

Revue internationale Animation, territoires et pratiques socioculturelles
International Journal of Sociocultural community development and practices
Revista internacional Animación, territorios y prácticas socioculturales



Les mondes du jazz et leurs publics en France. Une réflexion sur les pratiques des acteurs de la création au cours des années 2000

Mathieu Feryn

Numéro 15, 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1099187ar>
DOI : <https://doi.org/10.55765/atps.i15.223>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de communication sociale et publique, Université du Québec à Montréal

ISSN

1923-8541 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Feryn, M. (2019). Les mondes du jazz et leurs publics en France. Une réflexion sur les pratiques des acteurs de la création au cours des années 2000. *Revue internationale Animation, territoires et pratiques socioculturelles / International Journal of Sociocultural community development and practices / Revista internacional Animación, territorios y prácticas socioculturales*, (15), 65–70. <https://doi.org/10.55765/atps.i15.223>

Résumé de l'article

L'étude du jazz permet d'observer les jeux de légitimité entre le monde de la musique savante, dont il imite l'organisation, et celui de la musique populaire, avec son vedettariat. Les changements que connaît le marché du jazz en France au XXI^e siècle sont ici appréhendés à travers le système de récompenses, de prix et de distinctions décernés dans les concours. Après observations, l'image de l'amateur de jazz comme intellectuel bourgeois et savant s'effrite. La démocratisation et la médiation conduisent maintenant de considérer usagers, profanes et experts tour à tour comme récepteurs, diffuseurs et producteurs de l'information « jazzistique ».

© Mathieu Feryn, 2019



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Les mondes du jazz et leurs publics en France. Une réflexion sur les pratiques des acteurs de la création au cours des années 2000

Mathieu Feryn

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, France
mathieu.feryn@univ-avignon.fr

L'étude du jazz permet d'observer les jeux de légitimité entre le monde de la musique savante, dont il imite l'organisation, et celui de la musique populaire, avec son vedettariat. Les changements que connaît le marché du jazz en France au XXI^e siècle sont ici appréhendés à travers le système de récompenses, de prix et de distinctions décernés dans les concours. Après observations, l'image de l'amateur de jazz comme intellectuel bourgeois et savant s'effrite. La démocratisation et la médiation conduisent maintenant à considérer usagers, profanes et experts tour à tour comme récepteurs, diffuseurs et producteurs de l'information « jazzistique ».

Mots-clés : jazz, légitimité, distinction, démocratisation

The study of jazz opens to observations of legitimacy limits between the world of scholarly music, of which it imitates the organization, and that of popular music, with its star system. The changes taking place in the jazz market in France in the 21st century are seen through the awards system in different competitions. After observations, the image of the jazz lover as a bourgeois and scholar intellectual crumbles. Democratization and mediation now lead us to consider users, neophytes and experts alternatively as receivers, broadcasters and producers of jazzistic information.

Keywords: jazz, legitimacy, distinction, democratization

El estudio del jazz permite observar los juegos de legitimidad entre el mundo de la música sabia, y imita su organización, y la de la música popular, con su estrellato. Los cambios que conoce el mercado del jazz en Francia en el siglo XXI son aprehendidos aquí a través del sistema de recompensas, de premio y de distinciones concedidos en los concursos. Después de observaciones, la imagen del aficionado de jazz como intelectual burgués y sabio se pulveriza. La democratización y la mediación conducen ahora a considerar a usuarios, profanos y expertos por turno como receptores, difusores y productores de la información «jazzística».

Palabras clave: jazz, legitimidad, distinción, democratización

Bien que le monde du jazz en France soit étudié par la sociologie, les approches de cet objet restent souvent cantonnées à la légitimité des formes musicales au regard des échelles de valeurs et des pratiques jazzistiques au sein du domaine de la musique dite « savante » (Lizé, 2016). Le jazz est, depuis longtemps, pour les tenants de la sociologie critique, un paradigme commode grâce à son fort pouvoir heuristique qui permet d'observer les jeux de légitimité à l'œuvre entre deux mondes : d'une part, celui de la musique savante que le champ du jazz cherche à imiter dans son organisation interne et, de l'autre, celui de la musique populaire, dont il est l'émanation et dont les artistes cherchent naturellement à se distinguer (Roueff, 2003). Le sociologue Bourdieu juge ainsi que le jazz appartient, au même titre que le cinéma ou la bande dessinée, à ces « arts moyens » en quête d'une légitimité sociale. Sur le plan de l'ethnographie, même les travaux pionniers des années 1980 n'échappent pas au tropisme consistant à analyser les musiciens de jazz avec l'appareillage théorique et méthodologique venant de la sociologie de la déviance. Cependant, depuis cette époque, de nouveaux regards sont portés sur cette forme musicale, que ce soit sous l'angle du marché ou du « monde », de la sociologie du travail, d'une socioanthropologie se situant dans l'héritage passerionien ou adoptant le regard critique des *gender studies*. S'inscrivant en complémentarité avec ces approches fondatrices, notre recherche s'inspire des sciences de l'information et de la communication.

