



HAL
open science

**WHERE IS THE JAZZ? Enjeux et axiologie de
l'information jazzistique en France depuis le début des
années 2000: De l'hybridation des dispositifs
info-communicationnels du jazz à leurs médiations
formelles**

Mathieu Feryn

► **To cite this version:**

Mathieu Feryn. WHERE IS THE JAZZ? Enjeux et axiologie de l'information jazzistique en France depuis le début des années 2000: De l'hybridation des dispositifs info-communicationnels du jazz à leurs médiations formelles. Architecture, aménagement de l'espace. Université d'Avignon, 2018. Français. NNT: 2018AVIG1190 . tel-02426191

HAL Id: tel-02426191

<https://theses.hal.science/tel-02426191>

Submitted on 2 Jan 2020

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.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ED 537 – CULTURE ET PATRIMOINE

MATHIEU FERYN

WHERE IS THE JAZZ ?

Enjeux et axiologie de l'information jazzistique en France depuis le début des années 2000

De l'hybridation des dispositifs info-communicationnels du jazz à leurs médiations formelles

Sous la direction de Monsieur le Professeur Frédéric Gimello-Mesplomb

Thèse de doctorat soutenue le 5 octobre 2018 en vue de l'obtention du grade de

Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication

Jury :

M. Frédéric GIMELLO-MESPLOMB	Professeur en SIC 71° CNU	Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse	directeur de thèse
M. Guy LOCHARD	Professeur émérite en SIC 71° CNU	Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle	rapporteur
M. Nicolas PELISSIER	Professeur en SIC 71° CNU	Université de Nice	rapporteur
M. Emmanuel ETHIS	Professeur en SIC 71° CNU	Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse	examineur
M. Pierre-Henri MORAND	Professeur en Sciences Economiques 5° CNU	Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse	examineur
M. Stéphane PESSINA-DASSONVILLE	Fondateur et directeur artistique du Festival Jazz à Junas.	Personnalité qualifiée	

MATHIEU FERYN

Enjeux et axiologie de l'information jazzistique en France
depuis le début des années 2000

De l'hybridation des dispositifs info-communicationnels du
jazz à leurs médiations formelles

Sous la direction de Monsieur le Professeur Frédéric Gimello-Mesplomb

Résumé en français :

Cette thèse délaisse la traditionnelle approche essentialiste du jazz (que l'on peut résumer à la question « Qu'est-ce que le jazz » ?) qui a taraudé tout un pan de la sociologie américaine des cinquante dernières années de H.S. Becker à R.A Peterson. Elle propose, en s'appuyant sur les théories des *cultural studies* et des média-cultures, une modélisation spatiale des dynamiques informationnelles du milieu du jazz français par triangulation de leurs espaces de diffusion et de leurs communautés de réception (qui pourrait se matérialiser dans la question : « Où est le jazz ? »). Le plan s'organise en trois parties : le marché actuel du jazz en France (partie 1), les acteurs de ce marché (partie 2) et les publics (partie 3). En adoptant une approche multivariée, "en écheveau" (Passeron, 1990) mais toujours spatialisée, prenant appui sur trois catégories d'acteurs (programmeurs, musicien.ne.s, publics), la thèse reconstitue les étapes du processus d'information sur la valeur des musicien.ne.s primé.e.s et diffusé.e.s sur le marché du jazz, produites dans des « forums hybrides » (Callon, 1999, Lascoumes, 2001). Ces forums associent les musicien.ne.s, les experts et les profanes au sein des médias spécialisés, des lieux de débats de démocratie dialogique, des espaces publics ou privés dédiés à l'écoute (tremplins, académies, saisons culturelles, saisons festivières et évènements ponctuels).

Dans une première partie, cette thèse s'intéresse plus particulièrement aux dynamiques internes qui régissent la circulation de l'information (Frère, 2003, Rebillard, 2006), dans le secteur du jazz en France, sur la valeur économique de cette information, en recensant les outils de mesure et signaux faibles (Caron, 2001) recueillis par les publics comme autant d'éléments de perception sur la valeur des musicien.ne.s primé.e.s. Dans une seconde partie, l'analyse comparée, en situation, des artistes est étudiée en faisant appel à une observation rapprochée menée dans différents espaces publics d'écoute du jazz dans l'agglomération d'Avignon et de Lausanne (Suisse), sans se limiter aux seuls lieux institutionnalisés et repérés comme tels (Smac et salles labellisées). Enfin, dans une dernière partie, une enquête par questionnaire menée auprès des publics fréquentant ces lieux et une série d'entretiens de musicien.ne.s complètent l'observation sur les pratiques de sortie et les modalités de partage de l'information jazzistique. En faisant appel aux outils d'analyse de quatre grands courants traversant les SHS (microsociologie, économie culturelle, ethnographie du travail artistique et sociologie des publics), l'enjeu de cette thèse de sciences de l'information et de la communication est d'observer l'évolution des catégories pratiques d'évaluation utilisées par les publics pour

qualifier le jazz ainsi que les interactions tant discursives que sociales que cette musique génère sur des temps longs. Si, sur le plan théorique, cette thèse prend appui sur les principaux travaux qui, en SIC, ont porté sur la dimension axiologique de la réception des musiques amplifiées (Dalbavie, 2006 ; Kaiser, 2012), sur le plan empirique, la thèse met à profit le traitement informatisé d'une base de données originale recensant près de 5000 récipiendaires de prix et récompenses professionnelles (leaders primés ainsi que leurs accompagnateurs ou « sidemen ») et 300 instruments et familles d'instruments. Un recensement longitudinal sur la même période d'un corpus de lieux de diffusion ayant programmé ces artistes a été effectué, de façon à vérifier l'impact d'une récompense de prix sur la carrière d'un récipiendaire en introduisant la variable de la temporalité, rarement mobilisée en sciences de l'information et de la communication. Cette thèse permet ainsi de mettre en évidence, sur quinze ans, une évolution des dispositifs informationnels du jazz et la naissance de nouvelles formes de médiations patrimoniales (Gellereau, 2003) portant sur ce genre musical. Trois principaux enseignements peuvent être établis : (a) le faible impact économique de la récompense professionnelle ou du prix sur la vente de supports enregistrés en France mais *a contrario* son effet positif sur les dispositifs d'information spécialisée destinés aux organisations professionnelles, de programmeurs notamment. (b) l'instabilité définitionnelle récurrente du jazz et l'hybridation progressive des formes artistiques instituées du jazz vers des catégories exogènes en voie d'institutionnalisation comme la world music ainsi que les stratégies d'adaptation des musicien.ne.s et l'évolution de leur répertoire vers ces nouvelles formes. (c) une évolution du traditionnel débat sur l'« authenticité » du jazz vers d'autres registres de légitimation des acteurs du jazz en France, notamment autour des identités militantes des lieux de diffusion. La figure du/de la musicien.ne évolue dans le système de représentation que s'en font les spectateurs et les prescripteurs d'information. Dans le domaine du jazz, on ne naît pas public ou musicien.ne, on le devient, à partir d'un cheminement que l'enquête par questionnaire permet de mesurer en identifiant différents « moments de vie » à travers lesquels le jazz semble jouer un rôle déterminant dans la construction de l'identité des individus, qu'ils soient spectateurs ordinaires ou musicien.ne.s patenté.e.s.

Mots clés : communication, pratiques professionnelles, culture, dispositifs sociotechniques, analyse de réseaux, économie culturelle, sociologie des publics

Mes remerciements vont :

À mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Frédéric Gimello-Mesplomb pour son soutien et sa disponibilité. Aux membres du jury, Messieurs les professeurs Guy Lochard, Nicolas Pelissier, Emmanuel Ethis, Pierre-Henri Morand et Stéphane Pessina-Dassonville pour leurs retours et leurs conseils.

Aux membres et aux adhérents de l'Association de Jazz et de Musiques Improvisées (AJMi), aux membres et aux adhérents de l'Association Jazzé Croisé (AJC), aux membres et aux adhérents du Tremplin Jazz d'Avignon ainsi que les différents acteurs du territoire ayant participé au bon fonctionnement de cette recherche.

À Fabiana Carrer Joliat pour son suivi au LACCUS de l'Université de Lausanne, à Marc Perrenoud pour nos échanges dans le cadre de cette mobilité, à Emmanuel Pedler, Daniel Urrutiaguer, François Ribac, Sophie Maisonneuve, Olivier Moeschler. À Sophie Taillan pour son suivi administratif et comptable, Jean-Christophe Vilatte, Eric Triquet, Marie-Sylvie Poli, Isabelle Brianso, Louis Basco, Julie Deramond, Lise Renaud, Jean-Christophe Sevin, Emilie Pamart, Marie-Hélène Poggi, Maxime Jaffré, Anne Maurand-Valet, Chloé Badalassi, Éloi Flesch, Solenn Thircuir, Laure Marchis-Mourens, Elaine Brito, Éliisa Ullauri, Florence Andreacola, Nolwenn Pianezza, Camille Beguin, Marianne Alex, Renata Daflon, Lise Brosseau.

À toutes les personnes que j'ai rencontrées pour leur écoute, leur bienveillance, leur disponibilité Elsa Fougères, Jean-Michel de Bie, Marc de Cagny, Jean-Paul Ricard, Pierre Villeret, Yann Causse, Roger Fontanel, Philippe Ochem, Pierrette Devineau, Jean Delestrade, Antoine Bos, Pierre Dugelay, Pascal Bussy, Laurent Carrier, Gérard de Haro, Pascal Anquetil, André Cayot, Jean François Paux, Aurélie Foucher, François Boncompain, Martine Chalverat, Pierre de Chocqueuse, Patrice Hourbette, Jean Claude Rochat, Laurent Klunge, Didier Bergen, Alexandre Lacombe, Reno Di Mattéo, Alex Dutilh, Arnaud Merlin, Franck Bergerot, Stéphane Olivier, Katia Touré, Florence Ducommun, Sophie Chambon, Jonathan Duclos, Valérie Mauge, Vincent Bessieres.

À ma famille, les papis Silvère et Lucien, les mamies Odette et Marie Claude, mes parents Daniel et Françoise, mon frère Nicolas et ma sœur Florie, Claire, mon parrain Serge, Dominique, Arnaud, Aurélie, Delphine, ma marraine Sylvie, Samuel, Rémi, Lucas, Marc, Maryline, Audrey, Gilbert, Patricia, François, Émilie, Catherine, Joël.

À tous les acteurs qui ont participé à cette recherche ainsi qu'aux diffuseurs et personnels des salles et des festivals ayant collaboré au bon fonctionnement du projet. Aux étudiants croisés dans les enseignements et les enquêtes. À Loïc Grasland, Aurélia Barrière et Aude Mosca pour leur accompagnement à la Maison de la Recherche dans l'animation scientifique et le suivi des dossiers.

Avant-propos : Les disputes artistiques comme dispositifs d'interaction discursifs, un (court) préambule autobiographique du passage de l'accordéon aux SIC _____ **11**

Introduction _____ **31**

Partie I : Les médiations du jazz au cours des années 2000, un écosystème structuré mais incertain _____ **56**

Chapitre 1. L'identification des variables quantitatives de l'information jazzistique _____ **62**

1.1. Le nombre de prix et le nombre de dates obtenues par les récipiendaires de prix _____ 63

1.2. La taille des formations _____ 72

1.3. Le volume d'activité en tant que leader _____ 79

Chapitre 2. Création, structuration et publicisation de l'information jazzistique _____ **90**

2.1. Créer au contact des pairs et des publics _____ 91

2.2. Se structurer au sein des réseaux institutionnels _____ 103

2.3. Publiciser ses travaux en fédérant une audience élargie _____ 112

Chapitre 3. L'identification des régimes et des épreuves de justification des grandeurs _____ **128**

3.1. Être inspiré et réaliser des projets, le régime entrepreneurial _____ 130

3.2. Être polyvalent et « performant », le régime productif _____ 144

3.3. Être désirable et célèbre, le régime « tendance » ou quand Edgar Morin nous permet de revisiter les stars du jazz _____ 155

Partie II : Le processus communicationnel d'évaluation et d'information des récipiendaires de prix au cours des années 2000 : transmettre et communiquer sa connaissance du jazz _____ **171**

Chapitre 4. Les dynamiques autour de l'écoute des récipiendaires de prix _____ **176**

4.1. Les objets de l'écoute jazzistique _____ 178

4.2. Les opérations de classement des objets et de tri de l'information par les individus _____ 187

4.3. Les médiations dans l'écoute du jazz _____ 196

Chapitre 5. L'évolution des motivations à sortir et écouter les récipiendaires de prix _____ **205**

5.1. Les formes de prescription et l'asymétrie d'information _____ 207

5.2. L'irrégularité des sorties compte tenu des pratiques de la vie quotidienne _____ 217

5.3. Les communautés de goûts _____ 227

Chapitre 6. Les modalités de partage des goûts musicaux _____ **235**

6.1. L'expertise des individus _____ 236

6.2. L'identification des récipiendaires de prix _____ 243

6.3. La négociation des outils de mesure de la valeur et des mondes où agir _____ 254

Partie III : Les dispositifs informationnels en action : critères mobilisés par les individus au cours des performances et des prix _____ **271**

Chapitre 7. L'épreuve du temps à passer ensemble _____ **276**

7.1. Se réaliser au cours des semaines en recherchant le consensus _____ 278

7.2. Réagir au cours des années en se remettant en question _____ 289

7.3. Agir tout au long de la vie en établissant une relation de confiance _____ 297

Chapitre 8. L'épreuve de l'espace pour re-vivre une expérience collective _____ **305**

8.1. Formaliser des relations en étant mobiles au cours des événements ponctuels _____ 307

8.2. Séduire et être séduit par l'authenticité au cours de la saison festivalière _____ 320

8.3. Être intime par le biais de la médiation humaine au cours de la saison culturelle _____ 333

Chapitre 9. L'épreuve du corps à corps pour domestiquer ses pratiques	342
9.1. Apprivoiser le regard des autres et le regard que l'on porte sur soi	344
9.2. Comprendre les gestes et les codes vestimentaires pour saisir les plaisirs	356
9.3. Développer un état d'esprit charismatique au contact des autres	367
Conclusion	380
Bibliographie	395
Index	420
Table des figures	429
Table des tableaux	430

Il faut s'entendre sur le mot réussir. Moi, je crois qu'on ne réussit qu'une seule chose. On réussit ses rêves. On a un rêve et on essaie de bâtir, de structurer ce rêve. Alors dans ce sens-là, il est exact que j'ai travaillé pour réussir mon rêve. [...] Je crois que d'avoir envie de réaliser un rêve c'est le talent et tout le restant, c'est de la sueur, c'est de la transpiration, c'est de la discipline [...].

Jacques Brel

Avant-propos : Les disputes artistiques comme dispositifs d'interaction discursifs, un (court) préambule autobiographique du passage de l'accordéon aux SIC

Le fait d'introduire cette thèse par une réflexion auto-ethnographique est inspirée des écrits des chercheurs qui ont intégré l'observation et la description de leur propre trajectoire comme un moyen de rendre compte d'une ontologie du réel. Les travaux d'Howard Becker¹ et de Marc Perrenoud² me confortent dans cette voie. Cette réflexion donnera l'occasion au lecteur, nous l'espérons, de parfaire la contextualisation du sujet soulevé par notre thèse. Mettre à distance le « nous », et objectiver le récit de ma propre expérience dans le cadre d'une thèse a constitué une réelle mise à nu qui n'a en rien été évidente. A ce stade, elle déroge à la plus élémentaire discipline académique. Mais, ce mouvement d'introspection était pour moi nécessaire afin de sortir de l'entrelacement entre ma pratique de musicien puis de médiateur du jazz (d'« intermédiaire » au sens d'une certaine sociologie) et les réflexions posées par mon terrain d'enquête. Effectivement, le contenu témoigne de plusieurs changements évoluant au gré du temps et de l'espace, enrichis au contact de plusieurs personnes et collectif d'individus. Ces dynamiques ne sont pas plus le fruit du passé que du présent, pas plus le reflet du présent que du futur, pas plus la représentation du soi que du nous. Ce contexte d'approche consiste à questionner la pertinence de la neutralité axiologique (dans la définition qu'en donne le sociologue allemand Max Weber dans *Le Savant et le politique*) pour étudier les mondes du jazz³. Ainsi, cette thèse s'est développée au fil de l'eau, rendant compte à la fois d'évènements pluriels et d'espaces propices à de nombreuses expériences avec différents acteurs. Elle est constituée de plusieurs étapes qui donnent un aperçu global de ma réflexion qui a longtemps oscillé entre une posture d'*outsider* et d'*insider* pour finalement lui préférer la dernière. Elle consiste à analyser les expériences vécues et perçues au regard de mes pratiques, en décrivant mon processus de création et en analysant les éléments de ma vie quotidienne⁴. Mon parcours de vie s'imbrique souvent avec ceux des acteurs décrits dans le cadre de cette thèse et c'est une position aujourd'hui assumée. Cette position est confirmée par les auteurs qui objectivent l'apport heuristique de la description de l'environnement de la « sphère privée » dans un travail académique.

¹ Becker, H. (1963). *Outsiders*. Paris : Métailié.

² Perrenoud, M. (2007). *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte.

³ Boltanski, L. & Thévenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.

⁴ Goffman, E. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Le sens commun.

Leurs connaissances fines du terrain et la description des expériences vécues au contact des acteurs m'ont permis de comprendre que l'activité du chercheur est inséparable de la vie des personnes interrogées, de leurs psychologies et de leurs sociologies. En retraçant mon parcours personnel, je cherche à comprendre l'évolution de l'usage des outils des sciences sociales, retraçant ainsi les évolutions à la source du processus décrit au cours des expériences vécues avec les acteurs. J'ai fait le choix de privilégier des termes se rattachant à un temps et à un espace déterminé par la musique tout en restant attentif à leur connotation sous-jacente. Chacun pourra ainsi relever le contexte spécifique de cette thèse et comprendre les choix conduisant à l'analyse de l'objet étudié. En devenant coproductrices du sens de l'analyse, les citations illustrent mes expériences et celles des acteurs. Ces citations vont donc permettre de me situer par rapport aux autres théoriciens et de constituer une aide pour formuler mon propre jugement sur les individus évoluant dans les mondes du jazz français. Elles s'intègrent donc à une réflexion en mouvement et nourrissent *de facto* un processus d'apprentissage collectif. En cela, les citations sont devenues, chemin faisant, un outil de compréhension de mon travail et ne constituent pas une étape préalable à la contextualisation de cette thèse. Tour à tour, musicien, organisateur de concerts, producteur radiophonique, rédacteur de revues spécialisées, attaché à la production de tournées, chargé d'enseignement et de recherche ; l'épreuve de la participation observante a mûri au cours du développement de cette « carrière » au sens des enseignements de l'École de Chicago. Sensible aux écrits de Loïc Wacquant dans son étude de la boxe⁵, comme lui, je chercherai à contextualiser les liens avec les acteurs du terrain. Le travail à proximité des acteurs des mondes jazzistiques m'a permis de recueillir une série de données. Mises bout à bout, les situations analogues dans différents espaces produiront du sens pour le lecteur qui réalisera des constats et des interprétations grâce à la récurrence des faits évoqués⁶. Je chercherai à identifier la manière dont une série d'éléments muent ou circulent au cours de mon existence. Je sonderai au fil de mon travail comment les individus et les objets évoluent, en analysant la manière dont ils sont modifiés. L'approche consistera à considérer les catégories des populations étudiées au sein d'une pratique individuelle et collective.

⁵ Wacquant, L. (2000). *Corps et âme : carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille : Mémoires sociales.

⁶ Dodier, N. & Baszanger, I. (1997). Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique. *Revue française de sociologie*, n°38-1, 37-66.

Faire et se défaire de la musique

À ce stade de la contextualisation, nous allons procéder au recueil des situations analogues dans différents espaces en démarrant par un entretien fondateur. Fils d'immigré flamand, pilonné au pied des polders au cours de la Première Guerre mondiale, mon grand-père a couru sur les routes de France avant d'être touché par une poliomyélite à 7 ans au début de la Seconde Guerre. Selon lui, c'est particulièrement le fait de pratiquer l'accordéon qui adjugera de sa remise sur pied⁷. À 70 ans, lorsque je l'interroge, cet homme est désigné par son épouse, ses enfants et ses petits-enfants comme un patriarche et un agriculteur retraité engagé. Il vit à 200 mètres de ses deux plus jeunes fils et de son ancien lieu de vie. Il s'agit d'un lieu habité, à la période de l'entretien, par son fils benjamin (mon père), ma mère, mon frère et moi.

Ce retraité a voyagé au Canada, aux États-Unis, en Thaïlande, en Allemagne, en Belgique et en Finlande pour défendre les intérêts de la sélection génétique porcine et a transmis à sa descendance le sens de l'abnégation, la volonté de faire quelque chose de ses mains. Afin de comprendre son parcours, ma formation universitaire en sciences sociales m'a conforté dans l'idée d'étudier les rencontres qu'il a eues tout au long de sa vie et les différents espaces de son action⁸. Ainsi, au préalable de l'entretien et du recueil de son témoignage, la problématique fut de convenir avec lui du lieu, de l'horaire et du créneau au cours duquel l'entretien se déroulerait. En effet, l'idée était d'identifier le moment de la journée le plus adapté afin d'éviter des perturbations extérieures (rendez-vous médicaux, visites, état de fatigue, etc.) pour recueillir son témoignage. Souffrant de problèmes moteurs et se rendant quotidiennement avec son déambulateur sur son ancien lieu de vie, le lieu de rendez-vous le plus adapté était sa résidence principale ; partagée avec son épouse et son chien. Un mâle épagneul breton, chien de chasse installé dans un chenil près de la cuisine, derrière la maison. Le risque était qu'il bouscule mon grand-père au moment de son entrée dans la cuisine.

⁷ Pour se raconter, évoquer des souvenirs de guerres, je le fais réagir sur la vie des objets autour de nous. Walter, J. (2015). Vies d'objets, souvenirs de guerres : mettre en scène, raconter, p.7-24. In : Walter, J., Fleury, B. *Vies d'objets, souvenirs de guerres*. Nancy : Editions universitaires de Lorraine.

⁸ Fleury, B. & Walter, J. (2012b). Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle. *ESSACHESS* [en ligne], Vol.5, n°2(10), p.153-163. [Consulté le 3 janvier 2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.essachess.com/index.php/jcs/article/view/173>

Dans la pièce trônent les photographies de mariage de ses enfants, objets si bien décrits par Pierre Bourdieu dans ses premiers écrits ethnographiques sur l'Algérie et dans son essai sur les usages sociaux de la photographie⁹. Le tableau représentant la ferme où il avait grandi me serviront d'indices pour mener l'entretien. Je m'en servirai pour lui proposer de mettre en image son récit. La cuisine constituait en cela un lieu privilégié pour se donner rendez-vous. L'emploi du temps étant chargé, l'horaire où se déroulerait l'entretien restait à déterminer. Effectivement, le créneau horaire le plus adapté était entre 14 et 16 heures, période durant laquelle il faisait sa sieste quotidienne après le déjeuner. Pendant ce créneau, mon grand-père digérait dans le fauteuil de la cuisine. Afin de comprendre le développement de son engagement au cours de sa vie, j'optais pour réaliser un entretien libre, structuré en trois points : les rencontres fondamentales, les espaces investis et les étapes marquantes dans sa vie. Ainsi, lorsque je suis arrivé à la fin du déjeuner, au moment de la clôture du journal télévisé et observant la vivacité de son regard sur le dernier reportage portant sur les thés dansants, l'entretien démarra sur l'intérêt qu'il portait au sujet. Se remémorant alors l'aménagement de la cour de ferme de son enfance, il précisa que les thés dansants lui rappelaient un souvenir d'enfant dont il voulait parler pour démarrer son récit de vie¹⁰. Il précisa que la cour de ferme où il vivait avait été agencée pour célébrer un mariage et que le parquet avait été dressé afin que les musiciens puissent faire danser les mariés sans salir leurs souliers. Mon grand-père insista sur le son des chaussures sur le parquet et l'univers festif parcourant ce lieu de vie d'ordinaire situé près de la mare aux canards. L'intention portée au son des pieds avait une place particulière pour lui, qui se rendait à l'école à pied et réalisait chaque jour le travail aux champs avec le reste de la famille. Et précisément, c'est aux champs au moment de ses 7 ans que le jeune garçon s'effondra un jour de moisson. Le gamin téméraire usa de toutes ses forces pour se relever, mais rien n'y fit. Le diagnostic était donné, l'enfant avait la polio et ne pourrait plus marcher. Son père lui offrit alors un accordéon pour accompagner le silence de ses journées. C'est selon lui, la pratique de cet instrument qui lui donnera l'énergie de se relever. Ma démarche consista à lui demander de détailler cette étape charnière dans son parcours de vie dont on suppose qu'elle fut particulièrement douloureuse.

⁹ Bourdieu, P. (1965), *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Ed. de Minuit.

¹⁰ Passeron, J. C. (1990). Biographies, flux, itinéraires, trajectoires. *Revue française de sociologie*, Volume 31, Numéro 1, p.3-22.

Cet entretien constitue, en quelque sorte, un trait d'union intime avec ma thèse. J'y réinjectais, en l'associant (ou plutôt en finissant de le dissocier), tout le savoir acquis empiriquement en technique d'entretien dans les interviews radio réalisées en dehors de la sphère étudiante, avec la réflexivité acquise à l'université à la lecture de travaux comme *Les ficelles du métier* de Howard Saul Becker qui revisite la valeur de l'entretien dans toute enquête en sciences sociales. Près de 60 ans après son immobilisation, mon grand-père me livra alors cet enseignement « n'attends pas, agis, car où ton handicap te freina, ta volonté te mènera ». Cet échange avec mon grand-père m'a permis de saisir comment il a converti son handicap en un atout tout au long de sa vie. Au fil de cet entretien, la figure paternaliste s'estompa peu à peu. Afin d'expliquer son engagement passé (chef de famille, paysan, élu municipal, président du conseil d'administration de la caisse agricole, représentant d'un groupement agricole, etc.), ses actes quotidiens et les perspectives qu'il voyait pour la suite, l'entretien compréhensif permit d'aborder les différents choix entrepris et avec qui ils s'étaient traduits. Cette notion est abordée ici au sens de Jean Claude Passeron pour décrire la trajectoire de mon grand-père. Au moment de l'entretien, j'agis de manière intuitive avec mon grand-père sans avoir connaissance des travaux de Passeron. L'entretien permet de conserver son témoignage et de laisser place à son récit en partant de son expérience perçue¹¹. À travers ses expériences, c'est le sens, les valeurs de l'information et les rapports entretenus avec les autres qui nous interpellaient. Particulièrement, la manière dont notre grand-père se présentait, dont son action pouvait être désignée et représentée aujourd'hui par les autres. Le tableau accroché derrière lui me permit de recomposer les étapes pouvant expliquer les sillons du passé, les germes du présent et les épis de l'avenir¹². Écouter mon grand-père, c'était sentir, voir, toucher et goûter avec lui ce qui l'entourait, tout objet de sa vie quotidienne faisant l'objet de ma curiosité. Son récit m'interrogea alors sur mon propre parcours de vie et notamment sur ma volonté de pratiquer l'accordéon au cours de mon enfance, étape qui débouchera sur cette thèse.

¹¹ Cette expérience avec mon grand-père est féconde pour développer une méthodologie compréhensive (au sens de Jean-Claude Kaufmann) au cours des entretiens que je réaliserai plus tard dans le cadre de différentes pratiques. Comme l'auteur, je m'appuie sur une série de faits en les rattachant à des pratiques quotidiennes. (cf. Kaufmann, J. C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris: Nathan)

¹² Sylvain Maresca souligne qu'à la campagne et avant la Seconde Guerre mondiale, il est rare de disposer de photographies en dehors des portraits de ces aînés et des photographies de rassemblements familiaux comme les mariages (cf. Maresca, S. (2004). L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne. *Etudes photographiques*, n°15). Le tableau agit comme un élément de médiation mémorielle et communicationnelle.

Pour interroger l'intérieur et dialoguer à l'extérieur

Après avoir fait lire à ma mère cet entretien, elle précisa qu'au moment où elle était enceinte, elle dansait le samedi avec mon père sur des airs folkloriques avec un groupe. Par groupe, elle désignait alors des amis avec qui elle jouait de la flûte et de l'orgue, accompagnée par un accordéoniste et des chanteurs, avec qui elle partageait le plaisir de danser. Elle avait rencontré son premier mari dans ce groupe avec qui elle avait eu ma sœur (aînée de 9 ans), puis aussi son second mari, mon père, avec qui elle m'avait eu ainsi que mon frère (cadet de 18 mois). Intuitivement, la question que je me posais était de savoir si mon envie de pratiquer de l'accordéon pouvait provenir de mes socialisations maternelles prénatales, de rencontres ou de mon grand-père. Ainsi, afin de réaliser ma propre généalogie, je menais l'enquête pour revenir sur les socialisations au cours de mon enfance. Comme je l'avais fait pour mon grand-père, les personnes avec qui ma mère expliquait son attachement¹³ firent l'objet d'entretiens afin de comprendre les choix entrepris par mes parents et à travers eux retrouver le sens de mes propres choix. Ce travail se fit en parallèle au début de la rédaction de cette thèse et a indirectement nourri ma réflexion sur mon terrain de recherche. Dès lors, ces « dissonances » de discours (en dehors de l'acception *lahirienne* du terme) me permirent d'analyser les facteurs pouvant expliquer plus tard ma pratique de l'accordéon. J'éprouvais également, selon ma nourrice, du plaisir (selon elle) à écouter sa fille jouer de l'accordéon. Notre mère et notre nourrice s'accordaient sur le fait que ces expériences étaient complémentaires pour expliquer ma pratique. La pratique de l'accordéon fut alors un moyen de lier ces représentations des intérieurs et des extérieurs¹⁴. Progressivement la pratique de la danse, du théâtre, du sport et des langues va permettre de convaincre mes parents de m'acheter un accordéon¹⁵.

¹³ Il s'agit d'aborder ce concept au sens de Bruno Latour. J'ai voulu aborder les émotions réalisées autour de mon plaisir de pratiquer de l'accordéon et de voir jusqu'où pouvaient s'opérer des opérations de détachements proches ou éloignés de ces acteurs. (cf. Latour, B. (2000). *Factures / fractures*. De la notion de réseau à celle d'attachement. Dans M. P. André Micoud, *Ce qui nous relie* (pp. 189-208). La Tour d'Aigues: L'Aube).

¹⁴ Cette représentation de mon enfance et qui va parcourir une partie de mon développement permet de situer les rapports que j'entretiens aux autres. Il s'agit du contexte où s'exerce mon action au sens de Wittgenstein. (cf. Cavell, S. (2012). *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*. Paris: Seuil).

¹⁵ L'analyse de ma pratique au cours de l'enfance a grandement été influencée par la lecture d'un ouvrage de Pierre Bourdieu (cf. Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Droz)

Écouter et comprendre

En entrant au collège, l'apprentissage des langues étrangères contrebalança avec la proximité géographique des lieux. D'autant plus qu'il faisait écho à l'accueil des stagiaires allemands, belges ou hollandais, reçus chaque été à la ferme. Le plaisir consistait à les écouter et à tester ma capacité à dialoguer avec eux, soutenu dans cette épreuve par mon professeur André Logeais. Mon grand-père avait beau m'inciter à apprendre le chinois, j'étais soucieux de comprendre l'allemand pour interagir avec eux. Fort de cette écoute et des discussions portant sur le sport dont nous partageons un intérêt commun avec mon frère, ma compréhension de la langue allemande s'est améliorée, à la maison et à l'école. De plus, un mois après la rentrée, le loto annuel du club de handball (où nous étions inscrits avec mon frère) permettait de renouer le contact avec l'intervenant en théâtre de l'école primaire. André Pontonier m'avait aidé à évoluer par rapport à ma timidité et ma difficulté à dialoguer avec mes camarades. Je réalisais des exercices d'improvisation. Partageant ces sorties au loto avec mes camarades de classe qui commençaient à pratiquer la guitare de manière autodidacte, ce fut pour moi l'occasion de m'émanciper des pratiques familiales centrées sur les activités agricoles et la danse folklorique. L'emprunt d'un accordéon à un ami de mes parents représenta un événement particulier dans ma vie. L'instrument aux couleurs dorées et nacrées pesait vingt kilos. J'étais heureux sans le dissimuler et mon père comprit très vite que ma passion musicale se ferait au détriment de la reprise d'activité à la ferme¹⁶. Accompagné dans cette découverte par le professeur Fabrice Menais, je discernais dans son garage plein d'instruments (batterie, orgue, accordéon) et de trophées (récompenses nationales et européennes). Ceci attira mon attention et Fabrice évoqua alors la rigueur pour être récompensé aux concours dont je serai lauréat au sein de son orchestre durant sept années consécutives.

¹⁶ Champagne, P. (2002). *L'Héritage refusé. La crise de la reproduction sociale de la paysannerie en France (1950-2000)*. Paris: Seuil). Patrick Champagne démontre notamment la difficulté de la transmission du patrimoine agricole entre les parents et leurs enfants entre 1950 et 2000.

Pour élire et être élu

Ainsi, près de deux jours par semaine, intégré au sein d'orchestres de bals, au moment de la pause entre le concert et le bal, accompagné de mes camarades, je proposais des disques aux spectatrices et aux spectateurs. Une partie d'entre eux nous témoignait de la joie de me voir jouer de l'accordéon en dansant ou en théâtralisant mon jeu. Mes camarades se privaient de répéter les remarques à notre chef d'orchestre. Il était soucieux de faire danser les gens et que ses musiciens aient une attitude concentrée. Il s'agissait que nous ayons une posture droite face à la partition, la chemise dans le pantalon et les chaussures cirées. Au fur et à mesure de mon apprentissage, le chef et les musiciens m'adressaient des encouragements, car je commençais à jouer des morceaux plus rapides jusque-là joués par les aînés de l'orchestre. Ce dernier était constitué de membres âgés de 7 à 27 ans d'horizons sociaux très diversifiés. Plus les membres poursuivaient des études supérieures ou s'engageaient dans la vie professionnelle, plus l'activité hebdomadaire ralentissait.

C'est pourquoi l'orchestre était composé essentiellement d'adolescents et d'enfants. Un bon étudiant était un membre actif qui venait hebdomadairement aux répétitions, poursuivait des cours au moins une fois par semaine et dont les proches participaient activement aux activités de l'orchestre. Le chef recrutait équitablement des filles et des garçons, c'est pourquoi la question paritaire n'était pas une problématique au cœur des pratiques de l'orchestre. Outre le fait d'être bon ou mauvais élève, un autre régime de valeurs s'opérait au moment des concours avec l'orchestre. Je vais brièvement décrire la manière dont nous préparions un concours au sein de l'orchestre. Je présenterai des exemples d'interactions entre les membres de l'orchestre, de négociations sur son identité sonore et de coopérations entre les membres. Ce procédé de « récréation » sera abordé à la manière de Hyacinthe Ravet dans son ouvrage paru en 2015 *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*¹⁷. Le concept de régime de valeurs est emprunté à Nathalie Heinich afin d'expliquer les modes d'évaluation au sein de l'orchestre¹⁸. Chaque année l'orchestre et les membres qui le souhaitaient participaient à des concours régionaux avant la finale européenne, répartis par niveaux.

¹⁷ Ravet, H. (2015). *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*. Paris: Musicologies.

¹⁸ Heinich, N. (2006). La sociologie à l'épreuve des valeurs. *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.121, n°2, 287-315.

L'enjeu individuel et collectif (orchestre) était de monter d'un niveau chaque année. La presse locale se faisait assez largement l'écho des lauréats et lauréates. Fabrice Menais impulsait cette dynamique en interne au cours des répétitions et en externe, étant le président des concours. Réparties dans des petites salles intégrées à la salle de répétition, les élèves répétaient ainsi les morceaux en sous-groupes sous la direction d'un pair (plus expérimenté), chargé de favoriser l'apprentissage. Ensuite, Fabrice venait écouter chaque sous-groupe avant la répétition générale. Répéter désignait ici le fait de jouer plusieurs fois des parties écrites et de s'atteler à respecter le rythme. Monter d'un niveau consistait à changer de catégorie de manière ascendante (du débutant au hors concours). Face à cette épreuve de l'apprentissage collectif, l'exercice consistait pour moi à contourner les règles tout en respectant les hiérarchies établies. Je changeais de registres, c'est-à-dire de sonorités, réalisais quelques variantes au moment des répétitions ou rajoutais des notes non écrites lors des concours. Je n'étais pas toujours conforté au sein de l'orchestre, je recevais par moment des remarques de la part de mes camarades et de mon frère. L'accordéon pouvait passer pour un instrument poussiéreux et obsolète¹⁹.

Faire l'épreuve du goût

Inscrit dans un lycée agricole, en seconde générale, ma promotion était très masculine (85 %) dont 75 % étaient fils de paysans ou d'ouvriers agricoles. Chaque semaine étaient prévues une messe et des visites du surveillant général dans chaque chambre de l'internat. Les chambres étaient partagées par deux personnes. Dans un premier temps, les liens se développaient en fonction des territoires où les lycéens avaient grandi. Ce lycée accueillait de nombreux étudiants ayant fait leurs classes dans des collèges de proximité dont les activités sportives et notamment le football avaient participé à des rencontres au cours de l'enfance²⁰. Bien qu'éloignés géographiquement de la majorité du territoire de naissance de mes camarades, ces derniers avaient repéré mon nom qui était associé aux acteurs de la sélection génétique animale.

¹⁹ Les discours de certains de nos contemporains étaient sources de conflits avec moi. Ils discutaient de leurs expériences de l'accordéon ; notamment à travers les émissions télévisées. En restant sur ces impressions, nous dressons le portrait d'une pratique clivante telle que l'analyse Kali Argyriadis et Sara Le Ménestrel (cf. Argyriadis, K. & Le Ménestrel S. (2004). Guinguettes et esthétique de la marge In : *Le goût des belles choses : Ethnologie de la relation esthétique* [en ligne]. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme. Consulté le 3 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/editionsmsmh/3300?lang=fr>. Or, en examinant en détails leurs pratiques, nous avons identifié les raisons de ces représentations et de leurs dégoûts.

²⁰ Ces dynamiques ont notamment été décrites par Jean-Claude Chamborédon (cf. Chamborédon, J-C. (1980). Les usages urbains de l'espace rural : du moyen de production au lieu de récréation, *Revue française de sociologie*, n°21-1, p.97-119).

Ainsi, les discussions avec mes camarades portaient sur la problématique des récompenses animales lors des concours agricoles. Le sujet des prix agricoles animait les débats, puisque mon cousin conseillait de nombreux jeunes agriculteurs sur ces questions et nos professeurs pointaient ponctuellement nos ascendants. Aussi, aucune sortie de l'internat n'étant autorisée, je fis rapidement l'épreuve de mon amour pour la musique. Conscients des difficultés à m'intégrer, mes professeurs (Philippe Le Tirrand et Christian-Pierre Séché) d'éducation socioculturelle²¹ m'ont vivement encouragé à sonder mes camarades afin de comprendre comment et avec qui ils avaient pu développer un goût ou un dégoût de l'accordéon. L'expérience du bal se produisait certains week-ends devant leurs grands-parents ou auprès de leurs parents. Et, à la fin des épreuves du baccalauréat en première, l'invitation des camarades à animer des soirées estivales pour fêter l'obtention des épreuves du baccalauréat participa ainsi à renforcer le dialogue engagé. En premier lieu, face à l'épreuve des représentations de l'accordéon, j'ai cherché à savoir comment cette pratique touchait une partie de leurs vies quotidiennes et de leurs activités musicales sur le temps libre du week-end ou de la soirée. Puis, en les faisant réagir sur leurs écoutes et les traces de leurs écoutes, il s'agissait de voir comment et avec qui chacun de leurs goûts et leurs dégoûts pouvaient dialoguer avec l'extérieur. Cette démarche consistant à interroger leurs expériences et voir comment se sont formées leurs valeurs autour de l'accordéon. De nombreux travaux de John Dewey développent cette approche où le public est confronté à des problèmes pratiques et tente d'attribuer des valeurs à son action. La lecture de Dewey remonte à 5 ans, elle a nourri cette expérience a posteriori²². D'autant plus que l'implication dans les comités des fêtes des pensionnaires participait à des enjeux de réflexion pratique pouvant agiter leurs décisions, au-delà de la situation.

²¹ L'ouvrage de Jean-Pierre Menu m'a aidé ensuite à comprendre les enjeux de ces enseignements dans les lycées agricoles et à comprendre nos expériences (cf. Menu, J-P. (2015). *Au fil de l'éducation socioculturelle dans l'enseignement agricole (1971-2008). Mémoire et questions vives*. Paris: L'Harmattan).

²² Dewey, J. (2011). *La formation des valeurs, tr. fr. et présentation par A.Bidet, L.Quéré et G.Truc*. Paris: La Découverte.

Pour s'interroger sur les catégories

À la fin de la première, sans être en capacité de l'analyser précisément avec les outils théoriques adéquats, nous avons l'intuition que la hiérarchie sociale des goûts musicaux était en train d'évoluer dans le milieu de l'accordéon. Aujourd'hui, je serai tenté de m'appuyer sur DiMaggio pour analyser cette pratique²³. Au fur et à mesure que nous grandissions, chacun de nous développait des sociabilités au lycée. Chaque relation pouvait être à l'origine du développement ou non de ses goûts et de ses dégoûts musicaux. Aussi, nous commençons à avoir internet avec nos téléphones cellulaires et diversifions nos communications à l'extérieur de l'internat par le biais de collaborations et multiples médiations (au sens de Patrice Flichy)²⁴. Fallait-il comprendre que la représentation sociale de l'accordéon était en marche ou que le basculement s'opérait compte tenu du fait que nous devenions majeurs en disposant d'autres outils pour communiquer ?

Le souci de mettre à l'épreuve mes goûts musicaux et ses questions va alors me mener à quitter ce lycée agricole en me dirigeant dans le lycée général où étudiait mon frère cadet. Je vais y retrouver une partie de mes camarades de collège avec qui j'avais partagé des expériences de socialisation comme élu au service de la collectivité éducative (délégué, conseiller de vie lycéenne et membre du conseil d'administration). Je vais très rapidement renouveler ces mandats au lycée. En cela, à mon arrivée, j'ai eu l'impression de reprendre pied avec des récits communs. Ayant quitté la formation scientifique pour m'engager dans une formation économique et sociale, j'ai eu la sensation de renouer avec une série de liens et d'aller vers de nouveaux horizons. La relation amoureuse entamée au collège prend fin à cette rentrée. C'est par la médiation de la musique que débute une nouvelle relation amoureuse avec une jeune femme, musicienne, avec qui je réalise des concerts.

²³ DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, august, 1, pp. 440-455.

²⁴ Flichy, P. (1991). *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*. Paris : La Découverte.

J'y reviendrai, la relation amoureuse n'a rien d'anecdotique dans cet engagement musical. Elle opère quelques mois après ma rencontre avec l'accordéoniste Richard Galliano²⁵. La rencontre avec ce dernier a lieu lors d'une master class. J'étais silencieusement assis dans une salle de répétition dans laquelle chaque minute était d'accoutumée en mouvement. Notre professeur témoigne d'une certaine inquiétude compte tenu des 30 minutes de retard de Richard Galliano par rapport à l'horaire convenu. Alors lorsque le musicien débarque avec trois hommes et ouvre avec délicatesse la porte de la salle de répétition, nous découvrons un homme équipé d'une sorte de sac à dos où est logé son accordéon. Il se positionne face à nous en parlant avec un accent. Il commence par présenter son instrument et partage avec son auditoire un plaisir d'enfant. Il aimait jouer dans les escaliers de sa grand-mère dont l'écho produisait un son particulier. Il précise que le son s'apparente à un orgue portatif où chaque lame de l'instrument constitue l'âme de l'accordéon. Son discours est retentissant, je partage une pratique commune chez ma grand-mère et ma mère est organiste. Dans le quart d'heure suivant cette introduction, la master class démarre au cours de laquelle il souligne la maîtrise technique et le manque d'originalité des interprètes. « Vous jouez tous très bien, bravo ; vous gagneriez à faire ressortir votre expérience, car votre musique n'est pas personnelle » dit-il. Le morceau qui clôture cette séance est *Indifférence* dont Galliano demande à son interprète si elle a écouté la version swing de Tony Murena, le compositeur du morceau et l'interprétation de Bernard Lubat avec André Minvielle disponible sur *YouTube*. La voix de la jeune fille se fait timide pour dire qu'elle se concentre sur la maîtrise rythmique et l'écriture. Il lui dit alors qu'elle doit se libérer de ce cadre pour traduire son ressenti, livrer son interprétation, donner une couleur au morceau et défendre sa patte, afin de nous faire entendre sa personnalité. Nous sommes alors circonspects, comment peut-il conseiller à notre camarade d'interpréter une valse musette à la sauce swing ? Pourquoi évoque-t-il ce style ? Je témoigne mon admiration à notre chef à la sortie de la master class : « La beauté de l'accordéon ce ne sont pas ces lames, ce sont les larmes que procure Galliano ! Elles inondent nos peines, irriguent nos joies ! » Cette série de médiations entre Galliano et nous, nous et Galliano, crée une confusion au sein de l'orchestre. L'« objet artistique » se rattache à un « être culturel »²⁶.

²⁵ Je reviendrai notamment sur une approche critique des passions culturelles à travers un article d'Olivier Donnat (cf. Donnat, O. (2009). Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret. Paris : *Réseaux*, pp.79-127).

²⁶ Jeanneret, Y. (2008). *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Hermès-Lavoisier.

Découvrir des disputes comme des dispositifs discursifs d'interaction sur l'information jazzistique

Au lendemain de cette expérience, j'interpelle notre professeur de socio-économie Amadou Kouyaté. « En se référant à Bourdieu²⁷, comment se peut-il qu'en 2007 nous percevions le jazz comme une pratique savante en quête d'une légitimité sociale et l'accordéon comme une pratique populaire alors que cet homme pratique l'accordéon ET le jazz ? ». Cette question n'en finira pas de tarauder mes années lycéennes puis étudiantes jusqu'à me conduire à entreprendre plus tard une thèse sur le sujet. Lorsque j'arrive en classe de terminale, je me demande comment expliquer qu'une partie de mes camarades a développé ses goûts ou ses dégoûts pour le jazz. Je suis tout autant surpris de constater comment des musiciens d'horizons musicaux très diversifiés se côtoient à différents moments de leurs vies. Thomas Dutronc, par exemple, me conseille de commencer par écouter les accordéonistes de swing ayant joué avec Django Reinhardt. Le new musette, le jazz manouche, le swing ; je continue à m'interroger sur ces catégories et décide de solliciter notre chef d'orchestre pour lui demander quelques explications. Le dialogue est difficile et je n'ai pas directement de réponses à mes questions. Après avoir hésité, j'appelle des membres du jury des concours et d'anciens lauréats. Selon eux, parler de jazz, de jazz « manouche » ou de « swing » est délicat. Pour eux, les musicien.ne.s rendent compte d'une émotion avant toute chose, le genre enferme, alors que la pratique ouvre. Ils me conseillent d'être prudent avec l'utilisation de ces catégories, clivantes par nature, car elles pourraient être sujettes à des disputes (artistiques)²⁸. Une accordéoniste me précise que le marché de l'accordéon est segmenté par genres et que les genres présagent de la diffusion de son nom dont il est ensuite très difficile de détacher une étiquette pour circuler d'un monde à l'autre. Elle évoque le parcours d'accordéonistes tels qu'André Verchuren, Michel Pruvot ou d'Yvette Horner. En revanche, elle ne connaît pas les trajectoires de Jo Privat, Gus Viseur ou n'a pas connaissance qu'Yvette Horner et Boy Georges aient un jour joué *Summertime* dans l'émission *Taratata*, par exemple. Nous avons alors longuement échangé des contenus sonores où l'on constatait une forme d'hétérogénéité des pratiques de l'accordéon.

²⁷ Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de Minuit.

²⁸ À ce stade de l'avant-propos, nous pourrions être tentés d'analyser cette situation au sens de Boltanski et Thévenot, car les individus motivent leurs désaccords avec moi dans le calme (cf. Boltanski Luc, T. L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard)

Pour interpréter les actes manqués

Suite à ces découvertes succédant l'été de l'obtention du baccalauréat, je compose pour des amis. Puis après plusieurs sollicitations, un producteur me convainc au cours de mon premier semestre dans le supérieur d'enregistrer en studio sous mon nom avec des musiciens que j'ai invités compte tenu de notre complicité. À 14 h, mes amis sont absents. Des musiciens arrivent en studio, ils ont 25 ans et sont plus âgés que mes collègues initialement prévus pour l'enregistrement. Ils déchiffrent rapidement les partitions et interrogent le producteur sur les perspectives après l'enregistrement : « C'est déstructuré, ça siffle, il y a un cri, c'est clair ! Ce n'est pas du jazz à papa ! Penses-tu faire tourner le projet dans les clubs et veux-tu que je passe un disque à Simon ? ». À la suite de cette expérience, je chercherai à traduire le propos de ces musiciens afin de comprendre les qualificatifs employés et pour préciser ce qu'ils entendaient alors. C'est-à-dire à produire une brève analyse de discours (au sens de Patrick Charaudeau)²⁹. Le discours employé ne m'était pas familier, les lieux et les noms évoqués non plus. Pourtant, c'est quelque chose qui semblait évident pour les protagonistes que de témoigner de l'intérêt pour le « vrai » jazz³⁰. Pour cela, il fallait jouer avec des gens repérés dans ces réseaux. À 16h, le ton monte : d'un côté ceux voulant absolument tourner et de l'autre ceux qui s'opposaient à vendre leurs travaux au marché du disque. Un conflit semblait se nouer autour d'un régime de valeurs pourtant complémentaires, l'enregistrement du disque conduisant *in fine* à la diffusion du projet. C'est pourquoi je quitte le studio à 18h, troublé et éprouvé par l'expérience, laissant le soin à chacun de s'emparer ou non de mes compositions. Le lendemain, dans la continuité de cette découverte empirique des conflits jazzistiques, je décide de créer une association dans mon village d'enfance où André Logeais (ex-prof d'allemand) est désormais élu maire. Le projet se développe avec des amis de lycée, de l'enseignement supérieur et des orchestres.

²⁹ Charaudeau, P. (2007). Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? *Semen*, n°23.

³⁰ Richard Peterson aborde l'authenticité de la country music. Nous reviendrons dans une partie de la thèse sur la manière dont agit l'authenticité jazzistique afin de voir en quoi elle participe à récompenser ou non des musiciens et des musiciennes au cours de leurs vies. (cf. Peterson, R. (1999). *Creating country music : Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press).

Chacun occupe un poste lié à sa formation dans l'enseignement supérieur allant de la gestion à la communication, de la trésorerie à la technique. Les rencontres que nous avons permettent de conforter le projet visant à interroger la valorisation du patrimoine architectural local, le jazz et l'accordéon. Chacun de ces axes fait l'objet de débats participatifs. L'année suivante, la question de renouveler les publics de l'accordéon et plus largement du jazz s'affirme en nous comme un projet semi-professionnel. Après quelques recherches, un média étudiant devait être un portevoix de cette nouvelle aventure : Radio Campus Angers. Chaque entretien est préparé dans lequel Marian Damgé, un camarade de promotion, présente l'invité. Puis, nous revenons au fur et à mesure sur les différents moments importants de la vie de l'invité. La nuit tombant rapidement dans les studios, l'ambiance tamisée renforce leurs confidences. Nous réalisons les entretiens en regardant attentivement nos invités dans les yeux, proposons à manger et à boire avant, pendant et après l'entretien. Nous cherchons à réagir au préalable sur des éléments factuels repérés dans leurs e-mails ou dans leurs messages. Ceci vise à les accompagner en cherchant à mettre à distance l'enjeu de la communication radiophonique. Ils s'adressent à des étudiants et doivent répondre à des questions profondes. Nous utilisons leurs interventions dans les médias comme un outil éducatif et pratique³¹. Ils nous parlent ainsi sensiblement de leurs parcours de vie comme si nous étions chez eux, à domicile, en train de regarder le film de leurs histoires. Des billets dans des blogs spécialisés sont ensuite produits pour prolonger l'expérience de la rencontre. C'est-à-dire qu'au cours de ces expériences, il se produit une série d'apports réciproques³² entre les invité.e.s, nous, les auditrices et les auditeurs. Progressivement le projet radiophonique se structure, alors que le projet évènementiel se fragilise compte tenu de la professionnalisation des membres dans d'autres domaines. Les temporalités jusqu'ici acceptées par et pour tous sont difficiles à tenir alors que croît la sollicitation des partenaires. D'autant plus que la formation en gestion que je poursuis semble de plus en plus éloignée de mes pratiques musicales. Tandis que mes camarades de promotion cherchent à intégrer des masters de finance, d'audit, de banque ou de comptabilité ; mon professeur de droit (Stéphane Perrin) me conseille d'intégrer un master à l'Université d'Avignon qui est reconnu pour ses études de publics dans les festivals et son analyse des médiations patrimoniales.

³¹ Meunier, J-P. & Peraya D. (2004). Introduction aux théories de la communication. Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique. Bruxelles : De Boeck.

³² Peraya, D. (1998). Théories de la communication et technologies de l'information et de la communication. Un apport réciproque. *Revue européenne des sciences sociales, Mémoire et savoir à l'ère informatique, XXXVI (111)*, p.171-188.

Pour travailler le local et le global : l'irrigation communicationnelle des espaces

À mon arrivée à Avignon avec Yolène Badier (membre de l'association), je me rends directement à l'Association de Jazz et Musiques Improvisées (AJMi) et à Radio Campus Avignon afin de proposer aux dirigeants d'échanger et de poursuivre les engagements professionnels entamés à Angers (travail de diffusion, production de concerts). Je développe des projets culturels au sein des associations de l'Université (Radio Campus Avignon, Culture.com, La Triplette de Quartier, etc.).

À l'Université, les enseignants nous transmettent le goût de l'enquête portant notamment sur le festival de Cannes et le festival d'Avignon. L'ouvrage sur les médiations partagées au cours de nos goûts musicaux³³ d'Antoine Hennion et les travaux d'Emmanuel Ethis sur les spectateurs³⁴ vont particulièrement m'intéresser, car ils permettent de traduire ces engagements. De plus, ces festivals sont l'occasion de se rapprocher d'acteurs internationaux (producteurs, musiciens, presse nationale). La problématique de la perméabilité entre les réseaux locaux, nationaux et internationaux dans le travail artistique me passionne alors. Suite au constat que les entretiens à la radio rendent difficile la catégorisation des territoires de l'action des diffuseurs, je vais remarquer que leurs implications locales pouvaient rentrer en résonance avec des pratiques de communication dans des réseaux locaux, européens ou internationaux. Dès lors, je vais opter pour une posture d'observation participante. Je constate en parallèle que le contexte budgétaire et la démultiplication des dispositifs d'actions participent à un élargissement de l'action artistique et culturelle. L'année où Richard Galliano reçoit la Victoire de la musique classique, je me demande comment un tromboniste salué localement au Conservatoire de Nice peut devenir un accordéoniste reconnu internationalement, lauréat aux Victoires de la musique. Aussi, compte tenu des hybridations jalonnant le parcours des récipiendaires de prix et des entretiens avec les acteurs, je constatais que les « scènes » culturelles avaient progressivement accueilli davantage d'équipements électroniques (laptop, samplers, effets, etc.). J'observais que d'un album à un autre les équipes pouvaient évoluer au gré des sollicitations, des humeurs et des disponibilités de chacun. Ceci pouvait créer un décalage dans l'écoute entre l'enregistrement en studio et la production du concert.

³³ Hennion, A. (2007). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié,

³⁴ Ethis, E. (2006). *Les spectateurs du temps*. Paris: L'Harmattan.

Travailler cette tension entre le « local » et le « global » dans le domaine du jazz (j'éviterai le terme de « champ », j'y reviendrai), c'était donc comprendre l'évolution des pratiques, d'une série de facteurs humains, non humains ; la manière dont chacun était réciproquement lié. En cela, un écrit me fascinait particulièrement, car il permettait de détailler ces processus communicationnels. Je pense particulièrement à la contribution de Michel Callon sur la notion de « traduction »³⁵. J'étudiais mon quotidien en le comparant au travail réalisé sur les scènes en Ile de France par François Ribac³⁶. L'enquête recense les spectacles en Ile de France en proposant six catégories de lieux de diffusion en analysant la manière dont circulent les spectacles dans ces lieux. Son approche dynamique permet d'observer comment coopèrent les acteurs au sein d'une région. Le dynamisme en région PACA permettait de procéder à quelques points de comparaison au moment où je me rapprochais des acteurs de la diffusion. C'est après avoir réalisé ces premières observations que je me suis rendu en Allemagne au festival *Jazzahead* pour interroger dès que possible les diffuseurs français et étrangers. Ce, afin d'observer la manière dont coopéraient ou non les acteurs au sein des réseaux locaux, nationaux et internationaux. Appuyé par l'observation de ces réseaux de coopération, je maintenais un lien étroit avec l'agent de Richard Galliano avec qui j'ai collaboré deux ans au cours de ma formation en master à Avignon. Ce moment a été fécond à développer une série de lecture des ouvrages méthodologiques d'Howard Becker qui commençaient à faire sens³⁷. Aussi, la rencontre avec Frédéric Gimello-Mesplomb (responsable scientifique de l'équipe Culture et Communication) me marqua d'abord dans le sens où je fus affecté par sa volonté de soutenir des étudiants ayant un parcours non académique, non conventionnel. Puis, je fus enthousiasmé par la liberté avec laquelle il dirigeait sa recherche, la manière dont il mettait à distance les contraintes de sa vie quotidienne dans un climat à la fois chaleureux et distant. Ce travail doctoral a germé durant deux années de master, dont les mémoires de fin d'année constituent, à dessein, les deux premiers jalons de cette thèse.

³⁵ Callon, M. (1986). Eléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la Baie de Saint-Brieuc. *L'année sociologique*, n° 36.

³⁶ Ribac, F. (2014). *Les spectacles en Ile-de-France*. Paris: Arcadi Ile-de-France.

³⁷ À l'issue de l'obtention de mon Diplôme de Comptabilité et de Gestion, j'ai découvert l'université en arrivant à Avignon. J'ai procédé à une série de lectures pour me familiariser avec les sciences humaines et sociales. L'équipe pédagogique était constituée de sociologues, de chercheurs en Sciences de l'Information et de la Communication, de juristes, d'économistes ainsi que d'intervenants extérieurs. L'apparente simplicité des ouvrages d'Howard Becker et son approche pluridisciplinaire m'a permis de mettre le pied à l'étrier.

La lectrice et le lecteur nous pardonneront cet avant-propos à la première personne du singulier qui peut paraître contraire aux usages académiques tant par sa longueur que par sa teneur. C'est qu'il constitue pour nous une clé de compréhension à plusieurs niveaux qu'il nous paraissait utile d'intégrer dans cette thèse : à la fois récit de vie et mise en abyme permettant de brosser comment un terrain se construit à la fois au contact d'influences extérieures et d'autres propres à son *habitus*. Il est aussi, nous l'espérons, une clé de lecture pour la lectrice et le lecteur curieux des tensions artistiques qui seront analysées dans ce travail. Enfin, l'(auto)ethnographie réflexive d'un jeune chercheur permet de parler de jazz en se donnant les moyens de mobiliser les cadres de sa propre expérience pour le faire, ainsi que Mauss³⁸, et toute une tradition sociologique, à laquelle nous revendiquons une parenté de pensée (notamment la sociologie de l'expertise³⁹) le préconise.

³⁸ Mauss, M. (1947). *Manuel d'ethnographie*, Paris, P.B. Payot.

³⁹ Trepos, J.-Y. (1996). *Sociologie de l'expertise*. Paris: Presses universitaires de France.

