



HAL
open science

Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle

Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Olivier Roueff. Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle. Editions La Dispute, 2013, 978-2-84303-181-6. halshs-01176011

HAL Id: halshs-01176011

<https://shs.hal.science/halshs-01176011>

Submitted on 16 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, *Jazz, Les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, Paris, Editions La Dispute, 2013

Introduction (p. 7-28)

Une géographie des authenticités musicales

« Un spectre hante la maison musicale, et il porte le nom de race »¹

Il existe une géographie musicale, et cette géographie a une histoire. Les circulations d'instruments et de savoir-faire musiciens, avec leur lot d'emprunts, de références et d'hybridations sont attestées dès les antiquités africaines, asiatiques ou européennes. Pour autant l'émergence d'un *monde musical* est sans doute nettement plus récente. Car ce qui a changé à partir du seizième siècle avec la capture européenne des Amériques, les administrations centralisées et l'économie capitaliste, c'est bien sûr l'extension et l'accélération de ces échanges mais aussi, avec, leur inscription progressive dans une cartographie globale des authenticités contemporaine de l'avènement du Monde comme représentation unifiée, et eurocentrée, du globe terrestre². De nombreux travaux ont établi que l'institution de La Musique comme réalité en soi, transcendant la contingence des usages rituels ou délassants des sons organisés, date seulement du dix-huitième siècle avec l'avènement conjoint du canon classique, du marché musicien et du génie créateur viril³. Mais peu ont souligné combien cette croyance performative, détachant un pur monde des harmonies de ses multiples contextes d'expérience sensible, a pu reposer aussi sur le spectacle de l'infinie diversité des musiques rapportées par les explorateurs, les missionnaires et les colons. On peut même affirmer que l'invention de l'Artiste musicien, dont l'insondable intériorité scelle l'authenticité des expressions sonores par une formule dont garde trace l'étymologie (auteur, authentification, authenticité), s'est jouée sur le terreau sensiblement

¹ Ronald M. Radano, Philipp V. Vohlman, « Music and Race, Their Past, Their Present », in R. M. Radano, P. V. Vohlman, *Music and the Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 1.

² Christian Grataloup, *Géo-histoire de la mondialisation. Le temps long du monde*, Paris, Armand Colin, Collection « U », 2007.

³ Pour une stimulante synthèse, Nicholas Cook, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006 [1998].

moins étudié des authenticités ethno-raciales qu'a labouré l'histoire conjointe des empires et des Etats-nations⁴.

Si les musiques savantes se définissent de longue date par leurs relations à un extérieur populaire, force est de constater que celui-ci est essentiellement formulé, depuis le dix-septième siècle, dans le langage sexué des races⁵ – les patries avant les peuples, les ethnies, les races, les terroirs, les cultures ou les communautés⁶. Plus, l'authenticité ethno-raciale semble bien constituer depuis lors le soubassement de l'économie musicale, tant en termes de commerce international ou local que d'expériences musicales ou auditives⁷. Le génie qu'a inventé Beethoven⁸ concentre certes les figures bourgeoises de l'entrepreneur subversif et de l'insondable subjectivité⁹ : on a moins vu que celles-ci sont *blanches* en plus d'être *masculines*¹⁰. L'authenticité musicale fait fond sur l'érotisation androcentrée des assignations ethno-raciales¹¹ : c'est à l'exploration de cette thèse sur les catégories esthétiques qu'est consacrée la présente enquête, avec l'histoire du jazz en France pour terrain d'expérimentation.

La sociologie de la culture est habituée, depuis la parution en 1979 de *La Distinction*¹², à situer les goûts dans l'espace de la lutte des classes pour l'imposition des styles de vie légitimes. Mais les assignations de race, de genre et de sexualité paraissent encore bien souvent secondaires. Soit elles ne concerneraient que les pratiques minoritaires, alors même que la racialisation ou la sexuation des pratiques définissent nécessairement les groupes minoritaires en même temps que les groupes majoritaires – de la même façon, si l'on veut, que la logique de classe définit la bourgeoisie en même temps que le prolétariat¹³. Soit elles ne constitueraient qu'un point de vue complémentaire aux approches habituelles, certes bienvenu mais réservé aux spécialistes des *gender, cultural* ou *subaltern studies*. Or, il s'agit

⁴ Frederick Cooper, *Le colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot, 2010 [2005] ; Eleni Varikas, « L'intérieur et l'extérieur de l'État-nation. Penser... outre », *Raisons politiques*, n° 21, 2006, p. 5-19.

⁵ Elsa Dorlin, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2006.

⁶ Sur la sécularisation des pratiques hymnodiques : Jacques Cheyronnaud, « La parole en chantant. Musique et cultures politiques », *Protée*, VIII-1, 2002, p. 79-94 ; Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

⁷ Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010 [1993] ; Martin Stokes (ed), *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*, Oxford, Berg Publishers, 1994 ; R. M. Radano, P. V. Vohlman, *Music and the Racial Imagination*, op. cit. ; Graham Huggan, *The post-colonial exotic. Marketing the marges*, New York, Routledge, 2001 ; et surtout Georgina Born, David Hesmondhalgh (eds), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000.

⁸ Tia DeNora, *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard, 1998.

⁹ Pierre Bourdieu, « Bref impromptu sur Beethoven artiste entrepreneur », *Sociétés et Représentations*, n°11, février 2001, p. 15-18 [1981].

¹⁰ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

¹¹ Ralph Locke, « Reflections on Orientalism », *Opera and Musical Theater*, vol. 10, n°1, 1993, p. 48-64.

