient alors à un genre musical obsolète, soit au contraire, qu'elle est seule à en reprendre le flambeau, l'identifiant alors à un « esprit d'aventure », une « posture d'expérimentation » dont les productions « progressent » au fil de l'histoire. Les amateurs de jazz historique ont tendance à revendiquer la fidélité à une essence du jazz, et divergent seulement sur le degré de tolérance à accepter envers ces musiques improvisées qui représentent soit une simple extension du domaine du jazz, soit une entreprise radicalement différente. Ce qui nous importe, ce sont les raisons pour lesquelles cette question est posée : en quelque sorte,

---

<sup>25</sup> Cf. Pierre-Michel Menger, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine »,

c'est qu'elle s'impose. Car de fait, jazz historique et musiques improvisées sont tributaires des mêmes instances à vocation représentative. Ils se voient juxtaposés, et comparés : dans les revues généralistes (à l'échelle du jazz), dans des proportions et des buts variés selon la ligne du périodique ; dans les institutions musicales organisées au niveau national (écoles et conservatoires, avec un même diplôme d'enseignant spécialisé ; sociétés civiles de droits d'auteurs et d'édition ; scènes nationales...) ; ou dans les organigrammes administratifs (l'intitulé conventionnel des services et textes réglementaires est « jazz et musiques improvisées »). A l'échelle nationale, il existe donc des concurrences objectives pour l'apparition dans les revues, le contrôle des programmations des grandes salles subventionnées et des activités scolaires, ou l'obtention d'aides publiques. Chacune des instances qui organise ces concurrences constitue un espace où l'une des activités principales consiste à mettre en équivalence, à comparer, à hiérarchiser les pratiques variées qui sont étiquetées jazz à un moment donné.

Il s'agit alors d'identifier les critères qui sont mobilisés pour réaliser ces opérations de classement, et d'interroger leur statut dans l'analyse. L'opposition entre musiques improvisées et jazz historique qui est apparue dans les analyses précédentes apparaît par exemple structurante sous bien des aspects. On la retrouve dans trois espaces aux caractéristiques différentes, que nous allons traiter un par un.

Premièrement, les responsables des deux lieux étudiés l'utilisent pour justifier leurs activités ou condamner certains adversaires. En entretien, ils déploient ainsi un ensemble de paramètres sur lesquels appuyer leurs polémiques. Jean Pelle (10 avril 1998), patron du Pelle-Mêle, fustigeait par exemple les « fonctionnaires de la musique » dénués de « compétence musicale », qui « courent après les subventions » et se constituent des « coteries » qui « vivent de nos impôts », et qui plus est, « font du n'importe quoi pourvu que ça fasse intello et recherché ». Quant à Philippe Baschetta (12 mars 1999), ancien directeur artistique des Instants Chavirés, et moins prolixe, opposait l'innovation et le repérage des « expérimentations d'aujourd'hui » à l'« enfermement dans la tradition », au « commerce de la facilité » des festivals et des firmes discographiques, ou à la « sclérose du monde du jazz » où les « meneurs ont tous plus de soixante ans ».

Chacune de ces expressions désigne un paramètre objectif ou imaginé des pratiques, ainsi mis en valeur (thématisé et évalué), mais avec un flou plus ou moins volontaire qui autorise à les référer à des réalités diverses. Certaines pourraient même être mises dans la bouche de l'autre – sauf si l'on s'en tient au contexte précis où elles ont été énoncées. Nous les avons en effet délibérément isolées et mises bout à bout, ce qui incite à les lire comme des propositions d'une part, à valeur générale, et d'autre part, cohérentes entre elles. Or elles étaient en fait énoncées à des moments différents de l'entretien, et

se rapportaient à des lieux, des institutions, des personnes, des revues... précis. De plus, nous pourrions en extraire quelques autres et nous étonner des contradictions ainsi produites – Jean Pelle valorisant les rapports interpersonnels (les « coteries » ?) qui lui permettent d'obtenir des collaborations avec une association subventionnée ou avec la municipalité ; ou Philippe Baschetta invoquant la rationalité de la gestion entrepreneuriale pour justifier ses choix de programmation. Plutôt que des croyances structurées et homogènes, nous avons donc affaire à des réservoirs de valeurs, plus ou moins floues et contradictoires entre elles, et mobilisables en fonction des objectifs liés à un contexte particulier – même s'ils demeurent relativement contraignants : ils ne sont pas illimités, et on y repère des valeurs plus souvent investies que d'autres.