Introduction

Nous sommes en 2017, 100 ans après la naissance du jazz. À l'occasion du décès de leurs grands-parents, les petits-enfants et leurs parents découvrent avec étonnement dans la malle du grenier des défunts une collection de disques. C'est notamment Sonny Rollins, la trompette au pavillon incliné et les joues gonflées de Dizzy Gillespie sur la pochette du disque *The Legendary Sessions* qui vont les surprendre. Les parents évoquent alors aux enfants des souvenirs d'adolescents. Ils mentionnent que leur rencontre a eu lieu dans un club alors qu'ils faisaient le mur pour participer à l'ambiance survoltée des jam-sessions avec leurs camarades du lycée jusqu'à la nuit tombée. À la sortie du lycée, leurs parents ont perdu de vue de nombreux amis ayant changé de villes et rencontré d'autres étudiants. Une partie de ces amis présents à la sépulture évoquent comment de verre en verre, de bar en bar, ils ont dansé avec les étudiants toute la nuit dans les effluves tziganes d'un cabaret contemporain ou dans les salles du quartier où ils avaient aménagé. Puis, c'est au tour de leurs oncles et tantes, jeunes actifs et en couple d'évoquer qu'ils se rendent une heure par mois dans une salle similaire pour partager des découvertes musicales avec leurs collègues. Une heure de repos et de décontraction entre collègues pour oublier l'obscurantisme au travail. Partageant cette discussion, une cousine plus âgée est également une jeune parente, célibataire. Elle précise que son temps libre est de plus en plus restreint. Elle se rend néanmoins au cinéma avec sa fille de 5 ans pour découvrir des films d'animation où elle suppose que certaines musiques sont des standards de jazz. Il lui arrive aussi au cours des balades le samedi d'écouter des saxophonistes dans la rue, à proximité des sites patrimoniaux. Ce qui ne manque pas de faire réagir son cousin qui fréquente des tremplins de jazz une fois par an pour profiter du cadre estival et patrimonial entre amis. À ce propos, une tante l'a rencontré dans ce lieu ; elle, qui fréquente les concerts en saison dans le théâtre à proximité de son lieu d'habitation. Cette discussion est soulignée par le frère aîné du défunt qui fréquente un club de jazz chaque semaine où il est adhérent depuis 1980. Les enfants partagent simultanément sur les réseaux sociaux numériques une musique du disque qu'ils viennent de retrouver sur YouTube.

À travers cette anecdote retranscrite à la manière d'un *sociogramme*⁴⁰, les outils pour mesurer la valeur accordée aux performances et aux prix ainsi que la circulation de l'information autour des récipiendaires ont quelque chose de fascinant. Dans différents contextes communicationnels, ils permettent d'observer des dynamiques hétérogènes, des médiations humaines et techniques (c'est-à-dire des « doubles médiations », au sens de M. Akrich) ainsi que des expériences variées avec des objets mutants. Notre recherche n'aura pas ambition à généraliser les processus que nous allons décrire. Elle permet d'observer comment les pratiques des individus participent à mesurer les principes de la qualité dans les mondes jazzistiques français au cours des années 2000.

⁴⁰ La méthode du sociogramme renvoie aux travaux d'Emmanuel Ethis, de Jean-Louis Fabiani et de Damien Malinas (Ethis, E. ; Fabiani, J-L. & Malinas, D. (2008). *Avignon ou le Public participant*. Montpellier : L'Entretiens). Il s'agit de portraits de spectateurs qui s'appuient sur des entretiens et des observations réalisés auprès des publics sur le terrain. On peut le définir comme une reconstitution de la réalité sous une forme abrégée.

Pour ce faire, nous avons opté pour une approche interdisciplinaire partant des sciences de l'information et de la communication qui restent le noyau central et le pôle de gravité de cette thèse, et notre lecteur ne manquera pas de remarquer de nombreuses références provenant de la sociologie, en raison du faible volume de littérature disponible, tant en France qu'à l'étranger sur les approches communicationnelles du jazz, et, plus généralement des musiques amplifiées. La sémio-pragmatique, l'expertise culturelle, l'anthropologie du spectacle, l'économie informationnelle et la sociologie des publics s'entrecroisent dans ce travail. Nous savons que ces disciplines instituées reposent sur des postulats différents quant à la position des musicien.ne.s ou des publics, nous chercherons donc à nous situer à l'intersection afin de rendre compte de la complexité de cet objet tout en ayant conscience des questions épistémologiques qu'il soulève. En nous focalisant sur le dynamisme des pratiques des individus, nous étudions les processus communicationnels qui s'établissent entre eux, individuellement et collectivement⁴¹.

Aborder le jazz en sciences humaines et sociales : de la sociologie aux SIC

« Il ne s'agit pas d'opposer un holisme général en creux au réductionnisme systématique ; il s'agit de rattacher le concret des parties à la totalité. Il faut articuler les principes d'ordre et de désordre, de séparation et de jonction, d'autonomie et de dépendance, qui sont en dialogique (complémentaires, concurrents et antagonistes) au sein de l'univers. » Edgar Morin⁴²

Nous commencerons par dresser un panorama des études sur le jazz afin de situer nos travaux au regard de cet existant et circonscrire l'approche info-communicationnelle qui caractérise notre travail. Nous tâcherons de rappeler les problématiques initiales, les méthodes employées, les hypothèses formulées, les outils mis en œuvre, les présupposés des chercheurs, les contextes de diffusion de leurs travaux et les concepts qu'ils mobilisent. Nous y reviendrons dans le développement. Une partie des travaux sur le jazz en France s'intéresse aux problématiques de hiérarchisation des « légitimités », des formes musicales, en comparant le jazz au domaine de la musique dite « savante » en s'appuyant notamment sur des données quantitatives et situées, les sociologues critiques ont cherché à répondre à la question de qui sont les publics ou les musicien.ne.s qui sont amenés à fréquenter les institutions publiques où

⁴¹ Notre travail privilégie une approche communicationnelle pour observer l'articulation entre pratiques et principes culturels. Il s'ancre dans l'actualité éditoriale de la discipline dans laquelle il s'inscrit (cf. Fleury, B & Walter, J. (2017). Les valeurs : quelles théories, quelles méthodes ? *Questions de communication*, 32, p.153-237).

⁴² Morin, E. (1996). *Le besoin d'une pensée complexe, in 1966-1996, La passions des idées*, Magazine littéraire, hors-série.

le jazz est susceptible d'être diffusé et les principes du monde inspiré sont *a priori* dominants. En interrogeant les pratiques de communication dans le monde domestique et la circulation des principes dans d'autres espaces, notre démarche ouvre la réflexion autour des pratiques de communication et la mesure des principes mobilisés par les individus dans et en dehors du monde inspiré.

Le jazz a longtemps été, pour les tenants de la sociologie critique, un paradigme commode grâce à son fort pouvoir heuristique qui permettait d'observer les jeux de légitimité à l'œuvre dans l'espace social de consommation de la culture, selon deux paramètres. D'une part, celui de la musique savante dont le milieu du jazz chercherait à « imiter » son organisation ; d'autre part, celui de la musique dite populaire dont il serait l'émanation et dont les artistes chercheraient à se distinguer. Pierre Bourdieu, éminent représentant de cette branche de la sociologie, considéra très longtemps le jazz au même titre que le cinéma et la bande dessinée comme un « art moyen » en quête d'une légitimité sociale :

« Les arts moyens tels que le cinéma et le jazz et, plus encore, la bande dessinée, la science-fiction ou le roman policier sont prédisposés à attirer les investissements soit de ceux qui n'ont pas totalement réussi la reconversion de leur capital culturel en capital scolaire soit de ceux qui, n'ayant pas acquis la culture légitime selon le mode d'acquisition légitime (c'est-à-dire par familiarisation précoce) entretiennent avec elle un rapport malheureux, objectivement et/ou subjectivement : ces arts en voie de légitimation, qui sont dédaignés ou négligés par les gros détenteurs de capital scolaire, offrent un refuge et une revanche à ceux qui, en se les appropriant, font le meilleur placement de leur capital culturel (surtout s'il n'est pas pleinement reconnu scolairement) tout en se donnant les gants de contester la hiérarchie établie des légitimités et des profits. » Pierre Bourdieu⁴³

Cette conception d'un jazz naturellement « dominé » par la hiérarchie des légitimités va irriguer quantité d'autres travaux dédiés à cette musique. Dans le domaine du jazz, les observations de Jean-Louis Fabiani⁴⁴, Olivier Roueff⁴⁵ et Wenceslas Lizé⁴⁶ par la prééminence des concepts évoqués de légitimité, de consécration ou de structure sociale du public s'inscrivent nettement dans la continuité des apports Bourdieusiens. Or, au cours des années 2000, nous avons constaté que la nature même de notre terrain ne nous permettait pas ou plus

⁴³ Bourdieu, P., Caster, R., Boltanski, L. & Chamboredon, J-C. (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Ed. de Minuit.

⁴⁴ Fabiani, J-L. *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*. Paris : L'Harmattan.

⁴⁵ Roueff, O. (2003). De la légitimité du jazz, in Donnat, O. & Tolila P. (dirs) *Public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po., p.319-342.

⁴⁶ Lizé, W. (2016). *La légitimité du jazz et des musiques savantes*. RESET, n°5.

d'employer ces fondements théoriques et de s'inscrire dans une réflexion sur les hiérarchies symboliques, sinon que partiellement. En effet, le développement de dispositif d'aide à la diffusion tel que Jazz Migration⁴⁷, la démocratisation de cette musique à travers la structuration des scènes de musiques actuelles conventionnées (SMAC) créées en 2002, le soutien de l'État envers l'Orchestre National de Jazz (ONJ), le développement de fédérations et la modernisation des équipements d'enseignement participent à une coopération entre les services de l'État et une partie des acteurs des réseaux jazzistiques en France. Pour le dire autrement, et simplement, on assiste, dans ce secteur, à une triple médiation qui se caractérise par une structuration des acteurs (Jazz Migration), une démocratisation des publics (SMAC), et une institutionnalisation des formations (ONJ).

Ce constat fait, nous avons souhaité, en raison de la nature de notre terrain d'enquête, nous doter d'outils d'analyse à la granulométrie plus fine que la question des hiérarchies symboliques pour percevoir les médiations et logiques informationnelles existantes au sein des réseaux hétérogènes du jazz en France en s'intéressant davantage aux principes d'action mobilisés par les individus au cours de leurs pratiques de communication afin de les contextualiser et d'en proposer une modélisation. Comme évoqué ci-dessus, et sans pour autant rejeter l'apport considérable de la sociologie critique à la compréhension des tensions qui régissent les mondes du jazz, les outils purement critiques peuvent paraître mal adaptés à la circulation de l'information, et plus globalement, à l'approche communicationnelle de la consommation musicale, pour trois raisons principales. D'une part, Bourdieu n'a paradoxalement, consacré qu'une très faible partie de ses travaux à ce qu'il qualifiait lui-même « d'arts moyens » (cinéma, jazz et bande dessinée), terrains que des auteurs anglo-saxons tels que Richard Hoggart⁴⁸ ont davantage investis. D'autre part, lorsque Bourdieu évoque les musées ou la littérature⁴⁹, il décrit assez finement les tensions qui existent entre les individus, notamment au cours des logiques de consécration. Sauf que le sociologue, en accentuant la focale sur les logiques d'accession des artistes à des hiérarchies symboliques, ne présente pas la phase qui peut conduire ces derniers à être déclassés à différents moments de leur vie (c'est-à-dire remplacés par de nouveaux entrants, selon le principe d'économie du star system

⁴⁷ En 2002, l'ex-AFIJMA (devenu AJC) a créé un dispositif de soutien à destination des jeunes musicien.ne.s pour favoriser le développement de leurs carrières. À travers une forme de compagnonnage artistique pendant 2 ans, les lauréats du dispositif sont amenés à circuler dans les lieux partenaires, animés par les acteurs du réseau AJC.

⁴⁸ Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy : Aspects of Working Class Life*. Penguin Books.

⁴⁹ Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions du Seuil et Bourdieu, P. (1966). *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Le sens commun.

modélisé par McDonald et Rosen) ou, à l'inverse, patrimonialisés au sens des travaux de Jean Davallon sur le processus de patrimonialisation, qui porte sur la panthéonisation du patrimoine bâti comme les répertoires musicaux et des artistes⁵⁰. L'un des principaux reproches faits à la sociologie critique tient dans le fait que Bourdieu a observé à juste titre des stratégies permettant aux individus d'accéder à des positions dominantes dans des champs culturels sans forcément rendre compte de l'ensemble des dynamiques internes de vie de ces acteurs et des possibilités de bifurcation de trajectoire, en d'autres termes de se libérer de l'enfermement déterministe lié à leur condition sociale de départ. Enfin, il n'échappera à personne que les catégories d'individus décrites comme pertinentes dans les années 60 et 70 peuvent paraître aujourd'hui peu adaptées aux acteurs du jazz et à l'évolution que cette musique a connu depuis, en l'espace de quarante ans. Face à ce constat, il nous fallait donc trouver un cadre d'analyse pertinent.

Les travaux pionniers sur le plan ethnographique d'H.S.Becker⁵¹ (desquels se revendique Marc Perrenoud dans son analyse des « musicos »⁵²) participent à analyser les musicien.ne.s avec un appareillage théorique et méthodologique renouvelé (même si ancien) venant de la sociologie de la déviance. Les pratiques des musicien.ne.s sont analysées à partir de leurs absences ou leurs difficultés à se conformer aux normes sociales en dehors de leur monde d'appartenance. Ces apports théoriques s'irriguent l'un à l'autre du fait que les individus (qu'ils observent) partagent des conditions communes d'existence. Dans leurs analyses, les auteurs accordent une grande place à l'environnement socio-économique qui pèse sur l'individu.

Or, au sein d'un groupe, il est extrêmement rare d'entendre un musicien ou une musicienne se revendiquer ou être désigné comme tel. Dans le domaine du jazz, l'identité n'est jamais totalement figée : le musicien ou la musicienne précise qu'il est à la fois side.woman (accompagnateur.rice) ou leader. Elle (ou il) endosse plus difficilement ces catégories à différents moments de sa carrière, voire de l'année ou de la saison. Nous défendons, dans cette thèse, l'idée que les musicien.ne.s sont des « caméléons » qui changent de statuts au cours de leurs projets professionnels, et qu'une approche multivariée a de fortes probabilités d'accéder à une forme d'objectivité dans la description de ce phénomène proche d'un processus, et qui mérite donc d'être analysé avec les outils des SIC. Au cours du manuscrit, nous montrerons que

⁵⁰ Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiations symboliques*. Paris : L'Harmattan.

⁵¹ Becker, H. (1963). *Outsiders*. Paris : Métailié.

⁵² Perrenoud, M. (2007). *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte.

l'on ne peut pas stabiliser un moment de la carrière du musicien ou de la musicienne en se disant que c'est seulement un « accompagnateur », un « leader », un « créateur », un « compositeur » ou un « auteur » car ils sont un peu tout à la fois en même temps. C'est pourquoi, les « mondes du jazz » (terme que nous empruntons à Becker) supposent d'être étudiés avec une série d'outils à (ré)inventer afin de rendre compte avec une certaine justesse des dynamiques communicationnelles qui les animent et de contextualiser les médiations entre les individus.

Postérieurement aux travaux de Bourdieu, entre les années 70 et 80, d'autres regards vont se porter sur le jazz. Il faut signaler l'importance des travaux sur la culture musicale, sur certaines esthétiques sous l'angle du marché⁵³ ou les mondes de l'art⁵⁴. Ils montrent⁵⁵ que les individus peuvent être des médiateurs interagissant avec d'autres motivations que celles de la légitimité et des rapports de domination. Raymonde Moulin montre comment les individus développent de fortes dépendances réciproques sur le marché, au sein des administrations et des institutions publiques. Le travail de l'auteure montre comment la recherche d'autonomie des créateurs s'appuie sur leurs points de vue à propos du passé de la musique, de l'activité de leurs pairs et de leurs relations sociales au sein des cercles et des groupes sociaux. Cette approche a été poursuivie par des sociologues du travail⁵⁵ comme Pierre-Michel Menger. Il analyse la trajectoire professionnelle et sociale des créateurs et des créatrices ainsi que leurs attentes en termes de consécration. Cette entrée permet à l'auteur d'analyser les négociations et les conditions de travail sur le marché de l'emploi.

L'apport théorique de son travail sur le milieu de la création musicale permet de préciser les dynamiques internes et externes, vécues par les créatrices et les créateurs au cours de l'accomplissement de leurs travaux. Mais, en optant pour une définition incomplète du talent et en l'absence de contextualisation des procédés de reconnaissance du travail dans le monde inspiré, cet auteur peut freiner la compréhension des dynamiques internes des principales interdépendances qu'il a identifiées. Les approches relevant d'une socio-anthropologie héritée de Jean Claude Passeron⁵⁶, des *gender studies*⁵⁷ s'inscrivent dans cette perspective. Les entrées

⁵³ Moulin, R. (1886). Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. *Revue française de sociologie*, p.369-395.

⁵⁴ Becker, H. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

⁵⁵ Menger, P-M. (1993). *Le marché du travail et l'emploi intermittent dans les arts du spectacle*. Paris : Centre de sociologie des arts.

⁵⁶ Fabiani, J-L. (1986). Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France. Dans R.Moulin, *Sociologie de l'art*, p. 231-245, Paris : L'Harmattan.

Jamin, J. & Williams, P. (2010) *Une anthropologie du jazz*. Paris : CNRS Editions.

⁵⁷ Buscatto, M. (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris : CNRS Editions

privilégiées par ces auteurs, autour des notions de carrière ou de genre, consistent à décrire les différentes étapes du processus de socialisation au cours de la vie sociale des individus. Pour eux, la référence à de multiples processus sociaux ne fonctionne pas seule. L'identification de ces processus leur permet d'étudier la fabrique des normes sociales et les conditions de leurs (re)productions dans le domaine artistique. Les auteurs envisagent les négociations entreprises par les individus pour transgresser les procédés de domination.

Or, l'étude longitudinale des pratiques et des outils pour mesurer les principes utilisés en situation par les individus en France montre qu'il n'existe pas un domaine artistique où les individus agissent seuls. Il existe une série de médiations culturelles pouvant muer, circuler ou être prescrites par des êtres culturels dans de nombreux mondes où ils sont susceptibles de communiquer. Il s'agit d'analyser les modes de coopération (ou de coopération) entre les individus dans le cadre de l'établissement de la qualité dans les mondes jazzistiques français dans et en dehors les espaces créatifs. Nourris de ces postulats théoriques, notre travail ouvre des perspectives à partir d'une approche *multivariée* et *multisituée*, un peu inédite dans l'analyse du jazz en sciences humaines et sociales, car elle situe à la fois ce travail au centre des SIC (l'analyse de discours, les dynamiques d'acteurs, les dispositifs ou les médiations sont centrales dans notre approche du jazz) mais tout en faisant dialoguer ces concepts des SIC avec des apports disciplinaires connexes. Elle permet ainsi au lecteur de situer les différents contextes temporels, spatiaux et corporels, où agissent les individus. L'approche info-communicationnelle vise à retracer la diversité des critères d'évaluation qui sont, à la base, fondés sur une INFORMATION permettant de forger son opinion, d'où le titre donné à notre thèse, en référence aux travaux en SIC portant sur le « circuit de l'information » même si le concept de circuit est débattu en SIC pour lui préférer des définitions actant davantage sur des « polarités » informationnelles⁵⁸. L'information reçue par les acteurs leur permet d'user de lieux communs, où les points de tensions ou d'accords relèvent de la dimension axiologique (c'est-à-dire la valeur) de l'information reçue.

⁵⁸ Jeanneret, Y. (2011). *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information?: Nouvelle édition revue et corrigée*. Presses Univ. Septentrion.

Notre réflexion se portera spécifiquement sur la manière dont les individus participent à dynamiser les mondes du jazz, soit à agir entre la production et la réception, individuellement et collectivement. Pour ce faire, nous nous sommes inspirés des travaux de Nathalie Heinich⁵⁹ portants sur la valeur accordée aux prix littéraires. Elle montre que le prix valorise le récipiendaire à l'extérieur par le biais de la communication dans les médias, mais représente un risque intérieur si ce succès est mal géré dans son intimité. Elle ajoute qu'à la différence des musiciens, les écrivains ne sont pas préparés au regard du public. Il y a un paradoxe entre le temps privé, celui de l'écriture et le temps public, celui des sollicitations. Courte et intense, la reconnaissance fait l'épreuve du temps. Nous pouvons nuancer cette dimension pour les récipiendaires de prix jazzistiques en France compte tenu de l'évolution des statuts professionnels à différents moments de leurs vies. La pluriactivité des musiciens et des musiciennes introduit plus ou moins de ruptures en fonction de l'avancée de leurs projets professionnels et du soutien des individus. Chaque prix agit différemment au cours du temps où les individus de qualité résistent au temps. L'investissement des individus joue ainsi un rôle essentiel dans leurs grandeurs.

Heinich précise que ce processus est plus difficile à vivre pour une femme écrivaine, reconnue dans un milieu d'hommes. Nous pouvons évoquer un fait similaire au cours d'un salon professionnel où une jeune lauréate se rendait à la rencontre des différents exposants. Elle se présentait ainsi « Enchantée, je suis probablement un peu jeune pour venir à votre rencontre et particulièrement gênée de me retrouver parmi vous. Il y a des hommes que je ne connais pas encore, ils sont 30 à 40 ans plus âgés que moi, mais si vous avez un peu de temps à me consacrer, j'aimerais vous parler de mon disque qui vient de recevoir un prix. » (Éva, entretien avec Mathieu Feryn, salon *Jazzahead*⁶⁰ à Brême, 23/04/2015). Nathalie Heinich observe que dans leurs vies quotidiennes, les récipiendaires cherchent à se raccrocher à des éléments du réel pour éviter de vivre dans la fiction. Cette pratique est plus difficilement observable chez les musiciens et les musiciennes primé.e.s évoluant dans les mondes du jazz. Elle s'établit à de multiples reprises au cours de leurs vies où la polyvalence de leurs projets professionnels agit en moindre mesure sur ce processus d'artification⁶¹. La notion reste néanmoins pertinente pour

⁵⁹ Heinich, N. (1999). *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris : La Découverte.

⁶⁰ Il s'agit d'un salon international destiné aux musiciens, aux tourneurs, aux labels, aux éditeurs phonographiques, aux bookers, aux programmeurs, aux agents et aux plateformes de musique en ligne spécialisées.

⁶¹ Pour Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, l'artification désigne « une transfiguration des personnes, des objets et des activités » (cf. Heinich, N. & Shapiro, R. (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : EHESS).

aborder une partie des basculements opérés par les individus entre les mondes sociaux, nous y reviendrons dans le manuscrit. Nous verrons que la communication peut se traduire par une diffusion internationale de morceaux signatures et la diffusion du « nom » du récipiendaire au sein de formations où il (ou elle) est leader, élargissant *de facto* son espace géographique et relationnel. Enfin, Nathalie Heinich justifie l'angle qualitatif de son travail. Elle précise qu'elle s'appuie sur des cas hétérogènes et restreints pour faire émerger des points de convergence à partir des catégories définies par les entretenus. Ce ne sont pas les catégories des chercheurs préalablement induites. Elle choisit ainsi les récipiendaires de manière aléatoire. Cette méthode est pertinente dans le domaine du jazz car outre les tensions pouvant exister entre pairs à l'issue d'une récompense ou d'un concert, il apparaît de fortes relations de coopétitions agissant avec l'ensemble des individus. D'une part, l'hétérogénéité des parcours des individus conduit à une forte incertitude sur la conception du jazz. En ce sens, les travaux en SIC d'Abraham Moles sur les SIC comme des sciences portant sur « l'imprécis » sont précieux pour s'inscrire et revendiquer plus fermement un travail portant, finalement, sur l'incertain : de l'incertitude du succès à l'incertitude sur la pertinence d'une catégorie musicale⁶². D'autre part, l'émergence de catégories d'acteurs venant d'autres sphères artistiques participe à ce processus de négociation et de classement. Il convient donc d'étudier ces représentations sociales pour analyser comment les individus se réunissent et se divisent autour de pratiques et de principes à l'occasion des récompenses et de concerts afin de limiter l'incertitude de leurs décisions. Nous prendrons ici appui sur deux exemples issus de conversations *in situ*. Le premier se déroule à l'AJMi à l'occasion d'une discussion après un débat au cours des apéros doctoraux. Un habitué de l'AJMi et un membre qui arrive pour la première fois au club débattent sur l'attribution d'une victoire du jazz attribué à un musicien. Le premier est très enthousiaste de voir le musicien récompensé car cela faisait dix ans qu'il attendait ce coup de projecteur tandis que son opposant estime que cette récompense est scandaleuse car, selon lui, le musicien ne fait plus de jazz depuis cinq ans. Nous voyons ici que la question du principe fait débat : principe de la musique, principe du temps, principe du prix (l'image que confère le prix au musicien et celle que le musicien donne au prix). Un second exemple fait référence à une sortie entre amis. Les amis se rencontrent dans la queue menant à la salle de concert. La première l'interpelle « Salut Tom, merci pour ton invitation, je ne savais pas que c'était ici. Je suis venue voir un concert l'année dernière, l'idée de s'enfermer dans le noir avec des vieux ne me ravit pas particulièrement. J'ai déjà vu le groupe dans un festival où on pouvait boire et bouger. » Son ami lui répond alors « Salut Sam, je sais

⁶² Moles, A. (1998). *Les sciences de l'imprécis*. Paris : Seuil.

bien et rassure toi, ils proposent là aussi des bières au début, à la pause et à la sortie du concert. Je voulais te faire venir ici car ils ont aménagé le club. On est vraiment proche des musiciens, tu pourras échanger des regards pendant le concert et discuter avec eux à la fin. Dans un festival, c'est beaucoup plus compliqué de les approcher. » (Tom et Samuel, observation de l'interaction par Mathieu Feryn, AJMi, 24/05/2016). Nous observons ici que les individus agissent sur le principe accordé à l'organisation de l'espace de performance. Je dirais qu'à travers ces deux exemples, la question de la représentation des lieux, du principe accordé à la performance et aux prix témoignent de différentes manières de questionner son rapport à l'expérience et en partie de son rapport au jazz. Nous avons notamment observé qu'à l'issue d'une nomination, une partie des individus partageaient de nombreux extraits musicaux sur les réseaux sociaux numériques sans nécessairement écouter ou sortir voir du jazz et vice versa. Notre réflexion se portera donc spécifiquement sur la manière dont l'évolution des pratiques et des principes engagés par les individus participe à reconnaître et valoriser les récipiendaires de prix.

Pour réfléchir aux dynamiques de changement

En nous appuyant sur l'étude de controverses générées au cours de l'attribution des prix et des disputes au moment des performances, nous aborderons les dynamiques agissant sur le marché du jazz du point de vue des individus. Dans ce contexte, la question centrale de la thèse consiste à comprendre comment les individus reconnaissent et mesurent les principes lors des prix et des performances musicales au cours des années 2000. Elle vise à expliquer le développement des processus communicationnels et à contextualiser l'hétérogénéité des pratiques. Ce travail complète l'approche d'Olivier Roueff sur la réception du jazz en Bourgogne. Son enquête réalise une photographie structurante des publics bourguignons⁶³. Nous nous appuyerons en revanche sur les catégories mobilisées par les individus sur Avignon et en la recentrant vis-à-vis de la problématique liée à l'évolution des outils de mesure de la qualité. Nous avons souhaité rendre compte des dynamiques et des changements sur le territoire d'Avignon depuis 2000 en soulignant les raisons de l'incertitude d'écouter, de sortir ou de partager leurs pratiques et leurs principes à différents moments de la vie.

⁶³ Un état lieu conséquent a été réalisé l'année de l'enquête, il fait la synthèse de la situation de l'enseignement du jazz en Bourgogne Franche-Comté, des échanges lors des colloques et du rapport sur les études réalisées. Ils sont librement consultables depuis le site du centre de ressources. [En ligne]. [Consulté le 10 septembre 2015] Disponible à l'adresse : <http://www.crjbourgognefranchecomte.org/?id=46>

L'une des notions centrales de la thèse est la notion de « mondes » (ou de « cités ») au sens de Boltanski et Thevenot⁶⁴. Elle nous permet de contextualiser le processus d'évaluation et les critères mobilisés par les individus en situation de communication⁶⁵. L'étude des différents principes auxquels se réfèrent les individus dans leurs pratiques permet de saisir leurs capacités d'adaptation (ou non) dans différents espaces, de capter les tensions (et les apaisements) s'exerçant dans le temps et d'enregistrer les raisons pratiques de la continuité (et de la discontinuité) de leurs principes qu'ils engagent dans différents espaces. Soit toute une série de médiations qui s'exercent entre et au sein des mondes jazzistiques ainsi que leurs communications avec d'autres univers culturels, réels et fictifs. Cette articulation n'est pas permise avec la notion des mondes de l'art chez H.S.Becker⁶⁶. La notion tend notamment à présenter les clivages en atténuant la place de l'espace dans les pratiques en démontrant que les individus partagent des systèmes de valeur en s'orientant soit autour des figures artisanales soit autour des figures artistiques. Ainsi, H.S.Becker déclare ainsi que « la métaphore de monde n'est pas spatiale [et que son] analyse se centre sur une activité quelconque, quelque chose que des gens sont en train de faire ensemble »⁶⁷. Faire ensemble, oui ; dans le temps, oui ; mais dans quel espace et comment la dynamique des corps permet-elle de situer l'articulation entre ces pratiques individuelles et collectives ? Pour répondre à cette question, Thevenot et Boltanski préconisent d'étudier les dynamiques culturelles et de situer les individus au moment où ils engagent des systèmes de valeur ainsi que d'identifier la spécificité du contexte où elles se produisent. En faisant le choix d'Avignon, nous identifions comment et avec qui les individus circulent au cours de la saison culturelle, de la saison festivalière et dans des événements ponctuels en mettant à l'épreuve des procédés de communications réciproques. Les notions telles qu'elles sont présentées plus haut permettent de repenser les pratiques jazzistiques dans le sens où les auteurs les convoquent à propos de l'espace incertain des pratiques culturelles. Leurs méthodes s'appuient sur des enquêtes quantitatives et qualitatives pour faire la démonstration des fondements des pratiques, de l'évolution des sociabilités, des étapes du cycle de vie et de la transmission culturelle, notamment.

⁶⁴ Boltanski, L., & Thevenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.

⁶⁵ Muchielli, A. (2010) Les modèles de la communication, in *La Communication -Etat des savoirs*, Paris : Editions Sciences Humaines, p.70.

⁶⁶ Becker, H. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

⁶⁷ Becker, H. & Pessin, A. (2006). Howard S. Becker & Alain Pessin Dialogue sur les notions de Monde et de Champ, *Sociologie de l'Art*, vol. opus 8, n°1, p. 163-180.

Au regard des échanges et des observations empiriques, nous avons observé que leurs pratiques peuvent se réaliser suite à des rencontres ou d'autres variables extérieures à l'individu, extérieures au jazz, au sein d'univers culturels élargis. L'absence de données empiriques concernant les publics de Bourgogne Franche-Comté ou de récits de leurs expériences sur une période similaire ne permettra pas de procéder à une comparaison. Olivier Roueff a introduit la question des publics du jazz par *l'habitus* social. Or, l'enquête réalisée à Avignon sur les individus circulant dans les espaces de diffusion montre au contraire que le groupe agit sur l'individu à différents moments de sa vie lorsque nous abordons des enjeux liés aux choix que les individus opèrent dans le temps et dans l'espace de leurs pratiques, tout au long de leurs vies. L'approche sémio-pragmatique permettra de comprendre l'évolution des principes au cours des années 2000.

Afin d'aborder ces dynamiques communicationnelles, la thèse montrera dans un premier temps ce que recouvrent les pratiques des individus récompensés dans les mondes du jazz en France. Puis, nous identifierons les étapes concourant à la reconnaissance de ce travail musical féconde au développement (ou non) des médiations entre les individus. Enfin, nous chercherons à identifier les critères mobilisés par les individus au cours des performances et des prix. Ainsi, si à l'échelle internationale, « le prix est le fruit d'un effort et du succès »⁶⁸, notre mémoire de master montre qu'une partie des prix jazzistiques français consacrent davantage les acteurs de la création. Pour analyser ce paradoxe, nous pouvons être tentés de mobiliser les travaux sur l'émergence des labels et des taxinomies musicales. Notre approche s'inspire de ces travaux relevant de l'économie des conventions en posant la question des représentations collectives sur la création dans le jazz en France. Les spécificités de ce marché font apparaître de nombreux paradoxes où les individus témoignent d'une diversité d'horizons d'attente⁶⁹ ainsi que des logiques d'action. Pour ce faire, la partie la plus visible des professionnels a lieu au moment des concours et de l'attribution des prix. Ces diverses cérémonies jouent un rôle de régulation du marché.

⁶⁸ Frey, B. S. (2005). "Knight Fever. Towards an Economics of Awards". Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich, Mimeo.

⁶⁹ L'horizon d'attente de l'expérience musicale est entendu au sens de Jauss comme « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (cf. Jauss H-R (1990), *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, p.49).

Compte tenu de la spécificité du terrain avignonnais, nous pourrions nous appuyer sur des observations réalisées au cours de tremplins européens au sein des délibérations du jury ou d'assemblées générales de fédérations nationales, d'entretiens semi-directifs réalisés avec les publics et d'échanges réalisés avec des récipiendaires de prix, du recensement de ces récipiendaires depuis 2000, de l'ethnographie et d'un questionnaire distribué auprès des publics dans les espaces où circulent les récipiendaires de prix. Nous nous appuyerons aussi sur ma propre expérience de lauréat de concours européens en tant que musicien. Dans ce manuscrit, nous chercherons à présenter le processus au cours duquel les individus établissent des critères à l'origine de la reconnaissance du travail accompli par les musicien.n.e.s primé.e.s. Il ne surprendra personne que, si nous évoquons le prénom « Miles » et vous demandons d'y associer un nom, vous répondrez spontanément « Davis ». De même, si nous procédons à cet exercice avec le prénom « Ella », vous l'associez à « Fitzgerald ». En revanche, nous ne sommes pas convaincus que si nous choisissons de vous interroger sur le musicien le plus récompensé sur le marché du jazz en France au cours des années 2000, votre réponse soit aussi fluide. Nous pensons à « Médéric »... Et vous ? « Collignon ». Vous l'aviez ? Nous tâcherons au fur et à mesure d'identifier avec vous les raisons de cette reconnaissance et de procéder à des comparaisons en mentionnant des cas similaires ou dissonants. Il est probable que nous aurions eu davantage de chances avec vous en citant « Ibrahim Maalouf ». Tout au long de ce travail, nous tâcherons de procéder à la comparaison des critères mobilisés par les individus. Il s'agira de voir jusqu'où convergent les indicateurs mobilisés et quelles sont les spécificités qui peuvent être à l'origine de réconciliations ou de disputes au cours des années 2000. Au regard des objectifs poursuivis, nous préciserons les limites de l'engagement des publics lorsqu'ils abordent la question de la « passion ou le développement du virus du jazz ».

À l'issue de cette analyse portant sur les étapes du processus d'évaluation des récipiendaires de prix, nous traiterons des critères mobilisés par les individus au cours des performances musicales. Il s'agira d'identifier les différentes épreuves conduisant les individus à coopérer au sein de ces espaces. Ce processus permettra d'expliquer les choix et les difficultés rencontrées au cours du développement des choix musicaux. Nous détaillerons la manière dont ses outils permettent ou non d'articuler la dimension personnelle et professionnelle au travail. Nous analyserons les médiations entre les individus et l'évolution de leurs motivations. Ainsi, nous appréhenderons les différentes mutations s'exerçant au sein des espaces de diffusion et les conditions de la réception du travail artistique.

Pour analyser ces dynamiques, nous nous inspirerons des travaux sur l'expertise culturelle et de l'anthropologie du spectacle vivant⁷⁰. Cette approche à double entrée permet d'aborder la question du jazz en France sous l'angle de l'économie de la réputation. En effet, l'hétérogénéité des profils et la densité des réseaux permettent d'observer l'évolution des moyens d'agir dans le temps. Agir de concert sur le plan quantitatif et qualitatif permet une approche totale à partir des pratiques, des dispositifs sociotechniques et des institutions. Pour ce faire, la référence à des entretiens et à l'observation participante au moment des tournées et de séances en studio permettront, par exemple, aux lectrices et aux lecteurs d'évaluer les pratiques au sein de ces espaces et de retracer des chaînes de causalités au sein de collectifs à l'échelle d'une ville ou d'une nation⁷¹. Nous travaillerons sur une période couvrant 2000 à 2017, l'année du centenaire du jazz. Cette approche longitudinale et comparative permet d'identifier des éléments de continuité et de rupture au sein de ces réseaux, observés dans des contextes différents, proches et éloignés⁷². Progressivement, nous préciserons l'analyse d'autres facteurs en intégrant des données telles que la taille de la formation ou la dénomination des instruments.

C'est particulièrement la dénomination ou l'absence de dénomination du label « jazz » par les individus qui feront l'objet des investigations afin d'étudier l'évolution des principes qu'ils mobilisent ainsi que leurs représentations sociales. Cette mention nous a intéressés dès lors qu'elle participe à limiter l'incertitude sur la conception du jazz et intègre ou non de nouveaux individus dans les actions quotidiennes ou passées, relativement indéterminées et rendant compte du dynamisme interne à ces mondes. Cette démarche permet d'analyser en détail les outils de valorisation pratiques et organisationnels, les références au passé et les réinterprétations factuelles. Ces informations peuvent conduire à faire évoluer le personnel d'un projet artistique et à observer des changements dans le choix des instruments, hérités d'actions et de jugements émanant de leurs prédécesseurs.

⁷⁰ À l'instar de Jean-Marc Leveratto, je propose de prendre « le point de vue du spectateur pour analyser les situations d'évaluation artistique » (cf. Leveratto, J-M. (2000). *La Mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, Paris : La Dispute, p.13).

⁷¹ Hernant, E., & Latour, B. (1998). *Paris, ville invisible*. Paris: La Découverte.

⁷² Latour, B. (2006). *Sociologie de la traduction*. Paris: Presse des Mines.

Nous l’observons dans le sketch des Inconnus intitulé « Les Radios Libres » dont nous vous proposons ici quelques extraits pour illustrer le propos :

« On écoute la version qui était sortie en 67 chez Riverside. On écoute tout de suite sur Jazz Rad... Je précise avec David Gluzman qui était au vibraphone et Charlie Pringtor au sax alto. On écoute et on en parle après. On en parle après, mais je trouve que jamais ce quintet de Phil Jones avec Vallay à la Columbia Store n’a été aussi original. Et ce grâce à l’apport de Benny Curtis et Joey Alexandro. Vous avez raison on en parle après. Je précise tout de même que ce soir-là Joey Alexandro était grippé et que c’était David Gluzman Sénior qui l’avait remplacé à la trompette. Tout à fait, allez, on écoute. Et juste pour les jeunes qui nous écoutent, le jazz ce n’est pas réservé à une élite, le jazz c’est une musique populaire, c’est pour tout le monde. [...] On va passer à la version 68 qui était sortie chez Blue Note, on en parle après ? On en parle après ! ... C’est janvier 70 ». *Les Radios Libres* (Les Inconnus, 1993)

Nous entrevoyons dans cet extrait la question des relations existant entre les musiciens et les publics ainsi que leurs circulations au cours du temps. Le choix de pratiquer une observation située au sein des années 2000 permet d’entrevoir comment ces pratiques historiquement situées sont travaillées dans les espaces de diffusion et négociées dans le temps en leur sein. Dans la suite de notre recherche sur la question du travail d’attribution de propriétés comme relevant de l’authenticité du jazz, la question des relations (encastrement, appartenance à des genres multiples, etc.) avec d’autres courants (notamment la « world music ») a permis de questionner l’évolution de la forme à travers une enquête. En choisissant de prendre comme entrée les prix et les systèmes de création des principes, nous avons pu appréhender les enjeux de processus de diffusion de l’information, d’industrie afin de cerner la question de l’innovation. En nous concentrant sur la réception du jazz, nous relevons qu’au-delà des disputes artistiques, c’est la persistance des opérations de classement et leurs appropriations par les individus qui se maintiennent durablement. En surface, les débats de légitimité ont laissé place aux débats d’authenticité, non moins féconds que les travaux de Richard A. Peterson sur l’authenticité en musique pourront, par exemple, éclairer utilement⁷³. Effectivement, au-delà des disputes artistiques, c’est la pertinence contextuelle des opérations de classement par les individus qui nous intéresse dès lors que des musicien.ne.s se voient reconnu.e.s et primé.e.s par la profession.

⁷³ Peterson, R. (1999). *Creating country music : Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.

De quelle façon les modalités de reconnaissance de ces nouveaux acteurs institutionnels du jazz sont-elles « traduites »⁷⁴ entre les individus dans les mondes du jazz en France ? Qu'est-ce qu'aujourd'hui un jazz « innovant » ? Quelles sont les nouvelles formes de prescription dans un jeu dominé par la connaissance empirique des individus sur la qualité des artistes et des répertoires, un impact grandissant des festivals et événements saisonniers et une faible perméabilité aux contingences du marketing ? Quelle est l'efficacité rationnelle des dispositifs de discrimination du travail musical dans une économie où le bouche-à-oreille et les réseaux informels prévalent auprès des professionnels et semblent peu concerner les non professionnels ?

Produire un cadre méthodologique à partir des données recueillies en master

Nous nous appuyons sur les acquis cumulatifs des précédents travaux et des précédentes expériences où il s'agit de voir comment les individus font évoluer leurs principes au cours du temps. Nous avons confronté deux corpus, en premier lieu les prix et les récompenses puis les dates issues de la programmation des récipiendaires dans les lieux structurants les marchés du jazz en France. Nous avons travaillé sur les logiques de reconnaissance et de recommandations. La base de données créée en master a été abondée et a fait l'objet d'un traitement automatisé avec Andrei Mogoutov : analyse statistique et cartographie des corpus⁷⁵. Le traitement des données a consisté à travailler à partir des entités analytiques réparties par année et sur l'ensemble de la période étudiée. Nous avons analysé l'évolution du rôle du musicien ou de la musicienne en observant la manière dont il agit au sein des réseaux, les changements de taille des formations primées et diffusées, l'évolution des instruments pratiqués, le nombre de prix et de dates obtenus pour chacun des récipiendaires de prix et chercher à voir s'il y avait une relation entre le nombre de musiciens primés, diffusés et la taille de leurs formations entre 2000 et 2017. Dès que l'un de ces musiciens ou musiciennes était présent sur Avignon à l'occasion d'un concert, nous avons procédé à des entretiens semi-directifs avec lui ou elle, des membres de son équipe et des spectateurs présents au concert avec le soutien de Pierre Villeret (directeur artistique de l'AJMi).

⁷⁴ Latour, B., Callon, M. & Akrich, M. (2006). *Sociologie de la traduction*. Paris : Presse des Mines.

⁷⁵ Son expertise est reconnue par de nombreux chercheurs en sciences humaines et sociales. Il nous a été conseillé par François Ribac et Sophie Maisonneuve que nous remercions vivement.

Pierre Villeret a également permis de réaliser des entretiens en focus group avec les diffuseurs à plusieurs reprises. Les assemblées générales de l'Association Jazzé Croisé⁷⁶ auxquelles nous avons été invité ont renforcé cette démarche de recherche. Au gré des rencontres avec les diffuseurs, nous avons pu ainsi constater la diversité des points de vue tant sur les principes, les actions, les temporalités que sur les espaces investis. Il s'agissait d'être précis dans l'usage des termes et de mettre en discussion le plus souvent possible les perspectives de résultats tout en me situant dans l'expérience. Nous avons constaté cela à partir de mon travail avec Richard Galliano. Chacun des prix n'agissait pas de manière identique sur les individus selon la date et le lieu où j'étais avec Richard Galliano. Être reconnu, c'est-à-dire faire l'épreuve d'être connu à nouveau supposait de faire ses preuves à différents moments du concert, du mois, de l'année et de sa carrière (voire de la journée). Elle tenait lieu d'une pratique collective, de coopérations passées, présentes et à venir, tout comme le montrent les écrits de James English dans le cadre de son étude de l'économie du prestige⁷⁷. Cette alchimie est difficile à stabiliser dans le temps et au gré des espaces investis par les individus. Elle implique que les récipiendaires de prix (comme les chercheurs) évaluent leurs contributions vis-à-vis d'un état de l'art et qu'ils produisent chaque année des disques (ou des ouvrages pour les chercheurs) à leurs noms en complément de leurs activités collectives et quotidiennes. Ils sont intégrés à un collectif, développent des relations tout en anticipant les manières de répondre individuellement à la critique sans négliger leurs pairs. Ils sont en coopération. Ils peuvent s'engager dans les cénacles institutionnels et dialoguer constamment avec leurs publics (étudiants, professionnels, politiques, etc.) afin de développer leurs réseaux. Ce processus varie selon les espaces investis et les temporalités décrites. Les rencontres professionnelles au *Jazzahead* à Brême (Allemagne), au Tremplin Jazz d'Avignon, à Têtes de Jazz (Avignon), à l'UNIL (Lausanne) ou à l'EHESS (Marseille) ont grandement participé à ces observations. D'autant plus que de nombreux acteurs (fédérés en réseau) se sont dotés de classements pour favoriser la diffusion en complément des prix existant au cours des années 2000. Je pense notamment au dispositif Jazz Migration, Talents ADAMI ou Génération SPEDIDAM.

⁷⁶ Vous trouverez en annexe 8, une copie du rapport synthétique qui présente quelques pistes de réflexion.

⁷⁷ L'auteur démontre qu'à l'issue d'une récompense, les récipiendaires de prix cinématographiques renforcent les coopérations et créent de nouvelles opportunités avec les acteurs des industries culturelles. Selon lui, ce phénomène conduit à élargir l'offre. Incertains de trouver leur bonheur, les cinéphiles sont alors attentifs aux prix pour adjuer de la qualité des films en circulation, concurrencés par ailleurs par d'autres films mis en ligne par les spectateurs. Nous reviendrons sur cette perspective afin de l'interroger sur les marchés du jazz français. (Cf. English, J. (2005). *The Economy of prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Culture Value*. Cambridge: Harvard University Press).

En participant à des tables rondes initiées par l’AJMi, de nombreuses données ont pu être récupérées. Ces opérations de classement ont permis de comprendre les interdépendances entre les artistes, les critiques, les diffuseurs et les spectateurs au cours des activités qui ont conduit cette recherche⁷⁸. Ce qui a conduit également à ne plus opposer systématiquement publics et récipiendaires de prix en privilégiant l’analyse de la communication « situationnelle ». Par exemple, être lauréat Jazz Migration constitue en cela un outil de médiation pour rencontrer de nouveaux individus. Instable et en mouvement, cette récompense agit particulièrement sur les dynamiques internes du réseau AJC. Elle permet à des artistes qualifiés d’émergents de circuler dans ce réseau dont il convient d’observer si elle impacte à long terme sur les individus. L’enjeu est donc d’observer comment elle opère collectivement dans la vie sociale des gens. Le dispositif est-il identifié ? Permet-il à des groupes professionnels de se reconnaître ? Quels principes confèrent-t-ils ? C’est dans ce contexte particulier que nous avons conçu le projet de thèse avec Frédéric Gimello-Mesplomb afin d’analyser les effets des pratiques. Le recensement de la diffusion des récipiendaires de prix s’inscrivait du point de vue de ceux qui réalisent ce lien depuis 2000 dans l’incertitude de la réussite des processus communicationnels. Le travail de recherche fut organisé aussi bien en lien avec les temporalités couvrant notre engagement que dans et en dehors des espaces investis au cours de cette recherche. Il s’agissait de se doter d’outils méthodologiques spécifiques pouvant mesurer l’évolution des collectifs et d’étudier la transformation des dispositifs sociotechniques compte tenu des mouvements perpétuels au sein de ces réseaux au cours des années 2000. L’enseignement et la recherche ont nourri également ce travail puisqu’ils agissent simultanément sur les objets humains et non humains que nous avons analysés⁷⁹. Nous faisons référence ici aux travaux de Rémi Barbier et de Jean Yves Trepos en partageant un point de rencontre théorique entre Frédéric Gimello-Mesplomb et moi. Cet article a notamment permis de consolider un positionnement théorique lors du lancement de la thèse.

⁷⁸ Thévenot, L. (2006). *L'action au pluriel*. Paris: La Découverte.

⁷⁹ Barbier, R., & Trepos, J.-Y. (2007/1). Humains et non humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs. *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol.1, n°1, p.35-58.

Appuyé par de nombreux échanges dans le cadre de colloques internationaux, de congrès disciplinaires, le contact avec la communauté scientifique a permis de compléter les perspectives de ces recherches en lien avec les enjeux méthodologiques. Inscrits dans le cadre de l'unité mixte de recherche (UMR), les travaux de mes collègues en sciences de l'information et de la communication, en sociologie, en anthropologie et en histoire, m'ont permis de parfaire la compréhension du jazz en France sous un angle diversifié et dynamique. Ce, afin d'analyser la manière dont les individus collectaient des preuves et des matériaux dans le temps, sources des raisons d'un succès inégal. Il s'agissait également d'observer comment un musicien ou une musicienne à succès pouvait potentiellement être déclassé ou patrimonialisé.

A. Base de données

La base de données constituée durant l'année de master 1 regroupe les récipiendaires de prix et de récompenses professionnelles (ce qui représente lorsque l'on décompose les personnels d'accompagnement l'équivalent de 5000 musicien.ne.s et près de 300 instruments). Cette collecte a été effectuée de manière systématique à partir des noms des artistes récipiendaires de prix depuis 2000, des accompagnateurs et des familles d'instruments pratiqués, de façon à mesurer l'impact d'une récompense sur le parcours d'un récipiendaire en introduisant la variable de la durée, rarement mobilisée et à vérifier une éventuelle évolution sur l'esthétique du jazz perceptible à partir de l'usage des familles d'instruments. Après avoir établi l'effet quasi nul de la récompense sur le grand public au cours du master ; nous avons cherché à savoir si la récompense professionnelle opérait une forme de « recommandation » sur les programmeurs, en collectant des données textuelles de plusieurs ordres. La liste des informations collectées est la suivante, nous proposons une série de résultats en annexe 5 afin de présenter nos corpus de manière extensive. Notre travail propose de prolonger les réflexions de chercheurs en SIC⁸⁰ qui s'intéressent à l'innovation technologique, le rapport à l'image et au fait que l'hybridation esthétique soit un fait musical et une somme de médiations⁸¹.

⁸⁰ Mucchielli, A. (2000). *La nouvelle communication*, Paris : Armand Collin.

⁸¹ Zenouda, H. (2013), Apport des sciences de l'information et de la communication à l'analyse du « fait musical » contemporain, in Vacher, B., Le Moëne, C. et Kiyindou, A. (dir.), *Communication et débat public : les réseaux numériques au service de la démocratie ?*, Paris : L'Harmattan, p. 537-544.

Voici un aperçu des variables utilisées dans la base des prix et des dates :

- Nom_Prénom (ou Nom_Formation) musicien.ne leader récompensé.e ;
- Nom_Prénom musicien.ne leader de la formation récompensée ;
- Nom_Prénom musicien.ne.s side.wo.man de la formation récompensée / diffusée A n ;
- Nom_Lieu (ou Nom_Prix) où la formation est primée ou diffusée ;
- Catégorie_Prix où la formation est primée ;
- Numéro_Année où la formation est primée / diffusée ;
- Nom_Album (si mentionné) pour lequel la formation est récompensée / diffusée ;
- Taille_Formation pour laquelle le musicien.ne est récompensé.e / diffusé.e ;
- Nom_Instrument1 pratiqué par le musicien.ne leader récompensé.e ;
- Nom_Instrument2 pratiqué par le musicien.ne leader récompensé.e ;
- Nom_Instrument1 pratiqué par le musicien.ne side.wo.man récompensé.e A....n ;

Pour constituer cet observatoire, nous avons collecté des programmations de lieux de façon à nous doter d'un corpus hétérogène de la même manière que Nathalie Heinich compose son corpus de prix littéraires où les récipiendaires furent diffusés sur la même durée de référence que la base de données de récipiendaires de prix. L'analyse des réseaux sociaux économiques encadrant les prix du jazz en France entre 2000 et aujourd'hui a été nourrie par une série d'entretiens semi-directifs avec les jurés et les lauréats. C'est-à-dire de conjuguer, ainsi que le montrent les travaux de Frédéric Gimello-Mesplomb sur la circulation du concept de « qualité » dans le domaine cinématographique, une approche « bottom-up » ou par les usagers du fait culturel et de ses représentations sociales croisées avec une approche « Top-down » ou descendante de la fabrication des normes vue par les experts patentés et par leurs propres représentations et taxinomies, de façon à enregistrer les tensions, les conflits, les régimes d'accord, mais aussi la fabrication des consensus.

B. Démarche ethnographique

La programmation jazz au sein de l'agglomération d'Avignon a fait l'objet d'une ethnographie multisituée⁸² portant sur les situations de réception des publics, du suivi des parcours de programmeurs et de spectateurs⁸³, de l'enregistrement de leurs modifications, bifurcations, évolutions en identifiant les raisons de ces changements. Les entretiens qualitatifs et les échanges ont été réalisés auprès de professionnels comme des spectateurs ou des techniciens.

⁸² Marcus, G.E. (1995). Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, p.95-117.

⁸³ Djakouane, A., & Pedler, E. (2003). Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités de transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires. Dans O. Donnat, & P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture* (pp. 203-214). Paris: Presses de Sciences Po.

Ils ont été menés tout au long du travail de recherche. Sur le temps court du concert, il s'agissait d'interroger directement les acteurs puis de retranscrire les observations dans une grille. L'implication des acteurs locaux dans le Tremplin Jazz d'Avignon, l'Orchestre National de Jazz, des dispositifs tels que Jazz Migration, des salons professionnels européens comme le *Jazzahead* en Allemagne et la circulation des récipiendaires de prix au sein de l'offre à l'année a un intérêt certain pour aborder les réseaux du marché français et ses connexions européennes et mondiales. À partir du terrain avignonnais, nous avons eu fréquemment la possibilité de tester la connaissance de ces espaces avec les acteurs de ces dispositifs (lauréats comme refusés).

Ce, afin d'appréhender les phénomènes de reconnaissance, de perception, et les tensions internes guidant la participation aux différents prix du jazz. La présentation de cette méthodologie à l'Université de Lausanne dans le cadre d'une mobilité et au festival de Montreux nous a confortés dans cette voie. Elle a permis au fur et à mesure de confirmer les liens pluriels pouvant être complémentaires ou contradictoires au sein des réseaux malgré la distance géographique séparant Avignon et Lausanne, le concours de Montreux et le Tremplin Jazz d'Avignon, par exemple. Nous avons donc cherché à tester le processus d'intégration et d'exclusion induit par les prix et les performances artistiques sur un territoire éloigné au niveau des différents espaces de diffusion locale puis progressivement hors d'Avignon, hors de France, afin de voir si la série d'épreuves qui conduit un musicien ou une musicienne à être primé ou diffusé pouvait être partiellement prévisible tout en demeurant incertaine en mesurant les principes accordés par les individus (pairs, critiques, diffuseurs, spectateurs, etc.).

Ce qui a nourri par ailleurs une série d'échanges avec Emmanuel Pedler, François Ribac, Sophie Maisonneuve, Marc Perrenoud ou encore Jean-Christophe Sevin. Le séminaire de l'axe « Modèles et formes culturels », la journée sur le concept de « scène culturelle » à l'Université d'Avignon en 2015, la réflexion sur le temps au congrès de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication (SFSIC) en 2016, le colloque sur les musiques populaires ; et enfin la mobilité au sein de l'équipe dirigée par Marc Perrenoud en 2017 a participé à ce laboratoire collectif et au murissement de notre réflexion et de notre problématique sur notre terrain. De plus, nous avons coopéré lors d'une étude sur la lecture à Marseille, l'approche quantitative de l'enquête se déroulait dans l'espace public et les entretiens au sein des bibliothèques ont renforcé notre curiosité pour l'ethnographie locale.

C'est également cette dimension que nous avons tâché de transmettre dans le goût de l'enquête au cours de nos enseignements sur les pratiques culturelles et les techniques d'enquête en licence information-communication en relation avec Emilie Pamart, responsable pédagogique de la licence. Constatant à cette occasion que la connaissance empirique du terrain œuvre comme un agent actif lors de l'enquête pour les étudiants mobilisés. Un repas en somme qui doit être partagé avec leurs enseignants et les acteurs nourrissant un travail coopératif et dont les fondations doivent être suffisamment solides dans le temps et l'espace investis pour le bon déroulement de l'enquête. C'est également dans ce type de relations que se sont développés les Apéros doctoraux, un dispositif que j'ai institué au sein de l'Association des Doctorants, associant un chercheur, un acteur et un doctorant sur des questions fédératives. Les acteurs ont coopéré avec Aurélia Barrière, chargée de la médiation scientifique à l'Université d'Avignon.

Les travaux de Norbert Elias⁸⁴ ont parfait notre méthode sur l'analyse des réseaux sociaux. Le concept de « génie » chez Elias nous a convaincu d'identifier les différentes étapes pouvant conduire les individus à interagir avec les musiciens et les musiciennes en activité ou décédés afin de mener une recherche approfondie sur les principes qu'ils mobilisent. Dans ce contexte, nous avons choisi d'observer en complément les discours produits au sein des réseaux indépendants. Nous avons observé comment la notion d'authenticité était invoqué dans la revue *les Allumés du Jazz* qui constituait un terrain fécond compte tenu d'une part de sa date de création (1996) et d'autre part de son comité éditorial (regroupement de labels jazz indépendants). À ce titre, la dimension informative par et pour les individus avait attiré notre attention et particulièrement la manière dont les hybridations, le débat sur « l'authenticité » du jazz si bien décrite par Peterson, la participation à retranscrire l'expérience seraient pratiqués par ces individus. Le fait, par exemple, qu'il existe des controverses lorsqu'une partie des musicien.ne.s sont recrutés par des majors après avoir enregistré avec des labels indépendants serait analysé selon le processus décrit par Mario d'Angelo⁸⁵.

⁸⁴ Le développement des coopérations de Mozart dans le temps et la densité des sources historiques mobilisées par Norbert Elias permettent d'analyser la reconnaissance dans le temps long d'une carrière et de s'interroger sur son écho contemporain alors que le pianiste est décédé depuis 1791. (cf. Elias, N. (1991). *Mozart, sociologie d'un génie*. Paris: Seuil).

⁸⁵ L'auteur évoque notamment les circulations des artistes entre les labels et les maisons de disque. (Cf. D'Angelo, M. (1989). *La renaissance du disque : les mutations mondiales d'une industrie*. Paris: La Documentation française).

C'est-à-dire que nous observerons les séries d'épreuves et les dispositifs ayant permis aux musiciens et aux musiciennes de développer ces engagements dans le temps et dans l'espace. Puis, d'étudier la possibilité d'agir ou non sur cette reconnaissance au cours des années 2000. C'était une opportunité pour interroger mes étudiants inscrits en DUT Technique de Commercialisation (TC), sollicités pour comparer les discours produits dans leurs pratiques de communication commerciale et des discours portant sur la psychosociologie au sein de leurs organisations professionnelles. D'une part, l'exercice consistait à comprendre les médiations existantes dans leurs environnements professionnels ainsi que les comportements quotidiens de leurs collègues agissant au sein des organisations. D'autre part, il s'agissait de comparer les différentes situations de communication : interpersonnelles, socioculturelles et médiatiques. L'objet de notre recherche délibérément éloigné de leurs pratiques visait à interroger la compréhension des liens et comment l'action peut faire le lien avec leurs représentations.

L'enjeu était double, il consistait à observer des populations dans le cadre de leurs pratiques et de comprendre ce qui posait problème au moment de faire des choix dans leurs quotidiens afin d'observer la manière, dont les acteurs s'investissent dans les réseaux professionnels. De fait, des expériences personnelles aux expériences partagées, des enseignements aux missions de recherche portant sur les pratiques des festivals européens de théâtre avec Daniel Urrutiaguer⁸⁶, les questions se posaient de manière complémentaire. Les résultats provenant de la production et de la diffusion ont été complétés par les recherches sur la réception des lauréats et leurs opérations de classement. La dimension temporelle et spatiale couvrant assez largement la réflexion des individus, nous avons souhaité interroger la manière dont les récipiendaires de prix pouvaient être perçus au cours de la saison culturelle, festivalière et ponctuelle à Avignon. Assis au café, nous tendions l'oreille et expérimentions les relevés auprès des individus afin d'entériner ou non ce postulat. L'idée était de développer le questionnaire en parallèle des échanges avec les diffuseurs. Cette réflexion plurielle et localisée allait permettre de croiser les données et de comprendre à l'échelle d'Avignon, la manière dont se sont développées les activités en France au cours des années 2000.

⁸⁶ L'enquête sur les pratiques culturelles des Marseillais a été réalisée au sein de l'Équipe Culture et Communication. Tandis que le recensement quantitatif auprès des festivals de théâtre européen à l'Université de Lyon 2 a eu lieu dans le cadre de l'enquête « Festivals, Pas de Deux » (Erasmus Plus), placé sous la direction scientifique de Daniel Urrutiaguer (cf. documents de synthèse en annexe 47).