¹² Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

¹³ Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002 [1972].

bien d'un point aveugle tout autant que d'un point de vue, et de la mécompréhension de ce qui se joue avec la fabrication et l'usage des productions symboliques. Que les genres musicaux soient définis comme (d'origine) noirs ou blancs¹⁴, que les questions de sexe, c'est-à-dire d'érotisme et/ou de genre, soient omniprésentes dans les discours de valorisation ou de disqualification qui les prennent pour objet, que les loisirs musicaux soient réputés être un théâtre privilégié des activités de séduction, et que la plupart du temps, la composition de leurs populations de producteurs et de récepteurs soit particulièrement contrastée en termes de sexe et de « race » les constitue tout autant que leurs fonctionnements institutionnels et leurs places sociales. A vrai dire, la liste de ces logiques d'assignation, et le repérage de leurs articulations changeantes, devraient même être étendus à d'autres rapports de pouvoir : on verra ainsi jouer dans cette histoire du jazz des questions d'âge social autour des jeunes bourgeois ou scolarisées et de la pré-conjugalité, et des questions de territoire avec le caractère à la fois central (en termes d'empire colonial ou d'économie internationale des biens culturels) et foncièrement citadin (voire spécifiquement lié à des capitales nationales¹⁵) des loisirs étudiés.

L'artiste, le public... et l'intermédiaire ?

Pour traiter de ces assignations permanentes et de leurs articulations changeantes, l'une des entrées possibles consiste à s'intéresser non pas aux logiques de la réception, ni aux sphères de la production, mais aux agents qui, situés à leur jonction, s'emploient à mettre en relation des productions esthétiques avec des publics. Or, la sociologie a largement délaissé ce terrain des intermédiaires et des systèmes d'intermédiation. Elle s'est en effet essentiellement construite en France à partir des problématiques imposées par l'Etat, principal commanditaire depuis les années 1960 des enquêtes sur la culture – pour les adopter ou les contester. Même si c'est ne pas rendre entièrement justice à la diversité des travaux¹⁶, ceci a en grande partie déterminé la dissociation entre une sociologie de la réception et une sociologie des producteurs, ainsi qu'un intérêt assez faible pour les intermédiaires et leurs activités, à

¹⁴ Voir les dossiers « Peut-on parler de musique noire ? » et « Sex sells, blackness too ? » publiés par *Volume ! La revue des musiques populaires*, n°8-1 et 8-2, 2011.

¹⁵ Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

¹⁶ Voir les synthèses de Nathalie Heinich (*La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001), Jean-Pierre Esquenazi (*Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003), Armand Mattelart et Erik Neveu (*Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2003) et Philippe Coulangeon (*Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2005).

l'exception des administrations publiques¹⁷. Le succès de l'approche en termes de « monde de l'art » renvoie certes en partie à la réhabilitation théorique des « personnels de renfort », indispensables à l'activité des « acteurs cardinaux » que sont les artistes¹⁸. Mais ces personnels de renfort occupent en réalité une place marginale dans l'ouvrage d'Howard Becker (trois courts chapitres sur onze consacrés aux distributeurs, aux critiques et théoriciens et aux institutions publiques) comme dans nombre de travaux qui s'en inspirent. Les recherches de Raymonde Moulin ou de Paul DiMaggio, centrées sur les configurations formées par les différents acteurs qui interviennent dans la production et la distribution artistiques, semblent ici faire exception¹⁹. La focalisation de la présente enquête sur les intermédiaires vise ainsi à rééquilibrer l'analyse pour contrer la pente naturelle qui consiste à s'intéresser d'abord aux agents les plus visibles, artistes ou publics.

D'un côté, l'étude des publics a connu deux périodes modales. Lorsqu'il s'agissait, pour les administrations et les agents culturels, de démocratiser la culture, il fallait mesurer la pénétration sociale des goûts, mettre au jour les barrières sociales opposées à l'accès aux œuvres de l'esprit, rappeler que le volontarisme étatique ou les technologies de commercialisation massive des industries culturelles ne résorbent en rien l'inégale distribution des pratiques culturelles et les luttes symboliques qu'elles occasionnent. *La Distinction*, synthèse des travaux que Pierre Bourdieu a menés, dirigés et inspirés depuis les années 1960, a de ce point de vue focalisé les débats, périodiquement relancés par la publication des enquêtes sur les pratiques culturelles des Français du Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture²⁰. Au début des années 1980, il s'est agi conjointement de reconnaître les pratiques minoritaires ou populaires en opposant la démocratie à la démocratisation culturelles, et de réagir à l'internationalisation et à la démultiplication de la puissance commerciale des marchés de la création. Le souci a alors émergé, en lien avec le développement des *cultural studies*, d'affiner les outils sociologiques pour interroger des segments différenciés du marché (des publics-cibles), les modes

¹⁷ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999 ; Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004 [1996] ; Philippe Poirrier, *La naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon (1964-1970)*, Paris, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, Travaux & Documents n°6, 1997.

¹⁸ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1983].

¹⁹ Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; Paul DiMaggio (ed), *Managers of the arts: Careers and opinions of senior administrators of U.S. art museums, symphony orchestras, resident theatres, and local arts agencies*, Washington D.C., Seven Lock Press, 1987. Dans une perspective statistique d'allongement des listes de variables à prendre en compte voir aussi : Richard A. Peterson, Narasimhan Anand, « The Production of Culture Perspective », *Annual Review of Sociology*, vol. 30, 2004, p. 311-334.

²⁰ Concernant la musique voir Philippe Coulangeon, « Les métamorphoses de la légitimité Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 181-182, mars 2010, p. 88-105.

d'appropriation subjective de l'offre, la multiplicité des facteurs de la réception en fonction de configurations singulières (un territoire local, une institution, un genre...) ²¹.