Deuxièmement, une opposition approchante<sup>26</sup> est formulée dans certains textes critiques, cette fois à vocation générale et sous forme à chaque fois cohérente et systématique. Deux figures du jazz national (musiciens et enseignants pour leurs activités principales) ont par exemple polémique dans les colonnes des *Cahiers du Jazz*. Le thème principal concernait le bon usage de la tradition, plus précisément des procédés musicaux retrouvés chez les maîtres américains du passé, mais il entraînait avec lui des questions concernant le marché du disque, les rapports entre une culture européenne et une culture américaine, les dispositions du public et l'attitude à tenir à leur égard, les journalistes spécialisés, le rôle de l'artiste, etc.<sup>27</sup> Les divergences énoncées peuvent se rapporter aux positions respectives des deux auteurs dans le monde du jazz – l'un du côté du circuit des concerts et festivals (et des Instants Chavirés, même s'il s'en démarque par ailleurs), l'autre du côté du circuit des clubs (et du Pelle-Mêle, même s'ils n'ont pas de rapports objectifs), que nous évoquerons un peu plus loin. Mais le danger serait là encore d'hypostasier ces prises de position pour en faire des systèmes de croyance clairement structurés, et en déduire qu'ils rendent compte des motivations de toutes leurs actions, voire de tous les acteurs des deux univers auxquels on peut les rattacher. Il s'agit de commentaires des activités, de rationalisations des intentions de chacun effectuées dans un contexte circonscrit, celui d'une polémique visant à la généralité. Cette visée de généralité autorise à y repérer des principes valorisés et des façons de les hiérarchiser, mais le moins qu'on puisse dire est qu'ils n'apparaissent pas de façon limpide et univoque (sauf à les contextualiser en les rapportant uniquement à l'opposition entre ces deux personnes et aux attributs dont la polémique les dote). Au final, la dérivation de répertoires de valeurs généraux à partir de ces modes de justification situés semble nécessaire pour interpréter les pratiques, mais exige des précautions innombrables – tout au moins la conscience claire que c'est l'observateur qui réalise cette généralisation, et l'attention

---

<sup>26</sup> Approchante car les deux ne se superposent pas tout à fait, léger écart impossible à décrire ici, mais qui demande à lui seul les précautions interprétatives dont nous allons parler.

<sup>27</sup> Didier Levallet, « Les dieux sont morts, place aux poètes », *Les cahiers du Jazz*, 2<sup>e</sup> série, n°11, mai 1997, pp. 39-45 ; Laurent Cugny, « De l'idée de création : suite », *Les Cahiers du Jazz*, 3<sup>e</sup> série, n°1, janvier 2001, pp. 77-85 (l'auteur avait rédigé sa réponse peu après la parution du premier texte, mais juste avant l'interruption de la revue).

conséquence à chaque étape de l'opération (sélection des énoncés, mise en cohérence, rattachement de tel énoncé à tel attribut de l'énonciateur, choix de cet attribut pour mettre en équivalence un ensemble d'acteurs, etc.).