Pour conclure et procéder à une exposition liminaire de la problématique, on se demandera : **de quelle manière l'évolution du processus d'information axiologique sur le jazz au cours des années 2000 permet-il de rendre compte de dynamiques de changement à l'œuvre au sein de l'écosystème du jazz ?** On aurait pu, *a priori*, inverser les termes de cette question en se demandant comment les espaces de diffusion « agissent » sur les individus, en normant leurs habitudes, tant d'écoute que de déplacements. Comme nous l'avons précisé, de nombreux sociologues, issus de la tradition de la sociologie critique, ont mené leurs investigations en ce sens. Ils sont partis des individus pour interpréter leurs pratiques. Afin de rendre compte de la pluralité de l'approche dynamique que nous souhaitons adopter à la fois sur le temps (quinzaine d'années) et l'espace, nous avons préféré partir des pratiques afin de reconstituer les réseaux sociaux auxquels les individus se rattachent par cette pratique ainsi que les nouveaux espaces qui (re)définissent les principes de l'écoute collective et les nouvelles médiations qui y sont à l'œuvre.

Partie I : Les médiations du jazz au cours des années 2000, un écosystème structuré mais incertain

Dans la communication des individus et des groupes que désignent-ils lorsqu'ils invoquent les phrases suivantes : « Il semble que nous ne pouvons pas travailler ici car nous ne sommes pas du même monde. » ou « Nous n'aimons pas l'esprit de chapelle qui règne ici. » ? À quelles représentations font-ils écho et quelles sont les formes de médiations qui participent à faire évoluer (ou non) leurs pratiques communicationnelles dans ces mondes ? Nous avons précisé dans l'introduction que nous abordons la notion de mondes (ou de cités) au sens de Luc Boltanski et Laurent Thévenot car elle permet de partir des pratiques de justification pour analyser la communication mobilisée par les individus au cours de leurs pratiques quotidiennes en situation d'accords et de désaccords⁸⁷. C'est-à-dire de présenter des situations plurielles où s'exercent leurs actions (individuelles et collectives) et les manières de les modifier en réinterprétant la situation de façon à faire surgir un autre monde. Il s'agit pour les individus de résoudre le problème d'une hiérarchie des grandeurs de sorte que les individus puissent se déplacer entre les mondes qui les caractérisent comme individus. Ces références permettront de comprendre la structuration ou l'incertitude de l'économie du jazz en France au cours des années 2000. Nous nous appuyons sur cette entrée boltanskienne pour situer et définir une série de médiations permettant de qualifier les différents systèmes de valeurs auxquels se réfèrent les individus dans leurs pratiques communicationnelles. Cette notion est utile pour analyser l'évolution de la *grandeur* au cours des années 2000 dans le sens où les auteurs la convoquent à propos des médiations culturelles qui agissent entre les récipiendaires de prix et les publics, au développement des compétences des individus pour évaluer la performance musicale et identifier les objets de leurs pratiques de médiation. C'est-à-dire que « les pratiques de médiation [...] résistent à une appréhension globale et à la construction d'un ensemble professionnel cohérent »⁸⁸. Leur méthode s'appuie sur le postulat empirique que les individus sont dotés de compétences pratiques (le courant auquel Boltanski revendique son ancrage relève de la sociologie pragmatique) pour faire la démonstration de leur capacité à justifier leurs choix et à faire ensemble. L'approche boltanskienne de l'individu implique de ne pas user des motivations inconscientes de manière abusive (même si elles peuvent agir partiellement dans la justification des choix).

⁸⁷ Nous nous appuyons ici sur des textes fondateurs dont Luc Boltanski en est le principal investigateur :

- Boltanski, L. (1990). *L'amour et la justice comme compétence*. Paris : Métailié.
- Boltanski, L. et Thévenot L. (1991). *De la justification*. Paris : Gallimard.
- Boltanski, L. (1993). *La souffrance à distance*. Paris : Métailié.
- Boltanski, L. et Chiapello E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.

⁸⁸ Faget, J. (2012). Les mondes pluriels de la médiation, *Informations sociales*, vol.170, n°2, p.20-26.

Davantage que de mesurer la portée des arguments pour les auteurs de ce courant sociologique, il s'agit de décrire comment et avec qui se développent les arguments dans des situations précises et de situer le processus communicationnel qui agit à des fins de justifications. C'est en ce sens que nous avons opté pour une posture réflexive tout au long de notre recherche dont témoigne le choix de disposer d'un avant-propos autoréflexif en préambule. Nous réinjectons au fur et à mesure de ce développement des expériences vécues au contact des individus. Ce temps est mobilisé par les individus eux-mêmes, mais ils ne disposent pas forcément d'un temps plus approfondi pour produire cette analyse réflexive. Au regard de nos observations, la capacité des récipiendaires de prix à être à tour de rôle leader ou accompagnateur.rice à différents moments de l'année ou de la « saison » ainsi que la capacité des publics à les suivre avec différentes personnes et à différents moments de leurs vies permettent d'aborder la question des principes sous un angle davantage dynamique, évitant de ficeler les systèmes de valeurs de l'information avec les caractéristiques sociodémographiques de ceux qui les construisent. Elle permet de comprendre les situations où ils agissent individuellement et collectivement avec des objets humains ou non humains au sens latourien du terme⁸⁹. Ainsi, nous avons abordé notre objet à partir des classifications et des dispositifs informationnels du jazz en France. Les dispositifs sélectifs (annexes 1 à 5) sont constitués par les récompenses dans le domaine du jazz et des musicien.ne.s qui en ont bénéficié de récompenses académiques (Académie Charles Cros, Académie du Jazz, Orchestre National de Jazz), de prix à des tremplins (Tremplin Jazz de la Défense, Trophée du Sunside), de prix de la presse spécialisée (coups de cœur de TSF Jazz, étoiles/élus Culture Jazz), de récompenses sélectives (Django d'or, Grand Prix SACEM, Victoire du jazz), mais aussi, programmé.e.s dans les clubs (l'AJMi, le Jazz Club Dunkerque, le Petit Fauchoux, le Triton) et les festivals (Banlieues Bleues, Crescent Festival, D'Jazz Nevers, Europa Jazz, Jazzdor, Jazz à Vienne, Jazz in Marciac, Jazz sous les Pommiers, les RDV de l'Erdre, Nancy Jazz Pulsations) français. Cette approche multivariée de la qualité jazzistique consiste à décrire la façon dont les individus se représentent leurs pratiques et les objets de leurs pratiques de médiation. Ce travail analyse des processus informationnels complexes sur une longue période. Nous accordons une place importante à l'analyse des discours et des controverses communicationnelles générés lors du classement ou déclassement des récipiendaires de prix en nous appuyant sur des focus groups réalisés avec des membres de l'AJC ainsi que leurs observations en situation (annexes 6 à 8).

⁸⁹ Barbier, R., & Trepos, J.-Y. (2007/1). Humains et non humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs. *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol.1, n°1, p.35-58.

Afin de situer ces espaces discursifs dans les mondes du jazz, nous avons étudié les formes de communication jouant en faveur d'une construction du jugement au moment où les albums sont récompensés et les performances sont effectuées. Nous avons réalisé une série d'entretiens avec les professionnels tout au long du travail de thèse (annexes 15 à 37) ainsi que les différents individus circulant à Avignon au sein des dispositifs jazzistiques (annexe 48) en complément des questionnaires que nous avons administrés aux publics au cours de la saison culturelle, festivalière et d'évènements ponctuels sur la période 2016-2017 (annexes 9 à 11). En complément de ces corpus d'albums primés et diffusés, nous avons abordé les discours sur l'authenticité jazzistique produits par les individus investis dans les labels indépendants (annexes 40 et 41) pour comprendre les registres argumentatifs et les dispositifs de justification mobilisés par les individus. Nous l'avons aussi abordé par le biais de la communication visuelle des musicien.ne.s fédérant le plus de publics dans les médias informatisés (annexes 38 et 39) et au cours de la saison culturelle (annexes 12 à 14 et annexes 42 à 43). C'est pourquoi, le recours à la sémio-pragmatique s'est avérée féconde. À travers ces outils, il s'agit de compléter la description des classifications et des dispositifs informationnels à la manière comme le font des chercheurs en sciences de l'information⁹⁰. Il s'agit notamment de s'intéresser à la façon dont est perçue la communication au cours des années 2000 et la manière dont agissent les médiations culturelles dans le domaine du jazz. Nous décrivons ainsi les dimensions plurielles et polysémiques que recouvrent les pratiques communicationnelles et les principes autour de la notion de qualité jazzistique. Les individus et leurs groupes sont étudiés à partir de variables hétérogènes, mobilisés par les individus dans l'économie de ces « mondes ». Les différentes étapes du processus communicationnel sont étudiées au cours des régimes d'actions. Nous mobilisons ici les travaux d'Howard S. Becker⁹¹ et de Marc Perrenoud (dans sa thèse sur les « musicos »⁹²) soutenant l'idée qu'il n'existe pas de répertoire fixe où les musicien.ne.s opèrent par choix, qui implique que le répertoire n'est pas figé, qu'il est en mouvement et en permanente discussion, négociée en fonction de la situation. Il s'agit d'une revendication ethno-méthodologique que nous estimons pertinente compte tenu du matériau apporté par nos entretiens. Marc Perrenoud s'attache ainsi à « éviter la vulgate marquée par un essentialisme qui confère des propriétés naturelles et immuables au concert de rock et aux jazzmen ».⁹³

⁹⁰ Ihadjadene, M., Kembellec G. & Szoniecky, S. (2013). Classifications et dispositifs informationnels, *Hermès, La Revue*, vol. 66, no. 2, p. 173-180.

⁹¹ Nous nous référons ici à son ouvrage : Becker, H.S. & Faulkner, R. (2011). *Qu'est-ce qu'on joue maintenant ? Le répertoire de jazz en action*. Paris : La Découverte.

⁹² Perrenoud, M. (2007). *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte.

⁹³ Perrenoud, M. (2007). *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte, p.9.

Howard S. Becker, quant à lui, défend que :

« Les « grands jazzmen n'ont pas toujours été grands et reconnus. La plupart ont commencé comme nous, en jouant dans des soirées, des cafés, pour des stripteaseuses, etc. Les stars du jazz, ce sont ceux qui ne sont plus obligés de faire tout cela et qui peuvent vivre des concerts et de la vente de leurs disques. Cela doit représenter deux ou trois cents personnes tout au plus. Si, nous, les musiciens dans mon genre, avions le choix, c'est ce que nous ferions. Donc un « musicien ordinaire », c'est quelqu'un qui aimerait bien être musicien de jazz à temps plein, mais qui est malheureusement obligé de faire autre chose. C'est la vie. »
Howard Becker⁹⁴.

En nous appuyant sur ces conceptions, des continuités et discontinuités des carrières de musiciens et en choisissant d'étudier les récipiendaires de prix jazzistiques, nous nous appuyerons sur les catégories endogènes créées et mobilisées de manière pratique par les individus, ainsi que le préconise la sociologie de l'expertise. L'une des questions sera de comprendre si les 300 musiciens évoqués par Becker ont des activités jazzistiques à temps plein ; si ces activités peuvent ainsi se scinder (tout à la fois « soliste », « leader » et « accompagnateur »). Nous allons tester dans cette partie si cette distinction vaut pour les récipiendaires de prix dans les mondes du jazz français. Nous allons analyser les actions concourant à la structuration ou à l'incertitude de ces activités. Nous chercherons à identifier les situations où les individus évaluent la capacité du musicien ou de la musicienne à intégrer un groupe, à initier des groupes musicaux et à être là où le compagnon de route de leaders traduisant sa capacité à être créateur/créatrice, explorateur/exploratrice et un compositeur/compositrice repéré.e parmi ses pairs. Afin de confirmer (ou non) l'hypothèse de la structuration de l'économie du jazz, nous chercherons donc à étudier les variables structurant (ou non) ses pratiques. Puis, dans un second temps, nous identifierons les étapes participant à l'établissement des grandeurs. Nous identifierons enfin les régimes et les épreuves de justification mobilisées par les individus consécutives à la catégorisation de ces mondes. Au gré de l'avancée de notre description, nous tâcherons d'identifier les processus de décision et les situations pouvant faire émerger des disputes ou des « controverses » au sens de Michel Callon. Même si le terme relève, il est vrai, davantage du monde scientifique, et a été forgé au CSI, sur la base de l'observation des travaux de laboratoire, la cartographie des controverses telle que l'enseigne Bruno Latour. Il présente quelque avantage afin d'aider à catégoriser les acteurs et les discours en présence dans quelques débats incertains, en l'occurrence, ici, dans un domaine comme le jazz qui génère également de l'incertitude.

⁹⁴ Azaïs, C. Bachir-Loopuyt, T., Saint-Germier P. (2010). Du jazz aux mouvements sociaux : le répertoire en action. Entretien avec Howard Becker. *Tracés*, p.235.

Nous nous appuyerons sur la définition de Callon : « Tout processus de décision exige un travail d'ouverture, de diffusion, ne serait-ce qu'en raison de la nécessité de mobiliser les acteurs qui permettront de faire aboutir le projet, ou, au moins de garantir qu'il ne sera pas violemment rejeté. Décider, c'est ouvrir la boîte de Pandore en permettant à des acteurs jusque-là tenus à distance de prendre part à une dynamique à laquelle ils vont bien vite contribuer. »⁹⁵

⁹⁵ Callon, M. ; Lascoumes, P. & Barthe, Y. (2011). *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*. Paris : Le Seuil, p.53.

Chapitre 1. L'identification des variables quantitatives de l'information jazzistique

Afin de nous pencher sur l'hypothèse de la structuration de l'économie du jazz en France au cours des années 2000, nous avons étudié son économie générale. C'est-à-dire que nous avons cherché à voir s'il existait une loi générale permettant de mesurer des ordres de grandeur⁹⁶. En nous appuyant sur les données internes du marché, nous avons identifié trois variables principales quantitatives : le nombre de prix et le nombre de dates (cachets) obtenues par les récipiendaires de prix ; la taille des formations ; le volume d'activité en tant que leader. Ces variables permettent de comparer nos hypothèses de travail aux travaux de l'économiste de la culture suisse Bruno Frey qui a consacré une partie de sa carrière à la recherche des facteurs de réputation dans les milieux artistiques. Ils permettent d'appréhender les effets générés par les prix et les récompenses sur la diffusion des artistes⁹⁷. En complément, nous nous appuyons sur les travaux de McDonald⁹⁸ pour vérifier si les prix structurent verticalement un marché, c'est-à-dire si un nombre limité de récipiendaires de prix concentrent la quasi-totalité des récompenses et la diffusion dans les lieux spécialisés du jazz en France sur la période. Sur la base de ces résultats, nous mesurerons la répartition des prix et des dates parmi les 40 musicien.ne.s cumulant le plus de prix et de dates avant de resserrer notre description sur les musiciens qui ont reçu plus de 10 récompenses sur la période. Enfin, nous appréhenderons l'évolution de la taille des formations, l'évolution du statut des musiciens ou des musiciennes au sein des formations primées parmi les 100 musicien.ne.s les plus primé.e.s et diffusé.e.s.

⁹⁶ James F. English précise que l'augmentation du nombre de prix tient un rôle croissant dans « l'économie du prestige ». Cette augmentation va de pair selon lui avec l'institutionnalisation et la mondialisation des arts. Il démontre que les prix permettent aux lauréats de nouer des relations privilégiées avec les acteurs de la publicité, d'augmenter leur notoriété et de développer des relations spécifiques entre lauréats. Ce qui participe à la reconfiguration de l'économie culturelle. (cf. English, J. (2005). *The Economy of Prestige, Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge University Press).

⁹⁷ Bruno Frey propose une théorie de la motivation. Cette théorie repose sur le postulat que les personnes sont motivées dès qu'elles sont récompensées dans le cadre de leurs activités. Elles se mesurent à partir d'influences internes tels que le sens des responsabilités, le statut et l'évolution du comportement des individus. Ces effets de l'institution, selon Bruno Frey, agissent sur les agents économiques et leurs relations réciproques. Attribuer un prix c'est conforter la grandeur d'un ou d'une musicienne, motiver ses accompagnateurs et encourager les producteurs à le ou la diffuser. Nous nous appuyons sur ces recherches.

Frey, B. S. (2005). "Knight Fever. Towards an Economics of Awards". Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich, Mimeo.

—., 2006. "Giving and Receiving Awards". *Perspectives on Psychological Science* 1, 377-388.

—., 2007. "Awards as Compensation". *European Management Review* 4, 6-14.

—., Matthias Benz, and Alois Stutzer (2004). "Introducing Procedural Utility: Not only What, but also How Matters". *Journal of Institutional and Theoretical Economics* 160(3): 377-401.

⁹⁸ McDonald, G.M., (1988), *The economics of rising stars*, American Economic Review, vol.78-1, p.155-166.

1.1. Le nombre de prix et le nombre de dates obtenues par les récipiendaires de prix

En s'intéressant aux prix littéraires, Sylvie Ducas⁹⁹ montre que la hausse du nombre de prix agit sur la grandeur des récipiendaires de prix. Elle utilise notamment la métaphore de « babel de labels » pour désigner comment les labels de prix agissent sur la grandeur littéraire en décrivant les systèmes de valeurs rattachés aux prix. À travers ce travail, l'idée selon laquelle un processus d'*artification*¹⁰⁰ implique que les individus sortent de la confidentialité avant d'être révélés par le grand public et soutenus ensuite par une série de médiateurs ne prend pas. Elle précise que les médiateurs agissent tout au long du processus en prescrivant la qualité de l'information. Pour elle, ils sont devenus des prescripteurs qui s'attachent « à la qualité et l'efficacité de l'information produite pour [...] présenter [leurs choix] »¹⁰¹. Comme elle, nous observons que dans le domaine du jazz en France, le fait de produire la musique au sein d'un groupe suppose par définition de sortir de la confidentialité et de se confronter collectivement aux principes de ses pairs et des individus en effectuant une série de médiations culturelles¹⁰². Les résultats provenant du recensement de la diffusion et des prix (annexe 5) confirment les analyses de Sylvie Ducas et James F. English. Ainsi, le nombre croissant de prix agit sur les principes engagés au cours des pratiques culturelles car les individus sont amenés à communiquer sur leurs récompenses. Cette hausse progressive du nombre de récompenses attribuées au cours des années 2000 (figure 1) semble être favorable aux lauréat.e.s. « Semble » car elle reste dépendante sur la durée du maintien d'une série de médiations culturelles entre les membres du groupe et les publics. Un récipiendaire de prix nous confiait :

« Après la récompense, le projet a tourné un an car nous étions bien en peine de convaincre des programmeurs. Les gars avaient plein de projets sur le feu et je devais porter le projet à bout de bras. Pour moi, le prix n'a pas eu l'effet escompté. »
(Jean-Marc, entretien avec Mathieu Feryn, Avignon, 10/07/2014)

Si une hausse du nombre de prix obtenus est corrélative d'une hausse du nombre de dates (nous reprenons à dessein ce vocable des musiciens mais on peut lui substituer le terme de cachets ou encore représentations en public) obtenues par les récipiendaires, nous pouvons néanmoins

⁹⁹ Ducas, S., (2013), *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris : La Découverte, pp.77-112.

¹⁰⁰ Heinich, N. & Shapiro, R. (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : EHESS).

¹⁰¹ Ducas, S., & Pourchet, M. (2014). De la prescription : comment le livre vient au lecteur, *Communication & langages*, vol. 179, n°1, p. 21-31.

¹⁰² La médiation culturelle est entendue au sens de Jean Caune, soit un système de langage élaboré qui permet aux individus de transgresser les codes au cours de leurs pratiques individuelles et collectives (cf. Caune J. (2006). *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Presses universitaires de Grenoble).

nous demander si ce phénomène se concentre sur un nombre limité d'élus ou de groupes. Ainsi, nous relevons qu'après 2000, le nombre de prix a constamment évolué à la hausse. Le poids occupé par les prix destinés aux orchestres était moins important au regard des autres prix (pas systématiquement voués à des orchestres). Outre le développement de ces prix, une constante apparaît dans les figures. Un collectif de 3 à 5 récipiendaires a plus de chances d'être diffusé alors que les grandes formations ont moins de chance d'être primées ou diffusées. Néanmoins, nous avons observé que les récipiendaires de prix effectuaient des projets dans des formations de tailles très hétérogènes et que les orchestres pouvaient évoluer en marge dans des espaces non labellisés. La reconnaissance de l'État envers l'Orchestre National de Jazz, la diffusion de l'Amazing Keystone Big Band, du Duke Orchestra, du MégaOctet, de la Campagne des Musiques à Ouir, de Ping Machine ou du Sacre du Tympan invite à nuancer ces résultats¹⁰³.

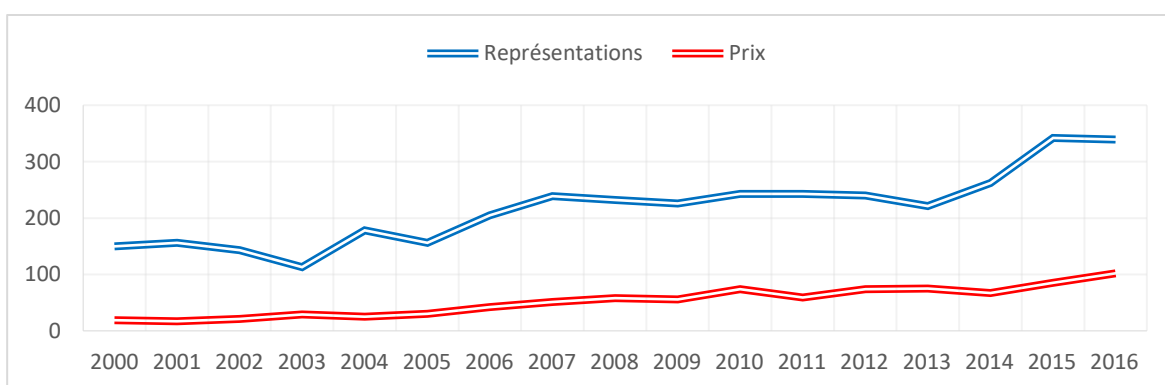


Figure 1. Histogramme des albums primés et diffusés entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

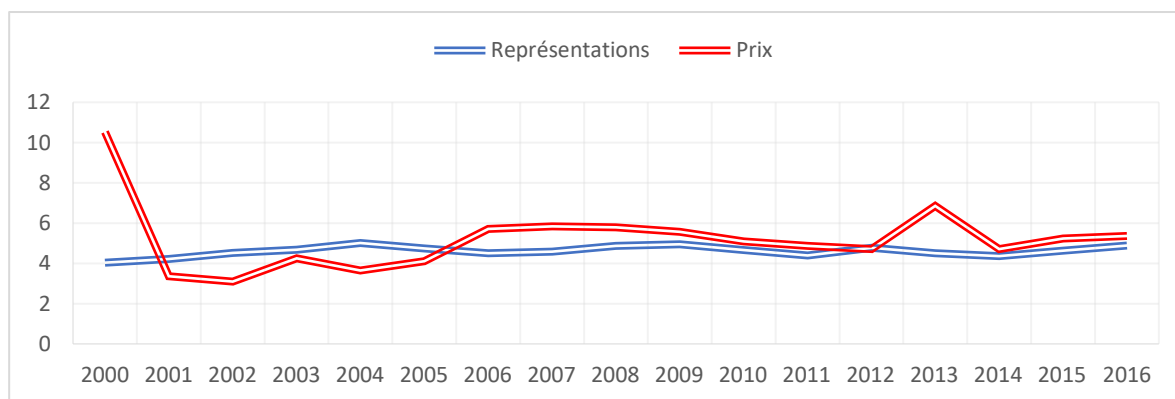


Figure 2. Histogramme du nombre moyen de musicien.ne.s sur un album primé et diffusé entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

¹⁰³ Une étude détaillée réalisée par l'association Grands Formats apporte un complément à nos résultats en démontrant notamment que la diffusion des orchestres de jazz se réalise majoritairement (45 %) dans des scènes non labellisées [en ligne]. Paris : Association Grands Formats. Consulté le 11 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.grandsformats.com/wp-content/uploads/étude-GF-2013.pdf>

1.1.1. 5% des élu.e.s concentrent 33 % des prix et des dates en France

Ce phénomène de concentration est spécifique aux marchés artistiques et culturels. Lorsque l'on se réfère aux études portant sur l'économie de la réputation, on observe qu'un nombre limité d'individus génèrent l'attractivité des autres individus. À travers le concept de la « longue traîne »¹⁰⁴, on peut constater qu'un nombre conséquent de récipiendaires ont de nombreux liens avec un nombre limité d'entre eux. Pierre-Michel Menger¹⁰⁵ et Chris Anderson¹⁰⁶ montrent que les artistes qui font l'objet d'une faible demande (ou d'un faible volume de ventes), supérieure ou égale aux parts de marché générées par les best-sellers, peuvent supplanter les best-sellers. Pour ce faire, les récipiendaires en marge peuvent activer les réseaux de diffusion et leurs relations réciproques. Ce qui permet à terme de toucher la majorité des publics (pas l'intégralité des publics). Ainsi, lorsqu'ils emploient l'effet longue traîne, les auteurs désignent le fait que la demande des récipiendaires les plus primés et la demande des musicien.ne.s minoritaires sont satisfaites. Les individus ont un plus grand choix pour réaliser leurs pratiques culturelles.

Ainsi, lorsqu'une salle de concert dispose d'un créneau de 2 heures par jour pour produire un concert, le coût d'opportunité de chaque heure est élevé. Les diffuseurs peuvent chercher potentiellement à rassembler le plus de monde en s'appuyant sur un corpus de musicien.ne.s circulant dans leurs réseaux pour équilibrer leurs budgets. Sur ce principe, l'État et les collectivités accompagnent les diffuseurs pour soutenir les créateurs et les créatrices qui seraient potentiellement moins perçues par les publics. Aussi, plus le nombre de concerts proposés à la même heure aux individus augmente, plus les canaux pour découvrir des musicien.ne.s augmente, plus il est possible de proposer des programmations variées. Un.e même musicien.ne ne peut pas a priori se produire à deux endroits simultanément (exception faite lors d'une retransmission médiatique, par exemple). Cette tendance se vérifie à travers les diagrammes de Pareto (page suivante).

¹⁰⁴ Cette notion a été popularisée par Chris Anderson. Elle désigne le fait que lorsqu'on s'intéresse à la production culturelle, individuellement chaque production, qui génère peu de circulation, peut, dès qu'elle est associée à d'autres, regrouper 80 % des acteurs du marché.

¹⁰⁵ Menger, P-M., (1993), *Le marché du travail et l'emploi intermittent dans les arts du spectacle*, Centre de sociologie des arts.

¹⁰⁶ Anderson, C., (2007), *La longue traîne*, Village Mondial. Menger, P-M., (1991), *Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle*, *Revue française de sociologie*, XXXIIX, n°1, pp.61-74.

Parmi les 5 000 musiciens et musiciennes primés et diffusés au cours des années 2000 en France, dont nous avons collecté les patronymes, 5 % concentrent la majorité des prix et des dates obtenus. Cette concentration n'est pas homogène, elle comprend entre 10 et 82 dates de diffusion sur la période. Cette hétérogénéité se vérifie parmi le palmarès des 40 musicien.ne.s les plus primés et diffusés au cours des années 2000. L'apparente structuration de l'offre, de la fixation de sa valeur et des modes de consommation est plus complexe lorsque l'on précise les chiffres. Comme le soulignent de nombreux individus interrogés « à différents moments de notre vie, nous fréquentons différentes personnes, ce qui nous plaît peut nous déplaire. » (Lisa, entretien avec Mathieu Feryn, Kabarouf, 17/07/2015) En outre, les individus peuvent être classés ou déclassés dans différents contextes comme cela existe dans le domaine littéraire¹⁰⁷.

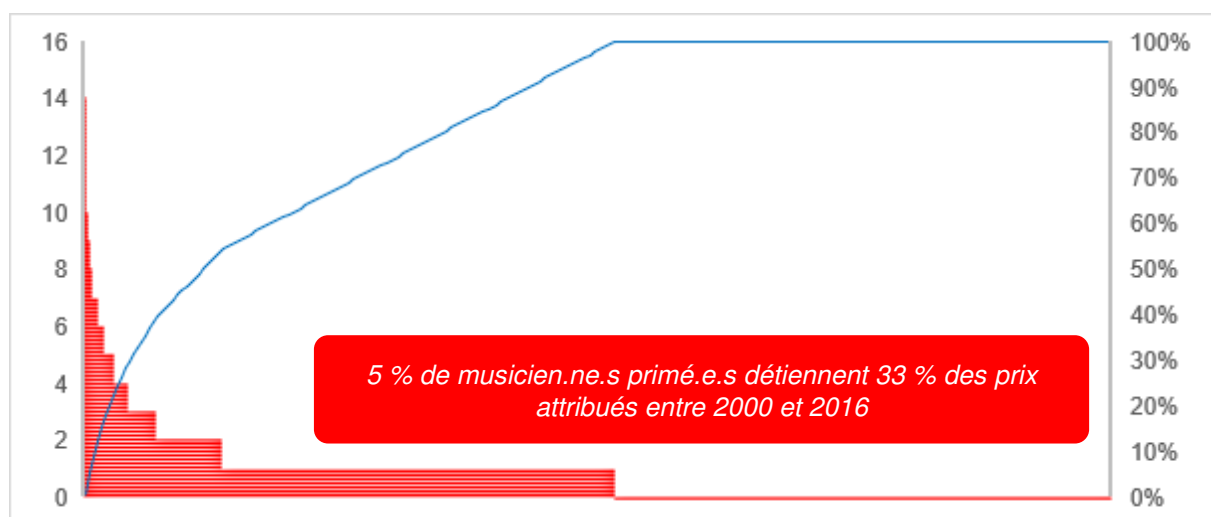


Figure 3. Diagramme de Pareto des musicien.ne.s primé.e.s entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

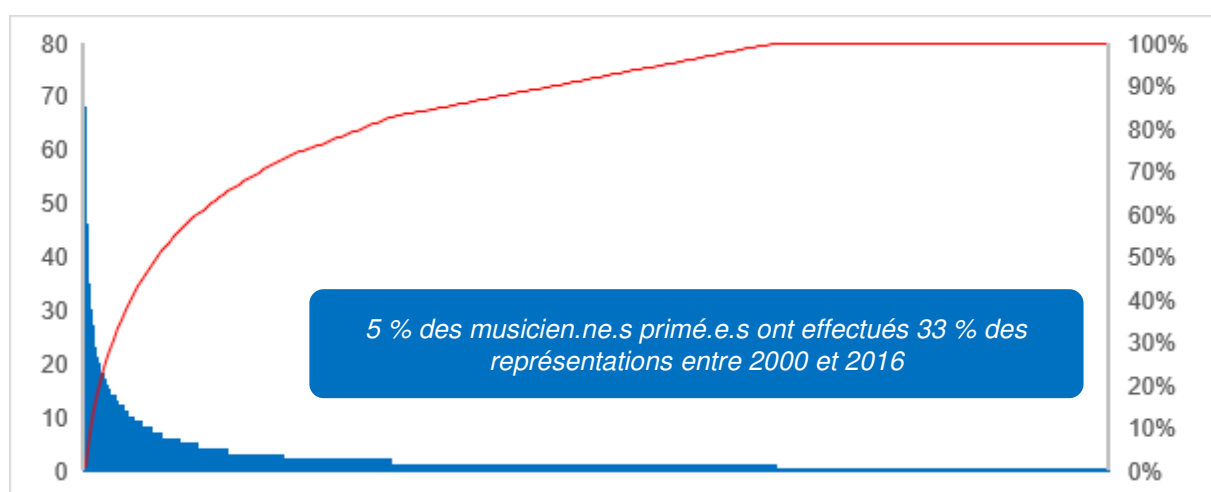


Figure 4. Diagramme de Pareto des musicien.ne.s diffusé.e.s entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

¹⁰⁷ Rouet, F. (2013). *Le Livre : une filière en danger ?*, Paris : La Documentation française.

Aussi, dans leur analyse des prix Nobel d'économie, Jean-Edouard Colliard et Emmeline Travers font également apparaître une inégalité au sein des lauréats des Nobel d'économie. En se focalisant sur la variable monétaire générée par l'attribution du Nobel, ils font apparaître deux résultats importants qui confirment des disparités entre les Nobel d'une année à une autre. Plus elles ou ils sont nombreux à se partager le prix, moins le gain généré est important pour les lauréat.e.s car la somme reste identique qu'ils soient une ou deux à être récompensés. Aussi, ils font apparaître que la fluctuation des cours monétaires au cours des années a une incidence sur la conversion du taux de change au moment où ils perçoivent les prix. « On constate une certaine inégalité entre les lauréats, notamment selon qu'ils sont ou non plusieurs à se partager le prix. [...] [Compte tenu de l'évolution du taux de change entre deux nominations] on ne saurait trop recommander aux économistes de bien suivre le taux de change de leur monnaie avec la couronne [suédoise] et faire des travaux suffisamment originaux pour être nobélisés seuls... »¹⁰⁸ Ce constat d'inégalités entre les récipiendaires de prix est également perceptible dans le domaine du jazz. Dans la durée, être fortement primé ne signifie pas être fortement diffusé. Les dépendances réciproques sont élevées. Elles dépassent le cadre des formations et des carrières individuelles. Comme le rappelle Yves Jeanneret, le contexte politique agit sur la communication des individus, où la médiation culturelle fait le lien entre ce qui est là et a été¹⁰⁹.

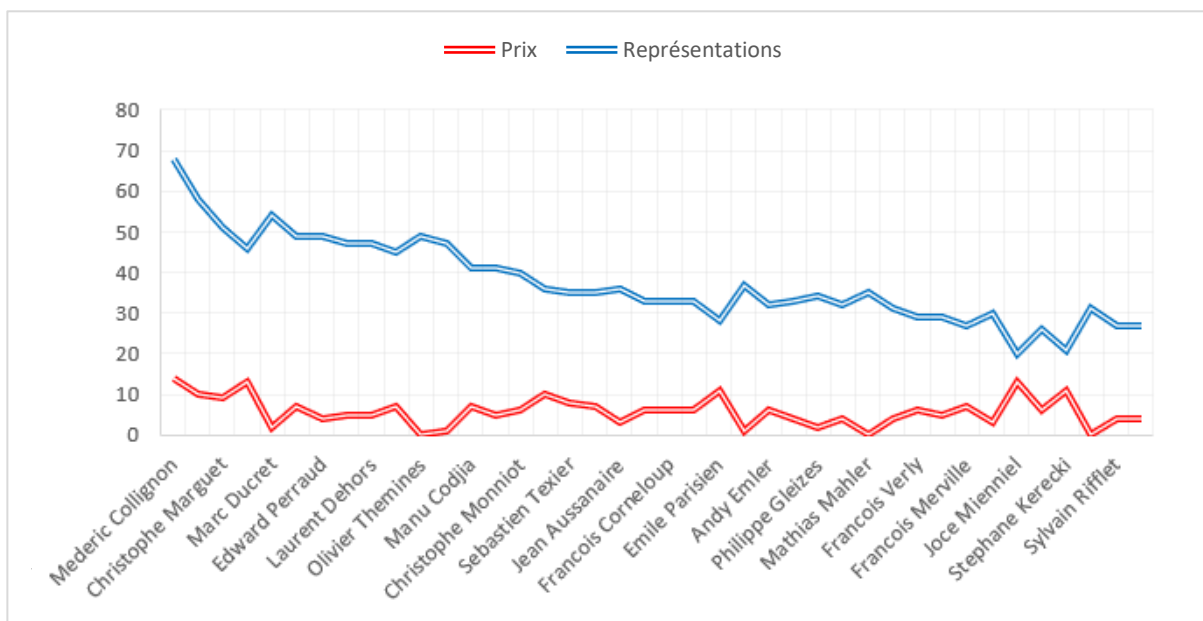


Figure 5. Palmarès des 20 musiciens les plus primés et diffusés entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

¹⁰⁸ Colliard, J-E. & Travers, E. (2009), *Les prix Nobel d'économie*, Paris : La Découverte, p.38.

¹⁰⁹ Jeanneret Y. (2001), « Autre chose qu'un discours, davantage qu'un accompagnement, mieux qu'une résistance », *Terminal*, 85.

1.1.2. La répartition des dates est inégale parmi les musiciens les plus primés

Au regard de l'apparente homogénéité des palmarès (figure 5), on aurait pu penser que les lauréat.e.s les plus primé.e.s soient également les plus diffusé.e.s. Or, en resserrant la focale, le fait d'avoir reçu plus de 10 prix en France au cours des années 2000 ne se traduit pas par une répartition homogène du nombre de dates. Nous constatons que plus du quart d'entre eux sont de nationalité étrangère. De plus, il faut noter qu'aucune femme n'apparaît dans ce palmarès. Les travaux de Marie Buscatto apportent à ce titre un éclairage pertinent dans la mesure où l'auteure montre que le processus d'intégration des femmes dans le jazz en France est freiné dès leur formation¹¹⁰. Cette perspective n'exclue pas néanmoins la pratique féminine, les femmes représentent (seulement) 4% de l'effectif des 100 récipiendaires de prix les plus primé.e.s et diffusé.e.s. Nous avons également remarqué que les problématiques genrées étaient débattues dans les commissions lors des concours. En 2017, au Tremplin Jazz d'Avignon, un membre du jury commente le choix des autres assesseurs « La saxophoniste a peut-être des manies et subit vos remarques machistes, mais elle a une présence. Merci d'en tenir compte dans l'immédiat et à l'avenir dans votre évaluation. » Nous pouvons constater que l'ensemble des récipiendaires ont été majoritairement primés à partir de 2006 (figure 7) sans qu'ils aient nécessairement préalablement coopéré les uns avec les autres. Sans refuser en bloc la thèse de Nathalie Heinich qui montre que les prix littéraires tendent plutôt à récompenser les interdépendances, la soumission aux hiérarchies internes, aux échanges de services et aux jeux de reconnaissances réciproques, notre travail invite à se pencher sur les relations de « coopération » de musicien.ne.s entre eux. Nous observons parmi ceux qui concentrent le plus de prix jazzistiques que les musicien.ne.s ne sont jamais exclusifs dans leurs coopérations (figure 7). Il convient donc de décrire les relations qu'entretiennent les musiciens et les musiciennes entre eux au sein de ces mondes et les modalités de basculement d'un monde à un autre. Pour y parvenir, nous avons fait le choix de nous intéresser à la taille des formations dans laquelle ils évoluent en faisant l'hypothèse que cette variable est discriminante. Renforcée par les entretiens avec les diffuseurs, l'hypothèse est que plus la taille de la formation demande de musicien.ne.s, plus *a priori* la formation est onéreuse et donc potentiellement, moins la formation dispose de chances de circuler, selon le célèbre précepte de Baumol et Woven¹¹¹.

¹¹⁰ Buscatto, M., (2007), *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisation*. Paris : CNRS Editions.

¹¹¹ Baumol W, et Bowen W. (1966), *Performing Arts - The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, The Twentieth Century Fund.

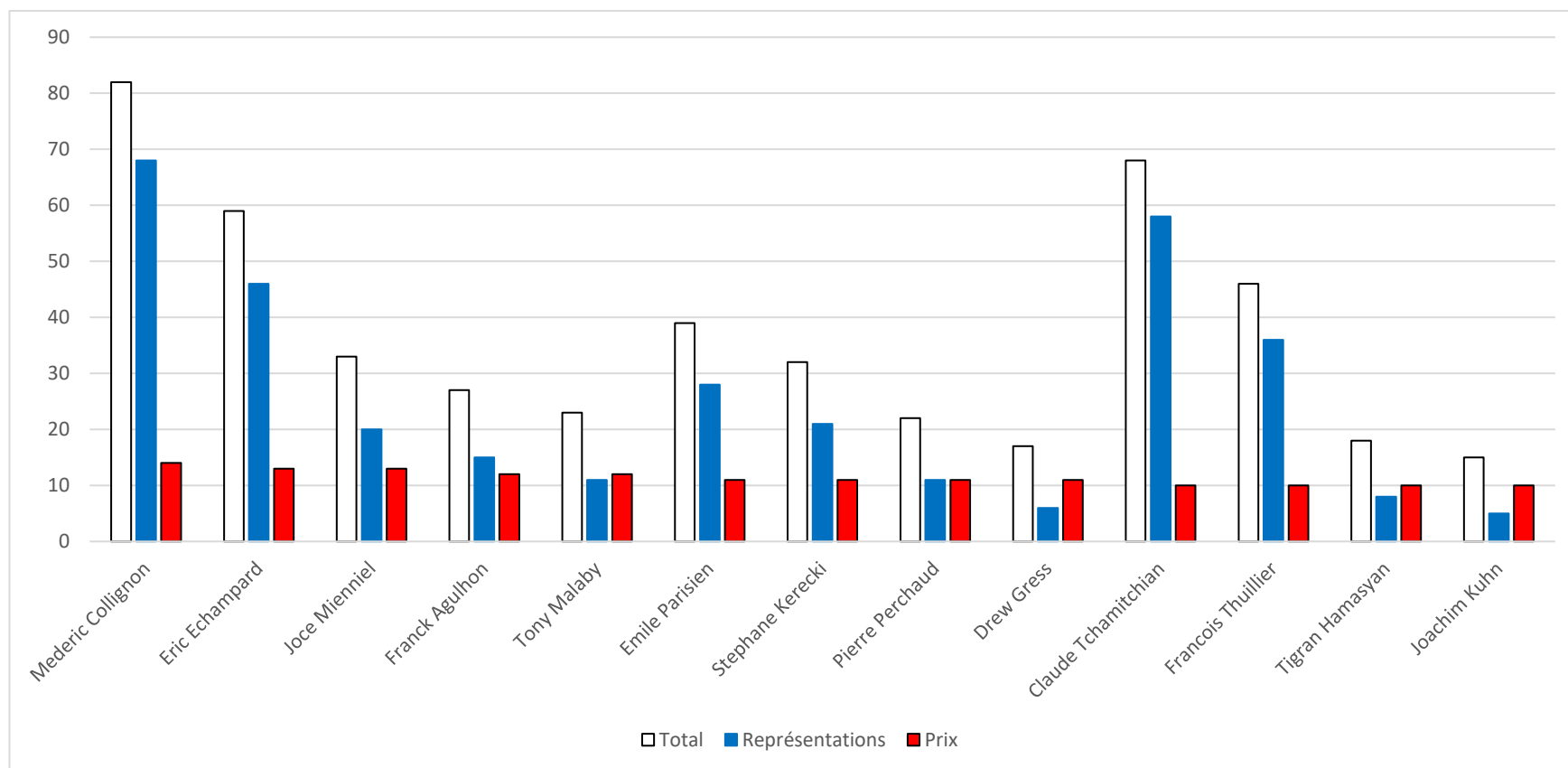


Figure 6. Corpus de la diffusion des musiciens ayant été primés plus de 10 fois entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

	Collignon	Echampard	Mienniel	Agulhon	Malaby	Parisien	Kerecki	Perchaud	Gress	Tchamitchian	Thuillier	Hamasyan	Kuhn
Médéric Collignon	Yellow	Green	Green	Green	Red	Green	Green	Red	Red	Green	Green	Red	Red
Eric Echampard	Green	Yellow	Red	Red	Green	Red	Green	Green	Red	Green	Green	Red	Red
Joce Mienniel	Green	Red	Yellow	Red	Green	Red	Red	Green	Red	Red	Green	Red	Red
Franck Agulhon	Green	Red	Red	Yellow	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Red
Tony Malaby	Red	Green	Green	Red	Yellow	Red	Green	Red	Green	Red	Red	Red	Green
Emile Parisien	Green	Red	Red	Red	Red	Yellow	Green	Green	Red	Green	Red	Red	Green
Stéphane Kerecki	Green	Green	Red	Red	Green	Green	Yellow	Green	Red	Green	Green	Red	Red
Pierre Perchaud	Red	Green	Green	Red	Red	Green	Green	Yellow	Red	Green	Green	Green	Green
Drew Gress	Red	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Yellow	Red	Red	Red	Red
Claude Tchamitchian	Green	Green	Red	Red	Red	Green	Green	Green	Red	Yellow	Green	Red	Red
François Thuillier	Green	Green	Green	Red	Red	Red	Green	Green	Red	Green	Yellow	Red	Red
Tigran Hamasyan	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Red	Green	Red	Red	Green	Yellow	Red
Joachim Kuhn	Red	Red	Red	Red	Green	Green	Red	Green	Red	Red	Red	Red	Yellow

Tableau 1. Collaborations entre les récipiendaires d'au moins 10 prix de 2000 à 2016 (annexes 1 à 5)

En rouge, les récipiendaires de prix n'ont pas réalisé des coopérations sur le marché du jazz entre 2000 et 2016

En vert, les récipiendaires de prix ont réalisé de coopérations sur le marché du jazz entre 2000 et 2016

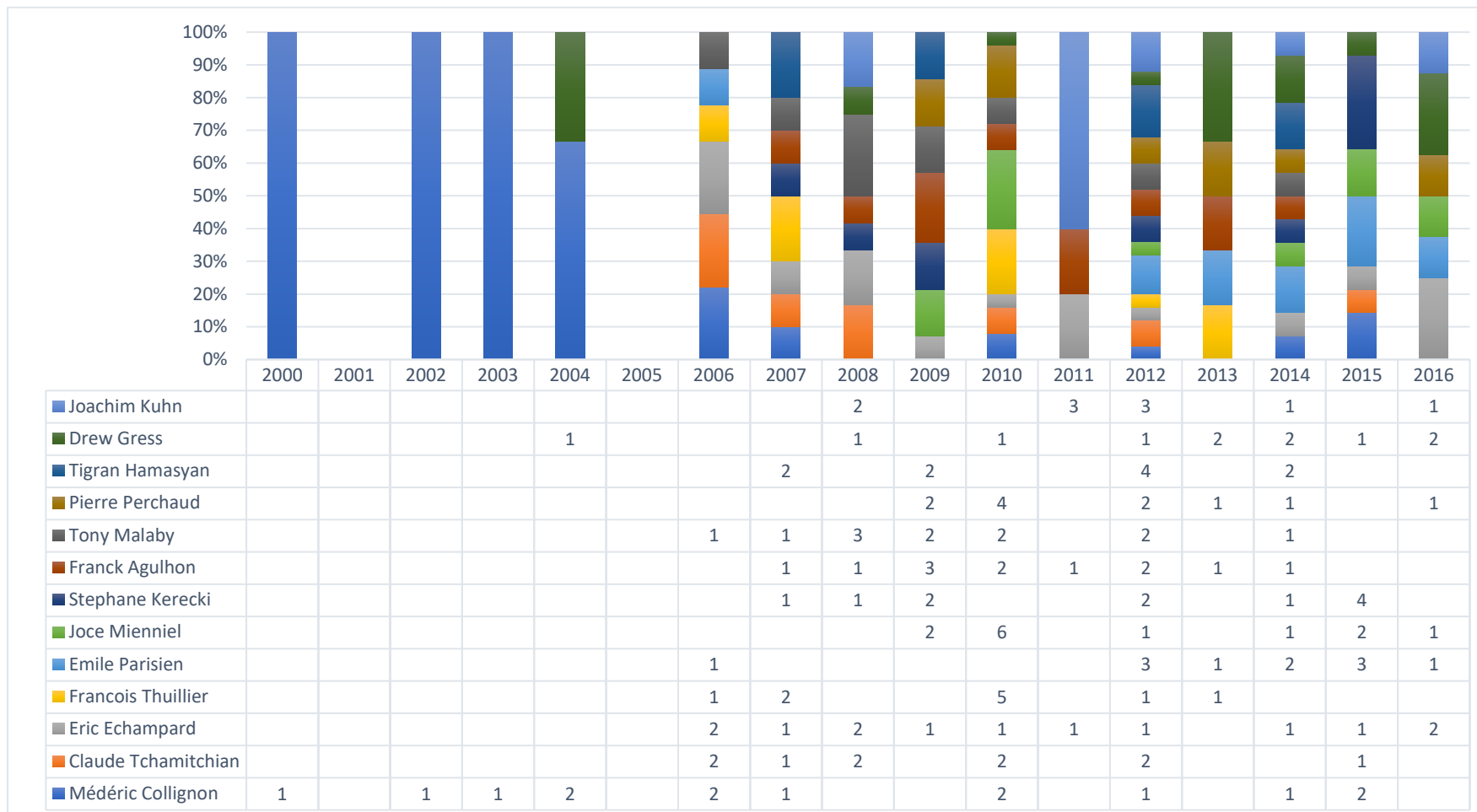


Figure 7. Histogramme des récipiendaires d'au moins 10 prix entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

1.2. La taille des formations

Parmi le corpus des prix, il existe des prix spécifiquement attribués à des solistes. Par exemple, le premier soliste au Tremplin Jazz de la Défense, le prix Django Reinhardt de l'Académie du Jazz (attribué au meilleur musicien français de l'année) ou le prix du musicien européen (récompense son œuvre ou son actualité récente). L'importance qu'occupent ces prix dans le corpus explique que près du quart des lauréat.e.s sont des solistes. Par ailleurs, la reconnaissance de l'ONJ et de prix spécifiques décernés à des orchestres tels que le premier prix d'orchestre au Tremplin Jazz de la Défense, le prix de la meilleure réédition de l'année ou encore le succès du disque enregistré par des orchestres illustrent que les prix décernés aux orchestres représentent près de 14 % de l'effectif des formations primées. Nous remarquons que près de 44 % des prix sont attribués à des musicien.ne.s engagés dans un groupe de 3 à 5 membres. Cette répartition est également majoritaire au sein des formations diffusées. Elles représentent 61 % de l'effectif. En revanche, au-delà d'un effectif de 6 musiciens, il est difficile pour eux d'être récompensés et d'être diffusés. Ces effectifs représentent 10 % des récipiendaires de prix et 15 % des effectifs primés en diffusion. En nous focalisant sur l'approche quantitative, nous pourrions conclure à la structuration des effectifs selon la taille de la formation. Mais, à partir de nos observations, on peut déjà dire qu'à différents moments de l'année, de la vie ou du projet professionnel, les récipiendaires peuvent évoluer dans un orchestre sans que ce groupe soit primé ou diffusé et que ces pratiques professionnelles au sein de ces groupes concourent également à leurs évaluations positives auprès des individus en tant qu'artiste soliste ou membre d'un orchestre. Au regard des entretiens, nous pouvons dire qu'un effectif de 5 musicien.ne.s limite les risques de dispute au sein du groupe, le nombre impair et la taille de l'effectif agit sur la cohésion.

Taille de la formation (invitations comprises)	Prix	Répartition	Représentations	Répartition
Solo	206	24%	225	6%
Duo	53	6%	434	12%
Trio	137	16%	858	23%
Quartet	159	18%	879	24%
Quintet	88	10%	502	14%
Sextet	45	5%	235	6%
Septet	9	1%	96	3%
Octet	27	3%	65	2%
Nonet	10	1%	86	2%
Tentet	10	1%	57	2%
Orchestre	122	14%	220	6%

Tableau 2. Volume et répartition des formations primées et diffusées entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

En effet, les formations de 2 à 5 membres sont majoritairement représentées dans la diffusion au cours des années 2000. La distribution de ces formations est en revanche plus aléatoire pour les prix. Nous constatons que la taille des formations tend à se rétrécir au fur et à mesure que le leader est réputé. Ces logiques de réputation diffèrent d'un monde à autre selon le coût et le risque à accueillir de façon récurrente plus de 5 musicien.ne.s. Des économistes ont également porté leurs recherches sur cette problématique dans les théâtres new-yorkais. William Baumol et William Bowen¹¹² ont ainsi porté leurs analyses sur les théâtres de New York dans les années 60. Ils cherchent à comprendre pourquoi les salles de spectacles de Broadway enregistrent une hausse constante de leurs coûts d'exploitation, du non-profit et de la raréfaction de leurs publics. Ils partent du constat que le secteur se scinde en deux :

- Le secteur *progressif* caractérisé par l'augmentation des gains de productivité, une forte intensité capitaliste et de hauts salaires. On pourrait supposer ici l'économie générée par les musicien.e.s les plus valorisé.e.s dans le monde industriel.
- Le secteur *archaïque* caractérisé par la stagnation des gains de productivité, une faible intensité capitaliste et de bas niveaux de salaires. On pourrait désigner ici l'activité des musiciens et des musiciennes valorisé.e.s dans le monde inspiré.

Selon les auteurs, le secteur archaïque est caractérisé par la stagnation de l'innovation technologique, le facteur travail demeure car on ne peut pas supprimer les sopranos dans un opéra. La rémunération est stable alors que les recettes tendent à baisser. Premier problème face à cette analyse car au cours des années 2000, des musiciens et musiciennes valorisés dans le monde inspiré utilisent des technologies pour remplacer des sections instrumentales. Même si effectivement le prix à payer pour les publics est identique entre le moment où ils ont acheté leurs billets et leurs entrées dans l'espace de diffusion. La seule marge pour l'organisateur est d'augmenter sa jauge. Dans un espace de la saison culturelle, il paraît compliqué d'agrandir la jauge à moins d'empiéter sur la scène. Avec un opéra, la tâche semble d'autant plus complexe que les auteurs montrent le risque de raréfaction des publics suite à la hausse des prix d'entrée.

¹¹² Baumol W, et Bowen W. (1966), *Performing Arts - The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, The Twentieth Century Fund. Pour approfondir l'étude économique du spectacle vivant, nous nous sommes appuyés sur un Que sais-je ? : Barbéris, I et Poirson, M. (2013), *L'Économie du spectacle vivant*, Que sais-je, Presses universitaires de France. L'article de Simon Frith a permis d'approfondir le cas de la musique : Frith, S. (2007). *La musique live, ça compte...* Réseaux, p. 179-201.

Dans ce contexte concurrentiel, les collectivités territoriales et l'État sont tentés d'aider les acteurs du secteur musical afin d'éviter l'uniformisation de l'offre tout en prenant le risque d'un processus de montée aux enchères. Baumol précise que les pouvoirs publics vont alors demander aux organisateurs de recourir à des actions de mécénat. Il fonde sa théorie en démontrant que le secteur archaïque utilise davantage de travail que le secteur progressif. Il précise par ailleurs que chacun des secteurs s'aligne sur le niveau de rémunération pour éviter le transfert d'un secteur à un autre. En l'absence de gains de productivité, la hausse de salaire suppose un nouveau déséquilibre. Or, second problème, nous l'avons vu jusqu'à présent, cette scission de l'économie du jazz en France dans deux blocs ne tient pas. Elle engage le chercheur à se positionner en termes de valeurs en gommant les principes qui s'engagent dans d'autres mondes au cours des pratiques culturelles. À ce stade, rien ne nous permet de dire que les pratiques musicales se scindent en deux blocs homogènes. Bien au contraire, la perspective historiographique montre une évolution des grandeurs à travers le temps, les récipiendaires circulent (ou non) dans plusieurs mondes en fonction de leurs coopérations, y compris des basculements dans ces deux mondes. L'une des réponses apportées par les organisateurs au cours de nos observations ethnographiques consistait à diversifier leurs dispositifs de médiation culturelle en complément du concert de jazz. Mais, malgré la densité des demandeurs d'emploi dans ce domaine, les pratiques de médiation étaient hétérogènes au sein des espaces étudiés et les perspectives de poste restaient précaires (bénévolat, stage, service civique, emploi aidé) ou ses tâches se réalisaient de manière ponctuelle parmi un faisceau de tâches quotidiennes. Bien que tous s'accordaient sur le fait qu'elles étaient devenues nécessaires pour accompagner le déploiement de leurs dispositifs, elles étaient faiblement mises en application dans les espaces de diffusion. Pour les individus qui avaient engagé durablement des principes dans le monde inspiré, il y avait une certaine incompréhension de l'usage des dispositifs et de ces métiers. Ils s'interpellaient ainsi : « Comment pouvons-nous mettre les publics au centre de nos dispositifs alors que notre métier est de diffuser des artistes ? » (entretien avec Mathieu Feryn, Joël, Paris Jazz Festival, 10/06/2016). Cela portait atteinte à leurs missions et venait alourdir leur cahier des charges. La médiation culturelle pouvait aussi être perçue comme une contrainte. Ces constats confirment les difficultés à recruter des médiateurs culturels¹¹³ bien que nous ayons constaté une évolution des politiques publiques allant dans le sens d'une évolution sur les 5 dernières années¹¹⁴.

¹¹³ Auboin, N., Kletz, F. & Lenay, O. (2010). Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines, *Cultures études*, vol. 1, n°1, p.1-12

¹¹⁴ Moulinier, P. (2016). *Les politiques publiques de la culture en France*. Paris : Presses universitaires de France

1.2.1. Le développement de ces formations se fait en marge du star-system

Outre ces tensions dans les pratiques professionnelles, les travaux de Françoise Benhamou¹¹⁵ montrent que les stars ne naissent pas stars, elles le deviennent. En appuyant sa démonstration sur le niveau de rémunération des artistes, elle montre qu'une partie d'entre eux concentrent des rémunérations beaucoup plus élevées que la majorité de la population des artistes. Ce qui produit un phénomène d'entraînement, des musicien.ne.s peuvent aspirer à devenir des stars pour gagner largement leurs vies. Ce phénomène s'explique selon Sherwin Rosen¹¹⁶ par une double incertitude. D'une part, le consommateur ne sait pas si un bien culturel va le satisfaire avant de le consommer et d'autre part, le producteur ne sait pas si ce produit va plaire ou non aux consommateurs. C'est pourquoi, selon l'auteur, le consommateur va se fier à un signal pouvant confirmer la qualité de l'artiste : prix, reconnaissance médiatique ou le fait que l'artiste soit associé à un artiste renommé. Sur ce postulat, le producteur va alors chercher à identifier un nom qui agit comme un gage de qualité. Ce qui explique pour les auteurs l'émergence des stars. Au regard de nos résultats de master et du tableau 3, nous pouvons nuancer cet apport théorique à propos de la reconnaissance des stars du jazz au cours des années 2000. Nous en voulons pour preuve une anecdote qui nous a été rapportée par un récipiendaire de prix lors d'une interview : « Tu sais comment un jazzman devient millionnaire ? En vendant des disques ? Non, en étant milliardaire ! » (Entretien avec Mathieu Feryn, Sam, AJMi, 10/07/2016). Le terme « star » semble moins approprié à notre corpus, il faudrait dire « grand.e.s jazz.wo.men » de tel ou tel monde, contextualiser l'interaction et situer notre propos dans une communication. Ainsi, d'une part, pour une partie des individus, le fait de ne pas savoir si un bien culturel va les satisfaire avant de le consommer est une source de motivation. D'autre part, le fait qu'une partie des individus n'identifient pas les récompenses jazzistiques et la difficulté que rencontre une partie des récipiendaires de prix à être médiatisés dans les industries de la communication ne nous permettent pas de conforter complètement ce postulat. Nous pouvons chercher à faire correspondre cette analyse à deux autres variables : le nombre de musicien.ne.s présents à proximité du récipiendaire de prix et leurs fonctions principales au sein de ces projets au cours de la période. On fera ainsi l'hypothèse qu'il est plus facile pour un.e musicien.ne d'être identifié.e dans une petite formation dès lors qu'il ou elle occupe une fonction de leader.

¹¹⁵ Benhamou, F. (2002), *L'Économie du Star System*, Paris : Odile Jacob.

¹¹⁶ Rosen, S. (2004). *The Economics of Real Superstars: The Market for Rock Concerts in the Material World*, Princeton University and NBER.

Les musiciens cumulant le plus de prix devraient a priori être majoritairement des leaders exerçant en majorité dans des petites formations (de 1 à 5). Or, nous constatons que parmi les 2 % des musicien.ne.s les plus primé.e.s et diffusé.e.s entre 2000 et 2016 (tableau ci-dessous) le pourcentage d'activité en tant que leader est inégalement réparti. Éric Echampard, l'un des cinq musiciens les plus primés et diffusés n'a jamais été identifié comme un leader dans l'une de ces formations circulant sur le marché du jazz. Il travaille en moyenne avec huit autres musicien.ne.s. Parmi ces 2 %, les récipiendaires de prix exercent une fonction de leader à hauteur de 23 % en moyenne et travaillent en moyenne avec 7 collaborateurs. La dimension collective occupe une large importance dans les pratiques de ce secteur, la singularisation des musicien.ne.s se déroule sous des formes communicationnelles, notamment.