De l'autre côté, les besoins d'identification administrative des professions, les tensions et les polémiques suscitées par le soutien public aux artistes, à travers notamment les aides à la création, les commandes d'Etat et le système d'assurance-chômage des intermittents du spectacle, ont engagé des recherches consacrées à l'évaluation critique de l'impact de ces mesures ²², et surtout aux spécificités du travail et des carrières artistiques ²³. Cette sociologie des producteurs est essentiellement envisagée comme une sociologie des professions, notamment à travers les effets de la régulation étatique du marché ou de la socialisation du risque de chômage sur les conditions du travail et la construction des carrières. Mettant à profit la description de l'artiste ou du galeriste comme entrepreneur, l'accent est porté sur les effets d'une économie de l'innovation par projets (rassembler des compétences hétérogènes autour d'un engagement ponctuel en mobilisant des réseaux professionnels) et sur la gestion conséquente de l'incertitude des carrières et de la diversification des engagements (précarité, fortes inégalités, multi-activité...). Dans le prolongement de ces travaux, la constitution de l'artiste comme modèle de travailleur innovant, impliqué, flexible et soumis à l'intensification de la compétition interindividuelle a été l'objet de débats récents ²⁴.

Les catégories comme conditions de la réception

Mobiliser ces travaux pour en décaler l'objet, en étudiant les catégories de perception et d'évaluation du jazz telles qu'elles sont élaborées et prescrites par les intermédiaires, a l'avantage de situer l'enquête au point névralgique des activités artistiques. C'est en effet dans les situations où se joue la réception des productions que sont établies leur valeur et celle des divers agents qui contribuent à leur fabrication et à leur acheminement, en fonction des attentes différentes qu'ils y engagent et des différents rapports sociaux qui s'y jouent. La réception publique des œuvres constitue l'horizon régulateur de l'ensemble des activités qui contribuent à la production continuée des mondes artistiques, et fonde ainsi leur interdépendance. On peut les décrire comme des espaces sociaux certes pluriels et

²¹ Voir un bilan de ces recherches dans Olivier Donnat, Paul Tolila (éds.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, FNSP, 2003.

²² Dans la lignée de Philippe Urfalino, Erhard Friedberg, *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, La Documentation Française, 1984.

²³ Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, l'Etat et le mélomane dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983 ; Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier, François Porto-Vasquez, *Les artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation Française, 1985.

²⁴ Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999 ; Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Art, travail et capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2002.

conflituels, mais aussi communément régulés, en situation d'incertitude plus ou moins vive sur les chances de succès, par l'objectif d'anticiper, d'orienter et de capter les effets de la réception (chiffres de ventes, notoriété, gratifications identitaires, etc.). Les catégories mobilisées pour réaliser cette appréciation publique sont dès lors celles qui permettent à cette multiplicité d'agents de se coordonner (y compris dans la confrontation) et d'obtenir éventuellement les différentes gratifications qu'ils en attendaient.

Encadré. Les sociologues et l'incertitude sur la valeur

Harrison White a formulé la version la plus radicale du principe d'incertitude : la demande étant considérée comme entièrement opaque aux producteurs, ceux-ci détermineraient leurs stratégies de production et de commercialisation en observant exclusivement celles de leurs concurrents²⁵. On peut pourtant appréhender aussi ces stratégies comme des tentatives de faire avec, de réduire cette incertitude. Raymonde Moulin établit ainsi l'importance des jeux d'interconnaissance et de multi-positionnalité pour maîtriser la circulation de l'information et le processus de valorisation des œuvres sur les marchés de la peinture²⁶. Antoine Hennion décrit l'activité du producteur de disques de variétés comme la mise en œuvre de procédés visant à représenter et à faire intervenir les catégories de perception des publics anticipés dans la fabrication des enregistrements afin d'en favoriser la bonne réception²⁷. Pierre Bourdieu met au jour les deux stratégies modales de réduction de l'incertitude dans des univers soumis à la norme de l'action désintéressée (l'art pour l'art) : la recherche du succès immédiat justifiée par la satisfaction des publics détermine des cycles de valorisation courts (principalement évalués en termes de ventes ou d'audience), quand la recherche du profit différé justifiée par l'acquiescement des pairs détermine des cycles de valorisation longs (principalement évalués en termes de promesses de postérité)²⁸. Pierre-Michel Menger montre comment la vocation artistique et son maintien sur un marché du travail particulièrement sélectif et inégalitaire ne se comprennent que si on les rapporte à l'incertitude collective sur les chances de succès que génèrent la dilution des barrières à l'entrée (en l'absence de diplômes efficaces, notamment) et la surproduction qui s'ensuit²⁹. Lucien Karpik étudie quant à lui les divers dispositifs de jugement qui conditionnent la rencontre incertaine entre l'offre et la demande de singularités, réglée non par des échelles de prix mais par des échelles de qualités indécomposables – au sens où les qualités d'une œuvre d'art sont interdépendantes et ne peuvent être individualisées à l'instar par exemple des qualités d'un logement (surface, nombre de pièces, exposition, etc.) : les économistes parlent de biens prototypiques (ils sont

²⁵ Harrison White, *Markets From Networks*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

²⁶ Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1989 [1967].

²⁷ Antoine Hennion, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981.

²⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

²⁹ Pierre-Michel Menger, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, Vol. 39, 1989, pp. 111-151 ; « Marché du travail et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle », *Revue Française de Sociologie*, vol. 32, n°1, 1991, pp. 61-74.

uniques même s'ils peuvent être reproduits sous forme de copies de l'original) et de biens d'expérience (leur « utilité » n'est établie qu'après leur consommation)³⁰.

Les intermédiaires s'imposent ainsi aux artistes, aux autres intermédiaires et aux publics car ils promettent de réduire l'incertitude des différents agents sur les chances de succès, ceci en tentant de contrôler les conditions de la réception des œuvres. Ces conditions relèvent d'une certaine façon des « conventions de coordination » formulées par le modèle des « mondes de l'art » et développées par l'économie des conventions. Mais le point de vue adopté ici consiste à interroger les catégories de l'appréciation esthétique, au double sens de perception sensorielle et de jugement évaluatif, en différenciant clairement leurs deux états matériels. D'un côté, ces catégories sont *incorporées* dans des formes d'expérience, soit un type de dispositions intériorisées qui articulent des principes de classement (le goût comme évaluation et hiérarchisation des préférences) et des méthodes (le goût comme activité et savoir-faire pour atteindre la félicité esthétique et ses gratifications). Aimer le *bebop* revient ainsi à avoir intériorisé des critères de jugement plus ou moins formalisés – de « je préfère le jazz des années 50 à celui des big bands » à « la richesse harmonique de Thelonious Monk est plus intéressante que l'effervescence rythmique d'Oscar Peterson » – ainsi que des manières de se comporter lors d'un concert ou face à un disque pour s'assurer une satisfaction maximale – pour le dire vite : plaisir d'auditeur (des façons d'écouter), reconnaissance du musicien (des façons de jouer), profit d'intermédiaire (des façons de mettre en présence directe ou indirecte les précédents).