Troisièmement, on peut retraduire cette divergence entre musiques improvisées et jazz historique dans les termes de l'opposition élaborée par Philippe Coulangeon pour décrire la structuration socio-économique de l'univers professionnel des musiciens de jazz<sup>28</sup>. L'enquête étant de qualité, la mise au jour de deux circuits de valorisation des œuvres et des artistes contrastés a un fort pouvoir heuristique. Le premier correspond à une économie quasi-artisanale s'appuyant sur la cooptation entre pairs et la valorisation de la vie bohème – on peut y classer le Pelle-Mêle et plus généralement le jazz historique (mais plus difficilement Laurent Cugny). Le second s'intègre dans l'économie par projet des arts subventionnés, et valorise plutôt l'innovation – les Instants Chavirés, et plus largement les musiques improvisées peuvent s'y ranger (et Didier Levallet avec). Mais l'auteur lui-même ne propose cette opposition duale qu'à des fins de synthèse et de clarification : les structurations objectives du marché des jazzmen qu'il décrit croisent plusieurs principes de segmentation qui ne se recouvrent que partiellement. Qui plus est, le paysage ainsi obtenu se situe à une échelle nationale, et sauf à endosser une conception sommaire des questions d'échelle, on ne peut en conclure qu'il s'impose pareillement à tous les acteurs, dans tous les contextes : l'espace des possibles dévoilé doit être spécifié quand on s'intéresse aux activités d'un musicien ou d'un groupe particulier – opération qui exige par ailleurs de tenir compte des pratiques de réflexivité et de jeu sur, ou avec la structure des possibles mises en œuvre par les acteurs.

### **Une musique « de référence » ?**

Au terme de ces réflexions, les questions de légitimité culturelle, qu'on posera comme un cas particulier des activités de classement centré sur le critère d'une dignité sociale, paraissent probablement plus complexes que prévu. Il devient difficile de parler d'une échelle des légitimités unidimensionnelle, qui autoriserait à situer le jazz dans une case bien délimitée en rapport aux autres pratiques musicales, et à en déduire son degré d'autorité symbolique comme s'il s'agissait d'une propriété effective en toute situation « de jazz ».

Ainsi, le jazz est-il plus ou moins légitime que la musique classique ? Tout dépend de l'indice sélectionné pour hiérarchiser les pratiques : par exemple, le choix des sommes publiques investies dans l'aide aux institutions de l'un et l'autre ne donne pas le même résultat que celui de la fréquence des références (citations orales ou écrites, emprunts musicaux) à l'un ou à l'autre par les acteurs

---

<sup>28</sup> Philippe Coulangeon, *Les musiciens de jazz à l'heure de la réhabilitation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

d'autres pratiques musicales. Le jazz est-il plus légitime que le rock ? Cette fois, il semble bien que ce soit le cas pour à peu près tous les indices mobilisables. Mais qu'est-ce que cela nous apprend des pratiques du rock et du jazz ? Peut-on supposer par exemple que cette hiérarchie détermine les activités des publics du rock ? Autrement dit, l'amateur qui va au concert de Nirvana a-t-il réalisé son choix en rapport avec le fait que Nirvana est moins légitime qu'Archie Shepp ou Jean-Sébastien Bach ? Au risque de décevoir, nous n'apporterons pas de réponse, nous contentant de pointer l'épineuse et incontournable question qu'elle suppose tranchée, celle de l'aliénation, pour employer un vocabulaire qui fut plus en vogue à d'autres périodes – notre amateur s'auto-exclut-il (inconsciemment ?) de la pratique du jazz, alors qu'il aurait tout (mais quoi ?) à y gagner ?

De plus, un autre problème se pose alors : quel est le statut analytique de ce différentiel de légitimité ? On risque fort de faire un raisonnement circulaire si l'on transforme les indices de mesure des légitimités (par exemple, les taux de subvention) en effets des différences de légitimité – c'est parce que la musique classique est plus subventionnée que le jazz qu'elle est plus légitime, et c'est pour cela qu'elle est plus subventionnée. Nous terminerons ainsi sur quelques réflexions destinées à circonscrire les données de cette question. Elles concernent un indice de légitimité particulièrement pertinent si l'on se réfère à la définition wébérienne de la légitimité comme autorité symbolique, bien que difficile à mesurer. Le jazz semble être devenu, bien plus que d'autres, une musique « de référence » pour de nombreux acteurs musicaux appartenant à des univers différents – musiques contemporaine, électroniques, rock, rap, techno, reggae, traditionnelles...<sup>29</sup>