Elle aborde les processus de reconnaissance des valeurs à partir des prix. Cette démarche consiste à suivre les dynamiques de changement que connaît le marché du jazz en France depuis le début des années 2000 telles qu'en témoignent les récompenses, les prix et les distinctions décernés dans les concours. Ainsi, à l'échelle internationale, le prix est le fruit d'un effort couronné de succès, selon Frey (2005). Il révèle des opérations de classement, reconnaissant à des musiciens leur participation à la profession tout en élevant la qualité de la musique. En France, l'étude des réseaux de diffusion spécialisés en jazz montre que les prix octroyés consacrent les acteurs des industries créatives dans des opérations de « coopération », soit des logiques socioéconomiques et des conflits politiques hétérogènes (Bouquillon, Miège et Moeglin, 2013).

Pour observer la partie la plus visible de ces acteurs, nous nous intéressons aux prix et aux récompenses professionnels, décernés chaque année lors de diverses cérémonies jouant un rôle de régulation du marché de la création en France (prix du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Tremplin Jazz de la Défense, Jazz Migration, etc.). Le but de la recherche est de comprendre de quelle façon se traduisent les modalités de reconnaissance de ces acteurs institutionnels du jazz.

Pour cela, rappelons-nous de la charge contre l'avant-garde, dans les années 1940, menée par Hugues Panassié, qui cherche à distinguer le « vrai » jazz (noir de La Nouvelle-Orléans) du « faux » (diffusé dans les dancings). À l'époque, Panassié s'efforce de montrer l'appartenance géographique et socioculturelle du jazz à la communauté noire de La Nouvelle-Orléans, aux États-Unis, tandis qu'André Hodeir défend un jazz actuel, libéré des conventions et installé à Paris.

L'une des principales critiques que l'on fait au jazz de La Nouvelle-Orléans est que le bebop produit « des accords bizarres qui ne veulent rien dire », de sorte « qu'on ne retient pas les mélodies et on ne peut pas danser dessus ». Or, ce trait pour les « classiques », soit les partisans de la tradition, constitue un défaut irrecevable. Toutefois, celui-ci est considéré par les « modernes », convertis à l'expérimentation, comme constituant une qualité musicale. Les membres de ces communautés n'ont pas les mêmes critères d'évaluation ni les mêmes attentes. Ainsi, comme

le montre Cugny (2017), la réception d'Hugues Panassié se construit à des fins politiques et identitaires.

Tout comme dans le cas de cette querelle du jazz dans les années 1940, ce que nous cherchons à mettre en lumière dans l'analyse des interactions, ce sont les critères mobilisés par les acteurs (individuellement et collectivement) lorsqu'ils critiquent ou louent les caractéristiques d'une pièce, d'une pratique ou d'un artiste. En considérant un corpus de lauréats et en faisant apparaître leur diffusion, cette contribution examine les discours de justification homogènes et hétérogènes exprimés dans de telles situations de communication. Ce sont des récits qui ont du sens pour les acteurs des industries créatives, dont le regard porté au musicien, à son œuvre ou à son rôle reste tributaire de leurs expériences et des épreuves qu'ils traversent.

Il ne s'agit pas d'opposer les producteurs et les récepteurs de l'information, mais d'étudier où s'établissent leurs relations de communication. D'une part, nous avons mené une enquête de terrain, documentant notamment les réactions que suscitent les prix et la diffusion du jazz à l'extérieur des industries créatives, valorisant plus ou moins la dimension inspirée du travail musical. D'autre part, à l'intérieur de ces industries, nous avons analysé les conséquences pratiques des propriétés, interventions et réflexes pratiques au sein d'un corpus de prix et de diffusion des lauréats primés, depuis 2000, dans les réseaux de diffusion. À partir de l'ensemble des productions jazzistiques, sans égard au genre musical établi, l'analyse suppose de considérer les médiations du jazz dans les institutions et en dehors d'elles, comme dans les musiques de film, la publicité, la radio, les discographies ou dans les usages numériques, là où sont présentes les dynamiques artistiques et culturelles. Aussi, nous nous penchons sur les acteurs, les dispositifs, leurs discours et leurs communautés en décrivant le cadre de ces expériences. Nous appuyons notre réflexion à la fois sur les corpus d'œuvres et sur nos observations, en approfondissant les propriétés des objets, leurs effets et l'univers dans lequel ils évoluent. Cette démarche s'appuie sur l'approche pragmatique fondée, selon Gell (1998), sur « les concepts d'agentivité, d'intentions, de causalités, d'effets et de transformations », soit une série de pratiques susceptibles d'être réinventées en permanence par le biais de la communication et qui permettent d'identifier des réseaux.