De l'autre côté, les catégories sont *objectivées* dans des dispositifs d'appréciation qui sont inventés ou réinvestis pour servir d'écrin privilégié à la mise en œuvre des formes d'expérience incorporées. A l'écoute savante renvoie plutôt le dispositif du concert où l'attention des auditeurs, immobiles et souvent silencieux, est focalisée sur l'action scénique des musiciens, quant à eux plus soucieux de perfection formelle que dans d'autres circonstances où il s'agit par exemple de faire danser. A l'écoute festive correspondent plutôt la boîte de danse ou le disque de « surprise-partie », mais aussi le réinvestissement de la salle de concert avec l'importation d'expressions sonores et corporelles inhabituelles – ainsi des premiers chahuts et dégâts matériels subis par l'Olympia lors des concerts de Gilbert Bécaud puis de Sidney Bechet en 1955. A l'expérience du bebop correspond plutôt le jazz-club et ses défis virtuoses entre improvisateurs solistes, etc.

³⁰ Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

Les expériences auditrices et les expérimentations musicales réelles débordent presque nécessairement l'espace limité des possibles défini par les catégories prescrites par les intermédiaires parce qu'elles renvoient aussi à d'autres logiques comme les trajectoires sociales des auditeurs ou les parcours professionnels des musiciens. La dynamique conflictuelle des ajustements continus entre formes d'expérience et dispositifs d'appréciation constitue ainsi l'un des meilleurs postes d'observation des transformations culturelles.

Les échelles du plaisir

Une autre propriété des formes d'expérience et des dispositifs d'appréciation doit être enfin soulignée : ce sont chacun à leur façon des « opérateurs d'échelles ». Parler de forme d'expérience vise en effet à temporaliser la notion goffmanienne de cadre de l'expérience. Celle-ci désigne les « principes d'organisation qui structurent les événements [...] et notre propre engagement subjectif [...] ce qu'un acteur individuel peut abriter dans son esprit [pour définir] ce qu'il se passe » dans telle séquence d'action³¹. Goffman établit que ces cadres sont construits de façon interactive à partir de modèles disponibles et ainsi mobilisés et parfois ajustés en situation. Mais il ne traite que marginalement la dimension temporelle de ces cadres : le temps n'y est qu'un simple canevas chronologique de description. A l'inverse, les formes d'expérience ordonnent la définition de la situation et la distribution des rôles de façon séquentielle, comme une succession de phases orientées vers un accomplissement (ici la félicité esthétique en ses multiples modalités pratiques³²) : ce sont avant tout des guides d'action qui indiquent quoi faire avec qui à *tel et tel moment* d'un processus d'appréciation. Au concert, chacun agit de façon différente lorsqu'il arrive sur les lieux, lorsque la lumière s'éteint et que les musiciens entrent en scène, pendant et entre chaque œuvre, lors de l'entracte, etc. et chacune de ces phases contribue de manière spécifique, dans le meilleur des cas, au processus qui aboutira à ce qu'à la sortie les uns et les autres estimeront avoir passé un bon moment – et ce pour des raisons souvent différentes les unes des autres.

Si ces formes d'expérience sont aussi des opérateurs d'échelles, c'est donc qu'elles sont destinées à articuler en réalité plusieurs temporalités, de portées plus ou moins longues. Non seulement la temporalité immédiate du processus interactif délimité par un début et une fin, mais aussi les temporalités que chacun importe en situation et qui débordent le temps court de l'interaction. Les individus adoptent un rôle adapté au cadre de la situation,

³¹ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991 [1974], p. 19, 22.

³² John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 1980 [1934], notamment p. 46-57.

délaissant les rôles qu'ils endossaient dans la situation précédente, mais ces différents rôles s'inscrivent néanmoins dans des trajectoires sociales de longue portée : on n'est pas musicien, critique ou auditeur que lors de ce concert-ci, mais dans une série de concerts qui constituent chacun les étapes d'une carrière de musicien, de carrière ou d'amateur. Ce que définit alors une forme d'expérience c'est le passage obligé de ces parcours : pour atteindre les objectifs de longue portée impliqués par ces carrières, il faut en passer par les règles de fabrication de la félicité esthétique qui organisent chaque concert – l'action, de ce point de vue, est un agencement de motifs de longue portée en quête d'une sanction interactionnelle³³. Chaque concert, avec la forme d'expérience qui en organise l'objectif immédiat, est une mise à l'épreuve de ces motifs de longue portée – et c'est aussi par ce biais que des conflits surviennent parfois sur la définition de la situation, sur ses règles, sur ses objectifs, etc.³⁴