	Dates	Prix	Pourcentage d'activité en tant que leader	Nombre moyen de musicien.ne.s
Mederic Collignon	68	14	41	9
Claude Tchamitchian	58	10	16	7
Christophe Marguet	51	9	18	5
Eric Echampard	46	13	0	8
Thomas de Pourquery	49	7	21	9
Marc Ducret	54	2	53	5
Edward Perraud	49	4	20	4
Jean-Louis Pommier	45	7	5	11
Louis Sclavis	47	5	76	4
Laurent Dehors	47	5	40	8
Olivier Themines	49	0	22	9
Manu Codjia	41	7	2	6
Jean-Luc Cappozzo	47	1	37	7
François Thuillier	36	10	2	10
Christophe Monniot	40	6	28	7
Hasse Poulsen	41	5	34	4
Sebastien Texier	35	8	16	5
Régis Huby	35	7	30	6
Émile Parisien	28	11	28	5
Benjamin Moussay	33	6	10	7
François Corneloup	33	6	35	5
Bruno Chevillon	33	6	5	6
Jean Aussanaire	36	3	56	9
Andy Emler	32	6	89	8
Sebastien Boisseau	37	1	2	7

Henri Texier	33	4	56	4
Vincent Courtois	32	4	41	4
Philippe Gleizes	34	2	0	7
François Verly	29	6	0	9
Sylvain Beuf	31	4	57	9
Mathias Mahler	35	0	0	9
François Merville	27	7	0	6
Frank Woeste	29	5	0	7
Joce Mienniel	20	13	9	11
Frédéric Chiffolleau	30	3	0	7
Stephane Kerecki	21	11	46	5
Simon Goubert	26	6	6	4
Antonin Tri Hoang	22	9	22	10
Pierre de Bethmann	23	8	29	6
Sylvain Rifflet	27	4	25	9
Richard Galliano	27	4	83	6
Jean-Baptiste Rehault	31	0	16	9
Daniel Erdmann	21	9	26	4
Xavier Garcia	21	9	20	11
Fidel Fourneyron	25	5	3	10
Benoit Delbecq	26	4	46	5
Théo Ceccaldi	22	7	17	7
Stephane Belmondo	23	6	65	8
Remi Charmasson	27	2	34	6
Gilles Coronado	27	2	3	6
Guillaume Roy	28	1	27	6
Vincent Peirani	21	7	25	5
Remi Dumoulin	21	7	7	11
Bastien Stil	21	7	0	11
Alain Vankenhove	25	3	3	10
Franck Agulhon	15	12	0	6
Christophe Lavergne	26	1	0	7
Dominique Pifarély	26	1	29	6
Joëlle Leandre	26	1	77	5
Cedric Piromalli	27	0	48	6
Francesco Bearzatti	18	8	65	4
Stephane Guillaume	18	8	11	11
Jerome Regard	21	5	0	8
Louis Moutin	23	3	42	5

Valentin Ceccaldi	24	2	3	7
Yoann Serra	17	8	0	8
Olivier Benoit	18	7	28	10
Nicolas Larmignat	20	5	12	8
Airelle Besson	21	4	48	7
Laurent Blondiau	22	3	16	10
Bernard Santacruz	25	0	16	4
Daniel Humair	19	5	83	4
Stéphane Huchard	21	3	20	7
Frederic Gastard	22	2	16	7
David Chevallier	23	1	20	9
Tony Malaby	11	12	13	6
Fabrice Moreau	15	8	0	6
Ibrahim Maalouf	18	5	65	12
Fabrice Martinez	18	5	13	9
Paolo Fresu	19	4	56	4
Franck Tortiller	19	4	34	8
Maxime Delpierre	20	3	13	6
Franck Vaillant	20	3	13	5
Pierre Perchaud	11	11	4	10
Didier Ithursarry	13	9	0	10
Jean-Charles Richard	14	8	9	5
Vincent Limouzin	15	7	0	14
Jeanne Added	16	6	27	5
Sylvain Bardiau	17	5	4	9
Olivier Lete	17	5	4	9
Philippe Sellam	18	4	4	8
Michel Portal	18	4	40	6
Eric Harland	18	4	0	5
Aldo Romano	19	3	68	4
Yoni Zelnik	12	9	0	4
Nicolas Mahieux	14	7	0	12
Tom Rainey	14	7	0	5
Géraldine Laurent	14	7	71	4
Denis Leloup	14	7	0	13
Didier Havet	15	6	0	14
Moyenne	32	27	23	7

Tableau 3. 100 musicien.ne.s les plus primé.e.s et diffusé.e.s entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

1.3. Le volume d'activité en tant que leader

La principale qualité d'un récipiendaire de prix est donc le fait d'être un « caméléon » au sein du marché du jazz. De manière tout à fait symptomatique comparée à d'autres esthétiques musicales (rock, variétés)¹¹⁷, les accompagnateurs et les accompagnatrices sont surreprésentés face aux musicien.ne.s exerçant majoritairement une activité de leader. Néanmoins, elle n'exclut pas la reconnaissance de leaders ou le fait que les musiciens peuvent être à la fois leader et accompagnateur et qu'à travers un *chorus* les individus reconnaissent la capacité du sideman à devenir leader le temps de l'improvisation. Lorsque Jean-Paul Ricard, président de l'AJMi, déclare en entretien qu'il lui est « arrivé de recevoir des groupes en résidence et de leur dire que l'orchestre de jazz est le plus bel exemple de démocratie », il désigne le fait que l'orchestre « privilégie l'aventure collective et laisse la place à chaque individu pour s'exprimer au moment du chorus » (Jean-Paul Ricard, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, 15/09/2015, annexe 17). Par exemple, le fait que les récipiendaires soient reconnus après une série d'épreuves dans d'autres secteurs du spectacle vivant participe à ce collectif et à des médiations culturelles en dehors du domaine du jazz. Marc Perrenoud montre que « la stratégie la plus fréquemment employée pour pérenniser une carrière sans « quitter la scène » est l'intégration au monde du spectacle vivant pluridisciplinaire. Encore faut-il que leurs dispositions les y autorisent »¹¹⁸. L'idée qu'il existe un marché du jazz, perçu par l'ensemble des individus qui constituent la nation et qu'au sein de ce marché, il y a un espace homogène où tout le monde a accès simultanément au jazz en France au cours des années 2000 ne fonctionne pas. Lorsqu'on lit dans les pratiques culturelles des Français (de 15 ans et plus) que 81 % d'entre eux déclarent n'avoir jamais fréquenté un concert de jazz au cours de leur vie¹¹⁹, il convient alors d'étudier leurs parcours de vie afin d'observer quelles épreuves ils ont partagées et comment leurs communications font état de principes négociés avec les individus partageant leurs conditions d'existence et ces informations. Il convient de décrire leurs représentations sociales.

¹¹⁷ Frith, S., Straw, W. & Street, J. (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge : University Press.

¹¹⁸ Bureau, M-C, Perrenoud, M., Shapiro, R., (2009), *L'Artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses universitaires : Septentrion.

¹¹⁹ Babé, L. (2012), *Les publics du jazz : Exploitation de la base d'enquête du DEPS «Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008» / Ministère de la culture et de la communication ; Direction générale de la création artistique ; Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion ; - 15 p. - (Repères DGCA ; n° 6-07 - octobre 2012)*, [en ligne], consulté le 15 janvier 2016, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Les-publics-du-jazz>

Le problème des représentations sociales est un point que nous avons fréquemment rencontré au cours de nos enquêtes. Comme le montre Marc Perrenoud, outre le fait que les musiciens et les musiciennes se désignent rarement eux-mêmes comme des musiciens de jazz (constat également dressé par Séverine Abhervé dans sa thèse sur les compositeurs de film¹²⁰) ; nous constatons que les publics nomment rarement leurs sorties en tant que sorties jazzistiques lorsqu'ils vont écouter du jazz bien que les diffuseurs précisent dans leurs supports de communication que le jazz est diffusé. Hans-Robert Jauss éclaire cette dimension à travers le concept d'horizons d'attentes¹²¹. L'argument politique qui peut être alors employé est de dire qu'il n'y a pas assez de « musicien.ne.s de jazz » et de lieux de diffusion sur le territoire pour permettre aux publics d'avoir accès à cette musique. Or, le développement des professions artistiques telles que nous venons de le voir n'agit pas directement sur la démocratisation culturelle. En augmentant les effectifs, il peut s'agir de défendre des préceptes d'action généraux comme l'exception culturelle ou la présence des musicien.ne.s à l'étranger.

À ce titre, Rosen ajoute que l'une des problématiques induites par l'attribution du prix est qu'il y a potentiellement des lauréats et des lauréates chaque année ainsi qu'un lot de perdants. Dans sa théorie du tournoi¹²², il explique que la récompense agit sur la différence relative à la performance et non à la différence absolue. Selon l'auteur, l'écart de compétences entre le lauréat et les perdants n'est pas significatif. En revanche, la conséquence de la non-attribution du prix sera beaucoup plus dommageable pour les perdants. Si on s'appuie sur l'exemple du transfert du brésilien Neymar entre le FC Barcelone et le Paris Saint Germain en 2017, on peut faire l'hypothèse que Neymar aura une probabilité plus élevée de passer ou de marquer au bon moment pour son équipe vis-à-vis d'un joueur de réputation équivalente. Toute chose égale par ailleurs, cette fraction de probabilité supérieure justifie les écarts en termes de revenus. En revanche, le fait que l'écart de revenus soit disproportionné au regard de l'écart de compétences représente un frein à l'intégration de nouveaux arrivants sur le marché à long terme compte tenu de la surenchère présente sur ce segment du marché sans compter qu'il peut se blesser.

¹²⁰ Abbervé, S. (2011). *Compositeur de musiques de films dans l'industrie cinématographique française : définition, caractérisation et enjeux d'un métier en mutation*, thèse de Séverine Abhervé sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb et Daniel Serceau, Université Paris 1.

¹²¹ Pour Jauss, l'horizon d'attente c'est « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (cf. Jauss, H. R. (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, p.49).

¹²² Rosen, S. (1981). *The Economics of Superstars*, *American Economic Review*, vol.71, pp.845-858.

Compte tenu de cette forte incertitude qui pèse au sein du collectif, c'est-à-dire de pouvoir être identifié dans ces mondes, on observe que certains musiciens et musiciennes siègent dans les commissions d'attributions de prix. Il ne s'agit pas de porter un jugement sur les motivations personnelles d'un tel engagement mais d'essayer d'en saisir les éventuelles conséquences sur les esthétiques du jazz français et sur ses intermédiations. Nous rappelons à l'instar de l'analyse de Nathalie Heinich que les prix sont un moyen d'intégrer et surtout de distinguer qualitativement les récipiendaires dans un marché. Ils tendent à traduire une forte dépendance, un lien fort entre un.e musicien.ne, ses accompagnateurs et un label, par exemple. Le risque néanmoins d'être présent dans ces commissions peut être celui de renforcer le sentiment de compétition avec leurs pairs. Des pairs qui ne sont pas intégrés ou qui se sentent oubliés ou parfois exclus par ces commissions. Selon Heinich, le prix annule alors tout jugement critique, il fait autorité auprès des individus qui siègent aux commissions et coopèrent à la gestion de l'offre¹²³. Ce mécanisme de cumul de réputations porte un nom, l'effet Matthieu.

Dans le domaine scientifique, le processus de sélection est assez similaire. Robert K. Merton montre que les mécanismes de valorisation de la recherche valorisent les intellectuels les plus réputés¹²⁴. Ils tendent à augmenter leur avantage concurrentiel vis-à-vis des autres. En s'appuyant sur le cas des dispositifs publics de soutien à la recherche, Merton s'emploie à montrer leurs incidences dans les universités les plus reconnues. Selon l'auteur, le fait que les paramètres du talent ne soient pas définis en amont du lancement des appels à contributions du milieu scientifique agissent en faveur des chercheurs les plus réputés. Les chercheurs les plus réputés bénéficieront par exemple de fonds de recherche plus importants que leurs confrères, d'opportunités de collaboration plus élevées, d'outils de valorisation plus importants (publication, meilleure diffusion dans la communauté) et cumuleront ainsi les avantages, sans nécessairement qu'il existe un décalage dans leurs fonctions ou leurs salaires dans les universités concernées.

¹²³ Heinich, N. (1999). *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris : La Découverte

¹²⁴ Merton, R. K. (1968). The Matthew effect in science. *Science*, 159 (3810), 56-63. Merton, R. K. (1988). The Matthew effect in science. *Cumulative advantage and the symbolism of intellectual property*, 606-623.

Merton définit le concept ainsi :

“The concept (of cumulative advantage), applied to the domain of science, refers to the social processes through which various kinds of opportunities for scientific inquiry as well as the subsequent symbolic and material rewards for the results of that inquiry, tend to accumulate for individual practitioners of science, as they do for organizations engaged in scientific work. The concept of cumulative advantage directs our attention to the ways in which initial comparative advantage of trained capacity, structural location, and available resources make for successive increments of advantage such that the gaps between the have and the have not in science widen until hampered by countervailing processes”¹²⁵. R.K. Merton.

Il montre par ailleurs qu’un nombre restreint de chercheurs publient beaucoup plus que les autres à l’instar de la concentration de la diffusion des récipiendaires de prix abordée précédemment dans notre thèse sous un angle longitudinal même si on l’a vu, elle reste très aléatoire. Au regard du niveau initial de réputation conféré à un.e musicien.ne et au groupe auquel il est affilié, les prix permettent d’augmenter les perspectives de diffusion au point de créer de fortes interdépendances au sein des groupes. Tout comme dans l’effet Matthieu, l’attribution de prix permet d’accroître la productivité au travail. Au regard de nos entretiens, au moment de la publicisation de leurs travaux, plus les musiciens travaillent sur le marché, plus ils ont de chances d’être primés sur la base de leurs collaborations présentes ou passées avec les différents musiciens.ne.s intégrés dans ces mondes. Ainsi, la compétition entre les prétendant.e.s est dynamiquement biaisée. Pierre de Chocqueuse, secrétaire à l’Académie du Jazz, déclare :

« Le prix Django Reinhardt est un prix honorifique. Les musiciens sont ravis de l’obtenir car il valorise leurs carrières. C’est une carte de visite importante, une récompense prestigieuse. [...] j’observe que d’une année à l’autre certains musiciens font leur réapparition dans nos listes alors qu’ils semblaient avoir été oubliés, et que d’autres, peu ou pas médiatisés au cours de l’année, en disparaissent. Le fait d’avoir fait un disque dans l’année a un impact fort sur le Prix Django Reinhardt. Ensuite, le fait de tourner, d’être visible me paraît être un second critère important. Il y a néanmoins des musiciens qui n’ont rien fait d’exceptionnel dans l’année, mais qui figurent systématiquement dans nos listes et sont ainsi chaque année en compétition ». Pierre De Chocqueuse, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 31, au téléphone, le 15/02/2017.

¹²⁵ Nous vous proposons une traduction du texte ci-dessous « Le concept (d’avantage cumulatif), appliqué au domaine de la science, fait référence aux processus sociaux par lesquels divers praticiens de la recherche bénéficient en termes d’opportunités de recherche scientifique ainsi que de récompenses symboliques et matérielles inhérentes aux résultats de leurs enquêtes. Ces avantages tendent à s’accumuler pour les individus lorsqu’ils le font pour le compte d’organisations où ils engagent leur travail scientifique. Le concept d’avantage cumulatif attire notre attention sur la manière dont les avantages comparatifs initiaux liée à leur formation, à la localisation de leur structure et aux ressources disponibles conduisent à des augmentations successives d’avantages tels que les écarts d’opportunités de recherche scientifique. Ils écartent progressivement les autres praticiens des cercles relationnels jusqu’à entraver les phénomènes de compensations au sein de ces processus ».

On peut également émettre une hypothèse à partir de ce constat. Le fait, par exemple, de travailler avec une cornemuse, des tablas ou d'intégrer de la danse dans sa musique peut-il représenter un frein à la structuration de son activité au sein de cette économie si l'on n'est pas identifié dans ces mondes ? Dès lors, si ce n'est pas le cas, il s'agira d'identifier comment les individus participent à l'établissement de ces grandeurs en identifiant les étapes préalables à l'accumulation d'avantages et à intégrer ou non ces praticiens au sein d'un ou de plusieurs mondes. Au cours d'un entretien, un musicien signale « au début on jouait devant 50 vieux qui fumaient le cigare. Puis, on a joué dans une salle du réseau qui nous a ouvert les portes des salles où il y avait 5 000 jeunes qui fumaient des joints. » (Nya, entretien avec Mathieu Feryn et Marc Perrenoud, Lausanne, juillet 2017). On voit bien qu'au-delà des mesures, l'intégration dans ces mondes participe au développement du processus communicationnel et au développement des médiations culturelles dans ces mondes. Dans la durée, l'intégration dans les réseaux institutionnels n'entrave pas le risque d'être déclassé. Laurent Klunge qui fut le manager d'Erik Truffaz précise lors d'un entretien :

« Avec Erik [Truffaz], lorsque j'ai commencé à m'en occuper, il avait à peine un site internet et il faisait un usage des réseaux sociaux assez limité, car il n'était pas intéressé. Il était très classique : enregistrement de disques, promotion en radio, tournées, enregistrement, etc. En voyant comment cela se passait pour d'autres artistes populaires, j'ai apporté une vision plus jeune sur la manière de développer une carrière d'artistes. [...] La Suisse est un petit marché où tu n'as pas le choix que de t'ouvrir si tu veux faire une carrière en tant que leader. Si tu es sideman, tu peux avoir dix groupes et faire 200 dates. L'ouverture à l'international est donc obligatoire pour un leader. Aller en Suisse allemande, c'est déjà se confronter à une autre culture et à d'autres manières de faire ». Laurent Klunge, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 33, Lausanne, le 22/06/2017.

Philippe Le Guern montre notamment comment les pratiques numériques ont conduit les usagers à communiquer sur des représentations partagées, redéfinissant la vision de l'art. Il a montré comment les musicien.ne.s ont intégré le numérique dans le dispositif de création et des techniques d'enregistrement par le biais des ordinateurs et des logiciels¹²⁶. Cependant, dans le domaine du jazz, ces pratiques n'apparaissent pas avec le numérique pour les individus qui se sont formés avec les enregistrements discographiques¹²⁷. Elles permettent effectivement d'analyser plus facilement les « forums » entre les défenseurs de la transmission orale et de la transmission technique. C'est-à-dire de conjuguer une analyse des processus communicationnels et des expériences avec les objets jazzistiques (numériques et analogiques).

¹²⁶ Le Guern, P. (2012). Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique, *Réseaux*, n°172, p.29-64.

¹²⁷ Jamin, J. & Williams, P. (2010) Une anthropologie du jazz. Paris : CNRS Editions.

1.3.1. La variabilité des activités selon les instruments pratiqués

Au cours de la période étudiée, nous constatons (figure ci-après) que les instruments socialement représentés comme pionniers¹²⁸ apparaissent majoritairement dans le corpus de prix et des espaces où circulent les musiciens primés.e.s. Ce qui accrédi-terait la thèse de Bowen et Baumol qui précisent que les techniques des opéras n'ont pas évolué à travers le temps. Or, si les instruments se sont maintenus, les techniques et les usages ont évolué. Cette tendance ne rend en effet pas compte de la dynamique interne du milieu du jazz. En d'autres termes, le fait de travailler sur des instruments traditionnels permet de conjuguer l'histoire de la musique et de la confronter à son évolution contemporaine toute en partie avec les instruments étant perçus comme traditionnels. Dans un entretien, le musicien Emile Parisien précise cela en mentionnant que « la musique que nous jouons se positionne au centre de toutes les influences du siècle dernier et celui qui vient. » (Emile Parisien, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, le 13/03/2015). Ce qui implique selon Maurice Merleau-Ponty, de montrer la « relation avec l'être », il précise que :

« C'est dans l'épreuve que je fais d'un corps explorateur voué aux choses et au monde, d'un sensible qui m'investit jusqu'au plus individuel de moi-même et m'attire aussitôt de la qualité à l'espace, de l'espace à la chose et de la chose à l'horizon des choses, c'est-à-dire à un monde déjà là, que se noue ma relation avec l'être. » Maurice Merleau-Ponty¹²⁹

En d'autres termes, nous pouvons expliquer que si les individus se représentent le jazz avec un piano, une contrebasse, une batterie ou un saxophone et qu'ils sont pratiqués en tant que tels par une majorité d'individus (et pas que ces instruments) ; cela peut renforcer leurs perceptions du jazz. Le fait de procéder à des médiations informationnelles participe ainsi à faire évoluer techniquement et culturellement leurs perceptions des objets. Comme le montrent Eric Maigret et Eric Macé¹³⁰ à travers la notion de *médiacultures*, les conflits de définition sont à l'origine de création du sens. Ils sont négociés dans les relations aux pairs et dans les liens de sociabilités qui s'exercent au cours des pratiques culturelles. En faisant l'épreuve d'autres mondes et en donnant aux individus la possibilité de négocier les principes au cœur de leurs jugements dans ces mondes, leurs perceptions des techniques et des instruments peuvent ainsi évoluer.

¹²⁸ Raibaud, Y. (2011). *Jean-Claude Taddei (dir.). Les territoires du jazz*. Angers : Presses universitaires d'Angers.

¹²⁹ Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 4^{ème} de couverture.

¹³⁰ Maigret, E. & Macé, E. (2005). *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : Armand Collin.

L'exploitation de notre base de données nous permet également de constater une intégration progressive d'instruments assez nouveaux au cours du temps dans le jazz français (annexes 1 à 5). Lorsque nous évoquons notre pratique de l'accordéon dans l'avant-propos, le lecteur ou la lectrice apprécie sa propre perception de l'instrument au regard des éléments qui lui sont présentés. Il peut se souvenir notamment des émissions télévisées de Pascal Sevran diffusées à la télévision, de son expérience des bals populaires, de sorties dans les festivals pour écouter des groupes comme la Rue Kétanou ou les Orgres de Barback ou invoquer des accordéonistes contemporains comme Vincent Peirani qui comme Art Van Damme à son époque font apparaître des représentations dynamiques de l'instrument et des techniques. En cela, la relation qu'entretiennent les individus aux médias et aux autres participant, comme le montrent les auteurs, à dynamiser leurs représentations des instruments et des techniques employées.

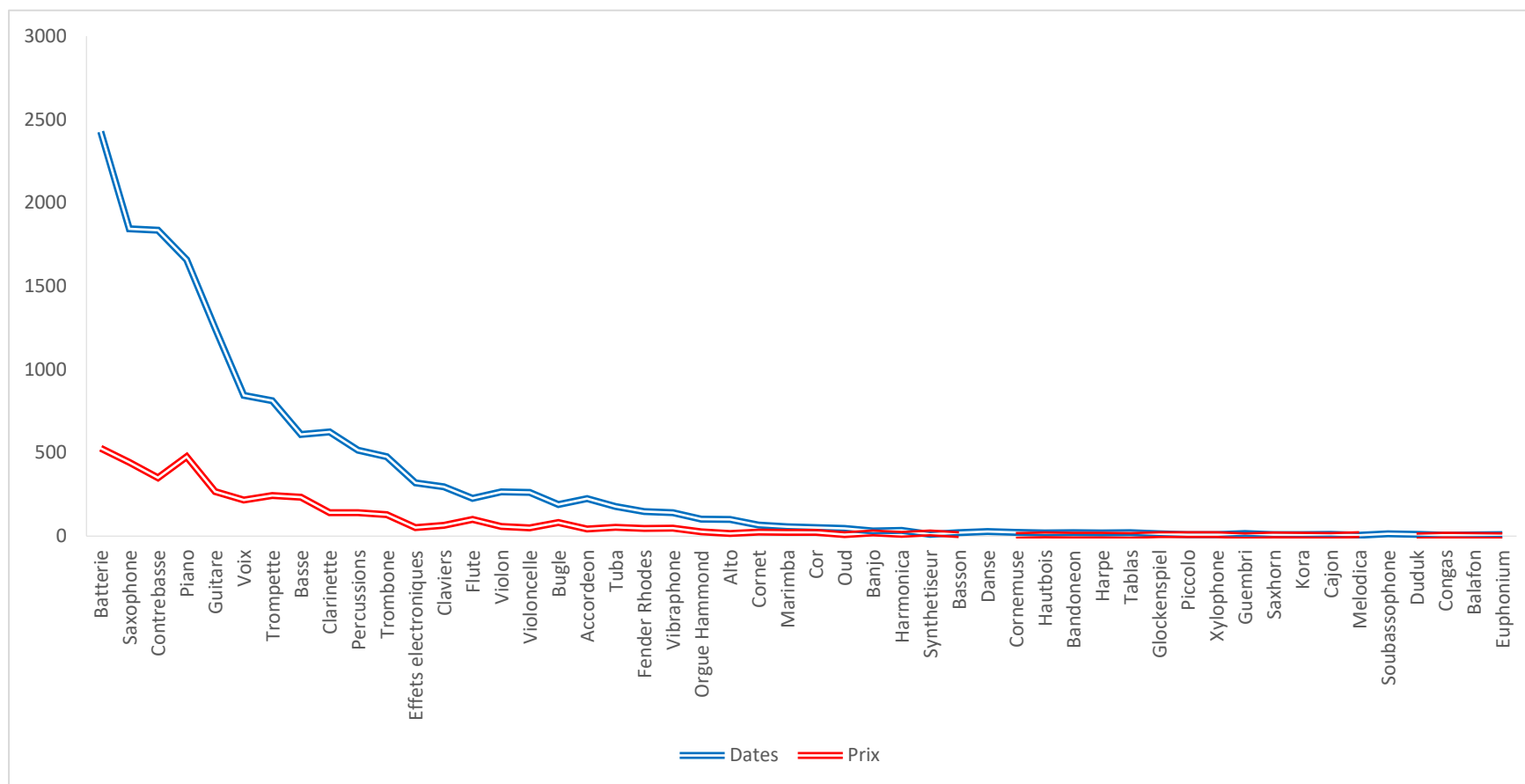


Figure 8. Répartition des 100 instruments les plus pratiqués de 2000 à 2016 (annexes 1 à 5)

1.3.2. L'activité des fans comme fer de lance de la grandeur des leaders

Dès lors, on peut voir que ce n'est pas l'offre qui oriente la demande des consommateurs. C'est une série de communications permanentes entre l'offre et la demande. On peut la mesurer parmi les cinq musicien.ne.s les plus réputés sur les réseaux sociaux numériques (tableau 4). Ce ne sont pas ceux qui ont récolté le plus de prix et de dates dans les corpus. Mais alors, comment cela fonctionne ? En s'appuyant sur les recherches en SIC menées par Mélanie Bourdaa sur les fans¹³¹, on peut déjà dire que les technologies de l'information et de la communication ont été introduites dans les dispositifs de médias et de communication autour de l'idée de « communautés ». Cette notion de communauté présente (pour l'étude des fans) l'avantage d'agréger des activités créatrices et collaboratives sur un lieu commun : l'internet. Les médias informatisés proposent des dispositifs où interagissent des communautés. Pour l'auteure, cette notion a brouillé la frontière entre les champs de la réception et de la production. Elle se réfère à Jenkins pour défendre l'idée que « les fans de médias sont des consommateurs qui produisent, des lecteurs qui écrivent et des spectateurs qui participent »¹³². Ce qui l'amène à dire que « la réception n'est plus juste assimilée à une consommation d'un produit culturel, mais aussi à un déplacement continu entre créativité, choix tactiques, engagement et construction identitaire ». Au regard des grands écarts et des grandes disparités de réputations, nous chercherons à identifier les différentes étapes qui conduisent à faire évoluer ce dialogue au cours du temps et de l'espace entre les individus. À ce stade, les travaux menés par Mélanie Bourdaa en SIC permettent d'avancer l'idée que les musicien.ne.s les plus réputé.e.s diversifient leurs communications au contact des individus. On peut ajouter qu'ils ont en commun (comme le reste des musicien.ne.s du corpus) une pratique élargie dans le domaine du spectacle vivant. Ils coopèrent au présent et au passé avec des musicien.ne.s d'autres univers artistiques et communiquent sur ces diverses collaborations en interagissant avec leurs fans et en les valorisant. Antérieurement aux années 2000, le développement de la photographie, de fanzines ou de blogs sont autant de traces qui peuvent témoigner de ces relations entre les individus.

¹³¹ Bourdaa, M. (2015), *Les fans studies en question : perspectives et enjeux*, Revue française des sciences de l'information et de la communication [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 23 novembre 2015, consulté le 12 octobre 2017. URL : <http://rfsic.revues.org/1644>.

¹³² Jenkins, H., (2008), *La filk et la construction sociale de la communauté de fans de science-fiction*, pp. 212-222, in Glevarec, H., Macé, E., Maigret, E., dir., *Cultural Studies. Anthologie*. Paris : Armand Colin / INA, p.212.







Prénom Nom	Facebook	Twitter	Instagram	YouTube	Total
					
Ibrahim Maalouf	301 000	22 000	360 000	72 700	755 700
Éric Harland	46 000	48 500	42 000	420	136 920
Paolo Fresu	46 000	0	0	420	46 420
Jeanne Added	28 000	3 600	9 600	110	41 310
Richard Galliano	38 000	0	0	530	38 530

Tableau 4. Présence sur les réseaux sociaux numériques des 5 musicien.ne.s parmi les 100 les plus primé.e.s et diffusé.e.s entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)

Dans la seconde partie du manuscrit, nous interrogerons la pertinence de la notion de communautés de fans et la réception des récipiendaires de prix jazzistiques. Nous verrons que l'hétérogénéité des parcours de ces membres renvoie à la capacité qu'ont les individus à s'approprier la communication des récipiendaires de prix dans et en dehors ces communautés selon le modèle du don contre-don développé par Marcel Mauss¹³³. L'identité se confronte alors à une série d'épreuves et d'expériences diverses, vécues et perçues par les individus. Elles renvoient à une série de représentations testées *in vivo* et *ex ante* par les individus dans leurs communications. Pour les individus, les contenus audiovisuels et les publications dans les médias informatisés deviennent un moyen de coopérer à distance et d'interagir avec les différents individus. La négociation de l'image qu'ils se renvoient d'eux-mêmes, la désignation par les autres individus et leurs représentations de cette désignation¹³⁴ sont une façon de s'approprier et de partager cette appropriation de la communication du récipiendaire de prix dans sa forme « situationnelle ».

¹³³ Marcel Mauss démontre notamment comment le don s'accompagne d'un contre-don selon des conventions négociées au cours du processus suivant « donner-recevoir-rendre ». Mauss, M. (1923). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, p.145-285 in Mauss, M (1950). Sociologie et anthropologie, Paris : Presses universitaires de France.

¹³⁴ Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 2, *Les relations en public*, Paris : Minuit.

Synthèse du chapitre

Au terme de ce chapitre, l'étude de l'économie du marché du jazz en France n'a pas permis de montrer qu'il existe une loi générale permettant de mesurer quantitativement les grandeurs des récipiendaires au regard de théories existantes sur le *star-system*. En nous appuyant sur l'analyse des pratiques et les données du marché du jazz français, nous constatons que l'institutionnalisation du jazz dans les années 80 comme politique culturelle s'est accompagnée de la hausse du nombre de prix et la hausse du nombre de dates obtenues par les récipiendaires de prix au cours des décennies suivantes. Cette hausse s'est établie dans le cadre d'une homogénéisation relative de la taille des formations autour de 3 à 5 musicien.ne.s. Dans certains cercles, les formations en trio, quartet, quintet limitent les risques budgétaires car elles concentrent la dimension harmonique et rythmique de groupes qui seraient plus grands. Cette concentration n'agit pas sur le volume des activités des récipiendaires en tant que leader (ou sous-représentés). Les résultats de ce chapitre 1 montrent que l'un des critères spécifiques au jazz français est de valoriser les accompagnateurs davantage que les leaders. Ainsi, le fait de cumuler plus de 10 prix sur la période ne signifie pas que les musiciens cumulent davantage de dates. Au contraire d'autres secteurs comme le cinéma ou la littérature, l'effet cumulatif des prix ne conduit pas nécessairement à la singularisation des récipiendaires de prix. Cet effet cumulatif participe tout de même comme le montre l'économiste américain McDonald à faire que 5 % des récipiendaires de prix concentrent 33 % des prix et des dates où la répartition du total (prix + dates) est inégale. Pour se donner un ordre d'idée, parmi ces 5 %, le total des prix et des dates est compris entre 10 et 82 ; la répartition du total est très hétérogène. Le secteur est en effet marqué par son attachement à récompenser la capacité des musicien.ne.s à agir dans un collectif régi par de fortes interdépendances internes et de nombreuses collaborations dans d'autres secteurs de l'économie culturelle. Elle va de pair avec une forte pratique des instruments associés à des pratiques antérieures : batterie, saxophone, piano, contrebasse, guitare, voix, trompette, basse, clarinette, percussions et trombone. Ce continuum est justifié de la part des récipiendaires comme un moyen de s'inscrire dans la continuité de la musique du siècle dernier tout en s'inspirant de la musique contemporaine. On constate par ailleurs que les récipiendaires qui communiquent sur cette pluriactivité avec leurs communautés à partir des réseaux sociaux numériques cumulent un nombre croissant de fans. À ce stade, l'économie du jazz au cours des années 2000 semble instable et tout le monde n'a pas nécessairement accès simultanément à la même information.

Chapitre 2. Création, structuration et publicisation de l'information jazzistique

« On a tous des raisons différentes de faire des concours. La raison commune est de se faire voir et de se faire connaître. Pour moi, la raison principale pour laquelle j'ai fait des concours était que le concours me faisait une peur bleue. J'avais peur de ne pas être considéré comme légitime en étant le fils de... Dans un concours, je me suis dit que nous sommes à armes égales, à la même enseigne, voire que ceux qui sont soupçonnés de piston partent avec des difficultés. J'ai ainsi fait le concours piano solo à Montreux en 2009. L'expérience n'a pas été très bonne, je suis arrivé en demi-finale. J'étais un peu triste, mais l'année suivante, j'ai compris ce qui m'empêchait de franchir les étapes en question. (Thomas Enhco, entretien avec Mathieu Feryn, Tremplin Jazz d'Avignon, le 05/08/2017) »¹³⁵.

Avant ce concours de 2009 et notre entretien en 2017, comment pouvons-nous comprendre la trajectoire ascendante de Thomas Enhco ? En quoi cette trajectoire est-elle singulière et en quoi est-elle commune à d'autres récipiendaires de prix ? Permet-elle de mesurer la réputation des récipiendaires de prix et potentiellement l'économie des mondes jazzistiques ? Pour répondre à ces questions, nous procéderons à de nombreuses comparaisons telles que les préconise Howard S. Becker¹³⁶. Nous identifierons les étapes préalables au développement du processus informationnel. Nous nous appuyons sur la définition de la réputation établie par Sébastien Dubois dans sa recherche portant sur les poètes contemporains¹³⁷ et l'analyse de leurs « talents »¹³⁸. L'établissement d'une série d'étapes préalables à la création puis la structuration d'une information adaptée sur la qualité du jazz suppose d'être étudiée en détail. Nous allons nous y employer, en mobilisant des observations réalisées sur des tremplins, d'entretiens semi-directifs avec les jurés de prix, des diffuseurs et des entretiens avec les lauréats et les lauréates.

¹³⁵ Thomas Enhco a remporté de nombreux prix tels que le 3^{ème} prix du concours international de piano jazz Martial Solal en 2010, le Django d'Or dans la catégorie « nouveau talent » en 2010, le premier prix ex-aequo du concours international d'orchestres de jazz du festival Jazz à Montauban en 2011, le FIPA d'or de la meilleure musique originale pour le film « Les Cinq Parties du monde » en 2012, la Victoire du Jazz dans la catégorie « révélation de l'année » en 2013 et le coup de cœur de TSF Jazz en 2015 pour l'album « Feathers ».

¹³⁶ Feryn, M. (2017), Howard S. Becker, *La Bonne focale. De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales*, Questions de communication, 31 | 2017, pp.541-543.

¹³⁷ Sébastien Dubois définit la notion de réputation comme une catégorie de pensée liée à une série de mécanismes empiriques. Il démontre que ces mécanismes varient selon le monde et le marché investi par les acteurs (cf. Dubois, S. (2010). *La réputation : un outil pour gérer des carrières*. Annales des Mines - Gérer et comprendre N° 99, p.64-73).

¹³⁸ Menger, P.M., (2004), *Talent et réputation. Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, ce qui prévaut dans la sociologie*, in A. Blanc et A. Pessin (dir.). *L'art du terrain. Mélanges offerts à H. Becker*, L'Harmattan, p.104-161.

2.1. Créer au contact des pairs et des publics

Pierre-Michel Menger montre que Beethoven fut reconnu très tôt. La précocité et l'âge du pianiste lorsqu'il va être reconnu participent de sa grandeur. Ainsi, selon Menger, tout au long de sa carrière et après sa mort, sa production, la qualification, l'évaluation et la commercialisation de ses œuvres dans leurs différents états possibles (d'unicité ou de multiplicité) font l'objet d'un ensemble de procédures d'expérimentation et de négociation. Chacune de ces épreuves du jugement conforte ou destitue le pianiste ainsi que son œuvre en fonction de la période et des attentes des publics. Le fait, par exemple, que Thomas Enesco ait collaboré en tant que pianiste à l'âge de dix ans avec Didier Lockwood et Martial Solal au festival de Jazz à Juan les Pins et dans d'autres festivals peut, à l'instar de Beethoven, expliquer une partie de sa réputation¹³⁹. Elle correspond à une situation équivalente pour les récipiendaires de prix à des périodes différentes de leurs vies et constitue une étape charnière. Les collaborations de Sophie Alour avec Stéphane Belmondo ou avec Aldo Romano peuvent utilement en témoigner. L'ensemble des récipiendaires de prix ont eu l'occasion de coopérer avec leurs pairs (réputés ou non) et de confronter leurs pratiques en public. Ces coopérations agissent comme un moyen de sélection à l'entrée dans le marché du jazz, ce qu'Andrew Abbott nomme un « degré de juridiction »¹⁴⁰. Au sein de notre corpus, on retrouve des récipiendaires de prix qui se sont formés de manière autodidacte (ex. : Camille Bertault, Raphaël Imbert, François Corneloup, par exemple) en relevant des solos, des lignes ou des arrangements à partir de sources sonores. Les sociabilités qu'ils ont nouées à travers la communication de ces sources ont participé à développer leurs pratiques. Ils ont pu ainsi échanger ces relevés à l'occasion de jam-sessions, de stages ou de master class, tandis que d'autres se formaient avec leurs pairs dans une école de jazz ou au conservatoire et présentaient leurs travaux dans le cadre de partenariats avec le soutien de leurs pairs et de leurs professeurs. Certains ont même participé à des tournées avec ces derniers. Cette étape de la formation des musicien.ne.s français vaut pour chacun des créateurs. Comme le rappelle Marie Buscatto¹⁴¹, elle n'a pas toujours été formalisée par un diplôme et participe pour certain.e.s à fonder leurs vocations.

¹³⁹ Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard/Seuil.

¹⁴⁰ Cette notion est empruntée à Andrew Abbott. Elle désigne les procédés de coopérations entre des groupes professionnels qui permettent d'attribuer des frontières dans leurs domaines de compétences professionnelles. (cf. Abbott, A. (1988). *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago : The University of Chicago Press.

¹⁴¹ Buscatto, M. (2004). De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz, *Sociologie de l'Art*, vol. opus 5, n°3, p.35-56.

Nous pouvons ajouter que cet exercice se renouvelle en permanence au cours de la vie des musicien.ne.s. Nous avons observé que le musicien ou la musicienne, quel que soit son niveau de réputation, doit être à l'écoute des individus et se situer dans son environnement de travail afin de favoriser le développement de ses pratiques (ou non, pensons par exemple au cas du déclassement du comédien Vincent Perez). Cette étape mue au cours de la vie personnelle et professionnelle. Au cours de nos entretiens, les individus mentionnent que leur intégration professionnelle se fait en mélangeant les genres et en se mélangeant avec des hommes plus expérimentés (les femmes sont majoritairement absentes de leurs discours comme le montrent les travaux de Marie Buscatto et de Marc Perrenoud). Ils objectivent ainsi leurs communications dans le degré de « juridiction » tout en intégrant l'incertitude de leurs conditions dans d'autres secteurs¹⁴². Le soutien de leurs pairs et le développement de sociabilités jouent un rôle constant dans la suite de leurs parcours. Nous remarquons que la trajectoire des récipiendaires de prix, diplômés au cours des années 2000, est fortement associée à l'obtention d'un diplôme (même s'il n'est pas toujours nécessaire), notamment du CNSMDP (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris). Il existe aussi des récipiendaires formés dans les écoles et des centres de formation spécialisés, membres du réseau de la Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles (FNEIJMA) et d'autres écoles réputées. Ainsi, chaque région dispose d'un conservatoire et seul le CNSMDP possède un département de jazz et de musiques improvisées, formant une quinzaine d'élèves par an. Thomas Enhco (comme Martin Wangermée ou Fiona Mombet, par exemple) a étudié au CMDL (Centre Musique Didier Lockwood) entre 2000 et 2003 puis au CNSMDP (comme Airelle Besson ou Vincent Peirani, par exemple) dans les classes de Riccardo Del Fra, Hervé Sellin, François Jeanneau et François Théberge en 2004 qui sont autant d'espaces favorables à la réception de leurs créations, aujourd'hui. Ce n'est pas en soi le processus d'institutionnalisation¹⁴³ qui nous intéresse, ce sont les communications qui s'établissent entre les individus au cours de ce processus qui peuvent expliquer les classements et les déclassements opérés entre eux. C'est-à-dire d'identifier en quoi la formation reçue participe à la construction d'une information sur la qualité par les individus. Le fait d'être désigné comme une « bon.ne ou mauvais.e élève / camarade », par exemple, est une information qui peut ensuite constituer une valeur ajoutée. Pour Jean Claude, programmateur à Lausanne, le CNSMDP est un gage de qualité. Il se réjouit de l'existence de cette classe. Il a dirigé une école équivalente à Lausanne pour permettre aux

¹⁴² Menger, P.-M., (1989). Rationalité et incertitude de la vie d'artiste, *L'Année Sociologique*, 39, p.111-151.

¹⁴³ Dubois, V. (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Belin.

étudiant.e.s de présenter leurs créations en public. Nous allons y revenir car cette classe résulte d'une initiative calquée sur la classe jazz et musiques improvisées instituée en 1991 au CNSMDP. Ainsi, aujourd'hui, le CNSMDP alimente une partie de sa programmation. Selon lui, la classe permet de minimiser l'incertitude du renouvellement de sa programmation face aux 4 500 propositions qu'il reçoit chaque année et pour lesquelles il manque de temps pour les écouter. Ce compagnonnage facilite sa prise de décisions car il s'en remet à l'expertise des professeurs du CNSMDP, formés de manière autodidacte, dont les parcours sont décrits par Philippe Coulangeon¹⁴⁴.

« On reçoit près de 4 500 propositions par an, il y a des compagnonnages qui permettent de nous aider à faire des choix et de recevoir près de 9 000 musiciens par an. Mais, c'est aussi une histoire de réseaux. Par exemple, je suis très proche du jazz français car je connais bien les musiciens comme Daniel Humair qui est devenu notre parrain. On est par ailleurs devenu des amis intimes et c'est lui qui m'a fait connaître le CNSM qui est le cœur du réseau. Des gens comme Riccardo Del Fra, François Jeanneau, Glenn Ferris, Hervé Sellin ou Dré Pallemmaerts ont monté des orchestres avec leurs étudiants (ou anciens). François avait un pianiste brillant (Emile Spanyi), il fait partie de ces galaxies qui parcourent le jazz. Dès lors, vous comprenez qu'il y a beaucoup d'étoiles qui la composent. Ici, il y a des équivalents au CNSM tels que l'EJMA (École de Jazz et Musiques Actuelles) dont j'ai été directeur de la fondation et l'HEMU (Haute École de Musique). [...] Du temps où j'étais président de l'EJMA, je voulais que les musiciens puissent jouer ailleurs que devant la famille, les amis ou les connaissances. » Jean-Claude Rochat, entretien avec Mathieu Feryn, Chorus, annexe 32, le 21/07/2017.

La situation telle que présentée dans l'entretien ci-dessus questionne les différentes formes de relations aux pairs et les relations qu'entretiennent les individus vis-à-vis de leurs propres histoires¹⁴⁵. Le risque politique majeur est de considérer uniquement les communications valorisées autour de figures créatrices et de caricaturer une vision des mondes sans la formaliser. À terme, elle freine la communication avec d'autres individus tout en critiquant les procédés de standardisation employés dans le monde industriel. Ce, alors même que l'objet rappelle que les frontières du jazz sont en constante évolution. Ou, selon Michel de Certeau¹⁴⁶ que les frontières restent élaborées autour d'un « patrimoine des « œuvres » à préserver, à répandre ou par rapport auquel se situer », en vue d'un renouvellement du patrimoine.

¹⁴⁴ Coulangeon, P., (1999), *Les musiciens de jazz en France*. Paris : L'Harmattan.

¹⁴⁵ Ginzburg, C., & Poni, C. (1981 (1979)). *La miro-histoire. Le Débat*.

¹⁴⁶ De Certeau, M. (1974). *La culture au pluriel*, Paris : Points, p.167.

2.1.1. Une initiative « made in France »

Cette politique qui fait des émules à Lausanne a été initiée en France à partir de 1981 par Maurice Fleuret, nommé par Jack Lang à la direction de la musique au Ministère de la Culture. À cette période, un budget exceptionnel est alloué à la musique. Ce budget amorce le soutien de l'État aux musiques actuelles dont une partie des acteurs du jazz sont les premiers coopérateurs. La politique de l'État prévoit de développer la présence de la musique contemporaine et l'action des créateurs vivants sur l'ensemble du territoire. C'est dans ce contexte politique qu'émergent les réseaux institutionnels¹⁴⁷ au sein des services du Ministère de la Culture¹⁴⁸. Une partie des acteurs du jazz, on va le voir, car d'autres créations se réalisent au sein de la saison culturelle, festivalière ou d'évènements ponctuels¹⁴⁹. Ces derniers ne s'impliquent pas directement dans ce chantier en coopérant au sein d'autres réseaux. D'abord en relation avec les représentants de l'État puis sous l'égide du Centre National des Variétés et du jazz (CNV), un fonds contribue à la décentralisation des activités de soutien à la création en France. Ce fonds est principalement alimenté par une taxe sur les spectacles de variétés, reversée à destination des acteurs de la création. À ce titre, depuis 2007, le CNV gère la politique de résidences de création et d'actions culturelles sur le territoire à destination des musiques actuelles. L'État réalise quant à lui de nombreux partenariats avec les collectivités territoriales autour de l'action des Scènes de Musiques Actuelles Conventionnées (SMAC) où est présentée une partie de ces créations ainsi que dans les lieux, membres des réseaux institutionnels. Effectivement, le dernier pilier de cette « politique d'ouverture » consiste à soutenir ces réseaux professionnels nationaux qui se sont développés et structurés à la fin des années 80. On peut citer parmi eux l'Association Jazzé Croisé (AJC, ex-Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles (AFIJMA)), la Fédération des Scènes de Jazz (FSJ), la Fédération Nationale des Ecoles et Instituts de Jazz et Musiques Actuelles (FNEIJMA) ou les *Allumés du Jazz* pour la promotion de labels indépendants. En complément de ces coopérations, nous venons de le voir, il se développe en région des formations de musiques actuelles au Conservatoire dont ont bénéficié une partie des récipiendaires de prix.

¹⁴⁷ Par réseaux institutionnels, nous faisons référence aux coopérations entre les acteurs publics et les représentants de l'Etat, partageant l'usage de la langue française au profit d'échanges culturels, d'initiations et de valorisations mutuelles des membres de leurs réseaux respectifs. Ces acteurs coordonnent les différents domaines d'intervention de l'Etat en matière de contrôle, de régulation, de médiation, de promotion et de protection du droit français.

¹⁴⁸ Coulangeon, P., (1999), *Les musiciens de jazz en France*. Paris : L'Harmattan.

¹⁴⁹ Perrenoud, M. (2006). Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu. *Sociologie de l'Art*, p.25-42.

Au cours des années 90, la formation au CNSMDP est reconnue par une partie de ces individus. Elle aboutit à l'obtention d'un diplôme d'excellence. Dans ce contexte, nous observons que de nombreux étudiants issus de ce CNSMDP ont présenté leurs créations au Tremplin Jazz de la Défense (Fred Pallem, Stéphane Kerecki, par exemple). C'est une vitrine institutionnelle de la création jazzistique et nos entretiens montrent que c'est un levier communicationnel pour les lauréat.e.s à destination des membres des réseaux institutionnels. Parmi ces lauréat.e.s, de nombreux récipiendaires de prix ont participé ou participeront activement au dynamisme de l'Orchestre National de Jazz (Franck Tortiller, Antoine Hervé) dont certains chefs ont été professeurs au CNSMDP comme c'est le cas de François Jeanneau. Les relations qu'ils ont pu développer avec les membres des réseaux institutionnels ont contribué réciproquement au développement des créations dans les SMAC à cette période qui réalisait en complément un travail sur leurs territoires respectifs. Certains de ces étudiants diplômés ont ainsi partagé l'affiche avec leurs aînés au préalable de la structuration de leurs activités. On pense notamment au compagnonnage réalisé par Daniel Humair ou Andy Emler avec de nombreux musicien.ne.s diplômé.e.s. Tandis que d'autres poursuivaient la présentation de leurs créations dans des espaces non institutionnalisés. Ainsi, dans la durée, c'est le soutien réciproque des individus qui participe au maintien de leurs activités. Gilles, musicien, le mentionne en entretien : « Sans toutes ces rencontres, sans le compagnonnage de mes pairs et des gens que j'ai rencontrés, je n'aurais jamais pu jouer ce soir, et demain ? Demain, sachez que l'incertitude demeure. Mais je n'oublie pas une chose, sans les autres, on n'existe pas. » (Entretien avec Mathieu Feryn, Gilles, Tremplin Jazz d'Avignon, 05/08/2017). En décrivant comment les créatrices et les créateurs n'ont pas de certitudes de diffuser leurs créations, Pierre-Michel Menger montre que « l'incertitude n'est pas uniquement extérieure au travail créateur et qu'elle ne concerne pas simplement la réaction d'un public ou d'un marché »¹⁵⁰. L'importance du ou de la partenaire amoureux, des ami.e.s, de la famille, des comparaisons qui sont produites dans la communication des individus participent à limiter ces zones d'incertitudes. Dans ce contexte multisite, il convient au chercheur de situer la diversité de ces contextes au regard des processus décrits pouvant permettre d'observer les « tournants » au cours des processus communicationnels. Ici, la notion de « tournant » est empruntée à Andrew Abbott¹⁵¹.

¹⁵⁰ Menger, P-M. (2012). *Etre artiste : œuvrer dans l'incertitude*. Paris : Al Dante.

¹⁵¹ Abbott, A. (2001), *Time matters. On theory and method*, Chicago : The University of Chicago Press, p.258.

Elle désigne comment « Des changements courts [qui ont] des conséquences qui réorientent un processus. [Un] tournant ne peut être conçu sans que l'on puisse établir une nouvelle réalité ou direction, ce qui implique au moins deux observations séparées dans le temps. Tous les changements soudains ne sont pas des tournants, seulement ceux qui débouchent sur une période caractérisée par un nouveau régime ». Ainsi, nous observons qu'à l'issue de leurs formations, les créatrices et les créateurs peuvent être soutenus par des commissions au sein des DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) où siègent leurs pairs. Ces créateurs et une partie de leurs pairs vont ainsi créer des compagnies subventionnées ou intégrées des collectifs de musicien.ne.s. Les fortes dépendances réciproques qui existent sur le marché de la création conduisent les membres des compagnies et des collectifs à engager un propos sur le passé de la musique, de l'activité de leurs pairs et d'identifier leurs relations sociales au sein des cercles et des groupes sociaux, soutenus par les administrations et les institutions publiques (et à défaut souvent critiqué). Cette recherche d'autonomie par les créateurs et les créatrices s'appuie sur leurs communications. Constat que nous abordions déjà en introduction par le biais de l'analyse de Raymonde Moulin ¹⁵², de Pierre-Michel Menger¹⁵³ et de Jean-Louis Fabiani¹⁵⁴. En effet, au cours de ces années 90, les récipiendaires de prix vont se structurer au contact des publics dont ils vont progressivement recruter des membres. Ces individus vont les accompagner dans l'administration des compagnies. Outre l'administration des compagnies, ces individus (eux-mêmes musiciens) participent à l'élaboration des dossiers de subvention avant de devenir des agents et des producteurs indépendants au cours des années 2000 [cf. entretien avec Laurent Carrier et Reno Di Mattéo, annexe 20 et 21, par exemple]. Face à l'absence de définition du « talent » et des critères dynamiques encadrant la création au sein de ce marché instable [Chapitre 1], dans le monde inspiré du jazz français au cours des années 2000, les individus assistent, à l'instar du monde de la poésie contemporaine, au développement de multiples projets de créations par le biais du bouche-à-oreille¹⁵⁵. Ainsi, sur le temps de la formation, la communication des individus auprès de leurs pairs sur les créations est un moyen d'agir pour les diplômés.

¹⁵² Moulin, R. (1886). Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. *Revue française de sociologie*, p.369-395.

¹⁵³ Menger, P-M. (1993). *Le marché du travail et l'emploi intermittent dans les arts du spectacle*. Paris : Centre de sociologie des arts.

¹⁵⁴ Fabiani J.-L. 1999 (1986), « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » in Moulin R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, p. 231-245.

¹⁵⁵ Dubois, S. (2010). *La réputation : un outil pour gérer des carrières*. Annales des Mines - Gérer et comprendre N° 99, p.64-73.

L'évolution de leurs communications explique l'hétérogénéité de leurs trajectoires et les différents « tournants » engagés. Les sociétés civiles les accompagnent dans cette voie avec des aides spécifiques pour les soutenir lors de la diffusion. Nous rappelons qu'une coopération avec un récipiendaire de prix internationalement réputé ne signifie pas que leurs communications touchent un large public français. Pour mesurer la réussite du projet du groupe, nous avons identifié au cours des échanges avec les musicien.ne.s s'ils avaient connaissance des différents dispositifs qui participent à ce soutien. Nous avons observé que ceux qui recherchaient des informations au cours de la formation avaient opté pour une communication engageante¹⁵⁶ au cours de leurs formations. Ils avaient ainsi une meilleure appréhension des principes engagés dans les mondes jazzistiques et se positionnaient dans leurs communications avec les individus. À travers le corpus, nous constatons que les musiciens pionniers étaient autodidactes et que le développement des conservatoires sur le territoire a freiné l'ascension de certains car ils n'étaient pas identifiés par une partie des membres des réseaux institutionnels. De nombreux autodidactes se sont engagés au contact de leurs pairs dans d'autres lieux pour pallier ce décalage. Malgré l'incertitude constante et durable de la réception de leurs créations, nous observons que tout au long de la valorisation de leurs travaux, les actions de médiations culturelles permettent de développer des relations stables avec les individus. La communication qui accompagne leurs créations s'adapte à chaque contexte et aux principes engagés par les individus permettant de basculer d'un monde à un autre. En d'autres termes, l'absence de communication avec le CNSMDP ou en moindre mesure avec d'autres individus est un frein à l'insertion des futurs récipiendaires de prix jazzistiques. Parmi les récipiendaires de prix au cours des années 2000, nous retrouvons de nombreux membres de collectifs alternatifs fondés au début des années 2010 (Collectif Koa, Jazz(s) RA, Tricollectif, par exemple). Ces collectifs agissent à l'instar des compagnies fondées à la fin des années 90 par leurs aînés (Archipels, Cantabile, par exemple). Les individus assument différents métiers pour présenter leurs créations devant des publics élargis. Le recrutement progressif d'individus à l'instar de leurs aînés dans les compagnies constitue un outil de coopération. Face à l'incertitude d'obtenir des aides dévouées à la création, les collectifs peinent à pérenniser des emplois.

¹⁵⁶ Cette notion est empruntée à Françoise Bernard, elle désigne la communication engageante comme ce « qui [fait] fonctionner, en associant et en articulant théoriquement et pratiquement, les enjeux du lien, du sens et de l'action [pour] « exister ensemble » dans les organisations. Le sens et le lien émergent de l'action dans l'interaction ». Bernard, F. (2007). Communication engageante, environnement et écocitoyenneté : un exemple des "migrations conceptuelles" entre SIC et psychologie sociale. *Communication et organisation*. p.26-41.

2.1.2. Participer aux tremplins pour confirmer la réception critique et durable des créations

Les 10 ans qui séparent la création des compagnies au début des années 2000 et la création des collectifs au début des années 2010 a vu de nombreux individus se reconverter car ils peinaient à être identifiés par les acteurs institutionnels. À travers leurs cas, on observe que chacune de ces étapes du processus agit l'une dans l'autre. Le tremplin devient alors un outil de communication pour confirmer la réception critique et durable des créations. Ainsi, nous observons qu'à l'issue de l'obtention du diplôme et du développement de projets avec le soutien de leurs pairs et de sociabilités avec d'autres individus, la présentation au cours de « tremplins » agit fortement sur le développement de leurs parcours. C'est-à-dire que le concours amplifie la réception critique des créations. Il en existe en région à Avignon, Crest, Vannes ou Vienne et à l'étranger comme le concours Thelonious Monk. Préparer un concours dont le résultat est incertain suppose de maintenir parallèlement des engagements « alimentaires ». Lorsque Thomas Enhco prépare le concours à Montreux en 2006, il est également amené à réaliser des concerts à l'étranger et en France notamment au sein du quartet de Didier Lockwood pour lequel il est sous contrat. Puis, en 2008, il va participer à une tournée internationale avec Jane Birkin tout en développant un projet avec sa mère (Caroline Casadesus), son frère (David Enhco) et Didier Lockwood. Il travaille ainsi en tant que pianiste et violoniste aux côtés de nombreux musicien.ne.s et au sein de formations variées en duo, en trio ou en quintet. Au sein de notre corpus, nous remarquons dans la biographie des récipiendaires qu'à l'issue de l'obtention du diplôme et au moment où les musicien.ne.s présentent leurs créations qu'ils cumulent de nombreux groupes musicaux avec leurs pairs. La taille des formations varie au cours de leurs projets professionnels et ces relations sociales se maintiennent plus ou moins tout au long de leurs vies selon la communication qu'ils entretiennent avec les individus. Ces projets se produisent dans des groupes où les musicien.ne.s s'appuient sur des principes de collégialité et sur le soutien des individus¹⁵⁷. À travers le cas de Thomas Enhco, la particularité du compagnonnage de son beau-père peut ainsi rappeler le rôle du père de Mozart dans son ascension¹⁵⁸. Dans son dernier ouvrage, Norbert Elias montre que Mozart est un bourgeois marginal qui répond aux commandes des cours.

¹⁵⁷ L'économie de projet telle qu'elle existe sous cette forme prendre les traits de l'analyse de Chiapello et Boltanski (cf. Boltanski, L., Chiapello, E. (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard).

¹⁵⁸ Elias, N. (1991). *Mozart, sociologie d'un génie*. Paris: Seuil.

Il cherche d'abord à lutter contre ses maîtres et ses commanditaires aristocratiques au nom de sa dignité et de la création musicale. Dans cette bataille entre bourgeois et aristocrates, Mozart reprend et détourne les codes de la cour aristocratique. Là où l'aristocratie considère qu'il transgresse les normes aristocratiques, lui défend son œuvre comme un moyen de travailler des goûts traditionnels. Mozart va donc quitter la cour et rentrer en concurrence avec les indépendants en cherchant à conquérir un public anonyme. Selon Elias, les tournées du jeune pianiste fédèrent un public nombreux qui se sent investi par ce rapport de classe (bourgeois contre aristocrates). Ce travail fondateur gagnerait à identifier comment au cours du temps les individus ont pu intervenir et déconstruire le génie de Mozart, nous y reviendrons pour les vedettes du jazz français. Car la quête de réception des créations sur la période des concours consiste à se positionner vis-à-vis de ses pairs et des publics. Au regard de l'ethnographie des concours, nous observons que les individus mesurent la capacité du groupe à s'inscrire dans l'histoire du jazz, à produire une identité sonore et contemporaine en prenant des risques et en lâchant prise. Cette étape consiste à injecter du neuf dans l'ancien, l'un en l'autre, tel que le décrit Bruno Latour¹⁵⁹. Le fait de coopérer en jouant de plusieurs styles dans d'autres espaces suppose que ce n'est pas la première scène investie par les créateurs. Nous constatons que cet engagement dans d'autres univers artistiques et le fait que des collectifs participent au développement de concerts dans des lieux alternatifs fédèrent une série d'individus en dehors des espaces institutionnels. Si le message est de dire tout le monde peut être diplômé, créer puis postuler au concours pour s'insérer ; il convient d'admettre que la professionnalisation se réalise au préalable dans d'autres espaces où agissent les candidat.e.s. L'une des limites de l'absence de définition objective et socialement partagée de la qualité artistique reconnue aux acteurs de la création est de ne pas reconnaître les espaces qui participent à la formation de leurs grandeurs. Une étape comme une autre, pas nécessairement obligatoire ; mais qui demeure nécessaire pour leurs rayonnements à long terme. Ainsi, dire que les créations sont présentées publiquement pour la première fois devant des individus à l'occasion d'un concours, c'est produire des principes dans un monde du jazz en particulier. Le processus préalable au concours « s'approprier, répéter et jouer »¹⁶⁰ implique que le processus d'artification n'est pas systématique. Les créations ont pu être présentées publiquement à plusieurs reprises. Que dire aussi des récipiendaires qui continuent de créer jusqu'à la fin de leurs vies ?