La notion d'acteur renvoie à l'ensemble des individus et des collectifs (usagers, profanes et experts) qui sont en relation avec une œuvre dans un contexte particulier. Elle s'étend à toutes les activités de communication sociale et politique de façon à comprendre les dynamiques créatives qui permettent à ces individus et à ces collectifs d'interagir avec des objets.

L'œuvre musicale est plurielle car elle est située entre la musique et la mise en scène des représentations et des conventions, soit au-delà de l'objet proposé, où les individus prennent toute leur dimension active. Elle implique les acteurs et les objets au cœur d'une conversation. Elle travaille le processus d'édiction des conventions culturelles en énonçant l'implication des musiciens et des publics dans un engagement réciproque en un lieu singulier et commun. Ce qui implique de décrire des conflits portant sur les catégories individuelles de perception. Visibles ou audibles, dans une anecdote ou sur une pochette de disque, dans les médias ou réinterprétées par d'autres musiciens, les musiques de jazz se donnent à entendre par la communication. Celle-ci joue un rôle essentiel dans le dispositif d'écoute, dans l'offre artistique et culturelle. Pour Hennion (2000), il ne s'agit pas d'opposer ceux qui pratiquent le jazz et ceux qui ne le connaissent pas. Il y a la musique et l'ensemble des moyens sociotechniques qui l'entourent (musiciens, disques, partitions, instruments, animateurs, etc.). Ceux-ci constituent des médias entre l'œuvre et les publics.

Par exemple, le dispositif d'aide à la diffusion Jazz Migration (dispositif d'aide pour l'emploi et la circulation des groupes musicaux dans le réseau de l'AJC, un collectif de diffuseurs spécialisés) participe à l'intégration de musiciens dans une partie des réseaux de diffusion du jazz français. Jazz Migration représente un moyen qui concourt à faire le lien entre les œuvres et les individus, et à ce titre il permet d'observer les négociations portant sur la circulation des objets et la valorisation plus ou moins grande de la dimension créative du travail musical.

Contrairement à l'image assez répandue d'individus et de collectifs avertis et connaisseurs, on observe une série de médiations, qui consistent à confronter leurs représentations, leurs attentes et à échanger avec les autres membres de l'assistance sur leurs ressentis et leurs identités. Leurs interactions sociales constituent une forme de transmission culturelle qui s'opère de différentes manières. Par exemple, elles sont encouragées à proximité de la scène, lors d'une *jam-session* où les individus « négocient » des thèmes ou des morceaux connus avec leurs aînés ou des inconnus, ou lors d'une classe de maître où la dimension de partage est proposée par un maître qui donne un « cours » à un collectif, afin de transmettre une technique, une sensibilité et un sens de la musique. Dans les dispositifs d'éducation artistique et culturelle, nous constatons que cette quête de reconnaissance suppose de travailler la notion de transmission en famille. Plus que la transmission d'une information, c'est la relation de communication qui pose problème.

Cette dernière est constitutive de l'évolution des pratiques dans le système d'intervention culturelle. L'arrivée de nouveaux animateurs de la vie jazzistique, au début des années 2000, est marquée par l'évolution des pratiques artistiques et culturelles, dans la continuité de la démocratisation de toutes les formes de jazz. Les musiciens français sont réputés incarner une certaine « diversité des jazz » (Coulangeon, 1999), mais l'incertitude d'être reconnu demeure. L'incertitude est alors réduite par la relation de communication. Elle joue un rôle déterminant dans leurs reconnaissances réciproques. Ce développement des actions de médiation s'inscrit dans le cadre du travail de diffusion par les acteurs institutionnels, ainsi constitués sous la forme de réseaux, à la suite de l'institutionnalisation du jazz, au cours des années 1980.

Corollairement, la baisse des dotations publiques et les problèmes de reconnaissance du jazz affectent l'ensemble des acteurs. Par exemple, les diffuseurs et leurs réseaux respectifs tendent à se consolider pour accueillir des programmes « innovants », à travers la réalisation de projets européens, par le biais de coproductions. Un fait ancien, relevé par les musicologues : le jazz est fait d'inspirations diverses, où les individus témoignent d'un certain affranchissement des frontières. Cette situation est liée à la problématique du développement du jazz et à l'intégration des politiques de développement culturel en France et en Europe. Les pratiques des individus font, au cours des années 2000, apparaître une accélération dans le temps des processus de reconnaissance. Par exemple, les musiciens sont primés de plus en plus tôt, jouent avec leurs aînés et leurs discours invoquent un positionnement vis-à-vis des individus et des collectifs qui les ont parrainés ou qui sont à l'origine du développement de leurs pratiques.