De ce point de vue, les dispositifs d'appréciation sont quant à eux des passages obligés dans un sens plus littéral : des *lieux* avec leur situation géographique (il faut s'y rendre) et leur aménagement spatial (il faut s'y placer, y circuler). Plus précisément, ce sont des arrangements matériels et organisationnels – des sites spectatoriels selon Jacques Cheyronnaud³⁵. D'une part, ils déterminent une localisation dans des parcours urbains (façade visible ou masquée, quartier de sorties nocturnes chic ou populaire...), des places réservées à des catégories d'individus appréhendées essentiellement par leur statut interactionnel attendu (des rôles de musiciens et d'auditeurs, par exemple), des perspectives perceptuelles (l'orientation des corps autour de tablées ou alignés dans des rangées de fauteuils, les points de vue possibles et impossibles depuis chaque place) et des environnements sensibles (luminosités, décorations, fonds sonores, formes architecturales)³⁶. D'autre part, les dispositifs d'appréciation associent à ces aménagements des structures organisationnelles : association bénévole, débit de boisson, entreprise de programmation, institution culturelle subventionnée... Celles-ci déterminent des positions dans une configuration d'alliances et de concurrences qui constituent autant de pôles d'identification attractifs ou répulsifs³⁷. Elles orientent de ce fait le type d'activités qui s'y déroulent. Il ne se passe pas tout à fait la même

³³ Olivier Roueff, « Les échelles de l'expérience. L'interaction comme engrènement de processus », *Temporalités* [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 15 novembre 2011, URL : <http://temporalites.revues.org/1767>.

³⁴ Sur le rituel comme cadre cérémoniel permettant de mettre en scène, d'articuler et de résoudre les tensions et les enjeux qui animent les rapports sociaux, Gregory Bateson, *La cérémonie du Naven*, Paris, Minuit, 1971 [1958] ; Alban Bensa, « Contexte, temporalité, échelle. De la micro-histoire vers une anthropologie critique » [1996], repris in *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 23-72.

³⁵ Jacques Cheyronnaud, *Mémoires vives de l'Alcazar de Marseille (1857-1966). Prénances familiales d'un site spectral*, <http://shadyc.ehess.fr/docannexe.php?id=367>, 2006.

³⁶ Sur l'ancrage sensoriel des expériences voir Anthony Pecqueur, « Pour une approche écologique des expériences urbaines », *Tracés*, n°22, 2012, p. 27-41.

³⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit.

chose, et avec le même type d'individus, selon qu'un lieu aménagé en jazz-club est pris en charge par une entreprise au statut de débit de boisson d'économie privée, ou par une association à but non lucratif subventionnée.

Avec un tel cadre d'analyse, l'objectif est donc de faire varier la focale de l'observation, du plus macro au plus micro, afin de restituer la façon dont les échelles de l'expérience s'articulent en pratique. L'enjeu consiste à montrer comment les processus les plus macrosociologiques informent l'intimité des expériences. Formes et dispositifs ne sont pas des interfaces entre le macro et le micro, comme si les processus macro déterminaient un cadre d'interaction puis, une fois les participants rassemblés, laissaient la place à d'autres types de causalités, plus ouvertes ou incertaines. Ce sont des *passages obligés* qui composent ensemble des temporalités multiples, certaines renvoyant à l'économie mondialisée de la musique ou aux concurrences régionales entre programmeurs de concerts, d'autres au jeu interactif de la fabrique collective d'une félicité esthétique : les unes comme les autres s'observent – et s'écoutent – dans le cours de la situation de concert, il suffit d'armer sociologiquement son regard pour les voir – et les entendre.

Observer des expériences

Pour étudier les formes d'expérience prescrites par les intermédiaires et les dispositifs d'appréciation qu'ils contrôlent, le principal matériel empirique est constitué par les commentaires publics consacrés à la définition du jazz et de ses modes d'appréciation. La majeure partie de ce matériel vient ainsi de la littérature spécialisée, soit la production des critiques et des théoriciens du jazz. Il ne s'agit pas seulement d'y trouver la chronique des événements, des œuvres et des artistes mais d'y observer les goûts « performatifs » des intermédiaires. La contribution de ces commentaires à la construction des valeurs ne consiste en effet pas seulement à établir des palmarès d'œuvres ou de musiciens. Ils participent aussi à créer les conditions de la réception susceptibles de faire adopter ces palmarès aux publics – autrement dit, de prescrire les *façons convenables* d'apprécier les œuvres et de définir les arrangements matériels et institutionnels qui favorisent leur déploiement en situation (ou plus souvent, défavorisent le déploiement des *mauvaises* façons d'apprécier les œuvres). Ceci est réalisé tout autant par les écrits prescriptifs (manuels d'initiation, ouvrages et articles de doctrine ou de synthèse sur l'état du jazz, commentaires sur les publics et leurs comportements) que par les comptes rendus d'expérience que sont les chroniques de disques et de concerts.

En effet, un chroniqueur livre toujours des indices sur les catégories perceptives et les cadres situationnels qui ont conditionné son évaluation, c'est-à-dire les points d'appui de son écoute. De façon plus ou moins élaborée, les sons entendus sont classés (par genres et styles, par instruments, par instrumentistes, par types d'effets, par paramètres acoustiques...), attribués (comme produits d'une partition de compositeur, d'une compétence instrumentiste, d'un canon de règles définissant un genre, d'une intériorité artistique individuelle ou d'une culture collective « s'exprimant » à travers eux...) et qualifiés à partir de registres organisés (le registre des effets d'évocation littéraire ou raciale, celui des mobilisations corporelles produites par la prestation, celui des procédés musiciens supposés à la source des œuvres... renvoient à des formes d'expérience très différentes). De même, en livrant ces catégories, le chroniqueur témoigne du cadre dans lequel elles ont été mobilisées : le fait d'évoquer ou non les auditeurs présents, et à travers des comportements collectifs ou des noms d'individus réputés, le fait de décrire les sons entendus accompagnés ou non des attitudes des artistes sur scène, le fait de mentionner telle ou telle circonstance de la prestation (le lieu et la date uniquement, ou aussi l'état moral des musiciens, les qualités acoustiques du lieu, le succès public...)... – tout cela fournit des renseignements précieux pour reconstituer la structure des dispositifs d'appréciation investis.