¹⁵⁹ Latour, B. (2006). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.

¹⁶⁰ Perrenoud, M. (2007). *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris: La Découverte.

Sont-ils toujours des créateurs.rices, sont-ils devenus des compositeurs/compositrices ou leurs pratiques sont-elles plus complexes ? Sont-ils toujours entendus ou perçus par les individus qui ont valorisé leurs qualités créatives ? À ce stade du processus d'institutionnalisation, les musicien.ne.s développent de nombreuses compétences au sein de leurs groupes tels que la capacité de retenir et structurer des informations au sein des projets professionnels, d'identifier et d'agir sur la communication verbale et non verbale, de se coordonner entre eux, de faire attention au détail, de comprendre la dimension cognitive et émotionnelle de leurs environnements professionnels, etc. Compte tenu de la subjectivité des juges et de l'ordre de passage au concours, de nombreux candidat.e.s échouent à cette étape. Victor Ginsburgh montre que la hausse du nombre de concours profite aux vainqueurs. Le fait d'être lauréat.e offre plus de chances à long terme. Selon lui, les prix établissent le coût de la rareté, ils agissent sur les producteurs qui accompagnent les musicien.ne.s car il ne peut y avoir qu'un prix du meilleur compositeur (ou un ex aequo). Et, selon l'auteur, l'ordre de passage établit un biais et ne distribue pas équitablement la chance¹⁶¹. Pour compenser ce biais, les individus s'en remettent à des principes qu'ils vont tenter d'ajuster entre eux et avec les individus. La précision du processus préalable à l'établissement de ces grandeurs permettra, nous l'espérons, d'apporter des compléments d'information au volet « insertion professionnelle » proposé au cours de leurs formations. Ainsi, le fait de gagner un concours dans le domaine du jazz ou de franchir une étape jazzistique n'exonère pas de poursuivre sa formation tout au long de la vie. Au cours des années 2000, de nombreux récipiendaires de prix sont formés à la musique classique et au jazz. Le fait qu'ils soient valorisés dans le domaine des musiques actuelles, de la danse ou du cinéma est une situation que nous avons fréquemment observée. À titre d'exemple, nous pouvons penser à la coopération entre Frederic Gastard et Jacques Higelin ou encore l'album de Laura Perrudin qui rend hommage aux poèmes d'Edgar Allan Poe, William Butler Yeats, Oscar Wilde, James Joyce ou de William Shakespeare. Les exemples seraient très nombreux. Au cours de la phase de création, nous remarquons que les récipiendaires sont amenés à s'engager dans différents univers artistiques parce que ces derniers constituent un complément de rémunération pour (sur)vivre. Ces pratiques sont plus ou moins valorisées alors qu'elles pourraient constituer une opportunité de faire de la médiation culturelle. En effet, pour préparer un tremplin, les candidat.e.s doivent interroger leurs pairs et les individus afin d'attester qu'ils maîtrisent l'ancrage, le langage, la tradition du jazz, la créativité.

¹⁶¹ Ginsburgh, V., & Weyers, S. (2011). De l'(in)efficacité des concours et des prix. Dans D. Lories, *L'Art en valeur* (p. 43). Paris: L'Harmattan.

En ce sens, au cours de notre enquête de réception, des spectateurs nous ont confié leur admiration vis-à-vis des récipiendaires du Tremplin Jazz d'Avignon. Ce qui était valorisé par les festivaliers, c'était la capacité à investir une musique qui parcourt un siècle dans un lieu du XIII^e siècle en la faisant sonner comme une musique de 2017¹⁶². Cette situation précise (il existe un seul cloître des Carmes à Avignon) a lieu dans une temporalité précise (le temps du concours). Nous avons également pu l'observer dans d'autres sites patrimoniaux programmant du jazz. Frédéric Gimello-Mesplomb l'analyse également au cours du Festival d'Avignon. Frédéric Gimello-Mesplomb relie la surreprésentation des enseignants qui fréquentent le festival d'Avignon et que l'on retrouve dans d'autres festivals comme Marciac ou Vienne sur deux points : d'une part, l'importance donnée à la valeur patrimoniale d'un festival, faisant écho au savoir académique transmis par les enseignants ; d'autre part, la notion de « réappropriation », qui correspond à l'aspect pédagogique du métier d'enseignant. Un festival inscrit dans un site patrimonial propose ainsi une remédiation formelle qui participe au processus de patrimonialisation de l'œuvre qui y est diffusée. Cette « réappropriation », selon Eco ouvre alors une série de « mondes possibles »¹⁶³. Ainsi, pour anticiper la réaction des individus, les groupes doivent « organiser le temps de parole », y compris en amont de l'entrée sur scène. Nous allons vous livrer une anecdote personnelle. Lors d'un concours où j'étais candidat, en solo et en orchestre ; j'ai demandé un rhum coca au bar du casino où se déroulait le concours. J'avais alors 18 ans, j'étais habillé d'un costume et avait expliqué au serveur que je présenterai mon travail dans 15 minutes. Il m'avait alors servi le breuvage dans un grand verre à vin. Pensant être discret, à l'abri du regard des individus, je restais avec lui le temps de boire mon verre. Cette anecdote aurait pu rester banale (les personnes majeures peuvent consommer un rhum coca au bar), mais elle demeura une plaisanterie que le président du jury aimait raconter à certains individus. Effectivement, je n'avais pas pris l'information qu'à ce moment-là du concours, le jury prenait également sa pause. Tout comme moi, le président appréciait le *cuba libre*. Ce qui nous permit très brièvement d'échanger sur Cuba et de me faire blâmer par mes camarades qui entraient sur scène au moment de mon arrivée en loge. Le début du programme fut tendu, nous fûmes tout de même récipiendaires du premier prix au concours.

¹⁶² Gimello-Mesplomb, F. (2002). Chapitre II. *Mytho-logiques : lorsqu'il a fallu faire le choix d'Avignon pour implanter le Festival*. In Avignon, le public réinventé : le Festival sous le regard des sciences sociales, pp. 53-71. Paris : Ministère de la Culture - DEPS.

¹⁶³ Cette notion sémiotique, chère à Umberto Eco, consiste selon lui à évoquer les prévisions effectuées par le lecteur en accord avec les indications données par le texte. On pourrait dire ici l'anticipation des individus à être en accord avec leurs parcours. Confère Eco, U. (1979). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduction par Myriam Bouzaher. Paris: Grasset.

Je ne sais pas si cela a pu jouer, le président non plus. En reprécisant ici cette anecdote, nous l'actualisons afin de la situer et de montrer que le moindre détail peut faire l'objet d'une évaluation critique dans le cadre d'une exposition à un concours de jazz. En cela, les concours et les tremplins jazz sont des dispositifs comme les autres comme il existe des sélections au printemps de Bourges dans le domaine des musiques actuelles, par exemple. Ce, à la différence qu'ils pardonnent moins les erreurs que lors des concerts. Les « oreilles [des individus] agissaient autrement »¹⁶⁴. Le dispositif du concours permet aux individus d'évaluer le soin accordé aux détails et de réaliser des nuances dans leurs interprétations. Les SIC nous permettent de saisir comment ajuster notre communication selon le contexte où se produit l'expérience. On rappellera utilement comment les individus agissent au sein de ces dispositifs. Pour un groupe de musique, la présentation de ses créations ne va pas toujours de soi. Au moment des répétitions, les membres du groupe vont préparer le dispositif scénique comme un dispositif d'exposition. Bien avant le concours, les créations ne sont plus anonymes. Les individus qui découvrent ce dispositif, ceux qui l'ont déjà vécu au cours des éditions précédentes, peuvent percevoir deux points de vue. Soit, ils peuvent être surpris de ce que les candidats ont décidé de présenter en s'interrogeant sur le choix de présenter telles facettes de leurs créations. Soit, ils peuvent identifier leurs sources d'inspiration et les choix qu'ils ont effectués préalablement au concours. Daniel Jacobi illustre ces points de vue en comparant l'exposition au roman. Son analyse nous renseigne utilement vis-à-vis de l'implication des individus au sein d'un dispositif d'exposition comme un concours de jazz. Selon lui, « l'exposition peut être considérée comme un document autonome. [...] Tous les romans sont des romans. Et si pour se distraire quelqu'un décide d'acheter un roman qu'il n'a pas lu, dès les premières pages, il vérifie que c'est bien un roman... qui raconte quelque chose. Mais nous savons tous parfaitement qu'un roman est la construction d'un auteur, d'un écrivain. Lire c'est donc aussi goûter ce rapport singulier entre une histoire et celui qui l'a imaginée et rédigée »¹⁶⁵. La notion de « point de vue » tel que la propose Daniel Jacobi à propos de l'exposition nous permet d'interpréter l'exposition des créations au moment d'un dispositif tel qu'un concours de jazz. Les médiations culturelles et politiques qui se réalisent au moment du concours permettent d'observer la structuration des principes et des communications engagées par les individus au sein des réseaux institutionnels.

¹⁶⁴ Menger, P.-M. (1986). L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine. In : R. Moulin, *Revue française de sociologie* (pp. 445-479). Paris: Sociologie de l'art et de la littérature.

¹⁶⁵ Jacobi, D. (2000). Les faces cachées du *point de vue* dans les discours d'exposition. *La Lettre de l'OCIM*, n° 100, 2000, p. 44-53.

2.2. Se structurer au sein des réseaux institutionnels

À ce stade, le fait d'être primé à un concours ne signifie pas mécaniquement travailler dans le milieu du jazz français. L'étape de structuration participe notamment à être intégré (ou non) dans les réseaux institutionnels. Un réseau tel que l'AJC offre une perspective intéressante pour les lauréats du dispositif Jazz Migration compte tenu de la représentativité de ces membres à l'échelle institutionnelle locale, nationale et européenne. L'activité des membres dépend fortement des financements publics. Sans prétendre à la généralisation, nous avons pu dégager trois profils principaux :

- Les fondateurs,
- Les novateurs,
- Les entrepreneurs.

Leurs métiers sont riches d'expériences et demeurent précaires malgré le soutien des collectivités. Ce qui conduit certains individus à évoquer au cours de nos focus groups « le développement du virus du jazz » lorsque nous leur avons demandé d'expliquer le développement de leurs professionnalisations au cours des années 2000. Ainsi, les fondateurs de ces festivals, salles ou clubs sont des personnes qui ont créé ces structures dans un contexte contestataire suivant mai 68 et la crise socio-raciale aux États-Unis où ils ont développé leurs pratiques culturelles au contact des musiciens français (Aldo Romano, Henri Texier, par exemple) et américains (Don Cherry, par exemple). L'écoute des vinyles à la maison leur a permis de développer des sociabilités dans les clubs, des festivals ou des collectifs autour de l'attribution de critères pouvant définir leurs goûts (ex. l'ARFI, Perception, Cohelmec, etc.). Comme le montre Jedeliah Sklower¹⁶⁶, à la fin des années 70, la défense de la cause du jazz se traduit par un engagement fort dans l'édition indépendante qui est perçue comme un moyen de s'opposer à l'industrie culturelle (ex. : presse spécialisée et maisons de disques). En complément d'une activité principale, cette activité militante ou qui deviendra par la suite leur activité principale (au cours des années 80) les amène à fonder des salles, des clubs ou des festivals. Parmi ceux qui seront parvenus à transmettre ce patrimoine culturel, ils coopèrent désormais avec les membres novateurs, formés à leurs côtés.

¹⁶⁶ Sklower, J. (2006). *Free jazz, la catastrophe féconde*. Paris : L'Harmattan.

Pour eux, la découverte du jazz s'est faite par le biais de la pratique instrumentale dans un contexte introspectif où la circulation des disques en dehors de la maison et le développement de sorties dans le cadre d'activités bénévoles dans les lieux cités participent à voir ou entendre les musicien.ne.s dans les concerts organisés par les fondateurs. Au contact des musicien.ne.s et des publics, ils ont pu réaliser des activités pour favoriser la diffusion des créations en tant que chargé.e de diffusion et progressivement reprendre l'activité des fondateurs à titre salarié où ils ont employé des entrepreneurs culturels (à défaut de pouvoir financer systématiquement des emplois pérennes). Ainsi, le profil des entrepreneurs se caractérise par la constellation de pratiques culturelles où la découverte du jazz s'est réalisée par le biais de la formation universitaire et notamment au cours de stages. Ils ont écouté du jazz pour la première fois à travers les réseaux sociaux numériques et des sorties occasionnelles. Ils ou elles ont été surprises de ces découvertes qui les ont amenés progressivement à devenir salariés des structures. Nous relevons que la multi position des acteurs dans l'espace social est justifié ici comme un moyen de (sur)vivre. Au cours des entretiens, le fait d'écrire des articles ou de bénéficier d'un contrat de travail dans un festival par exemple ne permettait pas de vivre au quotidien. De fait, désormais en âge de prendre la retraite, le fait de décrocher d'une activité dans les réseaux institutionnels se traduit par le fait de ne plus partager de relations sociales et consiste à anticiper une forme de déclassement. Nous avons observé que l'un des signaux de cette précarité se traduit par exemple par le conflit au sein du couple voire de la rupture conjugale consécutive à cet engagement total, ce qu'évoque Olivier Donnat dans son enquête sur les passions culturelles¹⁶⁷ et Bruno Latour lorsqu'il souligne la nuance entre la notion de réseau et d'attachement¹⁶⁸. Ce constat vaut pour les récipiendaires de prix à différents moments de leurs vies. Le fait de s'engager dans ces métiers où les individus côtoient à la fois une audience élargie à celle de la maison, à celle des groupes de travail et l'incertitude peut conduire à l'isolement. Y compris pour un individu qui serait réputé internationalement. Le fait d'être en permanence dans les trains et dans les avions éloigne physiquement et socialement de ses proches. L'étape qui consiste à se structurer vise pour les récipiendaires de prix à trouver des ressorts communicationnels pour s'engager collectivement au sein des différents cercles¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Donnat, O. (2009). *Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret*. Paris : Réseaux, pp.79-127.

¹⁶⁸ Latour, B. (2000). *Factures / fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement*. Dans M. P. André Micoud, *Ce qui nous relie* (pp. 189-208). La Tour d'Aigues: L'Aube.

¹⁶⁹ Nous empruntons la notion de cercles à Alan Bowness qui démontre que les conditions favorables au succès sont fortement dépendantes de l'avis concomitants des pairs, des critiques, des acteurs du marché et des spectateurs (cf. Bowness, A. (2011). *Les conditions du succès*. Paris: Alia).

Ainsi, au même titre qu'un diplôme obtenu dans la classe jazz et musiques improvisées du CNSMDP, le fait d'être récipiendaire d'un prix au Tremplin Jazz de la Défense est un gage de qualité reconnu par les acteurs des réseaux institutionnels. S'intégrer dans les réseaux institutionnels consiste à anticiper et situer la précarité de sa situation et celle de ses interlocuteurs qui ont vécu des expériences spécifiques et plurielles. Au cours des années 2000, nous avons pu observer que leurs activités se sont étendues en dehors des dispositifs habituels. Le développement de dispositifs de médiation culturelle à la fin des années 2010 au cours de la saison culturelle renforce ces interdépendances en complément de la concentration du secteur des musiques actuelles comme le montrent Dominique Sagot-Duvaurox et G r me Guibert¹⁷⁰. La difficulté que rencontrent les lauréats de concours et de tremplins à se structurer s'est traduite par le développement d'aides vers les créateurs et les créatrices. C'est à ce titre que le dispositif Jazz Migration de l'AJC, Jazz en Scène de la FSJ, Talent Jazz ADAMi ou Génération SPEDiDAM se sont, par exemple, développés. Cela a consisté pour Thomas Enhco à partir à New-York avec le soutien de la SACEM ( galement soutien du quartet de Richard Manetti ou de Benjamin Siksou). Nous avons pu observer au cours de salons professionnels que cette intégration était facilitée lorsque les musicien.ne.s étaient accompagnés par des individus assurant la relation durable avec leurs pairs et les membres des réseaux au cours des pratiques. Le soutien d'un.e chargé.e de diffusion (principalement des femmes comme Julie Diebolt ou Julie Cottier) et le compagnonnage participent à la prescription dans ces réseaux. Elle n'agit pas efficacement à long terme compte tenu de l'incertitude de la réception.   ce titre, de nombreux membres des réseaux institutionnels agissent dès le Tremplin pour accompagner la reconnaissance des récipiendaires de prix. Pascal Anquetil y revient :

« J'ai toujours essayé d'accompagner cette reconnaissance médiatique en écrivant des papiers à Jazz Magazine à l'issue des tremplins. C'est le cas Pierre de Bethmann que j'ai connu en 1994 et que j'ai encouragé à se présenter à la Défense. Il hésitaient à poursuivre une vie professionnelle dans le management d'entreprise. Je l'ai invité au New Morning pour les 10 ans du CIJ où Frédéric Charbaut (producteur) a eu un coup de cœur et l'a engagé. Le suivi est donc important sur le plan musical et dans le cadre de leurs parcours. Le tremplin permet l'émergence d'un talent même si certains disparaissent de la circulation. [...] Outre le prix financier, c'est la possibilité de jouer ; c'est devenu moins important maintenant, mais le disque ne suffit pas, l'essentiel pour le musicien c'est de jouer. Ainsi, au sein du jury, la discussion est collégiale ce qui fait qu'on oublie de là où on parle. » Pascal Anquetil, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 27, par téléphone, le 30/10/2016.

¹⁷⁰ Sagot-Duvaurox, D. & Guibert, G. (2013), *Musiques actuelles :  a part en live. Mutations économiques d'une filibre culturelle*. Paris : coédition IRMA / DEPS.

2.2.1. Développer un répertoire original au sein de la compagnie subventionnée

Le compagnonnage qui conduit des individus comme Pascal Anquetil à écrire un article à l'issue des concours et à inviter les récipiendaires de prix à se produire chez les membres des réseaux respectifs correspond à la situation où des individus vont évoquer le plaisir qu'ils ont eu à écouter ensemble le musicien ou la musicienne dans une autre situation en achetant son disque et en proposant à leurs proches de l'écouter en voiture, par exemple. Comme le montre Rosen dans sa théorie du tournoi¹⁷¹, elle conduit à faire peser une inégalité de principe vis-à-vis des perdants qui auront une occasion de moins de présenter leurs créations. Le producteur aurait pu cependant décider de ne pas écouter et de ne pas produire le lauréat du tremplin. De même que le lauréat aurait pu décider de maintenir son projet professionnel initial. L'idée telle que la présente Alfred Schütz consiste à chercher à remédier à cette situation grâce à l'expérience du concours où « l'interprète et l'auditeur se syntonisent l'un sur l'autre. Ils vivent ensemble dans le même flux, vieillissent ensemble pendant la durée du processus musical... on peut dire que la relation sociale entre l'interprète et l'auditeur repose sur l'expérience commune du fait de vivre ensemble simultanément dans plusieurs dimensions du temps »¹⁷².

Nous constatons parmi les individus qui circulent dans les réseaux institutionnels à l'issue d'un Tremplin et de manière pérenne dans ces réseaux que la communication s'oriente autour de principes valorisés dans le monde inspiré autour de l'improvisation et *l'interplaying* en complément d'apports d'autres appellations genrées, de coopérations dans d'autres univers artistiques et d'engagements passés, présents ou à venir avec l'Orchestre National de Jazz (ONJ), par exemple. La mention de référence à des figures inspirées, des disques comme *Giant Steps* de John Coltrane ainsi que le développement de projets avec leurs aînés valorisés dans les réseaux institutionnels participent à leurs structurations au sein de structures subventionnées en cumulant ces activités avec leurs activités passées dans d'autres univers, moins valorisés qui feront rarement l'objet d'action de communication. Ces principes sont néanmoins remis en question en permanence. Ils dépendent de la situation où s'établit la communication.

¹⁷¹ Rosen, S. (1981). The economics of Superstars. *American Economic Review*, p.845-858.

¹⁷² Schütz, A. (2007). *Ecrits sur la musique : 1924-1956*. Paris : Editions MF, p.134

En d'autres termes, la structuration pourrait se traduire dans la communication spécialisée par le fait que les musicien.ne.s. sont « arrivée.s à maturité ». Le fait de continuer à travailler avec ses pairs plus âgés que le récipiendaire participe à cette représentation par les autres individus. Pour reprendre le cas de Thomas Enhco, ce processus a été retardé car il a été renvoyé du CNSMDP et n'a pas joué avec l'ONJ. Dans son entretien, il précise que son arrivée à New-York lui a néanmoins permis de « développer une certaine empathie et une certaine lucidité sur ce que c'est d'être musicien ». C'est-à-dire que le fait de travailler dans une compagnie subventionnée ne signifie pas de bénéficier d'un contrat de travail permanent et durable. Lorsque Thomas Enhco communique sur le fait qu'il est devenu « lucide », il renvoie au fait que les musicien.ne.s américain.e.s sont amené.e.s la plupart du temps à jouer dans des conditions précaires aux États-Unis malgré leurs réputations internationales. L'étape de la structuration consiste donc à savoir comment et avec qui intervenir au cours d'une communication. Cet exercice, nous nous y prêtons au quotidien. C'est-à-dire que l'on s'adapte en permanence à la situation dans laquelle on se trouve en intégrant des expériences passées et nous cherchons à agir dans l'avenir malgré l'incertitude de la situation¹⁷³.

Pour les individus, cette phase de structuration, précaire, s'accompagne du développement de leurs projets et d'une singularisation relative. Elles ou ils agissent au sein d'une galaxie où la diversification de leurs projets artistiques et leurs capacités à se singulariser progressivement au sein d'un collectif sont perçues par les individus. À ce stade du processus, les musicien.ne.s présentent leurs travaux dans de nombreux espaces et ont côtoyé des individus très différents. Face à cette incertitude, les prix sont des dispositifs de communication pour justifier leurs structurations. Le fait d'être récipiendaire d'un Django d'or dans la catégorie « nouveau talent » a pu se traduire par l'intégration dans de nouveaux réseaux. De même que les coups de cœur, les étoiles ou les chocs décernés par la presse spécialisée pour un album ou le fait que des individus produisent une partie des disques des récipiendaires participent à leur valorisation. L'investissement actuel des individus dans les campagnes de financement participatif participe à cela. À travers l'analyse de leurs communications, nous observons que les récipiendaires de prix qui sont amenés à s'autoproduire durablement et qui n'ont pas de compagnies sont amenés à être déclassés à long terme. Cela se traduit par un manque de communication entre les individus. Elle n'entrave pas néanmoins la poursuite du travail à court terme.

¹⁷³ Latour, B. (2006). *Changer la société, refaire la sociologie*. Paris: La Découverte .

On pourrait dire que cette étape de structuration consiste à formuler un problème à résoudre autour d'une question (comment puis-je émerger dans les mondes du jazz ?), mue progressivement vers l'intéressement (comment parmi mes pairs et les individus que je rencontre, puis-je les convaincre de travailler avec moi et d'écouter mes compositions ?), puis vers une communication engageante à destination des individus (dans tel ou tel projet, qui aura quel rôle ? Par exemple, le rôle de leader ou d'accompagnateur ?) et enfin par la mobilisation des individus qui vont participer au développement de cette structuration (les individus deviennent les porte-paroles qui font croître les perspectives de diffusion en les communiquant vers d'autres univers, initialement non concernés). Ce processus est désigné par Jean-Yves Trépos et les sociologues de l'innovation comme le processus d'innovation tel qui l'est débattu entre Jean-Yves Trépos et Jean-Marc Leveratto dans cet entretien¹⁷⁴. Nous nous référons aussi à un article mettant en débat la passion des experts¹⁷⁵.

La particularité des années 2000 est que le processus d'innovation qui était préalablement établi autour de la figure de « l'inventeur » est actuellement valorisé par les représentants de l'État autour de la figure de « l'entrepreneur » dont le rôle est de renforcer la communication entre les individus au moment où ils innovent (en corolaire de l'usage d'objets qu'ils mobilisent et de dispositifs techniques sur lequel ils s'appuient)¹⁷⁶. Pour être perçu comme inspiré ou structuré au sein des réseaux institutionnels, cela suppose de se confronter en permanence à de nouveaux individus et de faire la connaissance de nouvelles personnes en maintenant une communication étroite avec ses anciens coopérateurs. À défaut, du point de vue de la sociologie de l'expertise, le travail ne pourra pas être évalué durablement. Nous observons à ce stade que cette absence d'évaluation conduit au *déclassement* de nombreux individus. Ces opérations de déclassement n'impliquent pas une exclusion puisqu'ils continuent à coopérer. Néanmoins, elles les éloignent peu à peu de nouveaux individus qui se conjuguent par un nombre décroissant de dates et de prix obtenus au cours des années 2000 dans les mondes du jazz. Elle produit *a priori* l'effet inverse pour les récipiendaires de prix qui multiplient les communications au cours du temps en région, en France et à l'étranger.

¹⁷⁴ Leveratto, J-M & Trépos, J-Y, (2010). *Éléments pour une rencontre de la sociologie et de l'économie*. [En ligne] Consulté en décembre 2017 : https://www.canal-u.tv/video/canal_socio/l_innovation.5898

¹⁷⁵ Trépos, J.-Y., (2004), *L'équipement politique des passions*, Le Portique, n°13-14. Trépos, J.-Y. (2006), *Savoirs professionnels et situations d'expertise*, Knowledge, Work, Society / Savoir, Travail, Société, vol. 4, n°2.

¹⁷⁶ Alter, N., (2000), *L'innovation ordinaire*, Paris : PUF.

2.2.2. Diffuser son travail en région, en France et à l'étranger

À ce stade du processus, se situer au sein du foisonnement de projets (compositions, collaborations dans de nombreux groupes, ouverture à d'autres disciplines et d'autres esthétiques) et des collectifs peut rendre difficile la structuration. Les prix « nouveau talent, meilleur jeune talent, révélation » sont alors autant d'indicateurs qui permettent de communiquer autour de la reconnaissance réciproque des individus où circulent les récipiendaires de prix. Nous avons observé que les récipiendaires ne communiquaient pas ostensiblement leurs prix au risque de créer des disputes. Au cours des échanges avec les individus, nous avons observé ainsi trois façons de le communiquer. Le prix peut être perçu comme une étape d'un processus où la route est encore longue ; comme un dispositif accessoire où le prix ne permet pas de vivre ; comme une consécration où après l'attente, le prix récompense l'effort. À travers l'approche longitudinale, nous avons pu solliciter des récipiendaires entre 5 et 15 ans après leurs récompenses tout en observant des réactions à chaud. À l'exception du Tremplin de jazz à la Défense ou de la mention de l'enregistrement dans des labels de qualité valorisé par les acteurs institutionnels, l'étape de structuration s'accompagne rarement de la référence à des prix. Les individus témoignent en revanche de la difficulté à se structurer, à trouver des financements et à communiquer les créations. Un chargé de diffusion nous interpelle à ce sujet à l'issue d'une table ronde « émerger, c'est bien. Se maintenir, c'est mieux » (Entretien avec Mathieu Feryn, Marc, AJMi, 20/07/2017). Actuellement, un nombre restreint d'individus poursuivent leurs processus car il y a peu de producteurs pour les accompagner et de nombreux concurrent.e.s. Dans le meilleur des cas, les individus participent activement à l'établissement des principes dans le(s) monde(s) concerné(s) en s'engageant dans des revues, des labels indépendants, des syndicats, la programmation de lieux ou dans les réseaux institutionnels. Les interdépendances conduisent certains à être déclassés¹⁷⁷ ou exclus car ils sont perçus comme trop exigeants au regard des moyens dont disposent les membres de ces réseaux. Ces individus se définissent comme des curieux, des défricheurs, ouverts à toutes les musiques, en recherche permanente. On observe à partir de notre base de données qu'ils coopèrent avec leurs pairs ayant enregistré entre 10 et 50 disques à leurs noms, entre 100 et 1000 disques en tant que side.wo.man.

¹⁷⁷ Eric Maurin démontre que le déclassement consiste en une opération de rupture où les personnes perdent une position sociale. Il précise que les personnes anticipent cette situation. Pour les récipiendaires de prix, elle consiste à communiquer sur l'absence de diffusion sur une longue période et la perte progressive de relations avec leurs pairs et leurs publics (cf. Maurin, E. (2009). *La peur du déclassement. Une sociologie des récessions*. Paris: Seuil).

En complément de ces coopérations et/ou celles au sein de l'Orchestre National de Jazz, les individus sont amenés à circuler en région, en France et à l'étranger. Ainsi, ils peuvent mettre à profit les compétences qu'ils ont développées lors de l'intégration ou la création de collectifs tels que la mise en œuvre d'actions de médiation culturelle, le montage de tournées, l'élaboration de contrats artistes et de contrats de cession, voire de coréalisation en complément de la participation à ces tournées, festivals et rencontres professionnelles. Le fait qu'ils rencontrent de plus en plus d'individus élargit leurs cercles relationnels. Compte tenu de cet élargissement, cela suppose de trouver des ressorts communicationnels pour maintenir ce lien dans la durée qui passent souvent par des références à des détails résultant des principes engagés au cours de leurs pratiques communicationnelles. Il peut s'agir d'éléments distinctifs fortement factuels, par exemple d'une référence à la couleur d'une chemise, à la longueur d'une moustache ou d'une barbe, à la manière de tenir son instrument, au fait de mettre en relation des individus entre eux dans une langue étrangère au cours d'une communication dans un salon professionnel. Ces basculements participent à leurs singularisations. La singularisation se fait au sein du collectif, sans évincer les individus autour d'eux. Ceci vaut également dans l'organisation du travail interne. En élaborant ou en suivant par exemple les feuilles de route¹⁷⁸ avec les structures d'accueil et les partenaires, les individus montrent leurs capacités à saisir et à retenir les informations. À l'issue de cette étape, les récipiendaires sont amenés à enregistrer un disque dans un « label de qualité » qui donne à son tour une information sur le développement du processus de valorisation des récipiendaires de prix. Sans prétendre à la généralisation de ce processus, à travers l'analyse sémiotique de la discographie des musicien.ne.s cumulant le plus d'abonnés sur les réseaux sociaux numériques (annexe 38 à 39), on peut procéder à différents constats. Au cours de la phase de création, les individus communiquent par le biais des pochettes discographiques autour de **signes abstraits ou des figures valorisées dans le monde inspiré** puis au cours de la phase de structuration, la pochette fait **la mention du nom qui est rattaché à un collectif** d'appartenance. Plus les individus se structurent, plus **leurs noms sont valorisés et se détachent du collectif** dans les supports de communication. Cette communication ne se réalise jamais seule, elle implique les différents individus mentionnés au cours du processus (cf. discographie Jeanne Added, ci-dessous).

¹⁷⁸ Les feuilles de route constituent le programme quotidien et détaillé des individus en tournée comprenant les références de leurs billets de train ou d'avion, l'heure et le lieu du voyage, le contact et l'heure du pick-up à l'arrivée dans la ville où se déroule le concert, la salle et les informations techniques sur la salle, le lieu et l'heure du repas, le lieu et l'heure des essais techniques, le lieu d'hébergement et *in fine* comme à l'arrivée, le contact et l'heure du pick-up au départ, les références du billet de train ou d'avion, l'heure et le lieu du départ, par exemple.



Discographie et récompenses de Jeanne Added

Etoiles Culture Jazz pour l'album Oui en 2007

Victoire du jazz pour « l'album jazz instrumental de l'année » pour l'album Oui en 2008

Etoiles Culture Jazz pour l'album Live in Baerlin en 2011

« Prix du disque français » décerné par l'Académie du Jazz pour l'album Nouvelle Vague en 2014

Victoire du jazz « l'album jazz instrumental de l'année » pour l'album Supersonic play Sun Ra en 2014

Victoire du jazz pour « l'album jazz instrumental de l'année » pour l'album Nouvelle Vague en 2015

2.3. Publiciser ses travaux en fédérant une audience élargie

On observe à travers la réputation dont bénéficie Jeanne Added que la communication de son nom sur le disque est une étape préalable à l'établissement de sa grandeur dans le secteur du rock. Si nous nous étions maintenus à encadrer son parcours avec la notion de carrières artistiques, cela ne nous aurait pas permis de comprendre les dynamiques singulières vécues au sein des collectifs. La notion de processus permet en revanche de comprendre les « tournants » et les choix qu'entreprennent les individus en coopération dans leurs communications. Ils informent le discophile averti du soutien des différents individus concernés au fur et à mesure que le processus communicationnel se dynamise. En complément des coopérations passées ou présentes, à ce stade, l'intégration des individus dans les réseaux institutionnels leur permet d'anticiper le fait de travailler devant une audience élargie. S'ils communiquent sur leurs activités présentes, leurs activités passées s'exercent en complément dans d'autres espaces où les acteurs institutionnels ne sont pas nécessairement amenés à communiquer.

Avec ce constat, on pourrait valider la thèse de « l'effet Matthieu » montré par Merton¹⁷⁹. Le risque serait de justifier un phénomène qui concerne un nombre restreint d'individus, à standardiser des trajectoires biographiques et à se positionner en termes de principes. Au regard de notre corpus de dates, l'absence de collaborations de Thomas Enhco avec ses pairs dans une partie des espaces, membres des réseaux institutionnels valorisant les figures créatives conduit, par exemple, à nuancer cette montée en généralité. Nous observons d'autres individus au contraire qui ne basculent pas dans d'autres réseaux en cherchant à maintenir des activités dans le domaine de la création. Lorsque les individus évoquent ainsi « un.e jeune qui monte », ils désignent une structuration ascendante des individus dans leurs réseaux, une forme de réussite ascendante et précoce, ou une présence récurrente des individus dans leurs communications. Les variables quantitatives et d'autres telle que la vente des disques montrent que les récipiendaires les plus primés ne sont pas nécessairement les plus diffusés et inversement¹⁸⁰. L'intérêt d'observer le processus de Thomas Enhco avec d'autres cas est de comprendre les effets singuliers vécus et perçus au sein des collectifs et de la vie culturelle des individus.

¹⁷⁹ Merton, R. K. (1968). The Matthew effect in science. *Science*, 159 (3810), 56-63. Merton, R. K. (1988). The Matthew effect in science. *Cumulative advantage and the symbolism of intellectual property*, 606-623.

¹⁸⁰ On peut citer l'exemple de Frank Michael. Il n'a jamais obtenu de prix, apparaît rarement dans les médias nationaux et a vendu près de 10 millions de disques dans le monde au cours de galas.

Ainsi, il est possible d'atteindre l'étape de publicisation sans être structuré, elle se traduit néanmoins par un risque de controverse pour les individus concernés¹⁸¹. Le fait d'être publicisé peut se mesurer à la croissance du nombre d'articles ou d'apparitions de la communication du nom du récipiendaire dans les industries de la communication. Elle implique que son nom circule et est exposé à des polémiques. La communication doit être cohérente, d'une part, au regard du parcours des individus ; d'autre part, au regard des principes engagés en situation. Ainsi, au cours de leurs structurations, des individus comme Ibrahim Maalouf ou Anne Ducros n'ont pas intégré l'ONJ. Il communique néanmoins sur leurs coopérations avec des orchestres de jazz ou symphoniques. Le fait qu'Ibrahim Maalouf soit récipiendaire d'un César pour le film « Dans les forêts de Sibérie » participe à cette étape de publicisation soit à communiquer sur la diversification de ces pratiques, notamment dans les industries de la communication et dans les médias informatisés. La diffusion de leurs noms et la reconnaissance de leurs noms par les individus se traduisent également par l'obtention de victoires du jazz. On observe que les individus récipiendaires dans la catégorie « révélation de l'année » ne parviennent pas toujours à réaliser ce « tournant ». Le basculement principal qui peut se produire dans leur communication à cette étape consiste à écarter de la communication une partie des individus avec qui ils ont coopéré jusqu'à présent. C'est-à-dire faire le choix de communiquer sur la diversification à leur nom propre. Cela implique d'être présent dans les réseaux institutionnels et dans des réseaux plus rémunérateurs. La hausse du cachet qui accompagne la singularisation et la diversification ne permettent pas toujours à des individus jusque-là coopérateurs de se payer les services de la ou du récipiendaire concerné. De fait, nous avons observé que les récipiendaires cherchent à maintenir la communication sous différentes formes telles que la publication de disques qui font explicitement référence aux individus concernés, l'invitation des individus circulant dans les réseaux institutionnels lors de leurs tournées, la production de concerts en hommage à leurs pairs, etc. Cette publicisation conduit les individus à développer des relations dans des groupes ayant un effectif plus restreint où ils s'engagent régulièrement avec les mêmes personnes¹⁸².

¹⁸¹ On peut définir la notion de controverse comme un processus de production collective qui implique des connaissances et des individus. La notion de traduction renvoie « aux opérations par lesquelles des énoncés sont mis en relation les uns avec les autres, mais également avec des éléments matériels (des substances, des instruments techniques), des compétences incorporées dans des êtres humains, des procédures ou des règles ». (cf. Latour, B. (2006). *Sociologie de la traduction*. Paris: Presse des Mines, p.235).

¹⁸² Anderson, A.B. & Faulkner, R.R., (1987), *Short term projects and emergent careers: evidence from Hollywood*, *American Journal of sociology*, vol.92, n°4, pp.879-909.
---- (1993), *Annales : économies, sociétés, civilisation*, Mondes de l'art n°48-6.

À ce moment du processus, de nombreux individus poursuivent leurs collaborations passées avec leurs collègues qui se sont maintenus à l'étape de structuration car l'incertitude d'être intégrés durablement dans ces nouveaux réseaux risquerait de les déclasser. En complément de l'évolution des pratiques professionnelles et de la composition des groupes, nous avons observé que les individus adaptaient également la technique de leurs instruments. L'hybridation des styles se maintient dans leurs pratiques, mais la sonorisation est de plus en plus minimaliste. Le recours aux machines, à l'amplification, aux effets se substitue peu à peu au profit de l'acoustique. La sollicitation des individus au cours des performances a pour principal effet de déplacer la notion d'improvisation vers la notion de communication autour de son image. Toutes deux ne s'excluent pas l'une de l'autre. Elles sont présentes en proportion différente dans l'ensemble des étapes où s'établissent les grandeurs. Les récipiendaires quittent progressivement ce qu'ils ne voulaient pas, l'acoustique est ainsi justifiée comme une opportunité d'épurer leurs sons et fait suite à des expériences qui se sont réalisées au cours de leurs structurations. Le moindre bruit « en trop » peut alors faire l'objet d'un débat avec les individus. Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, la précarité des situations peut conduire à des disputes, des succès, des déclassements ou des vies de famille sacrifiées. Plus les récipiendaires évoluent dans des univers élargis, plus ils sont exposés et plus ils sont isolés. Il en est de même à cette étape car la publicisation de son nom sur les affiches ou de son visage sur les pochettes de disque qui conduisent certains récipiendaires à accepter (ou refuser) l'image qu'ils ont ou qu'ils donnent d'eux-mêmes. L'image crée chez les individus un rapport à soi et à ses origines. François Jost montre ainsi « [...] que l'on ne peut parler de l'image en général et que les documents audiovisuels ne prennent sens dans leur diversité que par rapport aux sources ou, en tous cas, par rapport à celles qu'on leur imagine — automatiques ou humaines — et aux intentions qu'on leur suppose : surveiller, informer ou faire une œuvre d'art »¹⁸³. La démonstration de François Jost fonctionne dans le domaine du jazz car les individus tentent de faire correspondre leurs images en invoquant les « sources » d'inspiration et le rapport qu'entretiennent leurs productions « aux origines ». Le temps d'un regard, de manière réflexive, les individus testent ainsi leurs relations réciproques. On ne sera alors pas surpris de voir figurer sur les pochettes des disques, en complément du nom, le visage des individus qui agissent comme une interface communicationnelle sur leurs propres représentations. C'est ainsi que les individus remédient à des expériences passées en invoquant des regards « familiers ».

¹⁸³ Jost, F. (1998). *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*. Paris : Méridiens Klincksieck. p.11

2.3.1. Publier un disque à son nom

Le fait d'avoir été jusqu'à présent à l'initiative des rencontres et que désormais les individus les sollicitent de façon croissante peut les conduire à une situation d'échec ou de rejet. La communication de son image rend compte à la fois de pratiques passées, en cours et anticipent les effets de réputation malgré l'incertitude de leurs réceptions. Le cumul des expériences apporte ainsi une stabilité relative. Le visuel du disque agit comme un élément de médiation culturelle. Mais sa réception varie à l'épreuve du temps. Si jusqu'à présent, nous avons relevé des éléments sémiotiques sur la pochette tels que la présence de figures abstraites à l'étape de création ; la référence au collectif à l'étape de structuration ; l'étape de publicisation se traduit par la publication d'un disque à son nom où son visage et son instrument de prédilection sont visibles. Ces signes participent à attribuer un nom à l'œuvre. Ils occupent une fonction auteur¹⁸⁴. L'analyse sémiotique des pochettes permettent d'observer ces variables et l'analyse pragmatique d'identifier leurs incidences en termes de communication. Le rapport spécifique qu'entretiennent les discophiles avec cet objet a un intérêt certain. D'autant plus que nous avons pu observer que le disque tient un rôle essentiel dans l'établissement des grandeurs au cours des années 2000 en complément du *live*¹⁸⁵ et d'autres sources de revenus¹⁸⁶. Nous y reviendrons au cours des prochaines parties. Les récentes mutations conduisent de nombreux récipiendaires de prix à s'autoproduire, à dégager plus ou moins de revenus des ventes de disques. Le disque demeure néanmoins essentiel dans la communication. C'est un support lié à l'histoire du jazz et au développement des pratiques professionnelles. Il constitue une carte de visite pour la diffusion dans les relations avec les diffuseurs et agit comme un élément de médiation culturelle à l'issue des concerts. Le témoignage des individus converge sur un point : au cours des années 2000, il y a une quantité foisonnante et croissante de disques en circulation, mais une difficulté cruciale à trouver des distributeurs et des moyens pour financer leurs disques. Vincent Beissières, créateur du label *Jazz & People*, qui se définit comme un passeur revient au cours d'un entretien que nous avons réalisé sur les difficultés croissantes des musicien.ne.s :

¹⁸⁴ Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur ? Dans *Dits et écrits*, p. 789-821. Paris: Gallimard.

¹⁸⁵ Frith, S. (2007). La musique live, ça compte *Réseaux*, pp. 179-201.

¹⁸⁶ d'Angelo, M. (1985). *Les multinationales et les stars dans la musique classique*. Paris: Centre de sociologie des organisations. d'Angelo, M. (1989). *La renaissance du disque : les mutations mondiales d'une industrie*. Paris: La Documentation française.

« J'ai créé Jazz & People avec le souci d'accompagner les musiciens, d'être un passeur entre eux et les publics et pour leur faire profiter de mes compétences. J'espérais développer l'activité de commissaire d'exposition et poursuivre l'accompagnement d'artistes. Christophe Dal Sasso au même moment avait des difficultés à financer son disque, il avait une bande de *Love Suprême*, arrangé pour big band. C'est un disque qu'il avait enregistré dix ans auparavant avec les Belmondo et qui n'était jamais sorti. Il se trouve que c'était les 50 ans de *Love Suprême* et qu'il avait la volonté de le sortir. Je lui ai conseillé de monter un financement participatif via Internet et de l'accompagner dans la distribution du disque. Voyant l'encouragement des Belmondo et mon expérience avec les labels, je voyais bien que le modèle du musicien entrepreneur se développait, mais au détriment de compétences et de financements. Je me suis dit que je pouvais développer un modèle coopératif avec des artistes producteurs et mon réseau de diffusion, une image de marque, une ligne éditoriale. » Vincent Beissieres, entretien avec Mathieu, au téléphone, annexe 22, 16/03/2016.

Le rôle qu'occupent ces médiateurs consiste donc à favoriser la communication entre les récipiendaires de prix et les publics afin d'ouvrir leurs cercles de sociabilités. Au cours de ces difficultés, pour ces individus, le temps semble s'accélérer. Par exemple, parmi notre corpus, sur la proposition de son président, l'équipe Culture Jazz a décidé d'attribuer des « Oui, on aime » pour que les auteurs de chroniques puissent attribuer à leurs disques favoris un soutien au fil de l'eau alors que jusqu'à présent ils établissaient une série d'étoiles en fin d'année. L'étude de la réputation des récipiendaires de prix et la valorisation de leurs compétences sur le marché du travail ne conduisent pas toujours ces étoiles à devenir des stars au cours de l'année. Elle agit autrement dans le domaine du cinéma, par exemple¹⁸⁷. L'hétérogénéité des pratiques des individus, la circulation de l'information dans les mondes du jazz français et dans d'autres univers participent à la difficulté de saisir la communication de manière unilatérale. Faire le choix de publier un disque à son nom pose donc des questions identitaires. Cela revient pour les individus à être attentif au moment où il intervient dans le processus réputationnel. Ainsi, en nous appuyant sur mes expériences en tant que producteur radio, des entretiens avec des directeurs de labels et des tables rondes avec des individus à ce sujet, nous constatons que l'implication des individus dans la communication favorise la réception critique d'un disque. Le cumul de sociabilités et de relations avec les pairs au cours du processus que nous sommes en train de présenter participe assez largement à cette réception collégiale. Comme le montre Philippe Le Guern, il est plus aisé de produire un disque à son nom au cours des années 2000¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Leveratto, J.-M. (2007). De "l'étoile" à la "star". L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité. Rennes: Presse universitaire de Rennes.

¹⁸⁸ Le Guern, P. (2012). Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique, *Réseaux*, n°172, p.29-64.

La question de la distribution demeure néanmoins problématique car l'incertitude de sa réception demeure, quels que soient la grandeur des récipiendaires de prix et les dispositifs employés. Le fait de communiquer sur sa sortie trop tôt auprès des industries de la communication peut faire peser un risque supplémentaire à l'établissement des grandeurs. Les principaux interlocuteurs sont alors les journalistes qui reçoivent une quantité croissante et quotidienne de disques. Dans la communication, des variables telles qu'un label perçu comme étant de qualité (par exemple, Label Bleu ou La Buissonne) auprès des acteurs concernés, la coopération avec des musicien.ne.s précédemment primé.e.s, la version de l'enregistrement ou le lieu de l'enregistrement peuvent être autant d'informations participantes à la réception critique du disque. Il nous semble évident à ce stade qu'un inconnu autoproduisant un disque original ou réédité dont ses pairs n'ont pas reçu de prix aura beaucoup de difficulté à être publicisé s'il n'implique d'individus avec lui. Une partie des directeurs de labels s'accordent sur l'idée que le lancement d'un disque et la diffusion à la mi-avril, suivie d'une tournée dans la programmation saisonnière et festivalière et suivie d'un concert dans une grande salle parisienne à l'automne et l'anticipation de la fin de la diffusion permet d'amorcer la prochaine sortie d'un disque et contribue ainsi très largement à la réputation de son porteur de projet. La densité des événements (sollicitations presse, augmentation du nombre de dates et des voyages à l'étranger, par exemple) suppose que la ou le récipiendaire soit préparé moralement et physiquement. Des éléments organisationnels tels que le suivi des bagages peut être rapidement problématique ou la casse d'un instrument auquel sont attachés les individus. « Ma valise n'a pas transité au moment de la correspondance. Toutes nos affaires étaient restées à Bogota alors que nous arrivions à El Salvador. Les organisateurs nous ont fourni du change et finalement les valises ont été réceptionnées à temps. Il s'en fait fallu d'un cheveu d'annuler le concert. » (Hélène, entretien avec Mathieu Feryn, la Gare de Coustellet, 24/03/2017). La perte d'un bagage contenant des partitions, des instruments ou des affaires personnelles à l'occasion d'un concert à l'étranger ou la fatigue conduisant les récipiendaires à s'écharper entre eux peut favoriser l'affaiblissement de leur grandeur, quels que soient leurs niveaux de réputation. Le fait aussi d'être trop ou de ne pas être assez exigeant pour respecter les consignes qui sont données sur la fiche technique ou le back-line peuvent contribuer à faire évoluer leur grandeur. Lucien Karpik montre que cette économie repose sur les catégories de jugements¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Karpik, L. (2007). *L'économie des singularités*. Paris: Gallimard. Pour Karpik, cette démarche consiste à qualifier et hiérarchiser les singularités où les dispositifs sélectionnent et rassemblent les individus.

2.3.2. Circuler dans les scènes généralistes et les théâtres de ville

Le fait qu’au cours de la promotion d’un disque à son nom, la communication permet aux individus de se singulariser au sein d’un groupe professionnel ne limite pas l’incertitude de la réception. Cela conduit à anticiper la communication à destination des individus et la diffusion de l’information. Le fait d’intégrer des mondes où les principes ne sont pas en phase avec les siens ou ceux employés jusqu’à présent freine l’ascension des individus. Ils pourront à long terme craindre le déclassement où il leur sera reproché par exemple leurs mauvais caractères ou leurs demandes disproportionnées. Ainsi, au cours de nos expériences de production de concerts et de tournées, nous avons observé que les individus sont en permanence en train de se réajuster vis-à-vis de ces engagements réciproques. De plus, la réflexivité leur permet d’agir sur leurs propres représentations afin de comprendre l’environnement dans lequel ils se trouvent et de faire évoluer leurs rapports à l’espace et au temps en étant attentifs à des éléments corporels, par exemple.

En 2012, le fait que Thomas Enhco communique sur l’album *Fireless* qui l’a produit chez Label Bleu avec son trio n’entrave pas le fait qu’il poursuit des coopérations en complément d’autres formations avec lesquelles il joue à New-York (où il vit). Sur la pochette de ce disque, la présence de son nom et de son visage nous informe de sa singularisation progressive (cf. figure ci-après). La diversification de ses pratiques professionnelles est reconnue par les acteurs industriels et lui permet d’obtenir une victoire du jazz en 2013 dans la catégorie « Révélation jazz de l’année ». Il est ainsi soutenu par la Fondation BNP Paribas qui devient son mécène. Nous avons constaté que le basculement des réseaux institutionnels vers les réseaux privés s’accompagnait également souvent d’un changement d’agent ou de producteur (au sein de l’agence Anteprema ou Giant Steps, par exemple) qui permet aux individus de faire la connaissance de nouveaux acteurs. C’est-à-dire que les individus travaillent ensuite dans des scènes généralistes, des théâtres de ville et progressivement dans des festivals de musique classique à leurs noms. Ils valorisent ces actions dans leurs communications ainsi que les individus évoluant à leurs côtés dans le monde industriel. En 2014, Thomas Enhco a ainsi travaillé à la Folle Journée de Nantes et à l’étranger¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Maisonneuve, S. (2002). Bach, La Folle Journée. Dans S. Maisonneuve, A. Hennion, & G. Teil, *Le goût comme un faire ensemble* (p. 31-106). Paris: Ministère de la Culture.

Le cas de Thomas Enhco n'est pas isolé compte tenu de la formation de nombreux récipiendaires à la musique classique au conservatoire. Les créations sont alors davantage perçues comme des compositions où sur le temps du concert, le répertoire bien qu'en mouvement en fonction des contextes où se produisent les individus fait plus souvent référence à la chanson française, à des standards de jazz, à des œuvres classiques, à des clin d'œil à des collaborations passées. Chaque étape agit sur la réputation du récipiendaire de prix comme une référence au passé, à son histoire, à ce qui serait consécutif d'une culture partagée avec les individus et conduisant à leurs engagements réciproques et de principes communs. Elle rompt avec la représentation d'un exercice purement virtuose.



Figure 9. *Fireless* de Thomas Enhco

De la formation avec leurs pairs à la constitution de leurs premiers groupes, de leurs premiers groupes à la participation à des orchestres, des orchestres vers les formats allant du tentet au quintet, du quintet au trio, les individus lorsqu'ils se singularisent sont également amenés à communiquer de plus en plus sur leurs interventions en solo en complément des projets de groupe qu'ils maintiennent avec une équipe de travail constante. La communication participe alors à se représenter le fait qu'il ou elle est de plus en plus seul.e sur scène alors que du fait de la diversification de leurs activités et du lien qu'il ou elle tente de maintenir avec les individus, le travail est plus étendu et plus instable. La diversification implique que les récipiendaires de prix passent d'un monde à l'autre, de pratiques à d'autres, où les individus doivent ainsi confirmer la compétence de caméléon qu'ils ont acquise tout au long de leur parcours en communiquant sur leurs singularités et leurs capacités à trouver une cohérence avec leurs parcours.

Le soutien des individus dans les industries culturelles comme Universal ou des labels perçus comme prestigieux (Deutsche Gramophon, par exemple) accompagne cette communication au contact des pairs de réputation équivalente. La diffusion en complément de leurs musiques dans des génériques à la télévision, au cinéma ou à la radio du service public participe assez largement à constituer une médiaculture¹⁹¹. La diffusion à venir dans les lieux consacrant la musique classique où ils sont invités à venir présenter leurs compositions ou reprendre des œuvres classiques se réalise avec des orchestres. La référence de Michel Portal à Bartók, de Richard Galliano à Bach, le concerto pour trio de Martial Solal participe à une série d'exemples illustrant notre propos. Nous pourrions également citer la référence de Louis Sclavis à Rameau, Andy Emler à Ravel, Wynton Marsalis à Haydn, Chick Coréa à Mozart, l'apprentissage de Charlie Parker avec Nadia Boulanger. Les cas seraient nombreux et les plus connaisseurs de nos lectrices et de nos lecteurs constateront que le principe qu'ils accordent aux uns et aux autres varie en fonction de l'avancée de leur propre processus et ceux des récipiendaires au sein de(s) monde(s) où ils communiquent. L'étape de publicisation ne signifie pas pour autant que les individus puissent être oubliés du jour au lendemain, notamment à leurs morts. Si, une partie des individus est amenée aujourd'hui à évoquer le génie de Mozart, d'autres le déconstruisent et d'autres interviennent dans le maintien de sa grandeur. Dès lors, quelles sont les étapes préalables¹⁹² participant à patrimonialiser les « grand.e.s » récipiendaires¹⁹³ ? Peut-on rattacher cette phase à un monde ? En 2017, lorsque nous évoquons la grandeur de Thelonious Monk, signifie-t-on qu'il est patrimonialisé par les individus dans les mondes du jazz français ? Pouvons-nous interroger le fait que les prix *in Memoriam* ou de la meilleure réédition ont cette vocation ? Nous observons qu'au fur et à mesure que les créations sont perçues comme des compositions et progressivement comme des œuvres, la terminologie sémantique agit différemment selon les situations où les individus communiquent. Ainsi, le fait de réinterpréter des œuvres de musiciens ou musiciennes décédés, de recourir à des objets de leur vivant comme leurs instruments de musique, leurs techniques ou leurs partitions sont autant de médiations techniques employées par les individus.

¹⁹¹ Maigret, E., & Macé, E. (2005). *Penser les médiacultures: Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Armand Colin.

¹⁹² Akrich, M. (1993). Les formes de la médiation technique. *Réseaux*, 87-98.

¹⁹³ Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiations symboliques*. Paris: L'Harmattan.

2.3.3. La patrimonialisation de son vivant ou revivre après sa mort

Jean Davallon aborde la notion de patrimonialisation sous l'angle des objets qui sont transmis. Selon lui, tout patrimoine suppose que l'on nous a transmis une chose qui vient du passé. Il ajoute que le patrimoine culturel ne peut pas être vendu ni détruit. La spécificité du jazz consisterait-elle alors à réactiver en permanence ce processus ? Cette approche semble valider la définition du concept car elle implique que la découverte de l'objet du passé soit perçue comme une trouvaille, que son origine soit certifiée, émanant d'un monde d'origine, représenté par le monde d'origine et célébré au cours de son exposition afin de transmettre aux générations futures. Le fait, par exemple, qu'un.e récipiendaire reprenne une œuvre sur la base (de la trouvaille) d'un arrangement travaillé à la manière de l'un de ses aînés ; que cet arrangement soit certifié par les individus au cours de l'improvisation ; que le récipiendaire y fasse référence en invoquant le lien avec le passé ou qu'il déclare avoir collaboré avec l'un des musiciens à l'origine du standard et que les individus participent à célébrer cette découverte en font un objet de patrimonialisation. Il semble que ce processus soit négocié en permanence.

Le fait d'avoir fréquenté à différents moments de sa vie des bars, des places animées, des studios d'enregistrement, des salles de concerts, des auditoriums, des opéras, des théâtres en ayant une posture de caméléon ayant fait l'objet de captations audiovisuelles et de souvenirs plus ou moins partagés avec les individus participe à l'établissement de ce processus. Le fait même d'avoir composé et d'avoir rédigé des manuels d'apprentissage de son vivant participe, par exemple, à observer dans des concerts des références explicites effectuées par leurs descendants au cours de leur vivant ou *post mortem*. Qu'il s'agisse d'individus valorisés comme des créateurs, des compositeurs structurés ou publicisés, l'ensemble des récipiendaires de prix injectent des références explicites au passé dans lesquelles ils cherchent à apporter une référence plus personnelle et contemporaine. Considérer à ce stade que les créateurs ou les compositeurs s'opposent ou que les musiciens ordinaires s'opposent aux grands consisterait à émettre un jugement de principe tant on voit qu'à différents moments de leurs vies ou du stade de l'avancée du processus réputationnel, ils sont amenés à avoir un rôle pluriel. Nous n'aurons de cesse de signaler à notre lectrice et à notre lecteur que cette analyse fut déjà soulevée par Michel De Certeau¹⁹⁴.

¹⁹⁴ De Certeau, M. (2005 (1969)) *L'étranger ou l'union dans la différence*. Paris : Le Seuil.

Nous attirons donc votre vigilance sur un point. Considérer qu'un nombre limité de récipiendaires crée et mérite plus les récompenses que d'autres, considérer qu'il y a une adéquation entre les pratiques des uns qui se fait au détriment des autres sans considérer que ce travail se fait dans une justice mise en équivalence et en permanente tension conduit à représenter le processus démocratique de manière élitiste¹⁹⁵ alors même qu'il résulte de pratiques communicationnelles où chacun peut émettre son point de vue. La communication agit à tous les niveaux sur les frontières mouvantes et émouvantes de ces mondes, ils sont en permanence dynamisés, car les individus sont vivants. Comme le démontre Halbwachs, nous sommes en capacité d'identifier à travers un son, un individu qui est patrimonialisé car « c'est le son qui fait penser à l'objet, parce qu'on reconnaît l'objet à travers le son ; mais l'objet lui-même [...] évoquerait rarement tout seul le son »¹⁹⁶. L'objet est donc culturel.

La mémoire collective chez les musicien.ne.s permet de situer les individus et de définir une série d'épreuves où ils peuvent qualifier les différents principes auxquels se réfèrent les individus au sein des mondes du jazz français et leurs capacités à faire évoluer leurs pratiques communicationnelles. Tout comme nous venons de le voir, les individus entretiennent des relations en permanente évolution où ils développent des pratiques hétérogènes. Afin d'éviter toutes formes d'ethnocentrisme, nous chercherons comme le préconise Geertz¹⁹⁷ à identifier des situations précises où les individus évaluent la capacité des récipiendaires à intégrer un groupe, à initier des projets ou à être le compagnon de route de leaders. Nous chercherons ainsi à dessiner le contour des pratiques communicationnelles à travers l'usage d'objets. Le fait que des récipiendaires fassent l'objet d'études universitaires par des chercheurs qualifiés et soient cités et invités dans d'autres univers à différents moments de leurs vies invite à repenser nos lieux d'observation. Les spécificités locales, régionales, nationales et internationales supposent d'être étudiées en profondeur, dans toutes leurs complexités. Aborder les trajectoires des artistes en mentionnant la notion de « talent » ou de « génie » consiste à partir du postulat qu'il y a des gens plus talentueux et plus géniaux que d'autres. Or, chacun d'eux travaille avec une grande énergie et l'absence de critères explicites encadrant les dispositifs où ils exercent leurs métiers renforce aujourd'hui l'incertitude de leurs pratiques professionnelles.

¹⁹⁵ Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.

¹⁹⁶ Halbwachs M., (1950 (1939)), La mémoire collective chez les musiciens, in *La mémoire collective*, Paris : Presses universitaires de France, p.168-201.