Comment expliquer cela ? Les significations données à ces références, pour ce que nous avons pu constater, semblent tourner autour d'une image sociale du jazz rapportée à des caractéristiques objectives (même si d'ordre assez général) : une image de liberté et d'expérimentation qui devrait guider les activités créatives, rapportée aux pratiques d'improvisation et à la vitesse d'évolution des styles ; et une sorte d'incarnation de la vie de bohème (marginalité nocturne, anti-conformisme...), rapportée aux trajectoires biographiques des hérauts afro-américains ou à la domination raciale exercée sur la communauté noire des Etats-Unis. On pourrait en conclure qu'il n'est pas question ici de légitimité, mais plutôt de croyances identifiant certaines valeurs au jazz plutôt qu'à d'autres musiques. Il y aurait un recours « pratique », plus que « respectueux » au jazz, qui serait devenu une

---

<sup>29</sup> Pour l'établir de façon objective, il faudrait pouvoir se doter d'une sorte de *citation index* à partir des interviews d'artistes, des critiques de presse, des pochettes de disque, mais aussi des œuvres musicales où des emprunts et des clin d'œil sont explicitement réalisés. Ce n'est pas le cas pour le moment – cette proposition demeure donc hypothétique, appuyée toutefois sur la lecture régulière des périodiques musicaux. Par ailleurs, il faut mentionner parmi les indices d'une légitimation du jazz le fait que la revendication d'une dignité artistique est devenue beaucoup moins centrale dans les discours des promoteurs du jazz, depuis le tournant des années 1990. On la retrouve uniquement dans les dénonciations du différentiel des aides accordées aux institutions du jazz et de la musique classique (orchestres et opéras), et du traitement accordé au jazz dans les conservatoires – mais fait significatif : il est souvent présenté comme un archaïsme dû à l'inertie des administrations. A nouveau, on voit que la question est posée par les acteurs, et dans des contextes circonscrits.

incarnation privilégiée de la posture créative, ou un exemple de la reconnaissance artistique d'un genre identifié comme culturellement ou racialement situé (communautaire)<sup>30</sup>.

Qui plus est, il faut ici mobiliser les conclusions de nos développements antérieurs : si le jazz se compose d'une pluralité de pratiques différentes, et que chacune aménage des points de passage avec d'autres pratiques (jazz historique et musique baroque, musiques improvisées et musiques contemporaines ou électroniques), on en déduit qu'il propose des prises objectives à des appropriations multiples, issues d'horizons culturels variés (et plus ou moins « légitimes »). Là aussi, la référence au jazz serait plutôt d'ordre pratique, analysable en termes d'« affinités électives ».

Pourtant, ces deux séries d'explication distinguent certes le jazz de nombre d'autres univers musicaux, mais pas de tous. Ainsi, les musiques rock sont tout aussi plurielles (du hard rock de Metallica au « rock français » des Têtes Raides, en passant par le punk des Sex Pistols, par Elvis ou Johnny..., chacun correspondant à des sous-univers contrastés), et dotées d'un imaginaire social assez comparable. Mais elles n'ont pas acquis, dans les discours critiques ou dans les justifications des politiques publiques (différentes pour le jazz et pour le rock), un statut équivalent comme musique « de référence ». C'est probablement dans ce « reste » qu'il faudrait faire jouer l'autorité symbolique, effet de l'attribution d'une dignité artistique à une certaine pratique. Si les motifs pratiques qui déterminent la référence au jazz plutôt qu'au rock quand les acteurs rendent compte de leurs activités n'épuisent pas l'interprétation, il y a peut-être place, encore, pour la notion de légitimité culturelle – rapportée aux contextes circonscrits où elle devient un enjeu effectif.

---

<sup>30</sup> Ceci renvoie à la valeur sociale (la légitimité) de l'art et de l'artiste, qui ouvre l'accès à des statuts professionnels, des espaces d'activité ou des ressources réputationnelles. Sur cette question située en amont de nos interrogations (abordées uniquement à travers la revendication de dignité artistique des promoteurs du jazz), cf. les nombreux travaux consacrés à l'histoire de l'artiste, par exemple Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; ou l'enquête de Roberta Shapiro sur les modalités et les effets de la revendication de dignité artistique de certains acteurs de la danse hip hop, dans « La transfiguration du hip hop », in Majastre Jean-Olivier, Pessin Alain (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2001.