Tous ces points d'appui utilisés par le chroniqueur pour réaliser puis formaliser son écoute ne sont certes pas thématiques mais, précisément, ceux qu'il faut retenir sont ceux livrés au lecteur, et ainsi prescrits. Autrement dit, ces textes critiques sont considérés comme des *armes* ou des signaux visant à valoriser ou disqualifier d'autres prises de position, qui éclairent ainsi sur la position de leur auteur au sein de l'espace auquel il appartient avec ses alliés et ses adversaires. Mais ces textes sont aussi analysés comme des *modes d'emploi* : comment doit-on faire pour apprécier le jazz. Ils ne se contentent pas d'accoler un signe positif ou négatif à tel et tel artiste ou œuvre : ils renvoient à des *pratiques* d'appréciation qu'il s'agit de représenter pour tenter de les imposer ou de les modifier. Cette perspective rejoint la méthode proposée notamment par Michael Baxandall, qui repose en quelque sorte sur cette assertion d'apparence anodine ouvrant les *Formes de l'intention* : « on n'explique pas un tableau : on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos »³⁸. Cette « observation », si elle s'appuie sur des techniques du corps qui recourent rarement aux ressources de formalisation et d'interlocution du langage, n'est bien souvent accessible qu'à travers sa mise en forme langagière, et notamment lorsque l'observation ethnographique est

³⁸ Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991 [1985], p. 21.

impossible car l'enquêteur n'est pas le contemporain des enquêtés. Baxandall incite qui plus est à mobiliser des sources inventives : pour restituer *L'œil du Quattrocento*³⁹, il sollicite, outre les écrits d'un commentateur expert, les contrats de commande passés entre peintres et mécènes, les gestuelles des danses en vogue, les calculs utilisés pour la mesure des tonneaux... Sur ce modèle, et dans la mesure du possible, une variété de sources a été exploitée ici afin de saisir les formes d'expérience et les dispositifs d'appréciation prescrits par les intermédiaires : des classifications organologiques (étude des instruments de musique), des procédés d'illustrations graphiques d'analyses musicales, des catalogues discographiques, des films documentaires ou fictionnels, des témoignages littéraires ou romanesques, des personnels d'orchestres, des organigrammes organisationnels...

C'est dans une même logique que, s'agissant de la période contemporaine de l'enquête, la méthode ethnographique a été mise à profit. L'observation *in situ* de la fabrique des expériences esthétiques dans deux jazz-clubs n'est en effet pas utilisée pour une enquête de réception à proprement parler, qui aurait impliqué de déployer la diversité des expériences spécifiques à chaque participant ou catégorie de participants⁴⁰ – le public réel n'apparaîtra ici presque que sous la figure des « grands amateurs », consommateurs intensifs les plus conformes aux attentes des intermédiaires, et intermédiaires eux-mêmes. L'observation a en effet surtout servi à enrichir l'analyse des formes *prescrites* d'expérience telles qu'elles s'ajustent aux dispositifs d'appréciation mis en place pour leur déploiement : les détails inaccessibles par l'archive y sont visibles et audibles. Ces formes prescrites deviennent en quelque sorte, en situation, des formes officielles ou tout au moins dominantes, et ce sont donc seulement les concerts et les comportements des musiciens et auditeurs les plus typiques de chaque jazz-club qui sont retenus parmi les observations de plusieurs dizaines de soirées entre 1998 et 2001. A vrai dire, le caractère idéal-typique des expériences restituées est même redoublé par le choix des deux jazz-clubs étudiés. Ceux-ci se révèlent exceptionnels au sein de l'espace des possibles contemporain dans la mesure où ils radicalisent deux manières de réinvestir le dispositif du jazz-club, l'un dans une variante avant-gardiste (Instant Chavirés, à Montreuil) et l'autre dans une variante patrimoniale (le Pelle-Mêle, à Marseille). La plupart des expériences du jazz se situe en réalité aujourd'hui entre ces deux pôles très contrastés,

³⁹ Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985 [1972]. Voir aussi l'analyse du *George Dandin* de Molière par Roger Chartier, « *Georges Dandin*, ou le social en représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 49, n°2, 1994, p. 277-309.

⁴⁰ Voir Isabelle Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, Creaphis, 2006 ; Anthony Pecqueux, Olivier Roueff (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS, 2009.

combinant de diverses manières la fidélité à une histoire du jazz patrimonialisée et sa réinvention continuée par les métissages et le souci d'innovation.

Pourquoi alors ce choix et cette sélection drastique au sein d'un tel matériel empirique ? C'est qu'il s'agit d'assurer la cohérence de la démarche initiée sur archives et de restituer ainsi ce que prescrivent les intermédiaires plus que ce qu'en font les récepteurs et les producteurs, en limitant la saisie de leur efficacité au simple enregistrement de ce qui dure – selon cette hypothèse, certes minimale, selon laquelle la persistance de formes d'expérience et de dispositifs d'appréciation dans le temps est l'indice que des publics et des musiciens s'y sont retrouvés, indépendamment de ce qu'ils en ont pratiquement fait pour fabriquer leurs propres expériences. De ce point de vue, la richesse du matériel ethnographique permet de faire jouer à plein le cadre d'analyse. D'une part, elle offre de déployer la définition des formes d'expérience comme catégories incorporées ordonnant de façon séquentielle et orientée des guides d'interaction et d'évaluation. L'observation intègre l'ensemble des participants présents, en particulier les auditeurs rarement décrits avec précision par les commentateurs publics. Les comportements s'offrent au regard dans leur totalité : circulations, déplacements, interactions directes ou médiatisées (par les sons, notamment) avec les musiciens peuvent être relevés dans leurs détails. Surtout, l'observation autorise à traiter de l'expérience comme d'un *processus* grâce à la présence sur l'ensemble d'une soirée, de l'ouverture à la fermeture des portes, et à l'analyse minutieuse des structures séquentielles rémanentes par lesquelles une félicité esthétique se fabrique (ou non).