Un fait demeure dans tous les cas : la reconnaissance n'est jamais acquise, elle suppose l'adhésion de ses pairs et des publics, à travers une série de (re)médiations. Ainsi, selon le projet primé, les musiciens vont évoluer dans des lieux de diffusion différents. Ils peuvent aussi bien proposer des actions dans des écoles ou des institutions culturelles à auditoire restreint, que des hommages dans des lieux à forte capacité comme des festivals, par exemple. L'incertitude de fédérer ses pairs et d'être reconnu est inhérente au temps. En conséquence de la diversité des

horizons d'attentes des individus et des collectifs, les décisions prises et les choix faits apparaissent comme des réponses apportées face aux risques et aux doutes personnels.

Ainsi, les prix et les cérémonies de reconnaissance permettent de réconcilier et d'explorer les processus d'expertise culturelle, par le bas et par le haut. Par exemple, nous observons au sein des jurys de concours que cette démarche suppose que les jurés s'appuient sur des expériences extérieures, établies hors des institutions. Puis, les décisions sont justifiées et expliquées publiquement. Les critères de choix et de décision sont explicités dans une série d'interactions multi-situées.

On a affaire à un triple inventaire : acteurs, problèmes, décisions ; un processus d'apprentissage individuel et collectif qui est en permanence re-médié. S'ensuit une phase d'organisation des activités au sein des instances délibératives pour participer aux décisions face aux problèmes rencontrés au sein d'un réseau. Ce qui implique alors pour les chercheurs d'étudier les relations entre les acteurs, de la conception à l'action. La procédure produit une série de représentations subjectives et de la bonne foi, c'est-à-dire de la qualité artistique au sens de Leveratto (2000). En outre, les individus et les collectifs coopèrent autour des œuvres qui interagissent dans l'incertain. Nous observons que la porosité des milieux, le fonctionnement des salles ou des festivals renforcent les modalités de ces engagements réciproques. C'est-à-dire que les expérimentations décloisonnent les matières enseignables et que la musique est travaillée comme un objet.

En offrant une ouverture, par le biais de partenariats, de concerts hors les murs, d'actions artistiques et culturelles, les acteurs des industries créatives élaborent d'autres lieux d'échange et de partage qui ne sauraient se résumer à un concert. Ils accompagnent une reformulation de l'offre culturelle. Le projet artistique devient alors un espace autour de la gouvernance politique. Il permet de découvrir des musiciens, à travers les débats et les controverses, qui vont s'insérer progressivement dans l'économie créative.

Conclusion

Il apparaît que le développement culturel du monde du jazz, en France, depuis le début des années 2000, repose sur une série de médiations qui ont participé à une pratique de la musique en amateur et à la diffusion du jazz après des décennies d'efforts de démocratisation. Le jazz apparaît au cours de ces deux dernières décennies comme un média qui permet aux individus et aux collectifs d'être en interaction, mais ces interactions ne sont pas acquises. La difficulté à engager une relation de communication au sein des institutions demeure et la participation à la programmation culturelle reste inégale. L'image d'Épinal de l'amateur de jazz qui consiste à le représenter comme un intellectuel fidèle, savant et bourgeois s'effrite. Ce n'est plus systématiquement le cas. Ce constat implique que les activités artistiques et culturelles ainsi que les prix ne s'excluent pas les uns les autres. Il devient urgent de considérer les usagers, les profanes et les experts, tour à tour, comme récepteurs, diffuseurs et producteurs de l'information jazzistique à différents moments de leur vie sociale. Ici, la communication apparaît comme un moyen d'avancer dans ce sens. Reste alors au chercheur à identifier les processus et les conditions permettant cette relation dans le temps, une question d'information et de communication.

Références

- Bouquillon, P., Miège, B. et Moeglin, P. (2013). *L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*. Grenoble : PUG.
- Coulangeon, P. (1999). *Les musiciens de jazz en France*. Paris : L'Harmattan.
- Cugny, L. (2017). *Hugues Panassié. L'œuvre panassienne et sa réception*. Paris : Outre Mesure.
- Frey, B. S. (2005). *Knight Fever. Towards an Economics of Awards*. Zurich: Institute for Empirical Research in Economics.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press.
- Hennion, A. (2000). *Figures de l'amateur*. Paris : La Documentation française.
- Leveratto, J.-M. (2000). *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*. Paris : La Dispute.
- Lizé, M. (2016). La légitimité du jazz et des musiques savantes. *Reset*, (5).
- Roueff, O. (2003). De la légitimité du jazz. Dans O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture* (p. 319-342). Paris : Presses de Sciences Po.