¹⁹⁷ Geertz, C. (1986). *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir. Trad. de l'anglais par Denise Paulme*. Paris: Presses Universitaires de France.

L'idée de révélation ou de don n'apparaît pas en l'état comme pertinente, sauf lorsque le don produit un contre-don. Elle engage le chercheur à attribuer un principe sur ce qu'il voit sans interroger son fondement en passant à côté de tout ce qui est pourtant sous ses yeux. Analyser les interactions sociales sans en faire l'épreuve sur le terrain revient à justifier la compétition comme une nécessité. Or, à travers les processus individuels et collectifs, nous découvrons au fur et à mesure, le développement de compétences qui s'exercent de manière complémentaire au sein de la vie culturelle où les rôles s'échangent au cours des relations de communication. C'est peut-être là l'une des leçons essentielles que nous offre l'étude des principes dans les mondes jazzistiques. Elle nous permet de déceler comment se fabrique une partie de notre vivre ensemble, dans et en dehors les espaces institutionnels, où les individus s'investissent silencieusement avec une grande humilité en situation à la manière du schéma ci-dessous¹⁹⁸. Le brouillard qui existe entre les frontières des univers culturels agit à la manière de la galaxie jazzistique. Chacun cherche à disposer de traces et d'empreintes durables de son passage. Rappelez qu'un individu a inscrit son nom sur le portail d'une école, participe à l'inauguration d'une salle de concert portant son nom ou rattache son nom à celui d'une rue et dès demain vous constaterez que le passant l'a probablement déjà oublié !¹⁹⁹.

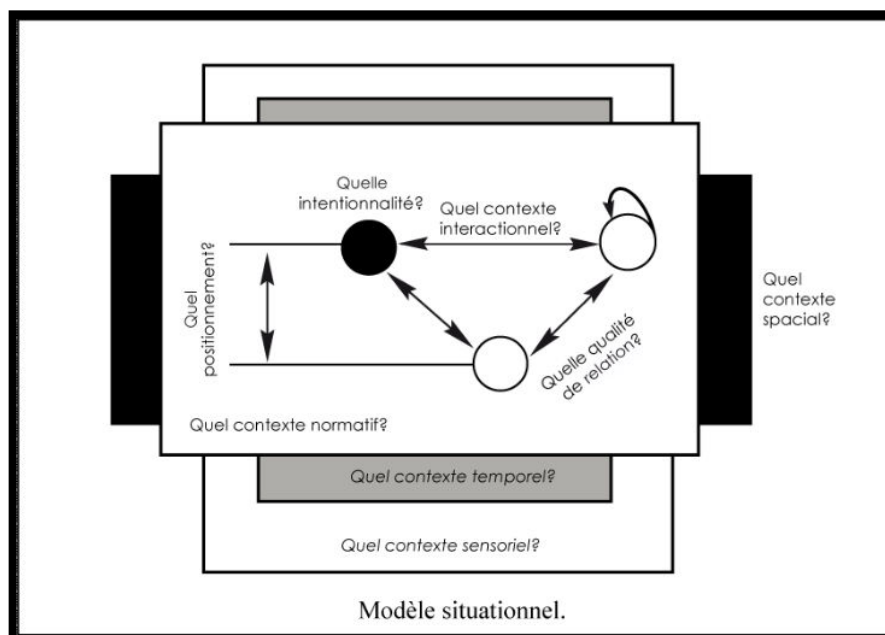


Figure 10. Modèle situationnel de la relation de communication

¹⁹⁸ Muchielli, A. (2010) Les modèles de la communication, in *La Communication -Etat des savoirs*, Paris : Editions Sciences Humaines, p.70.

¹⁹⁹ Sagot-Duvaurox, D. (1995). Incertitude qualitative et fonctionnement des marchés artistiques. Dans F. Benhamou, J. Farchy, & D. Sagot-Duvaurox, *Approches comparatives en économie de la culture*, Paris: IGREC-ADDEC, p. 615-633.

Synthèse du chapitre

Au début de ce chapitre, nous cherchions à comprendre l'évolution de la communication des récipiendaires de prix, à travers l'exemple de Thomas Enhco. Ce, afin de voir en quoi elles étaient singulières et communes à de nombreux récipiendaires de prix au cours des années 2000. Nous voulions mesurer la réputation des récipiendaires de prix et potentiellement l'économie des mondes jazzistiques. Nous avons notamment voulu montrer en quoi elle permettait de mobiliser trois phases *a priori* structurantes le processus réputationnel où sont valorisés des récipiendaires de prix au contact de leurs pairs et des individus consistant à créer, se structurer et être publicisé. Or, le fait de justifier l'amorce du processus en abordant la question de créer pose un problème. La ou le récipiendaire de prix est amené tout au long de son parcours (et souvent de sa vie) à créer. Par exemple, il peut créer une œuvre, créer un groupe qui permet ensuite de créer des emplois autour de son œuvre, créer une opportunité pour diffuser son groupe et muer vers la création d'un groupe et d'une œuvre qui portera son nom. Amorcer un processus par une phase en permanente redéfinition renforce la dynamisation de son économie sans être nécessairement vertueux. D'autant plus que la phase de structuration consiste à valoriser des attributs d'une chose pour encadrer la chose alors même que la nature culturelle de cette chose est poreuse. Se structurer agit souvent autrement dans une vie de récipiendaire de prix. Cette étape consiste soit à maintenir la ou le récipiendaire là où il.elle est, soit à le ou la déclasser, soit pour un nombre limité à basculer dans d'autres mondes ; c'est une série d'opérations de communication qui ont pour principale conséquence de renforcer la précarité et la coopération entre les individus. Quant à la publicisation, elle fait courir le risque qu'un nombre limité de récipiendaires de prix soit reconnu après leur mort (combien connaissons-nous de pianistes ayant exercé au cours de la vie de Mozart ?). Les étapes préalables à l'établissement des grandeurs conduisent à donner une vision élitiste alors que les pratiques culturelles sont hétérogènes et font état d'apports mutuels les uns avec les autres.

Les cas présentés nous rappellent que les différentes étapes consistent à agir sur la communication professionnelle pour s'ouvrir vers d'autres mondes et sur d'autres univers. Il nous incombe d'identifier dans le détail chacune d'elles et les raisons pouvant expliquer les changements lors de l'établissement des grandeurs dans le temps, méthode que défend notamment Andrew Abbott²⁰⁰. Car, selon nous, le risque d'une approche structuraliste est de rester en haut ou sur un segment de la pyramide sociale. En s'intéressant au fondement de la pyramide, ainsi qu'à la manière dont ont été agencées chacune de ses pierres, à leurs provenances, aux glissements ou à l'abandon de certains blocs, à l'établissement d'autres pyramides à proximité et à la comparaison avec d'autres édifices ; on se rend rapidement compte de la complexité de ces dynamiques culturelles qui sont en mouvement. Peut-être même que certains des fondateurs et des individus n'ont jamais été sur la pyramide car dès le départ, ils n'ont pas été intégrés dans les réseaux institutionnels qui les observent en tâchant de les rattacher aux catégories qu'ils ont construites. Observer les récipiendaires de prix jazzistiques suppose de les suivre au fur et à mesure, d'avoir conscience que leurs grandeurs peuvent s'effondrer, qu'ils peuvent être remplacés et oubliés à tout moment. Nous allons donc faire la synthèse de ces 3 étapes concourant au développement de leur réputation en montrant les porosités dans nos cultures. La figure à la fin de la synthèse de ce chapitre a pour objectif de visualiser l'effet de la communication institutionnelle lors des étapes préalables à l'établissement des grandeurs. Comme nous l'avons mentionné au cours de ce chapitre, il existe de nombreuses bifurcations qui brouillent l'analyse et font peser un risque de controverses aux individus. L'apparente structuration des étapes conduit à analyser de manière plus approfondie les régimes et les épreuves de justification des grandeurs où communiquent les individus. En effet, nous constatons que l'étape de création au cours des années 2000 s'amorce dès leurs formations. Pour les futurs récipiendaires de prix, la formation consiste à travailler leurs créations avec des pairs plus expérimentés en développant des sociabilités lors de leurs pratiques culturelles. Elle conduit les futurs récipiendaires de prix à pratiquer toutes sortes de musiques dans différents espaces où circulent leurs aînés et les individus. Cette pluriactivité agit tout au long de leurs vies. Elle implique qu'ils communiquent sur certaines coopérations en fonction des mondes qu'ils investissent et de la reconnaissance réciproque des individus.

²⁰⁰ Abbott A., (2001). *Time matters: On Theory and Method*, Chicago, University of Chicago Press.

Par exemple, le fait d'obtenir un diplôme en jazz et musiques improvisées et notamment au CNSMDP participe à leur insertion auprès des réseaux institutionnels. À travers une série de concours et notamment le Tremplin Jazz de la Défense, cette communication à destination de ces individus renforce leur visibilité. Elle implique que les concurrents maintiennent, en complément du concours, des coopérations avec leurs pairs dans d'autres formations et d'autres univers culturels pour (sur)vivre en vue de la phase de structuration. Pour se structurer, nous avons observé que l'intégration dans les marchés institutionnels du jazz en France se renforce par le biais de dispositifs d'accompagnement destinés aux jeunes musiciens, d'aides à la création attribuées par les organismes de gestion collective français soutenus par des chargé.e.s de diffusion, de relais médiatiques ou au moment de levées de fonds dans le cadre de campagnes de financements participatifs. Le fait d'être lauréate ou lauréat d'un dispositif d'accompagnement ne suffit pas à se structurer. L'engagement à l'ONJ ou dans d'autres orchestres en complément de l'intégration ou la création d'une compagnie (ou d'un collectif) subventionnée permet de développer le soutien à la diffusion de ces créations dans les réseaux institutionnels. Cette structure juridique permet alors de bénéficier de subventions en complément de la production d'activités dans d'autres mondes culturels. Au terme de cette étape, les lauréat.e.s se singularisent au fur et à mesure de leurs investissements dans un collectif croissant d'individus. Cette singularisation se traduit par exemple par le biais d'un détail d'ordre vestimentaire ou gestuel au contact de leurs aînés lors de concerts en public. Elle conduit les récipiendaires de prix à enregistrer un disque à leurs noms dans un label considéré de qualité par les individus des mondes investis en vue de sa publicisation. En effet, l'étape de publicisation participe à maintenir le lien socio-économique avec les différents acteurs passés, présents et à venir en cherchant à communiquer sur son image. La diversification de son activité est alors valorisée par les industries de la communication autour du nom du/de la récipiendaire de prix dans les supports de communication qui valorisent par exemple la présence de son nom dans le groupe, sur le disque, au cinéma, à la télévision ou à la radio du service public. Elle conduit notamment à développer des liens avec les individus et ses pairs qui circulent dans des scènes généralistes, des théâtres de ville et à développer des liens avec des mécènes privés en complément des activités subventionnées. Les récipiendaires de prix peuvent alors réaliser des méthodes, des partitions, arborer des instruments à leurs noms, communiquer sur leurs participations au contact des orchestres afin d'envisager d'être patrimonialisés, mais là aussi rien n'est sûr. Ce qui est considéré comme étant de qualité par les individus résiste à l'épreuve du temps et participe en permanence à une série de médiations culturelles.

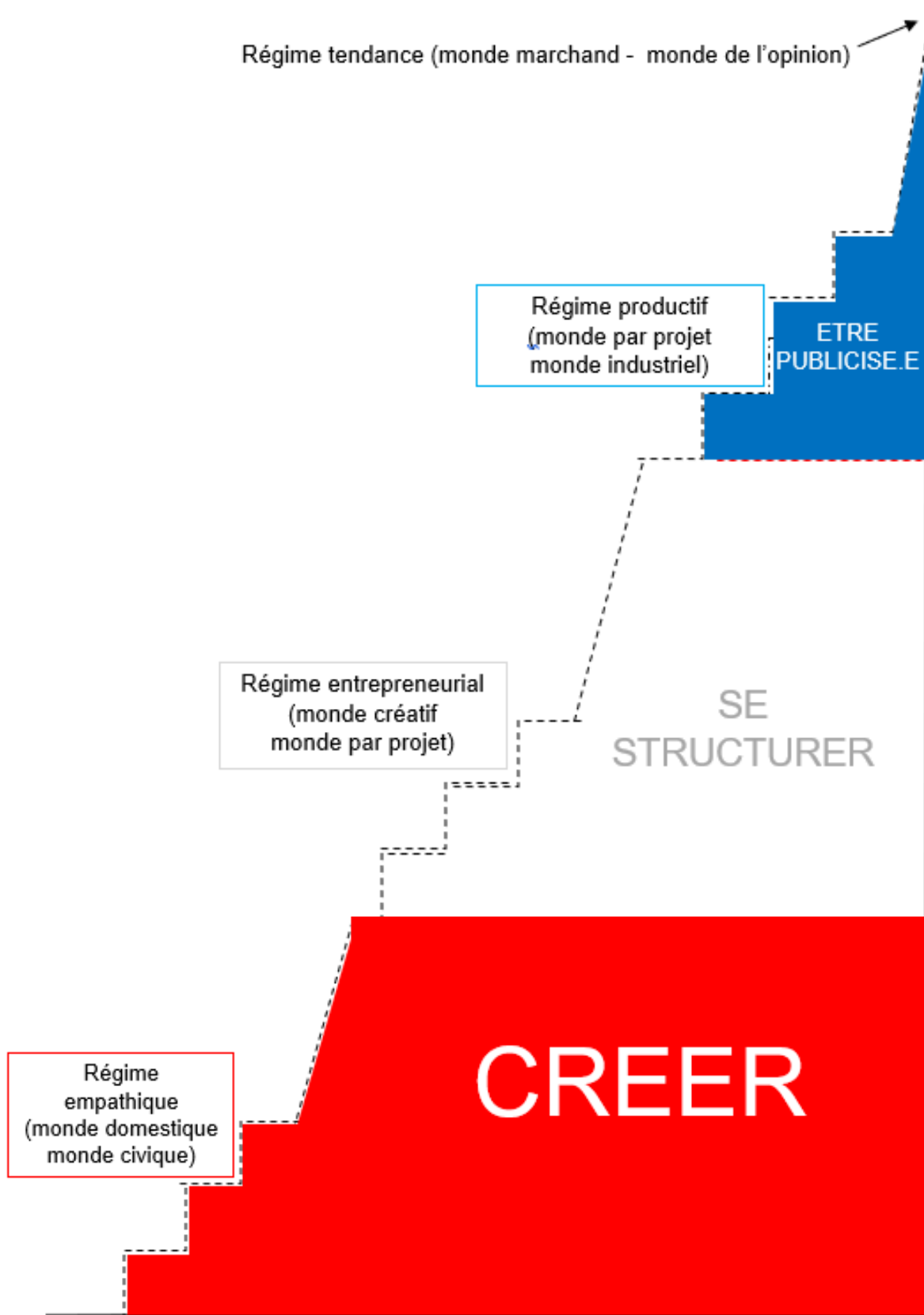


Figure 11. Représentation de l'effet de la communication sur les étapes préalables à l'établissement des grandeurs

Chapitre 3. L'identification des régimes et des épreuves de justification des grandeurs

Dans ce troisième chapitre, nous allons tenter d'identifier les régimes et les épreuves de justification les plus saillants au cours de la vie des individus. Nous montrerons comment les récipiendaires de prix peuvent basculer d'un monde à l'autre. À travers des analyses situationnelles, nous montrerons ce qui participe à renforcer l'incertitude de ces mondes en nous appuyant sur l'ethnographie de la scène culturelle d'Avignon, l'observation d'assemblées générales de réseaux nationaux, l'observation participante dans des tables rondes et dans des dispositifs de médiation culturelle initiés dans les espaces de diffusion. Nous allons étudier ce qui participe à dynamiser les changements au sens de Will Straw c'est-à-dire que nous identifierons comment les pratiques culturelles agissent sur un « ensemble de connaissances et de comportements »²⁰¹. Nous préciserons ainsi la porosité des frontières entre les mondes du jazz en France au cours des années 2000 en comparant dès que cela est possible les situations avec d'autres périodes²⁰² et leurs incidences pratiques sur notre vie quotidienne. En nous appuyant sur l'étude d'autres disciplines telles que le cinéma, nous procéderons à des comparaisons. Frédéric Gimello-Mesplomb²⁰³ montre notamment que l'augmentation du nombre de critiques de cinéma assurant la fonction d'expert dans les dispositifs d'aides à la production de films long-métrage a conduit à opérer un consensus sur la qualité d'un film. Selon Frédéric Gimello-Mesplomb, le critère « film fait par *l'auteur* » est un gage de qualité pour les individus, participant à réduire l'incertitude au moment du choix du film dans la sélection d'un festival ou de dispositifs d'aide sélectifs à la production. Il rend ainsi compte de nombreux régimes d'accord autour des critères de goût mobilisés par les acteurs institutionnels et les individus ordinaires. La présentation qui va suivre ne prétend pas à la généralisation. Les comparaisons avec d'autres secteurs de l'économie permettront de comprendre, à l'instar du cinéma, comment les individus interviennent dans ce processus. Dès à présent, nous allons chercher à étudier comment le régime entrepreneurial conduit les individus à communiquer entre le monde inspiré et le monde par projets.

²⁰¹ Straw, W. (1991). Cultural scenes. *Society and leisure*, 27(2), p.411-422.

²⁰² Chamboredon, J. C. (1983). Le temps de la biographie et les temps de l'histoire : remarques sur la périodisation à propos de deux études de cas. Dans P. Fritsch, *Le sens de l'ordinaire*. Lyon: CNRS Editions.

²⁰³ Gimello-Mesplomb, F. (2014). Un régime de justification comme modèle historiographique de la politique du cinéma : l'idéaltype de la "qualité". Dans *Les actes du Crésat*. Mulhouse: Revue du Centre de Recherche sur les Economies, les Sociétés, les Arts et les Techniques.

Puis, nous chercherons à voir comment le régime « productif » conduit les individus à communiquer entre le monde par projets et le monde industriel. Enfin, nous étudierons comment le régime « tendance » implique que les individus communiquent entre le monde marchand et le monde de l'opinion. Les opérations qui consistent à ne pas basculer d'un monde à l'autre impliquent des actions de médiations culturelles avec les individus, des déclassements ou l'exclusion progressive au sein du monde investi. Nous nous appuyerons sur de nombreux matériaux, féconds à nous interroger sur les questions qui se posent en situation au moment où sont mentionnées les catégories par les usagers du fait culturel. Par exemple, comment pouvons-nous comprendre les disputes générées par la terminologie des « industries culturelles »²⁰⁴ ? À quels principes font appel les individus ?



Figure 12. Industries culturelles et musiques festives assez ! *Les Allumés du Jazz*, 2017

²⁰⁴ Tocanne, B. (2017). Industries culturelles et musiques festives assez ! *Les Allumés du Jazz*, p.5

3.1. Être inspiré et réaliser des projets, le régime entrepreneurial

Au moment où les individus sortent dans l'espace public, le fait de basculer du monde domestique vers le monde civique instaure un régime particulier. Au regard des observations, on peut le désigner autour du régime empathique. Dans l'avant-propos, nous l'avons nommé « interroger l'intérieur et dialoguer à l'extérieur ». Ce basculement se réitère à plusieurs reprises au cours de la vie des individus, il peut être désigné par le fait d'avoir le trac. En effet, les principes de la cité domestique se caractérisent ainsi par les principes d'attachements à la famille / au groupe de travail, au respect de la hiérarchie dans la relation étudiants-professeurs / enfants-parents / side.woman -leader, à la bienveillance à l'égard des camarades de promotion / de groupe, à la discrétion lors de l'attribution d'une récompense / à la fidélité à l'égard de leurs pairs. Les individus engageant des principes dans la cité domestique sont alors amenés à établir un régime de « paix en justesse » afin d'éviter les rivalités entre eux. L'épreuve qui consiste à communiquer devant une audience élargie aux représentations du monde domestique agit sur ce basculement et elle est réactivée en permanence lors de la communication en public. C'est-à-dire que les principes de famille muent au cours de la communication vers les principes de collectif, de hiérarchie autour des notions associatives, de bienveillance vers la solidarité, de discrétion vers la démocratie, de fidélité vers l'équité et de politesse vers la liberté. Les grand.e.s de la cité civique sont alors justifiés par les individus car ils sont les représentants d'un collectif ou d'une génération comme le souligne le journaliste ci-dessous (cf. figure 13).



The image shows a screenshot of a news article from the website 'Le Télégramme'. The article is titled « Jazz en île » à Ouessant. The text describes a jazz session organized by the Collectif Jazz Bretagne in partnership with the Salon international du livre insulaire. It mentions several musicians and the dates of the sessions (24-27 août). To the right of the article, there is a section titled 'CHEZ VOUS' with a map of Brittany showing the number of articles for different regions: 29, 22, 56, and 35. The website header includes navigation links like 'MENU', 'MONDE', 'FRANCE', 'BRETAGNE', 'ECONOMIE', 'SPORTS', 'LOISIRS & VOUS', 'ANNONCES', 'EN IMAGES', and 'DATASPOT'. There are also social media icons and a 'Nos newsletters' link.

Figure 13. « 100 ans du jazz » en Finistère. Sessions à Ouessant et Quimper. Le Télégramme, 2017

Les représentants des collectifs sont valorisés par les individus comme étant des créateurs et des créatrices, avec qui ils partagent des sociabilités. L'intégration de ce collectif dans la cité des projets se réalise dans le cadre d'un régime de paix en justesse. La mobilisation des individus dans l'établissement des grandeurs du monde par projets permet l'établissement de ce régime. S'aventurer d'un projet à un autre implique, pour les individus, de nouer des relations durables avec un nombre limité d'individus, de se projeter sans avoir la certitude de la réception critique et durable de ses travaux. On pourrait comparer cette situation à la situation de nombreux doctorants et doctorantes en fin de thèse. Le fait d'être identifié parmi les individus autour d'un objet de recherche conduit à communiquer sur son objet lors de colloques, congrès, séminaires ou de manifestations publiques tout en collaborant dans des projets scientifiques. Cette activité implique à la fois de se situer par le biais des références bibliographiques et de justifier la créativité de son travail en public tout en réalisant des projets de recherche au sein d'un collectif de recherche. Tant que le doctorant ou la doctorante n'a pas soutenu sa thèse, obtenu une qualification et n'a pas été recruté dans une université ; il n'a pas la certitude *a priori* de devenir un « grand » chercheur. *A priori* car il existe de nombreuses situations telles que celle de Pierre Bourdieu où de grands chercheurs n'ont pas validé de thèse. Ainsi dans son ouvrage Pierre Bourdieu revient sur son parcours en précisant que « Le fait d'avoir des parents aimants et admiratifs n'est-il pas un atout décisif pour d'ultérieures réussites ? »²⁰⁵. L'auteur ouvre des pistes de réflexion sur la capacité des individus à surmonter les épreuves avec le soutien des proches. Ce, avant de se raviser à la page 444 de l'ouvrage, en invoquant le fait que « si sa trajectoire académique réussie voire [est] exemplaire [...], [elle] n'ouvrirait aucune perspective, aucun espoir à des jeunes issus d'un milieu analogue ». L'auto-analyse permet ainsi de produire une enquête pour comprendre la manière dont les individus abordent leurs engagements en situation, leurs principes au cours des pratiques culturelles. L'auto-analyse des faits de Pierre Bourdieu implique d'intégrer ce processus identitaire qui s'articule avec la perception de l'objet et de la perception qu'ont les individus au regard de leurs pairs et des individus partageant leurs conditions d'existence. Le lecteur et la lectrice constateront ainsi que nous préférons le terme de monde à celui de cité, car c'est celui qui est employé par les individus en situation de communication.

²⁰⁵ Bourdieu, P. (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Cours et travaux, p.35.

3.1.1. Caractéristiques du monde inspiré et du monde par projets

Nous avons mentionné plus haut que les principes qui agissent dans le monde inspiré consistent à souligner la grandeur d'un.e être inspiré, créatif, curieux, spontané et participant ; rattaché au sein d'un collectif, soit à opérer une division du travail entre le maître et ses élèves. Pour cela, on se souvient utilement de l'ouvrage de Raymonde Moulin où l'auteur mentionne²⁰⁶ « La division du travail entre le maître et les élèves [...] contrevient en effet à la notion de l'œuvre comme produit du travail indivisé. L'état de conservation de la toile et les restaurations éventuelles sont examinés en fonction du critère de l'unicité d'auteur ». Chez les individus agissant dans ce monde, le grand ou la grande est inspiré. Ce principe se caractérise par la capacité des individus à intégrer un sens pratique à la fois lié à la représentation de l'histoire de la musique ainsi qu'une lecture personnelle et contemporaine qui prend forme par la communication du son du groupe, par la conservation d'un son original et des restaurations éventuelles d'archives examinées autour de figures créatrices. Elle conduit les individus à examiner des sonorités collectives qui suscitent l'incompréhension entre les initiés et les non-initiés au cours du concert à l'instar de la présentation des œuvres d'art contemporain²⁰⁷. Les improvisations sont générées de manière collective et s'inscrivent en opposition à l'exercice virtuose du soliste. Opposition de pratiques culturelles que relève Olivier Roueff lorsqu'il mentionne les débats qui opposent les défenseurs du jazz *straight* et du jazz *hot*. Le jazz *hot* serait ainsi pour l'auteur valorisé par « un impératif d'authenticité ethnoraciale érotisée »²⁰⁸. Ainsi, lors d'une performance, la référence à l'authenticité est problématisée par ces individus. Elle consiste à contourner, à créer une tension autour du chorus tout en montrant la capacité du groupe à les réaliser en laissant s'exprimer directement le son du groupe à défaut du son de chaque individu. Le trio piano – contrebasse – batterie pourra ainsi communiquer avec un instrument harmonique comme un saxophone pour générer un son de groupe, une improvisation collective qui dissonne de la démonstration virtuose et de l'exercice soliste tel qu'il peut être représenté dans d'autres mondes. Pour les individus, les créations ne sont jamais détachées des créateurs et des créatrices et de la référence aux maîtres. Jean Aussanaire y fait référence dans un entretien que nous avons réalisé avec lui en 2015. Il revient sur l'importance du collectif la *Marmite Infernale* et de la génération collective du son.

²⁰⁶ Moulin, R. (2003). *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris : Flammarion.

²⁰⁷ Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Editions de Minuit.

²⁰⁸ Roueff, O. (2014). *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX^e siècle*. Paris : La Dispute.

« Dans *la Marmite Infernale*, il n'y a pas de leader, il n'y a pas de virtuoses, ce n'est pas le but du jeu, mais il y a le son que l'on retrouve tout le temps, c'est la façon de faire » (Jean Aussanaire, entretien avec Mathieu Feryn, au téléphone, le 28/12/2015). À travers la notion d'identité de groupe, de collectif, il se réfère au passé et précise que le principal principe est de cultiver le son « Il y a une identité *La Marmite*, une empreinte marquée par l'A.R.F.I. Les projets que j'ai faits avant, je continue de les revendiquer même si j'évolue forcément, l'important est de cultiver un son » (Jean Aussanaire, entretien avec Mathieu, au téléphone, le 28/12/2015). Ces principes de mise en commun et de partage ne se coupent pas de collaborations dans d'autres projets et dans d'autres mondes tels que le mentionne Jean Aussanaire. Le fait que de nombreux individus renseignent le fait que les créatrices et les créateurs sont pluri-instrumentistes les amène à valoriser l'éclectisme autour des différentes personnalités du groupe, de croiser les langages musicaux autour de réflexions collectives. Le principe de spontanéité est alors justifié par les individus comme un résultat de l'improvisation collective et de la communication engageante. C'est-à-dire au sens de Paddison de situer la musique dans un carrefour de médiations²⁰⁹ : « le niveau formel-immanent, le niveau sociologico-contextuel et le niveau historico-interprétatif ». Ces trois niveaux permettent d'interpréter utilement les entretiens où les individus sont en train de produire des principes valorisés par les membres du monde inspiré et l'impact sociétal de leurs engagements. Patrice Soletti (2016) précise que :

« L'implication artistique consiste à se mettre au service d'une prise de parole élargie. Il s'agit d'élargir cette niche musicale pour ouvrir sur le plus grand nombre. C'est une expérience partagée autour du concert, mais également une série d'actions pédagogiques. En parallèle, on fait des résidences dans des collèges, qui se déroulent dans une réalité du geste artistique. Actuellement, dans un collège, on commence par un concert de 30 minutes en situation puis nous entamons la discussion. C'est un aspect que je trouve important, le *Laboratoire Electrique* vise aussi à intégrer des pratiques amateurs et professionnelles sur ces temps d'improvisation. On a envie de voir, de créer un dialogue avec des consom'acteurs. La rencontre jalonne mon parcours personnel sur le plan humain, elle alimente un dialogue où les idées évoluent à la rencontre des idées des autres ». Patrice Soletti, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, le 20/02/2016.

²⁰⁹ Paddison, M., (2001), *Perspective critique sur la musique et les relations sociales : vers une théorie de la médiation*, in Deliege I. et Paddison M., *Musique contemporaine. Perspectives théoriques et philosophiques*, Sprimont : Mardaga, p. 293-301.

Précisément, le fait que les individus circulent dans des mondes et des univers hétérogènes implique d'identifier ce que nomme Patrice Soletti des activités « en parallèle » ou Jean Aussanaire des « projets [qu'il a] fait avant, [qu'il] continue de revendiquer ». Dans le précédent chapitre, nous avons montré comment la communication sur les étapes préalables aux grandeurs conduisait à donner une représentation élitiste de certaines trajectoires en France au détriment des pratiques effectives réalisées par les récipiendaires de prix dans d'autres univers artistiques et culturels au sens de la participation des individus à la notion de musiques amplifiées. Marc Touché définit le terme ainsi « Musiques amplifiées ou musiques électro-amplifiées ne désigne pas un genre musical en particulier, mais se conjugue au pluriel, pour signifier un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage, ...) »²¹⁰. Le fait que Patrice Soletti désigne certaines pratiques professionnelles « en parallèle » renvoie au fait que l'ensemble de ces projets ne soient pas tous en lien avec des principes valorisés dans le monde inspiré. La mention d'autres projets par Jean Aussanaire renvoie aussi au fait que ces individus pratiquent un genre au pluriel. La mention « en parallèle » désigne principalement le fait qu'ils se réalisent dans d'autres mondes et dans d'autres univers culturels que celui où nous engageons un discours au cours de l'entretien, propices à négocier avec les individus d'autres principes. Marc Touché montre que cela agit également pour les individus au moment de la recherche de lieux de répétition qui conduit à des inégalités d'accès aux pratiques culturelles, à l'insertion sociale et professionnelle des musiciens, à interroger la place des adolescents dans la ville, à la politique de la ville et à la prévention sonore²¹¹. Le fait de justifier la notoriété par le biais des prix et des dates peut conduire à créer un décalage dans le calcul des pratiques culturelles, à renforcer la vision élitiste des trajectoires professionnelles, à sous-estimer les médiations culturelles que réalisent des individus d'un monde à un autre, au fait qu'ils sont des êtres culturels. Ne pas valoriser la place qu'ils occupent dans l'économie culturelle revient à se couper en partie des communications qui se réalisent dans la vie quotidienne. Les principes engagés dans le monde par projets sont alors un moyen de situer ces médiations culturelles²¹².

²¹⁰ Touché, M. (2007). Muséographier les « musiques électro-amplifiées ». Pour une socio-histoire du sonore. *Réseaux*, n°141-142, p.97-141.

²¹¹ Touché, M. (1996). *Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux*. Les annales de la recherche urbaine, vol. 70, n.1, pp.58-67.

²¹² Feryn, M. (2016). Note de lecture : « Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio, dirs, Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques. Paris : Ed. des Archives contemporaines, 2014, 212 pages », *Questions de communication*, 29 (1), p.426-428.

Le grand.e de la cité par projets est valorisé par les individus du fait de sa capacité à étendre ses réseaux, sa capacité à multiplier les interactions, à être flexible, autonome, employable et polyvalent. Afin de confirmer ou désapprouver l'hypothèse de la structuration des grandeurs dans l'économie du jazz en France, nous avons procédé à l'établissement de cartographies, assisté d'un ingénieur d'études, à partir de quelques unes des variables quantitatives et hétérogènes mentionnées dans le chapitre 1²¹³ (figure ci-dessous, par exemple). L'information principale que l'on peut retenir de ces cartographies est que parmi les 5 % de récipiendaires de prix réalisant le plus d'interactions entre eux, il existe près de 15 groupes professionnels qui interagissent ensemble au cours de la période 2000-2017 dans de nombreux projets musicaux. Cette apparente homogénéité n'est pas structurée d'une année à une autre. Elle est justifiée par les individus par l'éclatement de la diffusion des projets au cours de la vie des groupes et de leurs propres vies.

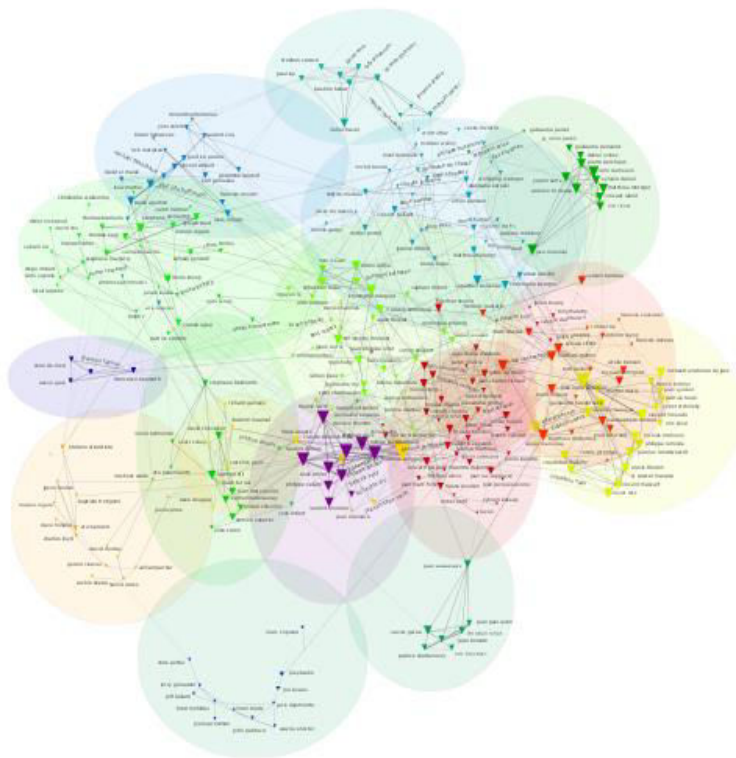


Figure 14. Cartographie statique des réseaux jazzistiques entre 2000 et 2016 [relations des 300 musiciens les plus primés et diffusés] (Infographie d'après notre base de données, annexes 1 à 5)

²¹³ Mogoutov, A., & Vichnevskaja, T. (2006). Réseau Lu, outil d'analyse exploratoire des données hétérogènes en sciences sociales. Réseaux, temps, paroles et textes. Dans D. M. De Loenzien, *Les approches qualitatives dans les études de population. Théorie et pratique* (pp. 245-269). Paris: AUF, Editions des archives contemporaines.

L'embauche d'un individu est justifiée par les individus pour des raisons sociologiques très différentes comme la capacité à fédérer et se fédérer dans le monde par projets. Un individu perçu comme opposé au projet artistique pourra être dévalorisé. Le fait qu'un autre individu recrute des êtres moins « grand.e.s » que lui est valorisé dans le monde par projet par la volonté de faire mieux cohabiter les susceptibilités et pérenniser le projet dans le temps. Les caractéristiques de ces deux mondes et le basculement d'un monde à un autre conduit les individus à faire l'épreuve de l'aventure d'un projet à un autre lors de chaque communication publique. Pierre-Michel Menger mentionne notamment comment « l'artiste en travailleur » et « son incertitude quant à la réussite d'un projet créateur ou quant à l'accomplissement de soi dans des activités et des trajectoires de vie professionnelle expressives, non routinières, durablement formatrices ne [font] que partiellement domestiquer en un risque assurable »²¹⁴. Nous pouvons nous rappeler l'analyse des comédiens intermittents d'Olivier Plimis. Elle implique notamment pour les individus de mesurer le risque lié à l'intermittence afin d'espérer à long terme des projets leur permettant d'avoir un engagement relativement stable²¹⁵.

²¹⁴ Menger, P-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris : Le Seuil, p.91-92.

²¹⁵ Plimis, O. (2007). Des employeurs multiples au noyau dur d'employeurs : relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents. *Sociologie du Travail*, n°49, p.297-315.

3.1.2. Objets du monde inspiré et du monde par projets

Les objets du monde inspiré participent à une série d'actions de médiation culturelle autour de la figure des créatrices et des créateurs. Comme Paddison, nous avons observé qu'il varie selon le niveau formel-immanent, le niveau sociologico-contextuel et le niveau historico-interprétatif des individus. L'hétérogénéité des parcours individuels au moment de la recherche de diffusion implique que les objets agissent dans le monde inspiré autour de dynamiques culturelles. Thierry Bonnot montre que l'objet a une histoire, un « devenir fait d'évolutions et de mutations de son statut »²¹⁶. Que devons-nous alors penser des photographies suspendues au mur des clubs de jazz, par exemple ? Nous avons identifié quatre types de photographies :

- La photographie de saison,
- La photographie d'exposition,
- La photographie de souvenir,
- La photographie d'icône.

La liste n'est pas exhaustive et ne tend pas être généralisée. Les photographies sont particulièrement intéressantes car elles sont durablement conservées dans les espaces et nous avons observé que certains individus conservaient pieusement des copies, encadrées, dans différents lieux de leurs domiciles. Chaque photographie, chaque pièce où elles sont exposées ont un sens pour eux. Cette dynamique procède d'une démarche de muséographie des intérieurs domestiques tout comme les affiches dans les chambres d'étudiants contribuent à une énonciation des références culturelles²¹⁷ ou encore l'exposition d'objets sonores²¹⁸. La photographie d'icône agit pour matérialiser l'identité artistique du club. C'est aussi un substrat. En effet, Antoine Hennion souligne que « Même sous sa forme enregistrée, la plus objectivée, même s'il suffit de tourner un bouton, l'auditeur n'a pas l'œuvre en face de lui, saisissable d'un coup, mais une durée, qu'il ne peut comprendre que s'il s'y abandonne – adieu la distance critique – et commenter que s'il en est sorti, à travers la reconstruction de sa mémoire »²¹⁹. Ainsi, pour le directeur ou la directrice d'un club de jazz, l'icône placée au-dessus de son bureau représente « un musicien créatif, inspiré, affranchi des genres, expérimental et spontané ».

²¹⁶ Bonnot, T. (2014). *L'attachement aux choses*. Paris : CNRS Editions, p.200.

²¹⁷ Malinas, D. & Spies, V. (2006). Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt»: l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision. *Culture & musées* (7 : 1), p.39-63.

²¹⁸ Dalbavie, J. (2003). Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens. *Volume !* (2 : 2), p.145-161

²¹⁹ Hennion, A. (2007). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.

À l'AJMi, les photographies de Marc Ducret, Django Reinhardt ou Charlie Parker participent à accompagner le directeur artistique dans des choix. Ainsi, le caractère noir et blanc témoigne de la durabilité du rapport que les individus entretiennent avec les figures. Le fait qu'il soit encadré et suspendu au-dessus d'un bureau témoigne également que ces emprises quotidiennes sont réelles. Comme si du coin de l'œil, les figurants donnaient leur consentement sur les actions entreprises. D'autre part, la photographie de saison agit aussi sur l'action culturelle. Elle consiste à communiquer sur des figures créatives telles que Gerry Hemingway (cf. annexe 42), un musicien fréquemment programmé au cours des 40 ans de la saison culturelle à l'AJMi. Le fait de communiquer sur son visage est justifié par les individus d'une part pour mettre un visage sur son nom afin de sensibiliser les individus non-initiés et d'autre part pour les initiés de revivre des souvenirs. Ainsi, c'est particulièrement les photographies de souvenirs dans le sas d'accueil d'un club comme l'AJMi qui peuvent réactiver ces stimuli. De nombreux créateurs et créatrices sont représentés à l'occasion des concerts ainsi que les membres actifs qui ont œuvré au moment de la création du club. Faits que l'on retrouve dans des restaurants familiaux, de qualité. Elles participent à identifier les attachements passés ou présents des uns envers les autres, idée que défend Jean Davallon dont le geste consiste à mettre en scène des relations sociales, ce qui relève, finalement, d'une forme d'exposition²²⁰. Enfin, les photographies exposées sur le mur du club sont le fait de récipiendaires de prix valorisés dans la cité créative comme Olivier Benoit (directeur de l'ONJ), Guillaume Séguron ou Patrice Soletti. L'investissement des individus dans la photographie participe alors à compléter l'édification de ce monde et la porosité avec d'autres mondes. Lorsque Bruno Rumen, administrateur du club, réalise des photographies et que le club à travers les médias informatisés partage ses contenus visuels où les créateurs et les créatrices sont mis à l'honneur, il peut s'opérer un basculement. D'une part, les photographies participent à communiquer sur la diversité des dispositifs proposés par le club où l'on voit que les publics peuvent être autant actifs que les créateurs ; d'autre part, elles permettent de visualiser les différents projets des créateurs et des créatrices soit leurs porosités avec le monde par projets.

²²⁰ Davallon, J. (1986). *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers ; la mise en exposition*, Paris : Ed. du Centre G. Pompidou.

Dans ce monde, nous observons que la justification des projets agit autour du fait que les individus informent les autres sur la dimension pluri-instrumentale des porteurs de projet et réalisent des techniques instrumentales pouvant permettre plus de polyvalence lors de la réalisation du projet. Elle se traduit pour les individus par le fait de communiquer sur chaque lieu investi et notamment par le fait de contextualiser leur communication en fonction de la jauge du lieu. Le choix d'une petite jauge est alors valorisé par les individus positivement et comme un moyen d'être en proximité avec les individus afin d'échanger avec eux verbalement à la sortie du concert. En 2015, Emile Parisien revenait sur ces principes lors d'un entretien qu'il nous accordait :

« On joue dans différentes salles de capacité allant de 40 à 4 000 personnes, tout est important. J'aurais même tendance à dire que je me sens plus proche dans des lieux comme l'AJMi où on est proche de notre public, où on peut le sentir, où il y a de la vie. C'est la taille idéale pour partager avec une audience pour défendre cette musique, je le fais avec toute ma disponibilité. J'ai de la chance en ce moment, c'est une bonne période. J'ai conscience que ce n'est pas acquis, je ne sens pas vraiment de difficultés, mais je suis lucide, on est beaucoup d'amis et je sais que la situation est très tendue. On ne vient pas jouer pour de l'argent, on vient pour partager des choses avec les gens, c'est le plus important pour nous. ». Emile Parisien, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, le 13/03/2015.

Les individus de ce monde mentionnent notamment qu'ils ont conscience de l'incertitude et de la précarité de leurs situations ainsi que de leurs envies d'étendre leurs réseaux. Des objets peuvent alors être ajoutés à leurs instruments habituels tels que les *loopers*, par exemple. Il s'agit pour les individus de faire l'expérience de l'échantillonnage sonore. Cet échantillonnage est justifié comme un moyen de partager des « sons, merveilleux et inattendus, des trucs qui se marient à la fois à la voix et à l'orchestre. [...] incorporé des matières sonores pour avoir des palettes, créer des contrastes, des images et suggérer des choses. C'est pour ça qu'il y a le Fender Rhodes et des sons, des boucles qui renvoient à des sons, la présence des cloches, des percussions, etc. » (Bruno Angelini, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, le 10/01/2016). Bruno Angelini exprime lors de cet entretien, la tension qui s'exerce dans ce monde en démontrant que travailler seul, bien qu'il soit pianiste, ne va pas toujours de soi. Il a toujours privilégié des projets en groupe. D'ailleurs il n'est pas seul, il s'est entouré d'amis pour étudier l'harmonie des thèmes de son projet. Selon lui, le fait de basculer seul en scène dans le monde inspiré est un défi et une zone supplémentaire d'incertitude.

:

« Bien que le solo soit un exercice, je n'ai pas fait de solo en tant que jeune musicien, j'ai toujours voulu jouer avec les autres. Ce n'est pas vraiment évident lorsque tu es pianiste. J'ai beaucoup de copains qui ont harmonisé les thèmes. [...] Ce n'est vraiment pas une évidence et se faisant, ça m'a plu, je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup de choses à découvrir sur son jeu, sur soi et aujourd'hui, j'ai grand plaisir à le faire tout en sachant que ce n'est pas rien. Je force un peu le trait car je ne joue pas un répertoire là, j'y vais vraiment car c'est une formule très intime ». Bruno Angelini, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, le 10/01/2016.

Le fait de s'approprier des instruments de musique et des techniques nouvelles est le signe de l'attachement réel et durable aux objets concernés. Pour les individus, le fait de travailler, au sein de projets, avec ses instruments, avec ses pairs permet de renforcer (ou non) les liens avec eux et développer des sociabilités au cours des pratiques professionnelles²²¹. Cette situation, nous l'avons également observée. Le fait de mettre en exposition une collection, avec 3 ou 5 individus, implique pour eux de trouver des pratiques communicationnelles permettant de valoriser la créativité des membres tout en réalisant des projets dans d'autres cadres et avancer dans leurs vies. Les encouragements des individus et les sociabilités au cours des pratiques sont alors une ressource qui participe au basculement du monde créatif vers le monde par projets où en complément des questions professionnelles se posent des questions identitaires.



Figure 15. Jean-Paul Ricard (président de l'AJMi) lors d'un dispositif de médiation culturelle « Jazz Story », le 14 février 2018)

²²¹ Perrenoud, M. (2007). *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte.

3.1.3. *Basculer du monde inspiré vers un monde par « projets »*

Au cours de débats, nous avons observé que le régime de paix en justesse qui conduit à basculer du monde inspiré vers un monde par « projets » est justifié par les individus au regard de l'établissement du régime entrepreneurial. Le fait que les individus constituent des associations ou des collectifs pour percevoir des subventions au titre des créations, qu'ils obtiennent un numéro d'entrepreneur du spectacle pour produire des concerts et le fait qu'ils puissent créer des entreprises individuelles, unipersonnelles, des micros-entreprises, qu'ils aient le statut d'autoentrepreneur (à partir du 1^{er} janvier 2009) ou qu'ils créent des sociétés anonymes à responsabilité limitée participe incontestablement au développement de ce régime comme le montrent les travaux de Pierre-Michel Menger. La complexité administrative du cumul des statuts d'intermittent et de celui d'autoentrepreneur participe à décaler leurs droits ASSÉDIC (ASSociation pour l'Emploi Dans l'Industrie et le Commerce) dans le temps. Pierre Michel Menger met en relief l'incertitude de la réception des créations, le recours à des techniques contractuelles et l'investissement dans les réseaux qui agit en faveur du développement des inégalités²²². Mais alors, quels mécanismes motivent les individus au cours de la structuration, à devenir un grand ou une grande être inspiré.e ? Comment s'enclenche ce régime entrepreneurial ?

Nous avons pu observer au cours du travail que les individus aspiraient à développer des projets au fur et à mesure qu'ils étaient encouragés par leurs pairs et les individus avec qui ils avaient développé des sociabilités au cours de leurs pratiques culturelles. Ce basculement s'opérait par le biais du développement de la communication autour de leurs initiatives. L'espoir, malgré l'incertitude, d'échanger leurs sources d'inspiration, de travailler et de multiplier les interactions avec leurs aînés et de rencontrer de nouveaux individus, de troquer provisoirement leurs passions par de la flexibilité, la spontanéité par de l'employabilité, de l'intériorité par de la polyvalence étaient justifiés par la volonté de se structurer ou de se maintenir comme un créateur ou une créatrice accompli.e. La grande ou le grand être du monde par « projets » était souvent pris en exemple. « Tu vois bien, s'il joue dans 5 projets, c'est possible. D'autant qu'on connaît 5 projets sur lesquels il communique et il doit bien réaliser d'autres projets à côté ».

²²² Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard/Seuil.

Dès lors que les individus tentent de circuler d'un monde à un autre, la référence à un individu agissant avec les principes du monde duquel il aspire participe à les motiver. L'individu agit comme un.e mentor qui peut être remplacé par un.e autre mentor à l'issue d'une rencontre où la communication n'a pas permis de confirmer la grandeur escomptée. Cette communication semble assez largement traverser les discours des individus. Les figures créatives sont employées comme des exemples à suivre pour innover. Cependant, comme le montre Philippe Bouquillon, la mise en équivalence est artificielle à l'épreuve du temps et renforce les inégalités²²³. En effet, l'existence de cette multitude d'individus qui aspirent à la grandeur reste très spécifique du secteur culturel²²⁴. Ainsi, comme l'analysent les auteurs, le soutien des acteurs institutionnels du secteur du cinéma et de l'audiovisuel, de la musique et de l'édition amènent à renouveler des questions anciennes. Le contexte changeant avec lequel doivent composer les individus est celui du développement de la mondialisation, de la numérisation, des TIC et de la libéralisation. D'autre part, Paris montre que la valorisation publique des entrepreneurs culturels crée « des effets pervers » en fragilisant les principes engagés. En s'appuyant sur l'exemple du cinéma, il décrit « la fragilisation des petites structures par l'inflation ou la dilution du risque sur une multitude d'acteurs [comme étant] une conséquence du soutien public au cinéma français [qui] peut aller à l'encontre du dynamisme créatif ».

Mais, l'établissement de ce régime est justifié par les individus comme « un moyen de prendre des risques, d'oser les *crossovers* tout en restant intègre, de développer un état d'esprit et de s'enrichir grâce à des géants du genre » (Paul, entretien avec Mathieu Feryn, Tremplin Jazz d'Avignon, aout 2016). Ce discours en dehors des mondes du jazz peut ainsi rappeler les principes de l'entrepreneuriat en dehors du contexte culturel. Nous avons observé que les conséquences de l'établissement de ce régime sur la période 2000 – 2017 conduisaient de nombreux individus à rencontrer de grandes difficultés pour se structurer. Le développement de l'engagement des individus dans le monde par projets s'est traduit par le développement de l'autoproduction, de la création de labels et du montage de tournées à l'étranger. Ainsi, nous observons qu'au cours des débats, un nombre très limité d'exemples récurrents est valorisé en tant qu'entrepreneurs culturels.

²²³ Bouquillon, P., Miège, B., Moeglin, P. (2013), *L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

²²⁴ Paris, T. (2010). Des industries culturelles aux industries créatives : un changement de paradigme salutaire ?, *TIC & Société*, vol.4, n°2.

Le cas de ces individus est particulièrement intéressant car il illustre à la fois les tensions et les raisons qui leur ont permis de grandir. Il permet également d'observer que leurs communications s'organisent notamment avec le soutien des acteurs institutionnels. On peut ainsi lire dans les colonnes du Ouest France²²⁵ : « L'initiative revient à l'Europajazz, qui à travers son club de mécènes, a perçu l'intérêt des entrepreneurs pour les improvisations de jazz. Les organisateurs de concerts ont eu l'idée de croiser des regards professionnels sur l'improvisation et le management. » Le journaliste recueille des témoignages où nous pouvons lire « Les musiciens de jazz disposent d'une grille de base, la rythmique, les harmoniques. Il s'agit d'éléments de référence des musiciens pour qu'ils fonctionnent ensemble. Ce qui revient à profiter des talents de chacun pour aller au-delà de ce qui est écrit. Comme dans une entreprise ! ». C'est ce type de discours qui participe à faire perdre des cheveux aux individus qui engagent des principes dans le monde inspiré et qui ne parviennent pas à développer leurs projets. Être entrepreneur, pour les individus, implique de subir l'accroissement de la concurrence qui conduit à intensifier leur précarité dans le monde par projets. Tout au long de leurs parcours, les individus sont amenés à s'engager dans de nombreux univers, à s'entourer pour (sur)vivre. Ces phénomènes ne sont pas spécifiques aux mondes du jazz et n'émergent pas qu'au cours des années 2000. Fabien Hein évoque dans la seconde partie de son ouvrage « l'émergence d'entrepreneuriat punk »²²⁶. En démontrant comment à la fin des années 70, le groupe *Spiral Scratch* décide d'autoproduire son premier disque, Fabien Hein met en évidence la manière dont cela agit sur le régime entrepreneurial et le « nouvel esprit du capitalisme »²²⁷ qui promeut la créativité. Pour les acteurs entreprenant dans les mondes du punk, la démarche consiste à engager une communication active. Les catégories mobilisées par Fabien Hein pour décrire le fonctionnement du monde punk à travers la typologie d'activités de la culture DIY fonctionnent au cours du régime entrepreneurial dans les mondes du jazz français : « autoproduction », « autodistribution », « autopromotion » et « autogestion » sont des pratiques répandues. Mais dans la durée, elles ne peuvent pas se maintenir sans le soutien des institutions culturelles ou d'autres activités « alimentaires ». Face au peu de moyens, aux faibles perspectives de diffusion et un sens éthique lié à la représentation publique de leurs missions, les entrepreneurs n'ont pas la certitude de se structurer. C'est pourquoi, les individus développent alors sur la durée des projets au contact des acteurs industriels.

²²⁵ *Les impros de jazz utiles aux entrepreneurs*, Ouest France, janvier 2016.

²²⁶ Hein, F. (2012). *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*. Le passager clandestin, p.64.

²²⁷ Boltanski, L. & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

3.2. Être polyvalent et « performant », le régime productif

Nous avons observé au cours de l'étude du régime entrepreneurial que l'investissement des individus dans le monde inspiré conduit à des voies de réinsertion, de déclassement ou à devenir des membres militant contre ce régime. Pour les entrepreneurs qui grandissent, le régime productif consiste à justifier sa polyvalence dans le monde par projets en montrant que tout ce qui les associe au jazz et à la culture se réalise à leur nom en impliquant une expertise. La personne qu'ils sont lorsqu'ils s'investissent dans un projet collectif improvisé, un orchestre, un quartet ou des musiques de chambre participe, par exemple, à cette expertise. Cette spécificité ne se retrouve pas dans d'autres secteurs des musiques actuelles. Par exemple, nous avons observé que des récipiendaires de prix entreprenant dans le secteur de la pop mobilisaient des communautés d'auditeurs en ligne à l'occasion de la promotion d'un disque à leur nom. Cette tension qui consiste à basculer de la cité par projets au monde industriel est à l'origine de disputes en violence. La dispute consiste à s'opposer au basculement du monde par projets vers le monde industriel car une partie des individus valorisés comme des créatrices ou des créateurs estiment avoir subi le régime entrepreneurial au cours des années 2000. Cette dispute se réalise également entre certains individus défendant les principes du cinéma art et essai et ceux défendant les principes du cinéma de blockbusters. C'est-à-dire que les individus résistent à l'établissement du régime entrepreneurial. Au cours des années 2000, ces individus se sont difficilement développés dans la cité par projets, ils ne se considèrent pas comme des entrepreneurs. Ils considèrent que la création « en collectif ou compagnie n'est qu'un outil, pas une fin en soi ni un vecteur pour produire de plus en plus et vendre des produits manufacturés en espérant le maximum de profit ! »²²⁸. Les déclinaisons des mondes en industrie musicale, culturelle ou créative consistent à percevoir une emprise des industries en reniant les acquis sociaux qui sont négociés en permanence auprès des commissions institutionnelles concernées. Comme le souligne Yolande Combès et Philippe Bouquillon, peu de travaux en SIC étudient le processus d'industrialisation. Dans leur ouvrage, les auteurs montrent les relations entre les acteurs des industries culturelles et des industries de la communication en décrivant comment les individus adaptent l'économie de contenus culturels dans le monde industriel. En s'intéressant aux discours sur la diversité culturelle, ils cherchent à comprendre les disputes générées par les individus pour comprendre l'action entreprise dans le monde industriel²²⁹.

²²⁸ Tocanne, B. (2017). Industries culturelles et musiques festives assez ! *Les Allumés du Jazz*, p.5.

²²⁹ Bouquillon P., Combès, Y. (dir.) (2011). *Diversité et industries culturelles*, Paris, l'Harmattan.

Ainsi, au cours de ces disputes durant les années 2000, nous observons que l'établissement du régime entrepreneurial est justifié par les acteurs institutionnels comme un moyen de soutien aux entrepreneurs et propre à encourager leur productivité. Comme le montre Yves Winkin, ce régime productif implique qu'en complément de la communication autour de leurs projets, les individus doivent s'entourer d'acteurs industriels qui seront les porte-paroles de la diversification de leurs projets discographiques²³⁰. Les justifications des individus consistent alors à communiquer sur le lien entre leurs trajectoires personnelles et professionnelles. Être un.e entrepreneur.e culturel.le implique de chercher à évaluer le risque, notamment au moment de la diffusion des projets discographiques. Le risque néanmoins encouru par les acteurs institutionnels est de se couper de l'écosystème dans lequel interviennent les individus. Le glissement sémantique autour du terme « industries culturelles » limite une analyse fine des interdépendances qui existent entre les individus et la reconnaissance de leur implication dans l'ensemble des mondes. La seconde limite est que l'ensemble des individus ne se sentent pas concernés par la politique employée du fait qu'elle tend à valoriser les acteurs du monde industriel dans sa nomination. Ce qui maintient alors une vision élitiste de la politique culturelle alors même que l'ambition du Ministère de la Culture est que chacun puisse valoriser ses pratiques culturelles et communicationnelles en invoquant différents principes en situation.



Figure 16. Support de communication du pôle entrepreneuriat

²³⁰ Winkin, Y. (1977). *L'agent double. Eléments pour une définition du producteur culturel*. L'art et l'argent, n° 4, pp. 43-50. !!!!

3.2.1. Caractéristiques du monde par « projets » et du monde industriel

Ibrahim Maalouf, musicien souvent cité au cours des débats comme une figure de l'entrepreneur culturel, revient en 2015 lors d'un entretien avec nous sur sa volonté de poursuivre des coopérations avec ses pairs et de s'entourer d'un noyau dur d'individus en tournée. La structuration de ses projets dans le monde par projets consistait alors à établir un lien humain et durable avec eux. Il expliquait :

« J'ai toujours aimé que [les] histoires ne soient pas du *one shot*. J'ai toujours construit les choses sur le long terme pour concevoir une cohérence. Dans 10-20 ans, je n'ai pas envie de me dire que j'ai papillonné dans tous les sens, au contraire. J'ai envie d'entrevoir un fil conducteur en lien avec mon parcours, construire quelque chose proche de l'idée d'une famille. [...] Dans le jazz, chacun fait son truc en fonction des dispo et puis on a fait une tournée de près de 100 concerts. À la fin de la tournée, ils devaient se dire « c'est fini ». Mais, lorsque je leur ai annoncé que je souhaitais faire un deuxième projet avec eux, ils ont compris que c'était du sérieux, basé sur le rapport humain et un rapport dans la durée. Ce n'est plus des gens qui sont là pour les cachets, ce sont des gens qui sont là pour participer à une expérience collective. »
Ibrahim Maalouf, entretien avec Mathieu Feryn, Garance scène nationale de Cavaillon, le 09/10/2015.

Ainsi, en complément de la diffusion des différents projets au cours de l'année, les entrepreneurs culturels réalisent des tournées à leur nom en tant que leader. Cette activité de leader est justifiée par les individus comme un moyen d'être plus autonome et de développer son employabilité. Le fait qu'ils communiquent sur leur présence dans de nombreux projets participe à justifier leur polyvalence et leur capacité à étendre leurs réseaux auprès de leurs pairs ainsi que de multiplier les actions de communication. Lorsqu'Ibrahim Maalouf évoque le fait que « ce n'est plus des gens qui sont là pour des cachets », il désigne le fait que les individus acceptent la flexibilité de leur situation dans le cadre de la tournée (et qu'ils n'en ont pas le choix pour (sur)vivre). Ainsi, la prise en compte des individus de leur propre grandeur à travers les prix ; le soutien et le développement des relations de communication ; le fait qu'ils soient réflexifs sur leurs situations professionnelles ; l'état de grandeurs de leurs collaborateurs et les classements de leurs concurrents (qu'ils peuvent mesurer par exemple par la programmation dans les différents lieux du marché ou à l'attribution de prix) implique qu'ils développent le goût du risque en misant sur la réception positive de leurs créations tout en faisant en sorte que les autres individus ne subissent pas leurs maux ou leurs attitudes.