D'autre part, c'est par ce biais que la définition des formes d'expérience et des dispositifs d'appréciation en tant qu'opérateurs d'échelle est la plus concluante. L'observation des interactions permet de repérer comment en réalité *plusieurs* processus séquencés et engrenés produisent la félicité esthétique. Et l'enquête ethnographique par insertion dans des réseaux d'interconnaissance⁴¹, alimentée par l'analyse qualitative et quantifiée de différents types d'archives locales, offre de restituer les différents enjeux investis dans cette articulation interactive de processus de courte portée, en les rattachant aux processus de portées plus ou moins étendues qui les conditionnent. Ainsi, l'entrée et la fréquentation prolongée des groupes d'habitues (auditeurs, mais aussi musiciens et intermédiaires) constitués par la sociabilité de jazz-club m'a permis de saisir les enjeux assignés à la réalisation d'expériences musicales dans leur détail et dans leur extension, dans leur variété interindividuelle mais aussi dans leur unité collective. J'ai pu observer les gestes et les déplacements, les conversations et

⁴¹ Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 1997.

les récits durant et autour des performances, dans les deux jazz-clubs étudiés mais aussi, à Marseille comme en Ile-de-France dans d'autres contextes musicaux : festivals, autres clubs et salles de concerts, prestations en sites naturels, et, autour d'Instants Chavirés, lors de performances privées et tout au long d'un compagnonnage musical avec mon « parrain » en musiques improvisées et son entourage⁴². C'est en enregistrant les évolutions des alliances et des conflits, parfois rapides et donc appréhendables uniquement grâce à la fréquentation assidue, comme la sédimentation progressive de certaines pratiques, que j'ai pu saisir comment les réalités les plus macrosociologiques, stratégies éditoriales des multinationales du disque, politiques culturelles ou rapports socio-politiques d'une agglomération, se donnent à entendre au cœur même des interactions.

Parcours de l'ouvrage

Le cadre d'analyse ainsi posé permet de relire l'histoire d'une pratique culturelle en décalant un peu l'éclairage, et de mettre en lumière des rémanences, des points de rupture et des facteurs explicatifs difficilement repérables autrement. La contextualisation minutieuse des activités des intermédiaires fait de cette chronique sociale du jazz une histoire de la vie culturelle française, et en particulier des transformations de la culture lettrée tout au long du vingtième siècle : avant-gardes des années 1910 et 1920, évolutions des disciplines anthropologiques et musicologiques, affirmation d'une « musique des jeunes » au milieu du siècle, aléas des formes de politisation et de racialisation de la culture, Saint-Germain-des-Prés de la Libération, contre-culture des années 1960 et 1970, réseaux internationaux des musiques expérimentales des années 1990, etc. Si le pari consistant à porter l'observation sur le long terme a un sens, c'est qu'il repose sur l'hypothèse qu'on ne comprend pas tout à fait les pratiques les plus contemporaines sans interroger celles auxquelles elles doivent leurs conditions de possibilité, dès lors qu'on peut établir l'existence d'un continuum évolutif : « l'unité du processus ne repose pas dans quelque substance qui demeurerait inchangée à travers tout le processus, mais dans la continuité par laquelle une certaine transformation procède d'une autre selon une succession ininterrompue »⁴³. Chacune des trois parties de l'ouvrage traite ainsi une période différente et fait jouer le décalage proposé en le traduisant dans des problématiques spécifiques. De même, tirer les conséquences du caractère

⁴² Sur la place conjointement heuristique et éthique de l'amitié dans la relation ethnographique, voir – même si le contexte est fort différent – Michel Naepels, « Une étrange étrangeté. Remarques sur la situation ethnographique », *L'Homme*, n°148, 1998, p. 185-199 ; « La violence et l'amitié », conclusion à *Histoires de terres kanaks. Conflits fonciers et rapports sociaux dans la région de Houaïlou (Nouvelle-Calédonie)*, Paris, Belin 1998, p. 326-329.

⁴³ Norbert Elias, *Du Temps*, Paris, Fayard, 1996 [1984], p. 53.

historiquement situé des vérités mises au jour par les sciences sociales⁴⁴ suppose d'être attentif aux problèmes de périodisation. Le choix des dates retenues pour marquer les événements qui ouvrent et ferment un processus est un choix interprétatif qui découle de l'ensemble des hypothèses formulées sur la nature de ce processus et sur ses articulations avec son environnement. C'est pourquoi les périodisations approximatives ont été évitées autant que possible – et c'est pourquoi l'histoire du jazz en France débute non pas en juin 1917 lorsque le terme apparaît pour la première fois en métropole, mais en octobre 1902 avec le succès de la danse *cake-walk* sur la scène du Nouveau-Cirque.

La première partie (chapitres 1 à 3) pose la question de la formation et de l'unité d'un genre musical défini comme artistique. Celui-ci est abordé non seulement dans sa dimension classificatoire (comme corpus esthétique) et institutionnelle (comme espace social) mais aussi appréciative (comme ensemble d'expériences esthétiques spécifiques). L'enquête suit en particulier la genèse d'une prise esthétique et les réinvestissements dont elle est l'objet entre 1902 et 1936. La notion de « prise » désigne l'association stabilisée entre, d'un côté, des catégories cognitives et des savoir-faire corporels, et de l'autre, les propriétés matérielles communes à un ensemble d'objets rassemblés sur la base de cet air de famille⁴⁵. Ainsi la prise du *rythme pulsé (afro-)américain* informe l'histoire du jazz (et de la plupart des musiques assignées à une origine « africaine ») de sa solidification à l'occasion de la réception du *cake-walk* en 1902 jusqu'à aujourd'hui. Sa particularité consiste à doter une catégorie sonore, le rythme contrapuntique de la syncope systématisée, d'une puissance d'évocation qui articule des enjeux sociaux (le renouvellement d'un style de vie bourgeois), sexuels (la transformation des normes de sexualité) et nationaux (la définition métonymique de la culture française à partir des productions symboliques des professionnels de la culture, autour notamment du thème de l'*américanisation* culturelle), ceci en termes essentiellement raciaux (l'imagerie érotisée assignée aux *nègres*, avec ses rémanences et ses transformations). Les scansion de l'analyse reposent alors sur l'apparition de formes d'expériences qui résultent de l'appropriation de formats spectaculaires qui sont autant d'occasion de réinvestissements cette prise : le format chorégraphico-musical du *cake-walk* (1902), le format orchestral du *jazz-band* (1917), le format discographique du *jazz hot* (1928), enfin le genre musical *jazz* (1934).

⁴⁴ Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991.

⁴⁵ Voir Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, « Les ressorts de l'expertise. Epreuves d'authenticité et engagement des corps », in Bernard Conein, Nicolas Dodier, Laurent Thévenot (éds), *Les objets dans l'action*, Paris, EHESS, série « Raisons Pratiques » n°4, 1993, pp. 141-164 ; et l'affinement qu'en propose Jean-Louis Fabiani, *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*, photographies de Franck Pourcel, Paris, l'Harmattan, 2005.

La deuxième partie (chapitres 4 et 5) prolonge ce questionnement sur la stabilisation des pratiques en interrogeant la formation, à partir du genre musical jazz, d'un univers social spécifique entre 1941 et 1960. L'analyse restitue les trois processus recouverts classiquement par la notion d'autonomisation : la spécialisation des producteurs, la formation d'un marché spécifique et l'autonomisation des instances de consécration⁴⁶. Mais elle y explore aussi deux autres processus, impliqués logiquement par les précédents mais rarement traités avec précision du fait qu'ils concernent les « perdants » de l'autonomisation : la captation et la disqualification des amateurs par l'élaboration de formes d'expérience spécifiquement *musiciennes* (autour du style *bebop*) puis *formalistes* (autour du style *free jazz*), et la domestication des audiences avec l'invention des dispositifs d'appréciation *jazz-club*, *concert de jazz* puis *jazz action*. Ces processus s'inscrivent en outre dans un contexte international, essentiellement marqué par la domination des producteurs et des intermédiaires étatsuniens. De ce point de vue, le marché périphérique (français) du jazz est constitué par une alliance avec le pôle « puriste » du marché central (étatsunien). Mais l'analyse devra tenir compte du fait que le jazz est défini comme un genre à la fois *américain* et *instrumental* (et non *chansonnier*) : ses agents ne peuvent s'appuyer sur la barrière linguistique pour étendre leur contrôle sur les flux d'importation d'œuvres et de musiciens et sont directement exposés aux aléas des stratégies des exportateurs étatsuniens.

Enfin, le jazz est démarqué simultanément des musiques académiques, trop *sérieuses*, et des musiques de variétés, trop *vulgaires*, ce qui le situe de fait dans une position médiane. Il est ainsi d'emblée appréhendé, en France, comme une forme d'expérience *lettrée* qui l'apparente plus spécifiquement à une *culture libre* définie par opposition à la culture scolaire⁴⁷ – d'où l'ambiguïté de son statut social, qui s'avère moins stable dans le temps que ses assignations raciales érotisées. Cette hypothèse conduit plus largement à revenir sur la question de l'évolution et de la pluralité de la culture lettrée. Le jazz est un analyseur privilégié de sa structuration sur le long terme par l'opposition entre deux éthiques de loisir, ascétique et hédoniste⁴⁸, continûment réinvesties et spécifiées en fonction des ressources que leurs promoteurs respectifs parviennent à mobiliser : l'autorité du passé « classique » et l'effort d'accès aux œuvres s'oppose au goût pour l'actualité et la facilité d'appropriation. Plus, l'évolution du statut social du jazz jusqu'à aujourd'hui tend à suggérer que la

⁴⁶ Gisèle Sapiro, « Autonomie esthétique, autonomisation littéraire », in Pierre Encrevé, Rose-Marie Lagrave (dir.), *Travailler avec Bourdieu*, Paris, Flammarion, 2003, p. 289-296.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris, Minuit, 1964.

⁴⁸ William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London*, Paris, And Vienna (1815-1848), London & Canberra / New York, Croom Helms / Holmes & Meyer, 1975.

domination relative de l'ascétisme (la culture classique de l'*homme* de lettres) pourrait n'avoir été qu'une sorte de parenthèse historique.

La troisième partie (chapitre 6 et 7) traite ainsi des transformations récentes des expériences du jazz en exploitant notamment les possibilités de l'enquête ethnographique. Au tournant des années 1980, une nouvelle structure d'opportunités s'établit au croisement de la consécration étatique de l'avant-garde, des stratégies de réédition des fonds de catalogue par les firmes discographiques internationales, et de l'insertion du jazz dans les institutions pédagogiques savantes. Le marché du jazz connaît alors un processus de segmentation entre un circuit des clubs et un circuit des concerts et festivals⁴⁹, chacun donnant lieu à l'élaboration de nouvelles formes d'expérience, l'une qualifiée de *patrimoniale* et l'autre de *créative*. Après son déclin des années 1970, le dispositif jazz-club est réinvesti par les laissés-pour-compte de la consécration étatique, puis aussi par les avant-gardes du circuit subventionné à partir de 1991. L'étude comparée de deux clubs contrastés, le Pelle-Mêle à Marseille et Instants Chavirés à Montreuil, offre d'analyser la traduction des clivages propres au contexte national du jazz à l'échelle de chaque jazz-club et de ses réseaux d'activités, par la médiation des configurations que constituent d'un côté, un espace marseillais doté d'une histoire et d'une morphologie singulières, et de l'autre côté, une scène musicale internationale inédite. Celle-ci constitue en quelque sorte la pointe avant-gardiste de la redéfinition contemporaine des rapports entre les genres musicaux autour des musiques dites actuelles et de la norme de l'éclectisme cultivé – au terme du livre, on comprendra ainsi mieux pourquoi, aujourd'hui, il est de bon goût d'être « curieux ».

⁴⁹ 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.