En optant pour ce type de communication, un.e leader pourrait alors être perçu comme mégalomane et contre-productif ²³¹. Effectivement, l'un des principes du monde industriel est la liberté individuelle, la liberté d'entreprendre. Dans le monde créatif, les individus valorisent l'attachement au collectif tout en ayant des identités plurielles. En analysant le cas des musiciens qui travaillent au sein de l'ONJ, Béatrice Madiot²³² montre qu'ils partagent « des valeurs et des normes structurant le groupe, l'unanimité fait loi, et s'il y a différenciation, elle provient inexorablement des personnes favorables à l'ONJ qui accentue l'appartenance des membres de cet orchestre à leur groupe d'origine ». Alors qu'ici chacun des individus tend à agir pour son intérêt autour de la fonction qu'il occupe dans chacun des groupes musicaux. À travers l'article de Bruno Tocanne dans les *Allumés du Jazz*, nous avons pu identifier les sources de tension entre le monde inspiré et le monde industriel. Elles opèrent également dans l'autre sens. Nous avons ainsi observé des individus évoluant dans le monde industriel qui justifiaient leurs pratiques communicationnelles en précisant qu'ils assumaient leur rôle en se disputant avec les créateurs : « ils me font rire les créateurs qui s'indignent du développement des festivals. Ils y ont joué et leur ont léché les boules. Et puis le jazz c'est quoi cette chapelle si ce n'est un plan pour subventions ! Eux aussi, ils ont fait toutes les séances de studio du monde, de Sylvie Vartan à Marc Dorcel alors qu'ils arrêtent de cracher sur les gens qui sont en studio. » (Hubert, entretien avec Mathieu Feryn, *Montreux Jazz*, 27/06/2017) Les principes du monde industriel consistent alors à justifier leur grandeur par leur fiabilité et leur liberté d'entreprendre au cours du processus de création. Dans le monde industriel, l'activité se réalise dans un contexte mondial. Les grand.e.s du monde industriel doivent s'armer de patience dans la diffusion des projets aux noms des leaders et gérer l'incertitude de leur réussite. Comme dans les autres mondes, les individus évoluant dans le monde industriel sont très dépendants de l'activité des pairs et des sociabilités qu'ils développent au cours de leurs pratiques communicationnelles.

²³¹ Moulin, R. (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion. À la fin des années 90, Raymonde Moulin démontre que le développement du soutien à la création et à la promotion de l'art contemporain agit sur la circulation marchande des œuvres, au développement des réputations et à la concurrence des innovations dans un contexte croissant d'internationalisation des marchés de l'art. Au cours des années 2000, nous faisons le même constat dans le monde créatif du jazz et les autres mondes en démontrant comment les principes sont engagés dans chacun de ces mondes. Dans ce contexte socio-économique, les prix deviennent des outils de justification et de régulation pour les acteurs du marché. Chacun d'eux agit à différents moments de la vie du récipiendaire de prix au cours de l'établissement de sa grandeur.

²³² Madiot, B. (1996). Identité des musiciens de jazz et Orchestre National de Jazz. In Darré, A., *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Le producteur et le tourneur ont le rôle des proches dans le monde domestique et civique, du ou de la chargée de diffusion dans le monde inspiré, de l'agent dans le monde par projets en cherchant à diffuser les travaux des récipiendaires de prix ainsi que la collecte de fonds (privés désormais) pour financer les projets discographiques. Lors des entretiens avec les directeurs de labels, nous avons constaté que l'incertitude était toujours présente dans ce monde, notamment en termes de distribution. L'incertitude implique pour les individus d'être patient au risque que les ascensions soient perçues comme prématurées. En 2017, Pascal Bussy (responsable de label) nous confiait ainsi que « le temps qu'on réfléchisse à l'édition, que le tourneur trouve des dates, que les choses s'enchaînent on ne peut pas aller trop vite. Quelquefois, on se plante car les concerts restent déterminants dans la vente des disques » (Pascal Bussy, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 36, Tremplin Jazz d'Avignon, le 10/08/2017). Les fortes dépendances réciproques entre les acteurs du monde industriel et du monde par projets impliquent que les récipiendaires soient décisionnaires tout en étant dépendants de la réception au regard des choix qu'ils entreprennent. Pascal Bussy complète :

« Les gens achètent après avoir vu les artistes. Je dirais que ça suppose presque pour les productions de prévoir la sortie d'un disque deux ans en avance et la tournée qui va l'accompagner. Une période de deux ans entre chaque disque est plutôt bien pour ne pas lasser son public, voire 3 ans. On en discute toujours avec les musiciens. Je ne leur impose pas, c'est quelque chose qu'on discute ensemble. Un projet qui marche c'est un projet collectif : l'artiste, le groupe, la maison de disque, l'éditeur, le manager, l'agent. Tout le monde doit être ok sur le scénario et discuter ensemble. Ça vaut pour les labels et les maisons de disque, c'est une entreprise collective. » (Pascal Bussy, entretien avec Mathieu Feryn, en annexe 36, Tremplin Jazz d'Avignon, le 10/08/2017)

Cette incertitude globalisée pèse pour des grands musiciens du monde industriel. Pascal Bussy précise que « Brad Mehldau doit vendre 3 000 plaques par an. La fragilité du marché [mondial] fait que nous devons être prudents, on doit moins sortir de disques et mieux les sortir. Ça devient très compliqué de développer des artistes inconnus dans le temps » (Pascal Bussy, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 36, Tremplin Jazz d'Avignon, le 10/08/2017). Compte tenu de ces écarts et de l'internationalisation du processus d'industrialisation, nous nous sommes interrogés sur les médiations qui pouvaient agir dans le monde industriel²³³. C'est-à-dire s'il existait des conventions de qualité qui permettraient d'observer des spécificités propres à des mondes²³⁴.

²³³ Heinich, N. (2009). *Faire voir, l'art à l'épreuve de ces médiations*. Bruxelles: Les impressions nouvelles.

²³⁴ Moureau N, Sagot-Duvaurox D. (1992). Les conventions de qualité sur le marché de l'art, d'un académisme à l'autre ?. *Esprit*, n° 10, p. 43-54.

3.2.2. Objets du monde par « projets » et du monde industriel

Lors de l'établissement du régime entrepreneurial, les justifications sont animées autour de la polyvalence des individus qui se traduit par des pratiques musicales adaptées au monde par projets. En prenant l'exemple du suivi des bagages, nous avons pu illustrer que le développement des projets implique pour les individus de préciser leurs attentes en termes de logistique qui agissent particulièrement dans ce monde au cours de l'établissement du régime productif. Le fait, par exemple, de circuler avec sa trompette, sa guitare, son violon, sa flûte ou tout autre instrument de moins de 32 kilos et d'une taille équivalente à 30 x 120 x 38 cm (variables selon les compagnies aériennes) paraît aller de soi. De même que l'on pourrait se dire que les instruments plus lourds et plus grands sont mis en soute, payés par les organisateurs en supposant que le volume financier généré par les acteurs de ce monde est plus important. Or, les individus voyagent avec leurs instruments, objets rattachés à leurs communications sur les pochettes de disque, notamment. Le fait de prendre l'avion avec son instrument peut générer des surcoûts et des sources de tension au sein d'un projet avec le groupe. Comment les individus justifient-ils au sein du groupe de participer à une tournée de 15 jours en Chine avec ou sans leurs instruments lorsqu'ils sont contrebassistes ou violonistes ? Quelles sont les contraintes pratiques que cela pose ? Quelles justifications emploient les récipiendaires de prix pour convaincre les individus de voyager avec leurs propres instruments ? Cette question est rarement abordée dans la littérature académique, y compris en économie de la musique. La première justification que nous avons observée de la part des individus est de justifier l'emprunt d'une contrebasse par la salle de concert afin qu'ils soient plus flexibles et pour permettre aux organisateurs de réaliser des économies. Le fait de circuler avec une contrebasse dans un aéroport international peut, par exemple, être contraignant pour les organisateurs et il y a un risque de casser l'instrument. Aussi, au cours du voyage, l'instrument peut être détérioré lors du débarquement qui contraint les organisateurs à dédommager les individus par le biais de l'assurance et d'annuler le concert. Les récipiendaires de prix précisaient par ailleurs que le fait de demander un véhicule adapté à la taille de l'instrument peut générer des coûts supplémentaires pour les organisateurs s'ils ne sont pas équipés. La seconde justification observée tient au coût généré par cet emprunt et à la volonté de travailler sur son instrument pour être plus autonome. D'autant que les risques sur la santé sont importants dans la durée²³⁵.

²³⁵ Debès, L., Schenider, M-P & Malchaire, J. (2003). Les troubles de santé des musiciens. *Médecine du travail & ergonomie*, vol.40, n°3.

Un contrebassiste nous confiait ainsi : « j'ai acheté un flight case pour m'assurer que les bagagistes ne cassent pas ma contrebasse et des roulettes sous l'étui pour faciliter les déplacements entre l'hôtel et le plateau. Ça me rend plus autonome et ça coûte moins cher pour tout le monde (mal de dos, risque de dégâts, coordination avec la production, etc.) » (Yann, entretien avec Mathieu Feryn, La Gare de Coustellet, le 18/10/2014). Sur une tournée, nous avons déjà observé que des violonistes peuvent également envisager de mettre leurs tenues de scène dans l'étui du violon pour éviter des coûts liés à un bagage en soute. Ces actes ordinaires agissent à long terme sur la grandeur d'un récipiendaire de prix dans ce monde. Le fait par exemple de circuler avec une contrebasse implique pour la production de prévoir un taxi entre le domicile de l'individu et l'aéroport, un flight case avec un bagage en soute, de prévoir l'accompagnement logistique sur place (par exemple, certaines compagnies ferroviaires peuvent verbaliser la présence de l'instrument si elles estiment que l'instrument occupe la place d'un passager) et le retour de l'individu chez lui. Chacune de ces étapes peut générer des risques. Pour les récipiendaires de prix, le basculement dans le monde industriel participe alors à justifier auprès des individus l'usage de techniques expertes et fonctionnelles, opérantes dans le monde industriel. Des auteurs comme Mario d'Angelo²³⁶ ont montré à la fin des années 90 comment ce monde aspirait au fur et à mesure les créateurs reconnus par des labels indépendants qui basculaient au cours du processus d'industrialisation dans le monde industriel pour valoriser leur nom dans les majors. Le disque aurait été ainsi un objet commode à étudier, c'est néanmoins prendre un risque pratique car nous l'avons dit, le disque en lui-même demeure un support communicationnel qui agit dans l'ensemble des mondes au cours des années 2000 comme un moyen de médiation technique et culturelle (cartes de visite à destination des programmeurs, sources de revenus à l'issue des concerts). Or, ce qui nous intéresse ici c'est de voir en quoi les objets sont associés à des représentations des mondes industriels et procèdent au rapprochement dans des domaines variés tels que le décrit Christophe Magis dans son analyse du rapport entre la musique et de la publicité²³⁷. Nous l'avons montré plus haut, l'intégration dans le monde industriel multiplie les opportunités pour les individus dans d'autres univers industriels (médiatiques et culturels, notamment). Là où la diversification peut être dévalorisée dans le monde créatif car elle signifierait que les individus s'écartent du collectif ; elle est ici valorisée par les individus à travers la communication dans divers univers culturels.

²³⁶ D'Angelo, M. (1989). *La renaissance du disque : les mutations mondiales d'une industrie*. Paris: La Documentation française).

²³⁷ Magis C. (2015). *La musique et la publicité. Les logiques socio-économiques et musicales des mutations des industries culturelles*, Paris, Éditions Mare et Martin.

Le montage d'un disque dans le monde industriel du jazz peut alors illustrer les spécificités de son organisation. Le montage est justifié de la part des individus comme un moyen d'être plus performant, fiable et fonctionnel. L'entretien que nous avons effectué avec un ingénieur du son en 2017 revient sur ces points : « Une fois que nous avons enregistré, j'avais mon ordinateur et je faisais écouter les prises au leader lorsque nous étions en tournée. Ce procédé est plus fiable qu'en studio où l'espace-temps est plus restreint. J'ai un avis d'expert sur ce qui se joue dans la musique, je ne le donne pas systématiquement, ça dépend vraiment du choix du leader du groupe. L'idée principale c'est d'être le plus fidèle et permettre à l'artiste ou aux artistes d'être plus libres » (Jean-Pierre, entretien avec Mathieu Feryn, Auditorium du Thor, le 26/11/2017). Nous avons observé cette situation lors de tournées. Les individus concernés avaient réalisé l'enregistrement du disque en deux jours en réalisant une seule prise par piste, le montage a été également très rapide. Surpris par cette efficacité, nous leur avons demandé quelques explications : « Tu sais, on est performants car on est habitués à enregistrer. On se respecte, on se fait mutuellement confiance. [...] Ça fonctionne parce qu'on travaille en acoustique, assis l'un à côté de l'autre. Chacun est un expert dans son domaine et chacun est libre de fonctionner comme bon lui semble. Le montage a été particulièrement rapide car l'enregistrement a très bien fonctionné. » (Entretien avec Mathieu Feryn, Studios La Buissonne, le 26/08/2014) François Ribac explique que ce processus est perceptible au théâtre dès le XVIII^e siècle « d'une part, un processus d'industrialisation (la technologie + la division du travail). D'autre part, l'entrée en scène du public (les spectateurs, les pairs, les spécialistes qui valident (ou pas) économiquement et artistiquement les pièces) »²³⁸. Selon lui, l'essor de ces techniques industrielles a conduit à faire apparaître ce processus. Ainsi, il précise que les disques ont précédé l'arrivée des musiciens américains en France, et ont participé à favoriser la diffusion internationale des chanteuses américaines et le développement des bandes originales de films. Ainsi, la radio et le cinéma ont diffusé du jazz avant que les musicien.ne.s ne soient diffusé.e.s en France. Cette généalogie du monde industriel explique, selon lui, l'attachement des individus aux innovations techniques ; l'accès des individus à la musique enregistrée ; l'inclusion des audiophiles, des critiques, des amateurs dans le monde industriel jazzistique. L'auteur ajoute que pour la musique rock « on est face à une attitude quasi inverse à celle du [monde industriel du] jazz puisque l'enregistrement et les machines sont mobilisés au service de la création ou [...] les techniques d'enregistrement ne sont pas cantonnées à la reproduction ».

²³⁸ Ribac, F. (2013). *Les feux du rock : une tentative de généalogie*. Avignon : Editions universitaires d'Avignon.

3.2.3. Basculer du monde par « projets » vers un monde industriel

Le fait de mobiliser les individus dans les réseaux du monde par « projets » afin de maintenir des relations fiables au travail dans la durée permet d'établir le régime productif. La situation d'inimitié au travail peut être source de déclassements ou d'exclusion pour les individus. Pascal Bussy précise qu'il a « toujours des amitiés fortes dans ces différents secteurs (tourneurs, journaliste, managers, vendeurs, etc.) où on partage des respects communs, travaille avec une certaine sincérité et ne cherche pas à se la mettre à l'envers. J'ai toujours été honnête même si ce n'est pas toujours évident [...] » (Pascal Bussy, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 36, Tremplin Jazz d'Avignon, le 10/08/2017). La difficulté des individus à maintenir ses relations dans le temps est particulièrement incertaine compte tenu de l'intensité des projets auxquels prend part chaque individu au cours de ses pratiques professionnelles. Le fait de devoir maintenir une activité de leader, de *side.wo.man*, de coopérer dans de nombreux univers culturels implique de multiplier les interactions ouvertes sur l'international et de faire attester cette performance par les individus. Travailler à l'étranger ne signifie pas grandir, cela implique de donner du sens à son action avec le soutien réciproque des individus.

« Après 150 disques, il faut réussir à maintenir un sens parce [qu'Ahmad Jamal] est très francophile et contribue à ancrer son attachement à la France et réciproquement. Le fait qu'il ait rencontré Abd Al Malik a du sens aussi, qu'on l'aime ou pas. Les deux, à des deux époques différentes se sont convertis à l'islam avec des contextes proches dans deux pays prétendument éloignés. Je crois que ça passe beaucoup dans l'honnêteté, l'intégrité qui n'est pas toujours de mise dans nos métiers. » Pascal Bussy, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 36, Tremplin Jazz d'Avignon, le 10/08/2017.

Nous avons observé que la communication des individus productifs est très difficile à maintenir, elle consiste à justifier son autonomie tout en étant cohérent dans ses choix. Pascal Bussy précise que « le risque peut venir aussi du fait de l'hyperactivité des musiciens qui sont présents sur de nombreux projets et se cannibalisent eux-mêmes. Joachim Kuhn avec qui j'ai beaucoup travaillé était chez ACT, invité sur un disque, dans un trio ; ce n'est pas possible. Il faut 6 mois pour préparer la sortie d'un disque à compter du jour où on valide la diffusion d'un disque » (Pascal Bussy, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 36, Tremplin Jazz d'Avignon, le 10/08/2017). Ce qui implique que les incertitudes sont justifiées du fait du renouvellement continu qui s'exerce dans le monde industriel et de l'idée qu'il faut renouveler fréquemment le catalogue des industries pour faire face à la demande supposée des publics. Ainsi, Pierre Moeglin s'inscrivant dans les modèles compréhensifs des SIC, précise que les « incertitudes [sont] imputables à la nécessité du renouvellement permanent, [...] à renouveler régulièrement idées, talents, formules et manières de faire, [...] à attendre le moment de [la synchronisation

articulant les contenants et les contenus], des conditions de commercialisation, [...] de l'élévation des revenus du public²³⁹. Son analyse permet de comprendre le propos de Pascal Bussy et le discours de John Coltrane qui dans les notes de l'album *A Love Supreme* (Impulse !, 1965) mentionne « Au cours de l'année 1957, j'ai fait l'expérience, grâce à Dieu, d'un éveil spirituel qui m'a mené à une vie plus riche, plus remplie, plus productive. À cette époque, j'ai humblement demandé que me soient donnés les moyens et le privilège de rendre les gens heureux à travers la musique »²⁴⁰. Cette expérience de John Coltrane a justifié que sa vie soit meilleure car le disque a été vendu à près d'un million d'exemplaires. De plus, décédé en 1967, John Coltrane demeure une référence de qualité pour une partie des individus. L'analyse communicationnelle de Pierre Moeglin nous permet de comprendre les raisons du déclassement des individus dans le monde industriel. La communication durable entre les individus participe à ces grandeurs, mais du fait de la circulation des individus et de l'éloignement géographique, ses médiations peuvent disparaître au cours du temps car elles restent dépendantes d'un lien humain. La patrimonialisation participe alors à leurs *remédiations* car elle consécutive d'une expérience culturelle partagée. Que devons-nous comprendre alors lorsqu'une salle dans un théâtre est nommée John Coltrane comme c'est le cas au théâtre du Chêne Noir à Avignon ? Quelle incidence cela peut avoir sur les individus ? À partir de la démonstration d'Halbwachs²⁴¹ puis de Schütz, on peut dire que l'attachement à Coltrane s'explique par le contexte situationnel où se déroule la remédiation d'une partie de son œuvre aujourd'hui. Pour Halbwachs, les symboles visuels participent au souvenir. On pourrait aussi mentionner les pochettes des disques où la représentation visuelle du visage de John Coltrane est couramment utilisée telle qu'elle est pratiquée par les individus au sein du monde industriel. Cette représentation participe à sa grandeur au même titre que les photos de saison employée par le club dans l'exemple précédent et réside notamment dans la capacité des individus à interagir sur cette nomination en faisant appel à des procédés de mémoire collective. Schütz énonce que « c'est précisément parce que le compositeur accepte les conventions de cette société parce qu'il y entre plus profondément que les autres qu'il peut faire ses découvertes. Le langage musical n'est pas un instrument créé après coup pour noter et transmettre aux autres musiciens ce que l'un d'entre eux a pu inventer spontanément. Au contraire, c'est bien ce langage même qui crée la

²³⁹ Moeglin, P (2012). Une théorie pour penser les industries culturelles et informationnelles ?; *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, [En ligne], consulté le 1 novembre 2017 : <https://journals.openedition.org/rfsic/130#quotation>

²⁴⁰ Coltrane, J. (1957). *A Love Supreme*. Bruxelles: Impulse ! On retrouve cet entretien dans le livre de Pascal Bussy consacré à John Coltrane. Bussy, P. (1999). *Coltrane*, Librio musique, p.54.

²⁴¹ Halbwachs, M. (2005 (1950)). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

musique »²⁴². Ainsi, la communication par l'image, la transmission orale et les médiations culturelles et techniques permettent d'établir le lien entre les individus où ils formalisent cette expérience collective. En s'intéressant aux techniques corporelles, Jean-Marc Leveratto²⁴³ montre que le corps des individus agit sur une série de représentations pour le spectateur lui-même dans ce qu'il reçoit et dans ce qu'il traduit autour de ce qu'il voit. Cette analyse de la réflexivité permet à l'auteur de montrer que le spectateur interagit en permanence avec ce qui lui est communiqué et qu'il ne subit pas l'information. Les mesures que le spectateur produit sur l'art et les indicateurs qu'il mobilise sur le marché de l'art participent à l'émission de ces principes d'un monde à une autre et d'une rencontre à l'autre, c'est un être culturel. L'incertitude d'être ou de devenir grand agit en soi sur l'établissement des grandeurs. Nous avons observé empiriquement comme Jean-Marc Leveratto dans le domaine du cinéma et du spectacle vivant que les individus oscillaient en permanence entre leurs propres désignations, la représentation de leurs pairs et la réception des autres²⁴⁴. L'établissement du régime productif implique que les individus adaptent leurs communications. Le fait de survaloriser sa grandeur dans la cité industrielle peut conduire à l'exclusion. Un récipiendaire de prix nous a ainsi précisé que la grandeur peut être difficile à vivre : « La transition a été trop rapide. J'ai galéré longtemps et d'un seul coup, je jouais à mon nom devant 5 000 personnes. J'ai pris le melon et ça m'a joué des tours ». (Pierre, entretien avec Mathieu Feryn, Festival des Vents, le 01/09/2017). Ainsi, le rapport à l'exposition musicale est un rapport culturel car il engage tout ou partie de ce qui se trouve autour des individus. Daniel Jacobi²⁴⁵ précise que « pour le visiteur qui parcourt librement une exposition, seul ou accompagné, le discours de l'exposition offre l'occasion d'un apprentissage au caractère incident. Celui-ci peut se produire alors que le sujet semble absorbé par d'autres préoccupations. Les intentions manifestes et les plus apparentes de l'exposition peuvent certes provoquer des effets. Mais tout autant que d'autres caractéristiques plus secondaires et que les concepteurs eux-mêmes de l'exposition n'auront ni prévues, ni imaginées ».

²⁴² Schütz, A. (2006/3). Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés*, p.15-28.

²⁴³ Leveratto, J.M. (2000). *Sociologie de la qualité artistique*. Paris : La Dispute.

----- (2006). *Anthropologie du spectacle*. Paris : La Dispute.

²⁴⁴ Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Trad. de l'anglais par Alain Kihm. Paris: Les Editions de Minuit

²⁴⁵ Jacobi, D. (2001). Savoirs non formels ou apprentissages implicites. *Recherches en communication*, n°15, 134-169.

3.3. Être désirable et célèbre, le régime « tendance » ou quand Edgar Morin nous permet de revisiter les stars du jazz

Nous avons souligné la difficulté de basculer du monde inspiré vers le monde par « projets » et la difficulté de s'intégrer au régime entrepreneurial ainsi que productif. Nous avons également mentionné que les individus et les différentes épreuves où ils œuvraient, agissaient comme des agents actifs lors de leurs communications. Ces résultats ont permis de montrer que les individus pouvaient agir dans différents mondes où ils sont plus ou moins valorisés. Ces épreuves de valorisation ont permis de montrer la diversité des trajectoires et l'incertitude du maintien de leur grandeur. Ces analyses ne permettent pas d'expliquer entièrement la célébrité de grand.e.s musicien.ne.s qui nous sont contemporains. Nous nous sommes inspirés de l'étude d'Edgar Morin portant sur les stars de cinéma. Il l'aborde sous l'angle d'un processus associant les stars et les spectateurs dans le temps en analysant les modalités de la diffusion de l'image des stars au sein d'une économie moderne. Son ouvrage soulève deux questions principales ; comment le cinéma invoque une expérience de la condition humaine et comment les spectateurs se lient d'affection pour les stars du cinéma ? Empiriquement, il revient sur l'histoire du cinéma et montre comment les stars valorisent et sont valorisées par l'industrie cinématographique à travers leurs noms ou leurs cachets, par exemple. Nous avons vu que ces variables agissaient également dans le monde des industries de la communication et des industries culturelles. Conduisant *in fine* les individus à valoriser les projets dans le secteur de la musique classique. Comme Morin, nous relevons que le nom du récipiendaire de prix est valorisé compte tenu de la diversité de ses rôles. Pour être une star, « il faudra aussi que le personnage se diversifie, que le héros unique des séries fasse place à de multiples, différents quoique semblables, selon les films. Alors que le nom de l'interprète deviendra aussi fort et même plus fort que celui du personnage, et s'opéra enfin cette dialectique de l'acteur et du rôle où s'épanouira la star »²⁴⁶. Chez Morin, la femme « star » est celle qui transmet aux spectateurs le baiser de cinéma, le baiser amoureux alors que l'homme « star » est celui qui incarne l'athlète, l'acrobate ou celui qui fait la bataille. Pour alimenter, cette reconnaissance, les stars sont diffusées à la publicité ou dans d'autres contenus. L'auteur montre comment progressivement les stars seront à la vie comme au cinéma c'est-à-dire déconnectés de la réalité et irréelles.

²⁴⁶ Morin, E. (1957). *Les Stars*. Paris : Seuil, p.18.

Il justifie la fusion des genres dans l'industrie cinématographique par la volonté d'élargir des spectateurs et de rechercher des profits maximums. Plus il y a de styles dans un film, plus il y a de chances que les spectateurs se sentent un moment concernés par l'offre cinématographique. Le cinéma parlant va ainsi rapprocher les spectateurs du réel en réalisant des nuances avec le bruit et les paroles. Il décrit le rôle des stars à l'écran et leurs tenues pour montrer comment elles font échos à un quotidien vécu par les spectateurs. Être une star pour Morin, c'est nourrir son personnage de son empreinte et l'empreinte culturelle de son personnage. De plus, le personnage doit incarner dans l'esprit de ces spectateurs un héros, celui qui se bat contre les maux du quotidien, le héros ou la star sont ceux qui souffrent.

The screenshot shows the top portion of a web article on the Libération website. The page header includes the Libération logo, a search bar, and a navigation menu with items like '50 ANS', 'ACTUS', 'MUSIQUE', 'CULTURE', 'URBAN', 'CHRONIQUES', 'TOPS', 'TV', 'PLAYLIST', and 'ABONNEMENT'. The article title is 'NINA SIMONE, MINE DE MALHEURS' by Serge Loupien, dated April 23, 2003. The sub-headline reads: 'Ségrégation, échecs professionnels et sentimentaux... La chanteuse morte lundi s'est beaucoup battue.' The main text begins with: 'Sa plus belle chanson s'intitule Young Gifted and Black. Titre appelé d'ailleurs à devenir slogan de la jeunesse afro-américaine à l'aube des années contestataires. A la fois variante bluesy du gentillet Black is Beautiful au parfum sixties un peu éventé et justification de la radicalisation Black Power bientôt prônée par Bobby Seale, Huey P. Newton, Eldridge Cleaver et leurs amis Black Panthers.' Below the text are social media sharing buttons for Facebook, Twitter, and email, along with a 'PARTAGER' button. A navigation bar at the bottom of the article lists various categories and an 'ARCHIVES' link.

Le destin tragique de Billie Holiday

Autour - La rédaction Dans Flashback, Musique 07/04/2016 11:00 0 4,363 Visas



La mythique Billie Holiday est née le 7 avril 1915. De son vrai nom Eleanora Fagan, Billie Holiday est considérée comme l'une des plus grandes chanteuses de jazz de tous les temps.

Morte prématurément à 44 ans dans la ville de New York le 17 juillet 1959, Billie Holiday était connue pour sa voix unique, rocailleuse et lyrique. Marquée par les souffrances d'une vie douloureuse, excessive et fragile, la diva trouvait du réconfort dans la musique.



Figure 17. Articles de Libération et de Rolling Stones traitant de Nina Simone et Billie Holiday

3.3.1. *Caractéristiques du monde marchand et du monde de l'opinion*

En nous inspirant de l'analyse d'Edgar Morin, nous avons tenté d'expliquer la valorisation de ces grandeurs participant à l'établissement de ce que nous appelons de manière singulière un « régime tendance » qui résulte d'une paix en amour au cours des principes engagés dans le monde marchand et dans le monde de l'opinion. Chez Boltanski, l'établissement de ce régime ne va pas de soi. Lors de notre terrain, nous avons, en effet, pu observer des disputes à l'occasion de la publication de publicités valorisant des musiciens dans la presse spécialisée, par exemple. Les publications ont pu être perçues par les acteurs du monde inspiré comme un message valorisant les individus à succès qui concentrent la visibilité médiatique dans la presse spécialisée, critiquée pour sa recherche de compétitivité. Ce à quoi les rédacteurs ont répondu rapidement qu'ils rédigeaient des interviews avec des êtres créatifs au sein du magazine et que leurs salaires ne leur permettaient pas de vivre dignement. Cette situation apparaît de manière récurrente où celui qui incarne une tendance concentrerait une place dominante sur le marché au détriment de dominés qui seraient moins diffusés et moins primés. Or, nos résultats issus du premier chapitre ne permettent pas d'affirmer ce postulat. Le second chapitre participe à montrer que la communication des individus agit sur ces inégalités. Dans ce chapitre, nous observons que les individus les plus valorisés dans le monde de l'opinion ne sont pas valorisés dans tous les mondes. Il convient donc d'être très attentif aux principes qui agissent dans le monde marchand. Cette situation conduit par exemple les individus à valoriser le nom d'un individu (comme au cinéma²⁴⁷ ou en peinture²⁴⁸) comme une marque en complément de son nom et de son visage. La marque est valorisée par le biais du *storytelling* dans le monde marchand c'est-à-dire le fait de valoriser l'individu comme un produit. Dans un entretien, Laurent Klunge (manager) revient sur ces principes :

« Patrick David a toujours considéré l'artiste comme une marque. [...] Sur les disques, on a mis en évidence [le] nom [du récipiendaire de prix], son visage, sur les pochettes on le voyait lui en particulier. [Le récipiendaire de prix] a des projets à son nom et le quartet était présenté en quartet comme une aventure collective où on essayait toujours [qu'il] soit perçu comme le leader du groupe afin de lui permettre des cartes blanches. Le storytelling par ailleurs était : [...] on fait ensemble, on écrit ensemble, mais [c'est lui le plus grand]... » Laurent Klunge, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 33, Lausanne, le 22/06/2017.

²⁴⁷ Mariette, A. (2010). «Engagement par les œuvres» et/ou «par le nom». Le cas des réalisateurs du «cinéma social» français dans les années 1990-2000, in Roussel, V., dir., *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Vincennes : Presses universitaires de Vincennes.

²⁴⁸ Heinich, N. (1991). Peut-on parler de carrières d'artistes ? Un bref historique des formes de la réussite artistique. *Art, artistes et société*, n°16, p.43-54.

Le fait de valoriser une personne désirable est justifié par les individus comme un moyen de communiquer sur des pratiques diversifiées dans d'autres univers culturels et notamment dans des univers pouvant fédérer une large audience par le biais du développement de morceaux signatures : « Notre petit regret est de ne pas avoir réussi à le développer vis-à-vis de la télévision ou du cinéma. En revanche, les programmeurs et les spectateurs étaient en attente d'écouter ses morceaux signatures. » (Laurent Klunge, entretien avec Mathieu Feryn, en annexe 33, Lausanne, le 22/06/2017). Il y a donc une série d'inter-médiations qui agissent dans la cité marchande et qui sont valorisées par les industries culturelles et de la communication. Ces actions de communication et le souhait d'être au plus près de la vie des gens impliquent à nouveau de communiquer sur la mémoire collective des individus. Nous avons observé par exemple que le morceau signature permet aux individus d'évoquer la souffrance, le racisme et les préjugés vécus par les individus de leur vivant ou *post-mortem*. Ainsi, les acteurs du monde de l'opinion valorisent la visibilité, le prestige, le fait de circuler dans leurs réseaux et d'être identifiés. On l'a vu plus haut, la valorisation du statut de caméléon est un critère déterminant dans le parcours des individus, cette compétence est valorisée par les acteurs du monde de l'opinion en fonction de l'actualité des individus. Pierre de Choqueuse, secrétaire de l'académie du jazz précise que « Fabien Mary finit chaque année 2^{ème} ou 3^{ème} sans avoir nécessairement eu une actualité discographique, du moins sous son nom. Paul Lay a obtenu le Prix Django Reinhardt l'an dernier, il a probablement bénéficié de sa collaboration avec Géraldine Laurent ». Pierre De Chocqueuse, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 31, au téléphone, le 15/02/2017. Ainsi à travers cet entretien et l'activité de nouveaux acteurs de l'édition numérique, nous observons que le développement des principes engagés lors des dispositifs de jugement comme les commissions, chargées d'attribuer les prix académiques, que les services marketing dans les majors sont perçus comme un frein à la créativité et à la promotion des individus en l'absence de liens avec ces acteurs de l'opinion. Pierre de Chocqueuse complète « Leur promotion n'est plus assurée à long terme [dans] les maisons de disques, souvent rachetées par d'autres (Blue Note par Universal), [elles] ne pratiquent pas toujours la même politique éditoriale et commerciale. Autrefois les maisons de disques avaient des directeurs artistiques qui accompagnaient les artistes, les conseillaient, les guidaient. Des directeurs de marketing pressés de faire de l'argent les ont remplacés ».

Les individus justifient alors les différences de grandeurs du monde par le soutien de labels de qualité :

« Manfred Eicher, le patron d'ECM, une des seules compagnies de disques qui pratique depuis sa création une politique de suivi d'artistes, est l'un des derniers directeurs artistiques en activité. Il assiste aux séances de ses musiciens, suggère, donne de bonnes idées. ECM est distribué en France depuis fort longtemps par Universal, une « major » qui assure la promotion de ses catalogues. Une copie promo de chaque nouvel album ECM est envoyée aux journalistes. Ces derniers connaissent le label, les musiciens qui enregistrent, savent que Manfred Eicher est un Monsieur très exigeant qui ne signe pas avec n'importe qui, que chaque nouveau musicien signé mérite d'être écouté. Les disques ECM que reçoivent les journalistes ont donc plus de chance d'être entendus que les nombreux disques de musiciens inconnus qui leur parviennent tous les mois [...]. Signer avec une grande maison de disques n'est pas seulement pour eux une reconnaissance. Cela leur donne une bien meilleure occasion de se faire connaître grâce à davantage d'envois à la presse, à des disques placés en plus grand nombre chez les disquaires, dans les FNAC, chez Gibert Joseph et autres points de vente. Les membres de l'Académie du Jazz ont également plus de chance de les recevoir, de les plébisciter, et pour le musicien de se voir reconnaître. » Pierre De Chocqueuse, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 31, au téléphone, le 15/02/2017.

Dans ce contexte, Philippe Bouquillon²⁴⁹ montre comment dès les années 1990 que la libéralisation des industries de la communication en Europe visait pour les pouvoirs publics à chercher à baisser les prix, augmenter les gains de productivité, augmenter les innovations technologiques et promouvoir la diversité culturelle. L'auteur décrit comment la concentration des industries culturelles et de la communication ont renforcé les oligopoles dans un contexte mondialisé. Aussi, il précise que la libéralisation des industries de la communication ne s'est pas accompagnée d'un désengagement de l'État, qui encadre par le biais de la réglementation française ou européenne, les flux de capitaux étrangers dans l'industrie audiovisuelle nationale et, aussi, en la subventionnant. En démontrant comment les industries numériques ont contribué à faire évoluer le paysage audiovisuel, il nuance la portée des acteurs du monde marchand contraint par le discours de « gratuité » relayé par les acteurs du monde de l'opinion sur internet. Ainsi, ces interdépendances impliquent notamment de montrer comment les étapes préalables à la grandeur s'articulent au sein d'un écosystème. Le fait que plusieurs individus soient reçus dans et en dehors de ces médias implique une série de communications permanentes des industries présumées dominantes avec l'ensemble des individus constituant nos sociétés²⁵⁰.

²⁴⁹ Bouquillon, P. (2008). *Les industries de la culture et de la communication : les stratégies du capitalisme*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

²⁵⁰ Hall, S. (1997). Codage / Décodage. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, p.59-71.

3.3.2. Objets de la cité marchande et de la cité de l'opinion

À travers la discographie non exhaustive de Richard Galliano au cours des années 2000 (annexes 38 et 39), on observe la place que tiennent les corps et les visages dans les supports de communication dans le monde marchand. Ils opèrent également lors des apparitions télévisuelles des individus. Comme pour les stars de cinéma, le maquillage, le plan de la caméra concourent à les glorifier. À chaque monde, on pourrait ainsi identifier un costume et observer des changements de choix opérés sur les tenues vestimentaires. Par exemple, pour les hommes, la chemise à fleurs serait remplacée peu à peu par la chemise noire et l'instrument de prédilection par un instrument signé à son nom d'une valeur inestimable. Dans la cité marchande, les individus valorisent par ailleurs le corps et le visage des femmes essentiellement autour d'un corpus de chanteuses, présentées sans instruments, sans rides et de traits de vieillissement (figure ci-dessous).



Figure 18. Supports promotionnels de Norah Jones, Diana Krall, Melody Gardot

La démarche consiste alors à associer aux critères de beauté valorisés dans le monde marchand, les critères de spiritualité valorisés dans le monde de l'opinion. Ils se confrontent pour établir l'essence mythique de la personnalité ou de la surpersonnalité des individus au sens de Morin²⁵¹. Si on peut observer ces principes dans le monde marchand, il paraît en revanche très compliqué d'évoquer le cas de starlettes et de pin-up dans les mondes du jazz français tant ce vocable n'est pas employé par les acteurs eux-mêmes au cours des années 2000.

²⁵¹ Morin, E. (1957). *Les Stars*. Paris : Seuil, p.46.

En revanche, on pourrait rattacher à chaque monde, l'appétit des individus pour l'actualité jazzistique et notamment celui consacré aux grand.e.s musicien.ne.s. Nous pourrions ici nous appuyer sur l'ethnographie des tournées réalisées avec Richard Galliano et une série d'exemples de courriels adressés à Richard Galliano. Pour Morin, la grandeur des acteurs du monde marchand s'évalue en fonction de la reconnaissance de la modestie d'une star. Au côté des selfies et des autographes, nous avons observé que des individus constituaient des blogs qui valorisent la vie de leurs fans. La référence au caractère intemporel d'Ella Fitzgerald, de Louis Armstrong et de Miles Davis et la mortalité du sentiment amoureux des individus font que « [les grand.e.s musicien.ne.s sont perçus comme] des dieux : tout et rien. La substance divine qui gorge ce rien est l'amour des humains. Le vide infini du dieu est aussi richesse infinie, mais cette richesse n'est pas sienne. La star est vide de toute divinité comme les dieux. La star est riche de toute l'humanité comme les dieux »²⁵².

Au regard de la valorisation dans le monde de l'opinion, nous nous sommes demandé avec quels objets, les grandes et les grands récipiendaires de prix sont valorisés au titre qu'ils sont reconnus comme étant uniques et différents. En faisant le postulat que la spécificité du concert jazz dans le monde de l'opinion consiste à cultiver des interactions inédites, chaque regard entre musiciens, chaque improvisation des solistes et échanges entre individus font l'objet d'examen par leurs soins. Elles conduisent à faire l'hypothèse que chez ces grandes et grands récipiendaires de prix, elles se font plus radicales et qu'elles peuvent à tout moment prendre fin. Lorsque Keith Jarrett déclare ainsi : « Je me suis arrêté parce que je me suis rendu compte que j'allais, pour continuer, recourir à des trucs et ça aurait été une façon de tromper l'auditoire »²⁵³ ; les individus partagent une communication plus radicale. La musique de Keith Jarrett reprend les canons esthétiques et les travaille à l'aune de leurs propres représentations au cours du concert. Elle implique alors pour les individus d'analyser une série d'étapes qui s'attachent à reconnaître dans l'action de Keith Jarrett la manière dont chacun peut agir de manière provisoire sur l'œuvre elle-même et de l'arrêter à tout moment. Les cris, les grognements, les attitudes du pianiste tendent à dépersonnaliser son œuvre et l'ancrent dans le temps, hors du savoir empirique des individus. Le discours de Keith Jarrett exprime quant à lui une voie propice à sa différenciation.

²⁵² Morin, E. (1957). *Les Stars*. Paris : Seuil, p.97.

²⁵³ Contat, M. (2014). *La dramatique leçon d'improvisation de Keith Jarrett*. Paris : Télérama.

Faits analysés également par Denis Laborde dans le cas du pianiste Thelonious Monk :

« [...] cette part de réflexivité mise en œuvre par le fait que ce croyant qui y croit, c'est aussi une partie de nous-même. Cette partie de nous-même qui y croit est celle qui refuse de voir systématiquement que, si Monk nous apparaît en solitaire, il faut qu'il soit montré. Lorsque nous nous trouvons dans la position du croyant, nous ne portons plus attention au « dispositif de monstration ». C'est alors que nous pouvons dialoguer avec le Randy Weston du film de Matthew Seig (1991) : « Il avait ce quelque chose de plus qui distingue les grands créateurs. Je ne sais pas d'où il tenait ça, je ne comprends pas comment on peut arriver à ça si vite. C'était un génie. C'est drôle, le génie. » » Denis Laborde²⁵⁴.

Ainsi, bien que ces individus aient en commun le fait d'être pluri instrumentiste (pianiste, saxophoniste, flûtiste, percussionniste, organiste, claveciniste, guitariste), pour les individus, ils s'expriment hors du cadre habituel dans des espaces où ils sont identifiés pour leurs interactions avec le piano. C'est-à-dire « une mystique de l'improvisation » précise Laborde « est à l'œuvre dans nos sociétés. On en repère des indices dans nos intimes convictions, nos attitudes, nos discours qui expliquent, justifient, cautionnent, administrent cette part de mystère d'un processus de création proprement inintelligible, dont chacun – [...] peut devenir le témoin privilégié ». Le musicien-critique Ludovic Florin rappelle ainsi que dès 1901 avec l'apparition du piano mécanique, les musiciens vont jouer les airs modernes, classiques et spirituels. C'est le be-bop qui va faire que le piano occupe une place de choix dans le jazz et les musiques improvisées²⁵⁵. Au cours de nos observations empiriques, nous avons observé que parmi ces individus, le fait de fédérer une partie des (futurs) militants qui mentionnent dans nos entretiens un attachement lié à une prise de conscience des problèmes sociaux et raciaux vécus par les artistes noirs aux États-Unis dont une partie d'entre eux vont particulièrement être attentifs aux discours produits par les musiciens de l'époque et seront très attachés à leurs noms. D'autant plus qu'au fur et à mesure que les ventes de disques ont augmenté pour Keith Jarrett, nous avons observé que les pochettes de disques ou les affiches annonçant ses concerts témoignent que la reconnaissance du pianiste va de pair avec la valorisation graphique de son nom, grossi au fur et à mesure sur les imprimés. Le monde de l'opinion a ainsi participé à développer sa renommée, l'engagement de nombreuses ressources individuelles (expertises, connaissances) à une série d'actions collectives (équipements, pairs, critiques, marchés). La collaboration avec le label ECM permet ainsi à *Standards* (1983, ECM) de rencontrer un vif succès. Il convient néanmoins d'identifier ce qui permet à Keith Jarrett d'avoir été longtemps perçu comme un acteur permettant l'établissement d'un régime tendance.

²⁵⁴ Laborde, D. (2001). Thelonious Monk, le sculpteur de silence, *L'Homme*, 158-159, p.139-178.

²⁵⁵ Florin, L., Court, J.M., Dutilh, A., Mondot, J.F. (2013). *Carla Bley: L'inattendu-e*. Paris : Naïve.

3.3.3. *Basculer du monde marchand vers un monde de l'opinion : la communication persuasive sur le jazz*

Les questions qui se posent à travers le cas Jarrett ou Monk sont d'identifier comment un musicien valorisé comme étant désirable devient célèbre ? Dans quelles conditions s'opère le basculement d'un monde à l'autre permettant l'élaboration de ce régime ? Les principes mobilisés par les individus permettent à un être considéré comme *banquable* de devenir visible, d'être désigné comme ayant la gagne pour devenir quelqu'un ayant le succès, de valoriser la ou le lauréat comme étant compétitif et pouvant devenir à la mode, de passer d'employable à une personne différente, de vainqueur à unique. On peut déjà rappeler que si les principes désignent qu'elle ou il est unique, ceci ne signifie pas pour autant qu'il soit oublié ou remplacé après sa mort ou de son vivant. La grandeur est perpétuellement dynamisée avec les différents individus au sein des mondes investis. La personne tendance à un coût et ce coût correspond à la densité de ses communications. Ainsi, être tendance ne signifie pas cumuler le plus de prix et de dates ; au contraire, c'est surprendre lors de ses communications publiques en générant une attente des individus. La communication consiste alors à cibler les dates des concerts compte tenu de la spécificité et la rareté des espaces investis. Toute chose égale par ailleurs, cette rareté justifie leurs tendances en demandant un cachet beaucoup plus élevé que leurs pairs, des conditions d'accueil et des marges commerciales élevées. Cet encadrement vaut également pour l'accès financier au concert et les conditions publiques de la représentation. Elle peut conduire par exemple à sélectionner les individus avec qui les personnes tendances communiquent en suscitant l'enchantement de cette dernière. Morin montre ainsi que la vie privée et la vie publique des stars est fortement dépendantes d'une efficacité commerciale d'ordre publicitaire. C'est-à-dire que la star n'est pas seulement sujet, mais elle est également l'objet de publicités qui lui permettent d'augmenter ces gains. Ce sont des faits également observés par Franck Demâ et Dominique Jacomet, pour qui « le mécénat [...] artistique fait partie intégrante de la communication des marques. [...] La marque Bréguet privilégie le soutien aux musiciens en nouant des partenariats avec le Concours de Genève ou les orchestres philharmoniques de New-York et Los Angeles »²⁵⁶.

²⁵⁶ Delpal, F. & Jacomet, D. (2014). *Economie du luxe*, Paris : Dunod, p.90.

On peut penser ici aux actions de parrainage effectuées par les individus tendances avec les marques d'instruments de musique et l'effet de levier qu'ils génèrent du fait de l'achat d'instruments par leurs pairs ou les jeunes pratiquant.e.s. « La multiplication de ces images augmente la valeur de la star, elle la rend plus désirable et plus visible »²⁵⁷. À cette occasion, la valorisation de l'individu va de pair avec l'association d'un produit de luxe (figure ci-dessous). Le fait d'être parrain ou marraine d'une marque qui n'aurait pas une image tendance ferait courir un risque dans la grandeur de l'individu ou ferait courir le risque aux individus de se faire voler un instrument au coût inestimable. Cette tension participe à faire le lien avec les différents individus, « être attaché signifie à la fois tenir et être tenu »²⁵⁸.

Vol du violoncelle de la soliste Ophélie Gaillard : "C'est inestimable comme perte"

La violoncelliste Ophélie Gaillard se dit "catastrophée et effondrée" vendredi sur franceinfo après le vol de son instrument. La soliste confirme également avoir déposé plainte contre X jeudi soir. L'instrument est estimé à plus d'un million d'euros.



La violoncelliste Ophélie Gaillard le 27 février 2003 après avoir remporté désigné meilleure soliste aux Victoires de la Musique classique. (PIERRE VERDY / AFP)

Figure 19. Vol du violoncelle de la soliste Ophélie Gaillard « C'est inestimable comme perte », France Info

²⁵⁷ Morin, E. (1957). *Les Stars*. Paris : Seuil, p.100.

²⁵⁸ Latour, B. (2006). *Changer la société, refaire la sociologie*. Paris : La Découverte, p.317.

Synthèse du chapitre

Dans ce troisième chapitre, nous avons tenté de faire apparaître les échanges et les actions de communication ainsi que les interdépendances entre les individus lors de l'établissement des grandeurs dans les mondes du jazz en France au cours des années 2000. Nous nous sommes appuyés sur des situations où les individus communiquent en fonction de principes négociés et sur les compétences mobilisées par les individus dans leurs actions de médiation culturelle. Nous avons mentionné quelques exemples de tensions et de disputes agissant entre les différents mondes qui impliquent d'adapter leur communication et de partager des objets sociaux. Nous avons notamment montré que les épreuves de justification les plus saillantes au cours des années 2000 sont consécutives à la catégorisation de ces mondes et à l'établissement de régimes intermédiaires permettant aux individus de basculer d'un monde à l'autre c'est-à-dire de mobiliser une diversité de principes agissant au sein de ces mondes.

Le régime empathique consiste ainsi pour les individus à basculer du monde domestique vers le monde civique. L'instabilité personnelle de chaque membre du groupe à différents moments de sa vie ou de sa journée peut par exemple conduire les individus à avoir un doute sur la réalisation de la performance. Le régime empathique vise à soutenir et à encourager les individus pour permettre le bon déroulement de la performance artistique. De même que la tension entre le monde créatif et le monde par projets conduit à l'établissement du régime entrepreneurial. L'économie de la création ne permet pas systématiquement à ces individus de devenir entrepreneurs. La difficulté de développer les créations et les projets (y compris dans d'autres secteurs) conduisent certains individus à s'autoproduire, à créer des labels et à monter des tournées à l'étranger sans le soutien d'une équipe en s'appuyant sur les économies générées dans le monde par projets. Or, le fait d'être entouré durablement d'un agent et d'un manager participe à la grandeur des entrepreneurs culturels au cours des années 2000, mais cette relation n'est pas acquise. Elle n'adjuge pas de rencontrer des difficultés et notamment dans la gestion de la trésorerie qui peut faire courir des risques financiers à des agents réputés. L'incertitude d'être ou de devenir productif agit, en effet, en soi sur l'établissement des grandeurs. Les individus oscillent en permanence entre leurs propres désignations, la désignation des autres et la manière dont ils se représentent cette désignation.

L'établissement du régime productif implique que les individus adaptent leur communication à leur grandeur, ce que nous détaillons dans cette thèse en nous intéressant au processus de circulation de l'information, et aux médiations et remédiation qui lui sont corrélées. Le fait de survaloriser sa grandeur dans le monde industriel peut conduire à l'exclusion de ce monde et à des opérations de déclassement ou de réinsertion. Enfin, le régime *tendance* consiste à être en équilibre entre le monde marchand et le monde de l'opinion. Il conduit les individus à sélectionner les dates des concerts en justifiant la spécificité et la rareté des espaces investis. Du fait de cette rareté, les individus demandent un cachet plus élevé que leurs concurrents, des conditions d'accueil et des marges commerciales élevées sous réserve de fédérer leurs pairs et les individus lors des pratiques culturelles. L'établissement des mondes et des régimes est provisoire, il résulte en permanence de l'usage de justifications qui sont négociées au cours de médiations culturelles. La représentation ci-dessous permet d'illustrer notre démonstration.

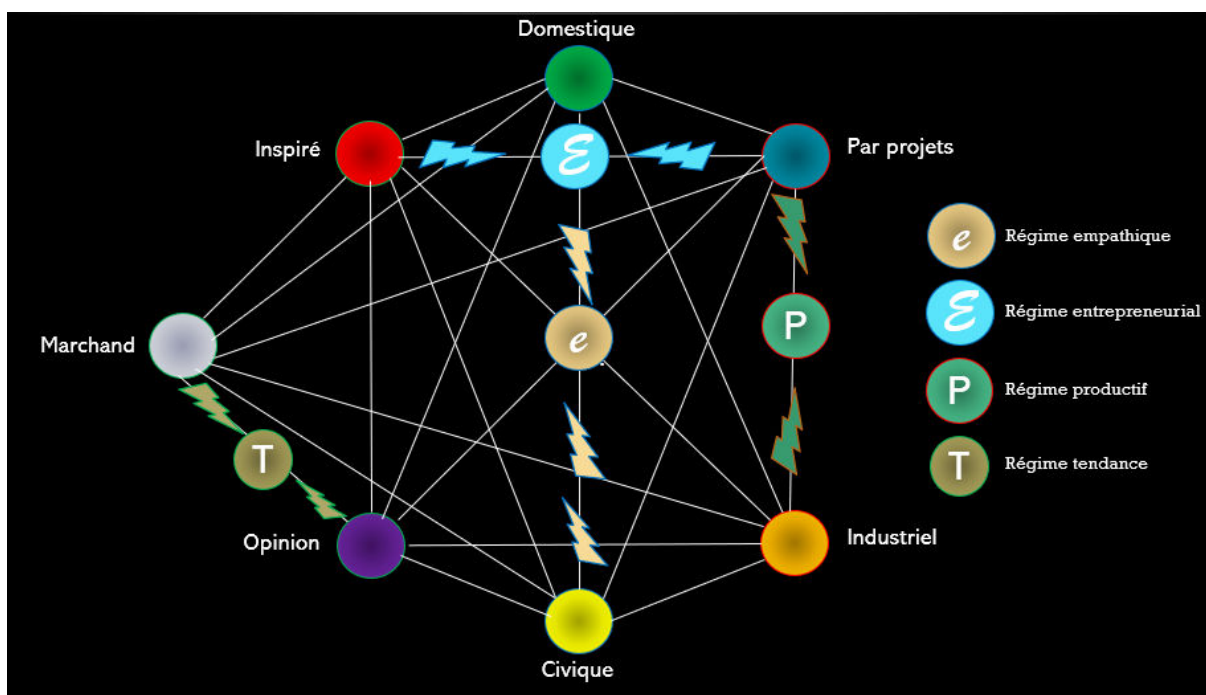


Figure 20. Représentation de l'établissement des grandeurs dans les mondes du jazz au cours des années 2000

Synthèse de la partie

Le rapport d'étape remis au ministre de la Culture et de la Communication en 2011²⁵⁹ et notre observatoire recense près de 5 000 musiciens et musiciennes primés et diffusés au cours des années 2000. L'hétérogénéité des profils invite à émettre plusieurs hypothèses afin de comprendre la diversité de ces grandeurs. La méthode triangulaire qui consistait à mobiliser des variables quantitatives et qualitatives, microsociologiques et macrosociologiques, globales et locales a permis de mieux saisir cette diversité, elle-même confortée sur la base des argumentaires et des registres de discours mobilisés par les individus. L'hypothèse qui consistait, au départ de notre thèse, à scinder les récipiendaires de prix en deux groupes (les musicien.ne.s extraordinaires et les musicien.ne.s ordinaires) ne nous est avérée finalement que peu concluante. De même que d'hypothéquer que les situations où agissent les grand.e.s musicien.ne.s sont celles qui concerneraient les activités jazzistiques à temps plein, selon la méthode d'approche privilégiée par Pierre-Michel Menger pour délimiter le secteur du travail artistique. Compte tenu de l'incertitude de leurs situations, nous avons donc cherché à comprendre les modalités de l'action collective et les facteurs de l'interagir ensemble dans le monde social des récipiendaires de prix venus du jazz en nous appuyant cette fois sur un concept de sociologie morale et politique assez peu mobilisée en sociologie de l'art et de la culture, mais qui nous avait convaincu par son efficacité rhétorique à travers la lecture de l'ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme*²⁶⁰ de Boltanski. Dans le premier chapitre, nous nous sommes appuyés sur les éléments de justification fournis par les propres acteurs du jazz en France et mentionnés au cours de l'attribution des prix. Après constitution d'un corpus de prix et de dates de spectacles, nous avons observé une progression du nombre de prix et du nombre de dates obtenues par les récipiendaires de prix au cours des années 2000. Cette hausse concerne surtout les formations comprenant entre 3 et 5 personnes. Cette taille s'explique économiquement, d'une part, par le coût moindre de ce type de formation comparé aux grands ensembles, sextet, etc. ; et, esthétiquement, d'autre part, par la faculté que possède ce type de formation à concentrer la dimension harmonique et rythmique d'ensembles plus grands.

²⁵⁹ Rapport d'étape sur la situation de la filière du jazz en France remis au ministre de la Culture et de la Communication. Mission confiée au groupe de travail réuni au sein de la Direction générale de la création artistique et composé de représentants de la filière du jazz en France [En ligne]. Association AJC, 2011, 18 p., [En ligne] Consulté le 15 mars 2017. Accès : https://www.ajc-jazz.eu/images/admin/rapport_filiere_jazz.pdf

²⁶⁰ Boltanski, L., & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

Dans le second chapitre, nous relevions toutefois qu'à différents moments de l'année, les individus sont aussi amenés à travailler dans différentes formations qui agissent sur l'établissement de leurs propres grandeurs en tant que musicien.ne.s. Au cours de nos observations, nous avons observé, par exemple, que le fait de coopérer avec l'Orchestre National de Jazz participe à être mieux situé et valorisé par les acteurs institutionnels. De plus, nous avons observé que l'implication des récipiendaires de prix dans de nombreux projets culturels en tant que leader et accompagnateur agit sur l'établissement de leur grandeur de manière endogène dans le marché du jazz, et de manière exogène, dans le domaine de la variété, de la world music ou de la musique de film, par exemple. Nous remarquons également, l'inégale répartition de ces différentes activités parallèles dans le temps, lesquelles n'impliquent pas systématiquement les mêmes récipiendaires de prix. Un fait s'impose dans tous les cas : le fait d'être le plus primé ne signifie pas être le plus diffusé au cours des années 2000. Nous avons observé que l'intégration des récipiendaires de prix à des groupes professionnels participe alors largement à optimiser la reconnaissance par leurs pairs. Un faible écart de compétences pourra ainsi être justifié par un écart plus ou moins grand de rémunération à différents moments de la vie du récipiendaire s'il parvient à maintenir un lien social avec ses pairs et ses publics. Nos entretiens ont également montré que, compte tenu de l'incertitude inhérente à la carrière de jazz.woman en matière de notoriété, sa rémunération devra s'ajuster en permanence aux différentes attentes des pairs et des publics. Le montant d'un cachet dans le domaine du jazz est toujours fluctuant et à renégocier en fonction des situations. Un.e individu qui aurait de hautes prétentions en matière de rémunération présente le risque d'un déclassement, ce qui reviendrait de manière pratique à devoir être contraint de se réinsérer dans d'autres esthétiques. À partir de ce résultat qui semble montrer la plus-value par les diffuseurs et le public accordé aux carrières qui se consolident sur la durée dans le même champ esthétique, nous nous sommes demandé comment interpréter l'hétérogénéité des parcours des récipiendaires de prix. Les travaux de Lucien Karpik observant la difficulté qu'ont les avocats à se fixer une juste rémunération en fonction de leur performance dans les prétoires²⁶¹ nous ont alors offert des éléments de comparaison très pertinents. Au moment de leur rémunération, les artistes de jazz justifient-ils de la même manière la valeur d'un prix au Tremplin Jazz de la Défense et sous le chapiteau du festival Jazz in Marciac ? Si oui, dans quelles conditions ?

²⁶¹ Karpik, L. (1985). Avocat : une nouvelle profession ?, *Revue française de sociologie* 26-4, p. 571-600 ; Karpik, L. (1989). L'économie de la qualité, *Revue Française de Sociologie*, 30-2, p. 187-210 et Karpik, L. (1996). Dispositifs de confiance et engagements crédibles, *Sociologie du travail*, 38 (4), p. 527-550.

En faisant le choix d'étudier les trajectoires des individus sur une période de plus de 15 ans, nous nous sommes appuyés sur les différentes étapes et espaces investis par les musiciens. Le fait, par exemple, d'être soutenu dans la phase de création par des sociétés collectives de gestion de droits (Procirep, Spedidam, Adami, Sacem...), de se structurer avec un agent ou une chargée de diffusion au sein d'un collectif et de signer avec un label reconnu par ses pairs et ses publics au cours des pratiques culturelles participe-t-il à l'établissement de grandeurs ? Ces étapes permettent-elles de devenir grand.e ? Afin de mieux comprendre ce phénomène, au cours du second chapitre, nous avons comparé les trajectoires des individus, étudié leurs (inter)connexions avec d'autres acteurs. Nous nous sommes demandés comment et avec qui ils travaillent, c'est-à-dire s'engagent dans des négociations matérielles ou symboliques pouvant parfois relever d'une forme de don. Ainsi, le fait de participer à l'étape de création peut par exemple amener les récipiendaires de prix à participer à l'étape de structuration, mais ne garantit pas qu'ils s'y investissent avec succès sur le long terme. Par exemple, à l'issue d'une formation au CNSMDP, de l'obtention d'un prix au Tremplin Jazz de la Défense, du soutien des sociétés civiles de gestion de droits et/ou des dispositifs mis en place par les fédérations nationales, de nombreux récipiendaires de prix ont circulé dans les réseaux institutionnels au début des années 2000. Certains se sont arrêtés de s'investir dans ces réseaux, d'autres continuent de présenter de nouvelles créations alors que d'autres sont diffusés dans d'autres réseaux. Leurs trajectoires ne sont pas identiques, elles restent fortement corrélées à leurs capacités à s'entourer de publics et de pairs pour être publicisé. Nous avons pu relever dans ce chapitre 2 que l'adoption de nouvelles formes de communication et de médiations formelles sur leur activité conduit plutôt les individus à valoriser la diversification des activités. L'approche par *processus* fut pertinente car elle nous a permis de comprendre une partie des profils symboliques tout autant que matériels des récipiendaires de prix et des individus partageant leurs vies. Elle permet d'envisager les mutations de leurs activités comme autant d'épreuves et de régimes spécifiques. Dans le chapitre 3, nous avons observé que les dispositifs d'information dédiés à l'activité professionnelle jouent un rôle essentiel dans l'élaboration de cette économie de la communication car ils consistent à segmenter l'information en s'adressant de manière distincte à différents destinataires. La communication sur les dispositifs de soutien à la création fait peser un risque pour les jeunes lauréat.e.s car les lauréat.e.s deviennent très vite obsolètes en l'absence du soutien de pairs ou de publics.

Au cours des entretiens avec les récipiendaires de prix, nous avons pu observer qu'au-delà de 15 ans d'activité sur le marché du jazz, de nombreux récipiendaires de prix ne parviennent plus à trouver de nouveaux débouchés en France et en Europe. Ainsi, les créateurs soutenus par les réseaux institutionnels français et européen peuvent peiner à se structurer en l'absence du soutien de leurs pairs et des publics. Pour d'autres, la publicisation ou le développement d'activités entrepreneuriales dans le régime productif les a conduits à s'insérer dans une économie davantage mondialisée où ils ont trouvé des perspectives, mais cette opération ne se réalise jamais seule. Aussi, le discours qui consiste à défendre l'idée que l'établissement du régime entrepreneurial permet à des récipiendaires de prix inspirés d'agir de manière vertueuse suppose que ces derniers soient soutenus durablement par une production. La question qui nous intéresse maintenant est d'identifier comment partager cette connaissance du jazz en identifiant les conditions favorables à la transmission avec les individus. Faire le postulat qu'il y aurait un fossé entre les adeptes du jazz « commercial » et du jazz « créatif » conduit à considérer une économie coupée en deux : les artistes isolés et les artistes réputés. Or, les résultats de cette partie nous montrent qu'il y a des communautés de professionnels et des communautés de spectateurs qui sont amenés à circuler dans le temps et dans différents espaces. Ces individus n'ont pas besoin d'acquérir un savoir extraordinaire pour devenir compétent. Cela suppose qu'ils s'associent à des individus susceptibles de partager cette passion en se rendant dans de nouveaux lieux et en fréquentant de nouvelles communautés. L'idée est d'identifier les étapes qui conduisent au développement de ces communications dans le temps. Elle passe notamment par des médiations techniques et culturelles : transmission d'objets, l'écoute des disques, le partage de vidéos streaming sur les réseaux sociaux numériques ou la consultation de biographies qui sont une série d'exemples qui facilitent cette transmission. Elles permettent de passer directement du local au global. À partir du moment où les individus investissent du temps libre dans une écoute, une sortie ou une forme de partage musicale, chacun d'eux peut se rendre dans des espaces où le jazz est susceptible d'être diffusé en testant sa réflexivité avec l'objet. Ce qui nous a plu peut nous déplaire car nous sommes en capacité de confronter notre jugement. Les individus sont capables de rentrer en contact avec des objets de manière imprévisible au cours de leurs vies. À partir de ce constat, on peut se demander quelles sont les étapes du processus d'évaluation des récipiendaires de prix.

Partie II : Le processus communicationnel d'évaluation et d'information des récipiendaires de prix au cours des années 2000 : transmettre et communiquer sa connaissance du jazz

« C'est le programme du Festival d'Amougies (1969) qui correspond au moment où j'ai eu l'occasion de voir du jazz pour la première fois. La porte d'entrée était le free jazz et dans ce festival on retrouvait un certain nombre de groupes pop ou de musique contemporaine de l'époque. Il y avait une certaine fusion à ce moment-là, je ne connaissais pas encore le free et [...] je suis « rentré dedans » par l'intermédiaire d'*Archie Shepp* ou encore d'*Anthony Braxton*. [...] Au cours du festival, ça jouait tout le temps (8 à 10 groupes par nuit, entre 17h et 05h) [...], j'avais à peine 18 ans et j'étais attiré par Pink Floyd. C'était la grande époque du groupe avant son époque commerciale : rock psychédélique. [...] Frank Zappa présentait le festival [...]. On pouvait écouter 60 groupes pour 60 francs. J'ai fait le mur en prenant soin de ne pas dire à mes parents que j'allais voir un festival. Je leur ai dit que j'allais chez un copain. [...] C'est la même année que Woodstock, après l'interdiction aux Halles et en banlieue, les journaux de l'époque (Rock and Folk, RTL) nous ont avertis 15 jours avant qu'il se tiendrait à Tournai (en Belgique). Habitant des Ardennes, j'étais près d'Amougies, de Tournai ; alors on est parti avec deux copains ». Michel F., entretien avec Mathieu Feryn, annexe 18, au café, le 15/11/2015.

Dans la première partie, nous avons souligné les dynamiques autour de la relation entre les récipiendaires de prix, leurs pairs et les publics en France au cours de leurs pratiques au cours des années 2000. Il est nécessaire de préciser maintenant le processus qui conduit les individus au sein d'un territoire donné à participer à une communication engageante²⁶². Cela amène à nuancer la sensation de désordre organisé où tous les individus disposeraient initialement des mêmes ressources et mettraient en œuvre des stratégies destinées à modifier arbitrairement leurs grandeurs. Des imprévus peuvent apparaître car les grandeurs ne sont jamais totalement stabilisées et le développement du processus de l'établissement des grandeurs par les individus implique qu'ils cherchent à réduire l'incertitude de leurs diffusions. En nous intéressant à un territoire donné, nous pouvons mieux rendre compte de la façon dont les dynamiques processuelles évoluent et participent à certaines régularités dans le temps des faits musicaux²⁶³.

²⁶² Nous nous appuyons sur la définition que nous avons mentionnée plus haut (cf. Bernard, F. (2007). Communication engageante, environnement et écocitoyenneté : un exemple des "migrations conceptuelles" entre SIC et psychologie sociale. *Communication et organisation*. p.26-41).

²⁶³ Escal F. (1979) *Espaces sociaux. Espaces musicaux*, Paris : Payot, p.5. Nous entendons le fait musical au sens d'Escal « [Le fait musical] entretien des rapports de type dialectique avec l'environnement historique et social dans lequel [il] s'inscrit et qui lui donne une partie de son sens, de sa vie. [Il] procède des contraintes économiques, esthétiques, et idéologiques de son temps ».

Dans cette partie, notre démarche consiste à nous intéresser aux étapes permettant aux individus de coopérer dans des situations où les récipiendaires de prix peuvent être en coopération, ce qui suppose la participation d'autres individus. À la manière dont un patient prend ses médicaments et interagit sur les usages sociaux des médicaments²⁶⁴, nous chercherons à montrer les conditions du développement des goûts jazzistiques, comment et avec qui les individus communiquent sur les usages sociaux de leurs goûts. Afin d'aborder la question de la passion musicale, Antoine Hennion propose, dans la perspective latourienne des travaux menés au Centre de Sociologie de l'innovation, d'analyser « non pas la musique d'un côté, le public de l'autre, et entre eux des moyens asservis : tout se joue chaque fois au milieu, dans la réussite d'un passage en montrant une réalité collective remplie d'instruments, de corps, d'objets »²⁶⁵. Dans cet ouvrage et dans l'article portant sur la réflexivité des amateurs, Antoine Hennion a choisi de parler de « médiations » afin de résoudre la question de ce processus continu d'apprentissage qui associe les individus. Au regard de notre expérience, nous chercherons à étudier les objets de l'écoute des récipiendaires de prix, les opérations de classement de ces objets et les médiations sociotechniques et culturelles amenant les auditeurs à sortir dans des espaces où les récipiendaires de prix sont diffusés. Ensuite, nous étudierons les formes de prescription, les raisons de l'irrégularité des sorties et la manière dont se constituent des communautés dans le temps. Enfin, nous interrogerons la manière dont les individus développent une expertise, une action collective et participent à la communication des principes dans les mondes qu'ils investissent. Ces références permettront de comprendre sans prétendre à généraliser leurs expériences et de comprendre l'hétérogénéité des pratiques des individus. En nous appuyant sur la notion longitudinale de « spectateurs du temps »²⁶⁶, nous chercherons à voir comment leurs goûts évoluent au cours du temps et contribuent à mesurer le travail accompli dans les mondes jazzistiques durant les années 2000. Les méthodes de ces deux chercheurs (Hennion²⁶⁷ et Ethis²⁶⁸) s'appuient sur des enquêtes quantitatives et qualitatives pour faire la démonstration des médiations qui agissent au cours du temps.

²⁶⁴ Akrich M., Méadel C. (2002), « Prendre ses médicaments/prendre la parole : les usages des médicaments par les patients dans les listes de discussion électronique », *Sciences sociales et santé*, 20, 1, pp. 89-114.

²⁶⁵ Hennion, A. (2007). La passion musicale. Une sociologie de la médiation. Paris: Métailié et Hennion, A. (2009). Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, 153-1, p.55-78.

²⁶⁶ Ethis, E. (2006). *Les spectateurs du temps*. Paris: L'Harmattan.

²⁶⁷ Hennion, A. (2005), Pour une pragmatique du goût, *Papiers de recherche du CSI*.

²⁶⁸ Ethis, E. (2004). *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*. Paris: L'Harmattan.

Au regard de nos données empiriques, la question du goût musical ou du goût cinématographique permet d'aborder la question de la transmission de la connaissance à l'origine du développement des principes dans le temps. Pour ce faire, nous avons étudié cette question par le biais d'un questionnaire, d'entretiens et d'observations *in situ*, à Avignon et à Lausanne. La particularité des villes d'Avignon et de Lausanne est de proposer une offre relativement similaire dans les différents espaces de leurs territoires. À partir des échanges préalables avec les individus, nous avons constaté que leurs pratiques jazzistiques se déroulent dans plusieurs temporalités au cours de l'année où ils sont amenés à circuler. Leurs années se découpent ainsi entre la saison culturelle qui s'établit dans les SMAC (ou équivalent, le Chorus à Lausanne, par exemple), les théâtres de ville et une scène départementale (ou équivalent) ; la saison festivalière autour d'un festival international (Festival d'Avignon et Montreux Jazz), d'un tremplin international et le déroulement d'autres festivals ; ainsi que des événements ponctuels dans les bars, les places animées, les salles de concert, les cinémas et autres (radio, disquaire, studio d'enregistrement). Ces spécificités et leurs dynamismes reconnues à l'échelle internationale permettent d'être analysées sous un angle original où la circulation des individus ainsi que des objets agit collectivement. De la même manière que nous avons présenté les étapes préalables du processus d'établissement des grandeurs, nous identifierons les ruptures pouvant être à l'origine de séparations dans le temps. Le fait par exemple d'être engagé professionnellement dans deux activités, d'être jeune parent ou d'être en mobilité professionnelle sera intégré à l'observation pour comprendre les raisons des bifurcations dans la trajectoire des individus au cours du temps²⁶⁹. La question de la transmission par l'intermédiaire des objets numériques²⁷⁰ sera aussi abordée en complément d'autres usages du numérique²⁷¹. Il s'agira aussi d'interroger la pertinence pour les individus de la catégorie d'« amateurs », de « fans », d'« experts » ou de « connaisseurs » et d'étudier leurs pratiques du jazz au cœur d'autres pratiques culturelles. Nous intégrerons la perspective d'Antoine Hennion à travers l'usage de la radio, des disques et leurs variations dans le temps.

²⁶⁹ Donnat, O., & Levy, F. (2007). Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques. *Culture prospective*, p.1-32.

²⁷⁰ Octobre, S. (2016). L'usage du numérique et les jeunes : source d'une révolution culturelle ? *Observatoire québécois du loisir*, Volume 13, n°6.

²⁷¹ Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation française.

En posant la question des espaces de diffusion du jazz, titre de notre thèse, plutôt que celle, convenue, de l'essence de cette musique, nous proposons une approche plurielle, par les pratiques des individus. Elle part du constat que les individus ne cheminent pas linéairement. Leurs activités impliquent qu'ils évoluent dans des espaces hétérogènes au cours de leurs vies. La recherche de l'identification d'un processus participe alors à comprendre l'hétérogénéité de leurs trajectoires et des espaces qu'ils investissent. Inspiré de la méthode choisie par John Dewey dans son ouvrage *l'Art comme expérience*²⁷², nous partirons de situations vécues par les individus pour saisir la manière dont ils agissent sur la formation des grandeurs et la manière dont ils rationalisent leurs rapports aux espaces où ils circulent. Nous rendrons compte de la manière dont les individus sont sensibles à des objets humains et non humains, vivent leurs expériences et prolongent leurs expériences dans le temps. Nous interrogerons la manière dont ces expériences donnent à entrevoir d'autres expériences et en quoi elles participent à l'élaboration de grandeurs au cours des années 2000. L'investissement des individus sera abordé dans sa dimension individuelle et collective en s'appuyant sur l'observation de situations à Avignon, à Lausanne, vécue et perçue par les individus à la manière dont Gêrôme Guibert a réalisé l'observation de la scène musicale à Nantes²⁷³. La comparaison avec des terrains et des approches ethnographiques similaires fera également l'objet d'un examen attentif²⁷⁴. Le fait que dans leurs entretiens, les individus soient attirés par des groupes de genres musicaux très hétérogènes qui les amènent à dire que ces groupes les ont motivés à écouter du jazz fera l'objet d'une attention particulière. Nous allons chercher à comprendre les dynamiques d'écoute préalables à la rencontre avec le jazz, et certaines prédispositions d'écoute dont rendent compte les répondants à l'enquête.

²⁷² Dewey, J. (2014), *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard.

²⁷³ Guibert, G. (2010). « La scène musicale à Nantes. De la ville perçue à la ville vécue », in GRANDET M. et al., *Nantes, La belle éveillée. Le pari de la culture*, Toulouse : Éditions de l'Attribut.

²⁷⁴ Feryn, M. (2016). Olivier Roueff, Anthony Pecqueux, dirs, « Écouter de la musique ensemble. Ethnographies des écoutes musicales collectives » : Culture et Musées, 25, 2015, 221 pages. *Questions de communication*, 29 (1), pp.435-437.

Chapitre 4. Les dynamiques autour de l'écoute des récipiendaires de prix

Antoine Hennion précise dans *la Passion Musicale* que :

« L'amateur passionné de free jazz ou de musique contemporaine sait qu'il ne parviendra jamais à l'objet qu'il cherche, là devant lui ; d'espoirs en déceptions, l'*aficionado* suit le chemin difficile d'une progression continue, il ne consomme pas des concerts, il vit des expériences, qui doivent le transformer, en même temps qu'elles détruisent les définitions passées de la musique et de l'auditeur. Pour aucun de ceux-là, la musique n'est une réalité externe, un objet posé devant soi, qui peut être consommé ; elle est une pratique, une ascèse, une initiation, qui permet, à travers des objets, la signification de soi par le biais des autres. » Antoine Hennion²⁷⁵

Amateur ? Amateur passionné ? Amateur passionné de free jazz ? Ces trois découpages sémantiques interrogent car empiriquement nous avons observé que les individus se référaient aussi à la mention de connaisseurs, d'experts ou de fans. Aussi, nous avons repéré que la passion pouvait être associée au « virus du jazz », une maladie chronique conduisant à la précarité et à l'isolement. Ensuite, nous voyons à travers le cas de Michel que l'amateur passionné de free jazz est également passionné par *Pink Floyd*, *Soft Machine* et *The Nice*. Nous testerons l'usage de ces styles et la nomination des groupes par les individus. À travers l'épreuve du temps, nous étudierons la dynamique de leurs pratiques. Au regard de nos observations empiriques, la notion d'expériences et de signification de soi par le biais des autres est adaptée compte tenu des échanges avec certains individus dans la phase préliminaire de l'enquête. Antoine Hennion ²⁷⁶ montre notamment que le disque occupe une place de choix dans la passion jazzistique. En effet, nous l'avons observé pour les autodidactes, récipiendaires de prix, les disques furent un moyen d'apprentissage. À partir des disques, ils ont pu relever les solos, les lignes et les arrangements. Traditionnellement, nous avons mentionné les écrits de François Ribac qui soulignait l'importance du disque dans le monde industriel et les liens des musicien.ne.s avec Hollywood et les acteurs des industries de la communication. Faits qui expliquent pour lui la discophilie des amateurs de jazz. Avec les mutations induites par le numérique, il convient de se demander comment a évolué ce rapport à l'objet, à la manière de classer les objets et les médiations sociotechniques dans l'écoute. Nous poursuivons ainsi les jalons d'auteurs en SIC qui s'intéressent aux nouvelles écoutes induites par le numérique²⁷⁷.

²⁷⁵ Hennion, A. (1993). *La passion musicale*. Paris : A-M Métaillé.

²⁷⁶ Hennion, A., *La musique, entre le geste et la chose*, 2002, [en ligne] Consulté le 01 septembre 2017. Disponible à l'adresse : https://www.scienceshumaines.com/la-musique-entre-le-geste-et-la-chose_fr_12593.html

²⁷⁷ Le Guern P. (2016). *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Paris : Presses des Mines.

Ainsi, nous avons en mémoire la réaction des individus lorsque nous les interpellions sur leurs écoutes d'Ornette Coleman et notamment le fait qu'ils étaient statiques pendant l'écoute du disque : « Quel spectateur passif serait prêt à écouter Ornette Coleman pendant 2 heures ? Être actif, c'est aussi faire acte d'écoute et d'un engagement pour la musique. » (Dominique, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, 2016) ou encore « Le premier pas pour avoir ce que vous voulez, c'est d'avoir le courage de quitter ce qui vous ne voulez plus. » (Charlotte, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, 2015). Cela avait attisé notre curiosité et notamment à propos du concept de patrimonialisation. Ornette Coleman est mort en juin 2015, est-ce que cela allait signifier qu'ils se tourneraient vers des écoutes plus contemporaines. Leurs réponses agissaient de concert : « La musique d'Ornette Coleman c'est le contraire de la mort. Elle continue de vivre dans les gestes des musiciens actuels . » (Julien, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, le 15/09/2015) Face à nous, nous devons alors être attentifs aux goûts passés, présents et futurs ainsi qu'aux rites d'interactions²⁷⁸ agissant entre les individus dans les différents mondes investis. C'est-à-dire la façon dont ils convoquent la communication musicale²⁷⁹.

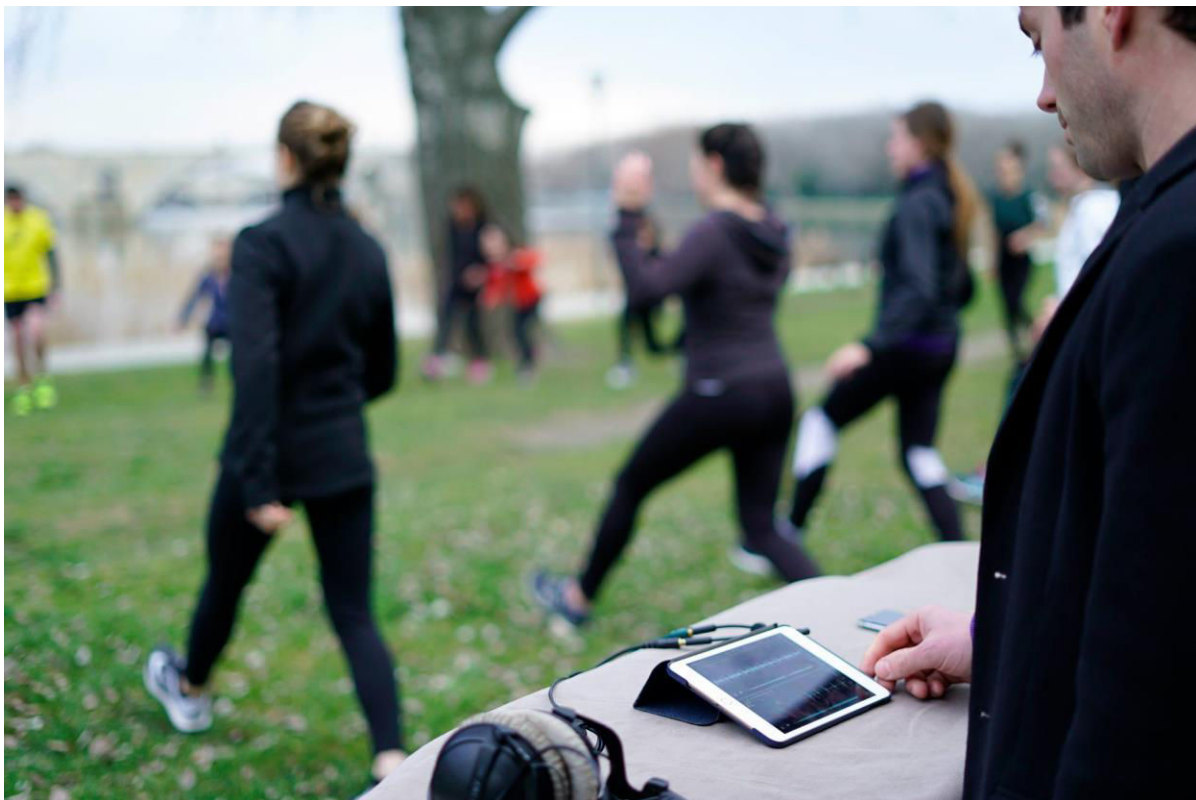


Figure 21. Activités sportives en musique, Ile de la Barthelasse, Sunday Workout, janvier 2018

²⁷⁸ Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Trad. de l'anglais par Alain Kihm. Paris: Les Editions de Minuit. Il s'agit pour Goffman de décrire les interactions humaines et la circulation des corps dans l'espace.

²⁷⁹ Lambeau, Céline, « Communication musicale » ? Construire la musique comme objet pour les SIC, *Etudes de communication*, p.135-148. Dans l'article, l'auteure propose une manière dont les SIC peuvent aborder la musique.

4.1. Les objets de l'écoute jazzistique

Afin d'aborder l'évolution des objets de l'écoute au cours des années 2000, nous allons aborder la relation qu'entretiennent les individus avec des objets humains et non humains à cette période. Des auteurs comme Andrew Abbott²⁸⁰ interrogent l'évolution des relations des individus aux entreprises, à la famille et aux loisirs dans le sens où les individus agissent en relation avec d'autres. Abbott rappelle que ces relations évoluent au cours de la vie et qu'elles peuvent conduire à des bifurcations personnelles, des effets de contingence et des effets irréversibles qui affectent leurs pratiques. En faisant le choix d'une période d'observation longitudinale en nous intéressant aux parcours de vie des individus²⁸¹ par le biais d'entretiens et de questionnaires, nous chercherons à faire apparaître leurs incidences sur leurs pratiques d'évaluation. C'est-à-dire que nous partons de l'hypothèse que nous pouvons écouter des individus sans nécessairement nous rendre dans des espaces où ils sont susceptibles de travailler (et inversement) et de partager des objets s'y afférant sans nécessairement écouter ou sortir régulièrement. Nous partons d'une seconde hypothèse que nous pouvons en écouter « sans le savoir ». Par exemple, dans l'album *Kalthoum* d'Ibrahim Maalouf, avons-nous connaissance de la présence des musiciens accompagnateurs (Mark Turner, Larry Grenadier, Clarence Penn et Frank Woeste), reconnus tout ou partie pour les expériences jazzistiques ? Si oui, comment pouvons-nous expliquer que les individus ont cette information et la transmettent ? Sinon, comment peut-on expliquer qu'ils n'en ont pas eu connaissance ? En 2017, est-il encore pertinent de dire que la découverte de la musique se fait à travers un disque ? Peut-elle opérer par le biais d'autres médiations techniques ou orales ? Quel est le niveau d'équipement des individus en termes de supports (CD, vinyles, K7, téléphonie mobile, périphériques de stockage de contenus) ? Dans ce cadre, nous interrogerons l'incidence des médiations sociotechniques pour la rencontre d'objets à l'origine de l'écoute du jazz. Au cours de la partie 1, nous avons observé que, tout au long de l'établissement de leur grandeur, les récipiendaires de prix jazzistiques, leurs pairs et les individus qu'ils côtoient sont amenés à circuler dans différents secteurs artistiques. Il convient donc ici de suivre la trajectoire des autres individus afin de voir comment et avec qui la musique opère dans leurs vies quotidiennes²⁸².

²⁸⁰ Abbott, A. (2001), *Time matters. On theory and method*, Chicago : The University of Chicago Press.

²⁸¹ Passeron, J-C. (1990), « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue Française de Sociologie*, XXXI1, pp.3-22.

²⁸² DeNora T. (2003). *Music in everyday life*, Cambridge : Cambridge University Press.

4.1.1. La négociation des supports d'écoute du jazz et le temps consacré aux loisirs

J'ai évoqué au cours de l'avant-propos l'importance de la musique dans l'organisation du temps libre lorsque j'étais adolescent. Ce temps libre était l'objet de négociation dans l'univers familial, puis avec les camarades du lycée. En nous appuyant sur les travaux de Dominique Pasquier²⁸³, la question que nous pouvons nous poser est celle de la poursuite de ces situations de négociation au cours de notre vie au sein de la famille, des socialisations professionnelles et sentimentales en supposant qu'elles agissent sur notre processus d'expertise. Par exemple, lorsqu'un enfant souhaite écouter de la musique dans le salon alors que ses parents écoutent eux-mêmes de la musique, que se passe-t-il ? Négocie-t-on toujours comme public la musique que nous souhaitons écouter ? La perspective d'un accord entre l'adulte et l'enfant participe à une médiation familiale entre les écoutes de l'adulte et celles de l'enfant. Sans prétendre à généraliser, cette épreuve dépendra de l'organisation du temps libre au sein de la famille et des expériences passées lors d'un conflit similaire.

De la même manière que Sophie Maisonneuve²⁸⁴ interroge la manière dont le disque a développé une culture musicale nouvelle dans les années 1920 et 1930, nous constatons que le numérique apporte un complément aux différents supports d'écoute et aux situations de négociation évoquées ci-dessus. La musique dématérialisée sur support numérique participe au développement des écoutes par les individus. La différence de taille avec le disque sur support analogique est la question du rapport au temps, c'est-à-dire à la chronologie de l'écoute. Jusqu'à la fin des années 90, le disque était reçu par les individus avant l'arrivée des musicien.ne.s et les critiques pouvaient jouer le rôle de médiateurs - prescripteurs car ils écrivaient avant le déroulement des concerts sur scène. Depuis le début des années 2000, commencement de la période de référence de notre thèse, la musique des lauréats des prix du jazz peut être accessible simultanément à travers le monde. En interrogeant les individus lors de la passation de notre enquête, nous avons observé que la prescription familiale, professionnelle et extra-professionnelle agit fortement dans l'écoute de la musique. À travers des médiations spécifiques, nous avons observé que les activités professionnelles participent à ces médiations.

²⁸³ Pasquier, D. (2005), *Cultures lycéennes : la tyrannie de la majorité* Paris : Ed. Autrement.

²⁸⁴ Maisonneuve, S. (2001). De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une culture musicale nouvelle dans les années 1920 et 1930. *Terrain*, 11-28.

Nous avons remarqué dans une clinique, une médiation particulière. L'infirmière de garde initie son environnement à Jazz Radio dans le cadre de son travail pour partager avec ses collègues et ses patients un temps qu'elle qualifie de « détente avant l'opération » (Jessica C., entretien avec Mathieu Feryn, clinique Sainte Catherine, le 14/04/2017). Au cours des enquêtes, à de nombreuses reprises, nous avons observé que les enquêtés évoquaient (au moment de l'administration du questionnaire) la pratique de l'écoute du jazz en travaillant ou sur leurs postes autoradios et sur des webradios pour s'apaiser avec les personnes qui évoluaient dans leur quotidien. En complément, ils relevaient les négociations qui portent sur les écoutes privées et domestiques agissant dans l'élaboration des loisirs à différents moments de la vie. Au cours de la passation, les individus relevaient que l'accomplissement de leurs loisirs était dépendant de leurs éducations artistiques et culturelles ainsi que d'une série de rencontres au cours de leur vie au cours de leurs pratiques culturelles. Près de la moitié des individus interrogés dans le cadre du questionnaire mentionnent ainsi que le tourisme et le fait d'assister à des concerts sont une pratique engageante au cours de leur vie qui tempèrent avec des loisirs ponctuels et des charges de la vie quotidienne comme le fait d'élever des enfants, nous y reviendrons. Au cours des entretiens, les individus relevaient que le fait d'écouter de la musique, particulièrement en ville²⁸⁵ pouvait être cumulé avec la passion d'écouter et de photographier des récipiendaires de prix. Par exemple. Florence Ducommun :

« J'ai développé en parallèle [de ma passion pour le jazz] une passion pour la photographie qui m'a amenée à faire la connaissance de Thierry Giard (rédacteur en chef de Culture Jazz). On a fait connaissance à Jazz à la Tour d'Aigues, organisé par l'AJMi. Il m'a pilotée pour faire partie de l'équipe qui m'a ouvert les portes sur tous les concerts de la région. La photographie des musiciens de jazz m'apporte quelque chose de différent que les [photographies de] paysages ou les bâtiments historiques. Tu essayes de saisir une expression, un visage, une joie ou un échange de regards dans l'instantané. Tout ça, couplé à la musique, ça apporte quelque chose de différent. Lorsque je ne peux pas faire de photographies lors d'un concert de jazz, je me sens frustrée. *A contrario*, je pose mon appareil parce que ça parasite mon attention au concert. J'écoute puis lorsque j'anticipe, je vois des musiciens qui se rapprochent pour saisir ce moment. Ça me donne une sacrée pêche. [...] Je fais tout avec passion (photographie, jazz, écoutes des disques, retouches des photographies, chroniques). J'essaie de donner envie d'écouter des choses qui me plaisent, ce n'est pas des chroniques savantes, je laisse aller ce que je ressens. Le Tremplin est une opportunité pour faire découvrir des choses aux gens. » Florence Ducommun, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 37, Tremplin Jazz d'Avignon, le 05/08/2017.

²⁸⁵ Ils mentionnent notamment le fait qu'ils écoutent de la musique dans les transports en commun ou en faisant du sport. Ces dynamiques urbaines ont été étudiées par Bull autour du rapport aux espaces et temporalités urbaines. (Bull M. (2000). *Sounding out the city. Personal stereos and the management of everyday life*, Oxford : Berg).

Florence Ducommun partage ses photos dans les médias informatisés (Facebook et le blog Culture Jazz) avec une communauté d'individus (qu'elle côtoie régulièrement). Ils interagissent ensemble sur ces clichés. Ils participent selon elle à « partager ses passions » et permettent aux individus de « découvrir des choses ». Dans les différents lieux que nous avons investis pour les enquêtes et à partir des données empiriques, nous avons constaté que les individus qui réalisent des photographies se constituaient comme des médiateurs culturels entre les publics et les récipiendaires de prix. C'est-à-dire que leurs photographies dynamisent les contenus des médias informatisés en permettant de transmettre une série d'histoires et aux individus de réinvestir le passé. Faits illustrés par Frédéric Gimello-Mesplomb et Quentin Amalou pour l'usage de la pratique de photo en ciné-concert²⁸⁶. La possibilité d'écrire et de commenter les messages ou photographies produits dans les médias informatisés participe alors à une série d'évaluations. Nous évoquions dans un précédent chapitre l'importance des photographies dans le décorum ordinaire des clubs de jazz et leur incidence communicationnelle²⁸⁷. L'importance qu'elles occupent ici est qu'elle met en perspective l'histoire de Florence Ducommun, l'histoire du Tremplin et celle des individus : une histoire collective où chacun des membres donne à voir ce que d'autres ont pu ou pourront entendre. Le partage des photographies de jazz avec des ami.e.s et des membres de la famille agit dans l'élaboration de ces sociabilités. Effectivement, au regard des résultats de la figure ci-après et de nos observations, nous avons constaté que le développement des attachements et des loisirs s'effectuait majoritairement avec des ami.e.s, des membres de la famille ou seul.e. C'est notamment la capacité à développer des relations sociales au cours du temps libre et à négocier les espaces de l'écoute collective qui agissent dans la relation entre les individus soit à investir les mondes et les univers culturels. Ces relations conduisent, dans les entretiens, les individus à présenter le développement inégal de leurs écoutes et de leurs loisirs au cours de leur vie. Les perspectives de négocier et formaliser le temps libre à différents moments de leur vie avec des proches et se rendre ensemble dans les espaces pour écouter de la musique impliquent les uns et les autres lors de leurs expériences et permettent des basculements, oscillants entre loisirs et professionnalisations²⁸⁸.

²⁸⁶ Gimello-Mesplomb, F., & Amalou, Q. (2014). Reinvesting the past of cinema by digital : the photography of cine-concert. *Culture et musées*, 24, p.43-61.

²⁸⁷ Tardy, C. (2012). *Représentations documentaires de l'exposition*. Paris : Éd. Hermann, p.31. On pensera à ce sujet aux travaux de Cécile Tardy qui précise que « Le modèle de communication proposé par la notion de médiation trouve une voie particulièrement riche en termes de recherche dans l'analyse de dispositif, telle que l'exposition [photographique], qui organise l'activité sociale en jouant sur des dimensions spatiales, techniques et sémiotiques. »

²⁸⁸ Pronovost, G. (2005), *Temps sociaux et pratiques culturelles*. Québec : PUQ.

Le fait d'identifier à travers les écoutes et les loisirs des étapes de leur vie telles que l'influence parentale, le rejet ou l'acceptation des écoutes familiales à l'adolescence, la vie en couple, le fait d'élever des enfants, la densité du temps de travail participent ainsi à agir durablement sur leurs activités et comprendre leurs choix. A contrario, l'incapacité à trouver un ajustement freine les pratiques. Particulièrement au cours des années 2000 compte tenu de l'évolution des incertitudes sur l'emploi et la définition de la famille dans une carrière de spectateur²⁸⁹. Ainsi, l'épreuve peut conduire les individus à consolider une relation avec des ami.e.s passionné.e.s mais la passion peut se faire au détriment d'une passion amoureuse ou la personne peut réaliser ces activités seules car sa / son conjoint.e considère que cette passion empiète sur le monde domestique. Nous nous rappellerons utilement que « L'interprétation n'est pas l'art d'analyser (*construing*), mais l'art de construire (*constructing*). Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font (*they make them*) »²⁹⁰. Évaluer ce n'est pas juger, il s'agit d'apprécier ce que font les individus de la musique dans leurs actions quotidiennes.

Taux de réponse : **100%**

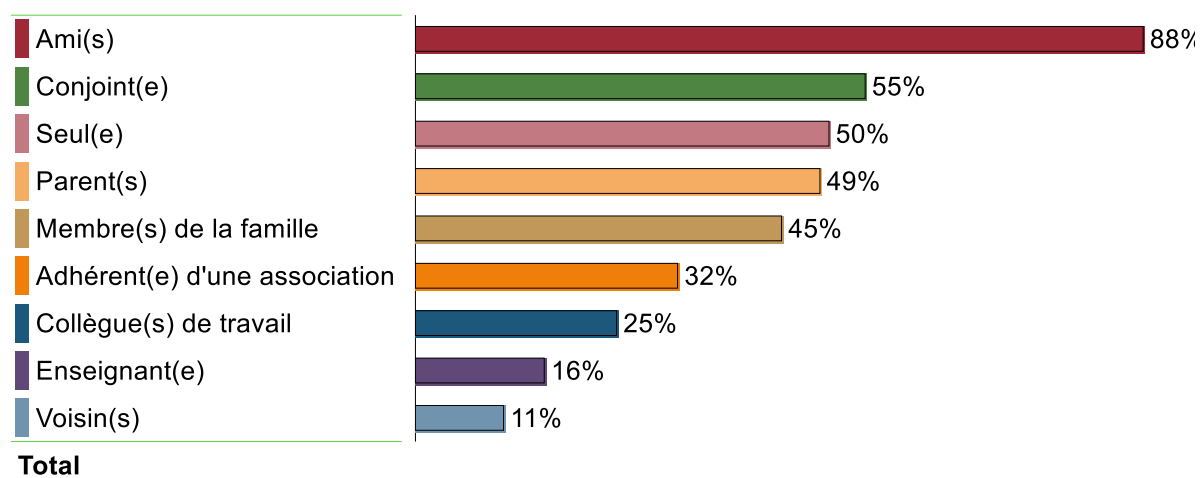


Figure 22. Question 4 : Sociabilités autour des activités de loisirs (annexes 9 à 11)

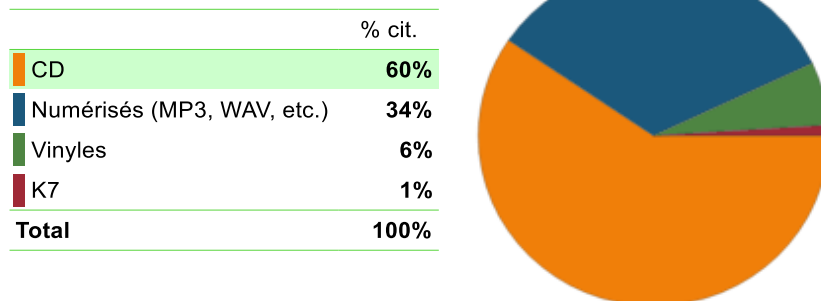
²⁸⁹ Djakouane, A. (2011). La carrière du spectateur. Une approche relationnelle des temps de la réception. *Temps des arts et des artistes*.

²⁹⁰ Fish, S. (2007 (1980)). *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires.

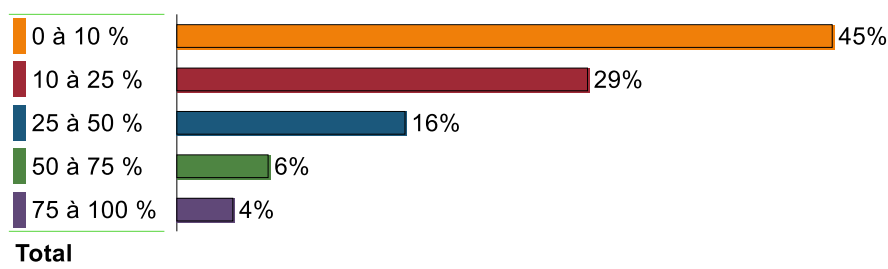
4.1.2. Le volume et le format des objets de l'écoute

L'évolution des pratiques d'écoute au cours des années 2000 n'implique pas un désintérêt pour le disque. Dans de nombreuses situations, les individus sont attentifs à la possibilité d'acheter un disque après le concert pour partager leur plaisir au foyer. C'est-à-dire que nous avons observé que dans l'instant qui suit la performance, le disque est un média qui permet aux individus de rentrer en dialogue avec les participants. Puis, au cours d'entretiens, nous avons constaté que le disque agissait comme un média entre le monde domestique et le monde civique (et inversement) permettant de transmettre le souvenir de l'expérience vécue et animait le souvenir d'une expérience collective. Une expérience en amenant souvent une autre, c'est-à-dire qu'à travers le disque, les individus commençaient à raconter au sein de leur foyer ou dans l'espace public, une histoire qu'ils avaient vécue ou perçue, rattachée à la pochette du disque, par exemple. Rien de surprenant alors au fait que le disque soit l'équipement majoritairement (60%) présent au foyer alors que le tiers des individus possèdent majoritairement des supports numérisés au foyer (figure ci-dessous).

Taux de réponse : **100%**



Taux de réponse : **100%**



Au regard des entretiens, nous avons remarqué que pour une partie des individus le disque et les revues ont incarné dans les années 70, un moyen de s’émanciper de la culture familiale et a procédé à l’évaluation compréhensive de leurs pratiques. Au cours des années 2000, ce qui semblait une spécificité du jazz n’est pas vérifiée. La figure ci-dessus nous informe que les individus n’écoutent pas majoritairement de jazz sur ces supports. Pour cela, ils évoquent davantage le rôle d’internet et notamment des plateformes de *streaming* et des tutoriels sur *YouTube* qu’ils partagent avec leurs amis. Philippe Le Guern montre que « Les représentations et les usages de la musique hérités de l’ère de l’enregistrement sur supports physiques (vinyle, cassette, CD) se sont radicalement transformés avec la généralisation des technologies numériques et de l’Internet »²⁹¹. Sans nier en bloc sa thèse, nous ne pouvons pas affirmer que la « discomorphose » a mué en « numérimorphose » tant il semble que les usages domestiques et privés sont complémentaires, que le disque reste l’équipement majoritaire au foyer et qu’au sein d’un groupe, les médiations culturelles qui s’opèrent au moment de la circulation des objets numériques et analogiques font état de phénomènes similaires dans le temps. Ainsi, comme Philippe Le Guern et Antoine Hennion²⁹², nous pensons que ces mutations impliquent d’étudier en profondeur les médiations qui se réalisent au cours des écoutes au foyer et les interactions quotidiennes entre les individus et leurs pairs dans l’espace public pour faire le lien avec les principes qu’ils communiquent au cours de leurs pratiques culturelles au contact de nouveaux individus. Jean-Michel, agent d’artistes, déclare ainsi que dans les années 70 :

« Effectivement, [le séjour en Angleterre] m’a ouvert les portes de la musique parce qu’il y a réellement une culture musicale là-bas. Une revue comme *Melody Maker* se vend autant que le Figaro ou le Monde parce que les Anglais sont attachés à la culture pop [...]. Si tu veux, les émissions de pop, rock ou variétés ont énormément d’importance. Les journaux et les disques sont achetés par tout le monde [...] Cette culture musicale m’a fasciné, je me souviens avoir ramené deux valises pleines dans l’avion. [...] » Jean-Michel De Bie, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 19, par téléphone, le 15/12/2015.

Ainsi, comme Jean-Michel, la majorité des individus se représentent le fait qu’ils n’ont pas écouté de jazz en famille (même si cela a pu intervenir). Ce sont des médiations culturelles qui participent à développer leurs passions. Le jazz est d’ailleurs rarement au centre des écoutes. Comme nous l’avons décrit, les objets majoritairement employés pour écouter de la musique (CD ou numérisés) ne le sont pas que pour écouter du jazz.

²⁹¹ Le Guern P. (2017). *En quête de musique. Questions de méthode à l’ère de la numérimorphose*, Paris : Ed. Hermann.

²⁹² Hennion, A. (2003). Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût. In Donnat, O., Tolila, P. (dir.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, p. 287-304.

Dans l'enquête en 2017, seulement 1 personne sur 10 écoute plus de 50 % de jazz avec son objet majoritaire employé pour écouter de la musique. Il convient donc d'étudier la manière dont circule l'information, l'évaluation de l'information sur les jaquettes au moment de l'achat du disque en se demandant comment et avec qui les individus opèrent leurs choix. Nous avons évoqué à travers le cas de Bruno Rumen et de Florence Ducommun, la réalisation de pratiques photographiques et leurs incidences communicationnelles. Nous relevons que ces photographies peuvent ensuite être utilisées dans les pochettes de disques ou dans le programme des institutions culturelles, par exemple. Ces médiations techniques agissent vers une forme de reconnaissance réciproque où les récipiendaires de prix sont reconnaissants d'être diffusés dans les réseaux et les publics sont reconnaissants d'être salués. Le parcours que dessine chacun des individus agit dans et en dehors de ces cadres institutionnels²⁹³. Le fait de faire les « choses » ensemble procédera à une analyse compréhensive des dynamiques de leurs attachements et au développement de leurs principes en situation²⁹⁴. Florence Ducommun déclare ainsi

« Il y a un jazz que je ne supporte plus du tout désormais. Ce sont les reprises ou les standards [...]. [Je préfère un] éclairage neuf d'une reprise, pas la cinquantième reprise dans le style de... Hier soir, c'était de la création où il y avait une prise de risque. [...] J'aime ce qui sort du lot (on devient élitiste) [car] ça me gonfle les grosses productions. Je prends plus de plaisir quand je sens qu'il y a du travail de recherche derrière. Je suis partie du jazz classique et je me passionne progressivement pour le jazz contemporain. »
Florence Ducommun, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 37, Tremplin Jazz d'Avignon, le 05/08/2017.

Ainsi, le recours à la photographie ou au disque pour écouter de la musique ne saurait se concevoir sans une étude de ces médiations culturelles. Le disque, objet non humain, ne peut se passer du recours aux humains et inversement. Il installe dans le même temps une expérience multi située. Elle résulte de la répétition de gestes et de choses ; en somme un travail coopératif dans la durée. Considérer que les individus sont éloignés de l'offre culturelle lorsqu'ils écoutent de la musique sur *YouTube* revient à négliger l'importance de ces médiations culturelles à différents moments de la vie dans le devenir de leurs écoutes.

²⁹³ Contrairement à Goffman (Amouroux, C & Blanc, A. (2001). *Erving Goffman et les institutions totales*. Paris : L'Harmattan, nous entendons l'institution comme un espace de communication hétérogène, où un grand nombre d'individus, placés dans des situations variées, sont connectés au monde extérieur en vivant ensemble une expérience dont les modalités sont dynamiques et arbitrairement gérées. L'approche par réseaux vise à décrire ces dynamiques avec des membres partageant des principes communs et négociés.

²⁹⁴ Heinich, N. (2017). *Des valeurs. Une approche sociologique*. Paris: Gallimard.

D'autant plus que les pratiques culturelles peuvent se réaliser dans et en dehors des institutions culturelles, en complément des pratiques domestiques ou d'ordre privé²⁹⁵. En cela, la négociation des écoutes et des temps dévoués aux pratiques de loisirs peut se faire au détriment ou en complément de sorties. Mais à terme, il convient d'être attentif aux représentations et à l'aménagement des espaces où circulent les auditeurs. En cela, les opérations de classement effectuées par les individus nous renseignent un peu plus sur leurs rapports aux grandeurs et aux négociations des principes négociés au cours de leurs pratiques. Il s'agit de placer au cœur de notre raisonnement, ce que fait l'auditeur de la musique et non l'inverse²⁹⁶.



Figure 25. Collection de CD et de vinyles chez un collectionneur ordinaire

²⁹⁵ Gimello-Mesplomb, F. (2001). « Présentation » de la cinquième partie « Au-delà du public : « non-public » et publics potentiels. dans les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication (DEPS), p.184.

²⁹⁶ Hennion, A., (2002), L'écoute à la question, *Revue de Musicologie*, n° 88/1, p. 95-149.

4.2. Les opérations de classement des objets et de tri de l'information par les individus

Existe-t-il ainsi, comme le suggère la sociologue Clara Lévy, le disque d'une vie équivalent au roman d'une vie²⁹⁷ et les informations présentes sur les jaquettes renseignent-elles sur les représentations de la musique au cours du temps participant à la circulation et à la transformation des savoirs musicaux comme un objet de médiation²⁹⁸ ? Notre enquête montre que près de 85 % des personnes achètent des disques en 2017. Les observations que nous avons réalisées au moment de la saisie de leurs réponses au questionnaire accréditent la thèse de l'attention portée par les individus aux jaquettes, aux rangements de leurs disques et à la manière dont ces objets circulent dans le temps. Pour la majorité des enquêtés, la version de l'enregistrement et le nom des musicien.ne.s est une information prioritairement recherchée sur les jaquettes. La recherche du genre représente 1 % ! Au cours de foires aux disques organisées à l'AjMi et dans l'agglomération d'Avignon, nous avons observé l'importance qu'opéraient les versions *live* et la recherche de rareté des objets originaux ou réédités qualifiés de « trésors » ou de « pépites ».

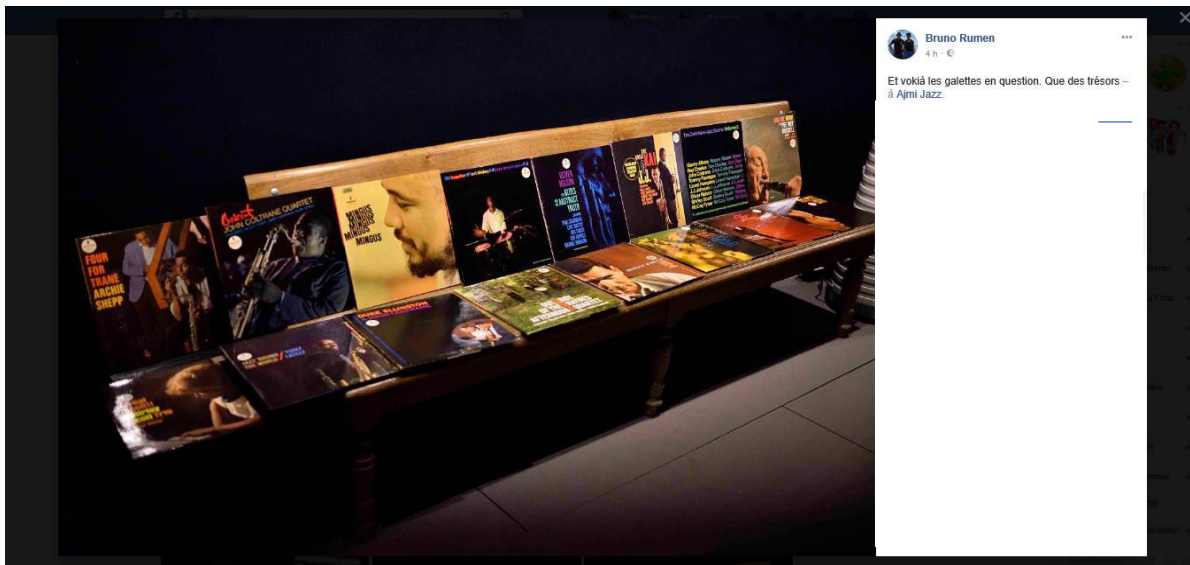


Figure 26. Vinyles présentés au cours d'une Jazz Story animée par Jean-Paul Ricard à l'AjMi en février 2018, photographie réalisée par Bruno Rumen

²⁹⁷ Levy, C. (2015), *Le roman d'une vie. Les livres de chevet et leurs lecteurs*. Paris : Editions Hermann, coll. « Société et pensées ».

²⁹⁸ Rigaudière, A. (2014). L'exemple musical, un objet de médiation : à lire, à voir et à écouter, *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n°25-2, p.39-50.

La dimension acoustique et la recherche d'interactions avec leurs pairs et les individus au cours de leurs pratiques culturelles étaient au cœur de leurs attentes et venaient faire écho à un souvenir partagé. Chez les grands amateurs de jazz, les souvenirs remontaient au moment de l'adolescence pour invoquer l'émancipation familiale. Gérard de Haro, ingénieur du son, déclarait ainsi en 2016 au cours d'un entretien que nous avons effectué avec lui que :

« Dans le cadre de [son] activité, [il] essaye de reproduire au maximum les conditions de concert. On pratique rarement l'instrumentalisation additionnelle, [...] on privilégie l'acoustique autour des interactions entre musiciens. [...] Avec le temps, on a essayé de développer des méthodes pour permettre aux mecs d'être les plus libres possible. Nous avons des séances sans casques en configuration concert. Il me tenait à cœur de respecter le timbre et la dynamique comme j'avais pu le vivre dans mes propres écoutes (ex. : Blue Note pour la couleur du son). [...] Au début, j'ai enregistré des musiciens de jazz qui étaient surpris des méthodes et plutôt en bien. Ils m'ont conforté dans ma façon de faire le métier. D'un musicien à l'autre, j'ai développé une technique et j'ai fini par rencontrer des musiciens comme Barre Phillips qui ont dépassé le stade de prouver quoi que ce soit. Des mecs comme ça sont dans un pur dialogue avec leurs instruments et eux ; c'est là que tu apprends l'essentiel sur le plan de la musique et de l'humain ». Gérard de Haro, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 30, au téléphone, le 13/01/2017.

Pour les individus, les informations sur la jaquette agissent comme un moyen de tester leur réflexivité et leur relation aux récipiendaires de prix où la médiation culturelle est également attestée par la recherche de qualité, de labélisation et de temporalités partagées. Entre 16 et 25 % des enquêtés étaient attentifs à ces informations sur les jaquettes. La date de l'enregistrement est un moyen de communiquer sur les principes engagés. Le rachat d'un label indépendant par une *major* pourra ainsi être à l'origine de tensions entre les individus car il pourra être perçu par les acteurs du monde créatif comme une pratique de récupération opérée par les acteurs du monde industriel²⁹⁹. L'achat de disques participe au développement des écoutes au cours de la vie des individus. Il devient très rapidement au cours des sociabilités un moyen de négocier des principes en situation. C'est-à-dire que nous avons observé que les écoutes permettent aux individus de « parler » avec leurs pairs, puis de confronter leurs perceptions avec d'autres individus en allant « voir » les individus en live, où ils pourront ensuite « communiquer » sur leurs attachements réciproques, afin « d'agir » sur les principes et les « relier » à leurs pratiques. Ces « intermédialités » valide la thèse de selon laquelle « la pratique des juxtapositions [est] imprévue et [participe à] des rapprochements conflictuels »³⁰⁰.

²⁹⁹ Alexandre, O. & Noël, S. & Pinto, A. (2017), *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*. Bruxelles : Peter Lang.

³⁰⁰ Méchoulan, E (2010). Intermédialités : ressemblances de famille, *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques = Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°16, p. 233-259.

Ainsi, nous avons observé qu'au cours de la vie des individus, certains avaient constitué des collections où la rareté de l'objet opère. Le fait de détenir une jaquette originale et un son original participent à revivre une expérience rare, vécue au cours de la vie et de constituer ainsi un « trésor ». Le disque agit ici comme un moyen de basculer dans le temps, d'engager un retour vers le futur, seul et à plusieurs par le biais de la mémoire collective. Avec l'objet, les individus veulent transmettre aux autres individus leurs souvenirs. Ce basculement s'opère par l'attachement aux corps de leurs semblables. Le fait de se souvenir d'avoir vu les récipiendaires jouer, d'avoir regardé leurs doigts courir sur les instruments et de les avoir vu manipuler leurs instruments participe à donner des images aux souvenirs et aux sons enregistrés par voie numérique ou analogique. Le disque devient un moyen de conserver ces souvenirs et de « les garder près de soi » où la jaquette fait écho à ce souvenir et à une période de leur vie. Ils activent les effets de patrimonialisation en complément de la (re)découverte des expériences musicales³⁰¹. La collection est par ailleurs valorisée autour de la notion d'enrichissement³⁰² des objets en circulation. C'est-à-dire comme le montrent les auteurs à valoriser le passé et ses effets. Au sein du processus d'évaluation, la jaquette du disque agit à plusieurs niveaux dans l'action des individus. Elle rend compte d'une relation préalable et en devenir entre eux. Françoise déclare ainsi cours d'un échange au Théâtre des Vents qu'elle « a d'abord découvert le jazz par le biais des enregistrements et des disques au cours de l'adolescence ». Il s'agit d'un moment de sa vie où les disques (comme aujourd'hui les supports numérisés pour une partie des adolescents) vont permettre de constituer un patrimoine musical. « Progressivement, je me suis rendue à des concerts, mais c'est parti des disques que j'écoutais. » La relation de communication s'est établie avec des disquaires dont l'équivalent aujourd'hui serait (selon les adolescents interrogés) des vidéastes sur internet. Françoise a développé son goût musical « par l'intermédiaire d'un disquaire qui vendait des vinyles. Lorsque je venais, il savait ce que j'aimais découvrir et c'est comme ça que je me suis progressivement intéressée aux musiciens que j'ai côtoyés ». En cela, comme le montre Antoine Hennion dans la *Passion Musicale*, les auditeurs recourent aux disques comme un média avec eux, avec leurs pairs et les individus au cours de leurs pratiques culturelles. Dans l'enquête, on observe que 78 % des individus conservent leurs disques. Pour eux, chaque objet a une histoire. À la différence des photographies diffusées dans les médias informatisés, on pourrait penser qu'il est difficile de

³⁰¹ Kaiser, M. (2014). De la constitution d'un patrimoine à partir d'artefacts éphémères : l'exemple du disque vinyle. *Hybrid, n°1, Patrimoines éphémères*.

³⁰² Boltanski, L. & Esquerre, A. (2014). La « collection », une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets. *Les Temps Modernes*, 676 (3), p.5-72.

voir la manière dont les disques ou les supports numérisés circulent en dehors de leurs mondes domestiques. Nous avons ainsi observé les médiations culturelles sur Facebook. La constitution de communautés provisoires nous a renseigné sur le fait que les individus échangent des listes de morceaux. Ces modes d'échanges participent à des médiations culturelles entre eux. Par morceaux, il faut donc entendre des titres, extraits d'album sélectionnés dans une liste constituant alors une partie de l'album sous la forme numérique équivalents à des *medleys* dans les discographies constituées par les individus. Il convient donc d'être attentifs à la manière dont s'opèrent ces classements car ils nous renseignent un peu plus sur leurs goûts et les mutations actuelles. Nicolas Nowak montre comment « l'étude des interactions quotidiennes entre les individus et la musique demeure un défi théorique important pour la sociologie de la culture afin de comprendre le rôle de la musique dans la vie quotidienne et dans nos sociétés contemporaines »³⁰³. Cette étude permet à l'auteur d'appréhender les tensions et les incertitudes des médiations qui conduisent les individus à percevoir la musique qu'ils écoutent soit à étudier le fait musical comme un fait culturel et communicationnel. On comprend mieux alors le fait que 78 % des individus conservent leurs disques et la faible proportion aptes à percevoir le jazz dans leurs écoutes. Pour une partie des individus, la question n'est pas d'attacher systématiquement à leurs écoutes une série de pratiques au sein des mondes, mais de constituer leur propre musique et leur propre monde³⁰⁴ avant de pouvoir le communiquer avec leurs pairs et les individus. Soit à commencer à parler de leurs écoutes avec leurs pairs et concevoir d'autres mondes. À ce sujet, nous pouvons nous rappeler l'analyse de Nelson Goodman³⁰⁵ (et non Benny !) qui fait la démonstration que la notion de monde implique de concevoir avant de percevoir, « concevoir sans percevoir est simplement vide, percevoir sans concevoir est aveugle (totalement non opératoire) » et de situer les principes dans leurs communications par rapport auxquels ils vont agir dans les mondes qu'ils vont créer, qui sont déjà à disposition. C'est-à-dire selon Goodman, « Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition ; faire, c'est refaire ». Ce qui participe pour les individus à classer leurs écoutes. Les mutations techniques impliquent donc de considérer tout ou partie ce qui agit dans la culture et la communication quotidienne des individus.

³⁰³ Nowak, N. (2013). Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores. *Volume !*, 10-1, p.227-228.

³⁰⁴ Simun, M. (2009). My Music, My World: Using the MP3 Player to Shape Experience in London, *New Media and Society*, 11-6, p. 921-41.

³⁰⁵ Goodman, N. (1978). *Manières de faire des mondes*. Paris : Gallimard.

4.2.1. Le classement des écoutes

Sophie Maisonneuve³⁰⁶ montre que l'usage des disques est complémentaire aux usages numériques et inversement. Son analyse précise que le développement des écoutes dans le temps ne conduit pas à une uniformisation des goûts des individus. Selon l'auteure, les individus font un usage singulier de leurs goûts au sein de communautés de goûts plus ou moins dynamiques, marqués par une médiaculture³⁰⁷. Nous pouvons compléter ce travail à partir des observations réalisées sur Facebook en précisant que le basculement entre les espaces s'opère dès que les individus peuvent voir et agir sur les principes invoqués. En d'autres termes, les individus recourent à une série de médiations sociotechniques au sens d'Antoine Hennion. Juliette Dalbavie³⁰⁸ montre ainsi, dans le cadre de l'exposition Brassens, que la chanson réinterroge en permanence le rapport à l'exposition du son. Selon l'auteure, l'immobilité d'un tableau ne peut pas se comparer à la mobilité d'une chanson de Brassens inhérente à son temps d'écoute, aux représentations de Brassens, à sa discographie, ses partitions, ses instruments, ses pipes ou ses stylos. Tout comme le cas de Brassens, les pratiques des individus conduit à une réévaluation permanente dans le temps et dans l'espace qu'ils investissent. Elles varient selon différents contextes. Ces dynamiques culturelles impliquent que près de 40 % des individus ne classent pas leurs écoutes ou s'en remettent à des classements par genre, par musicien.ne ou par ordre alphabétique (figure ci-dessous) qui sont négociés au fur et à mesure du temps. Mais alors comment peut-on expliquer que 1 % des individus ne prêtent pas attention au genre sur la jaquette lors de l'achat alors que 27 % d'entre eux classent leurs disques par genre ?

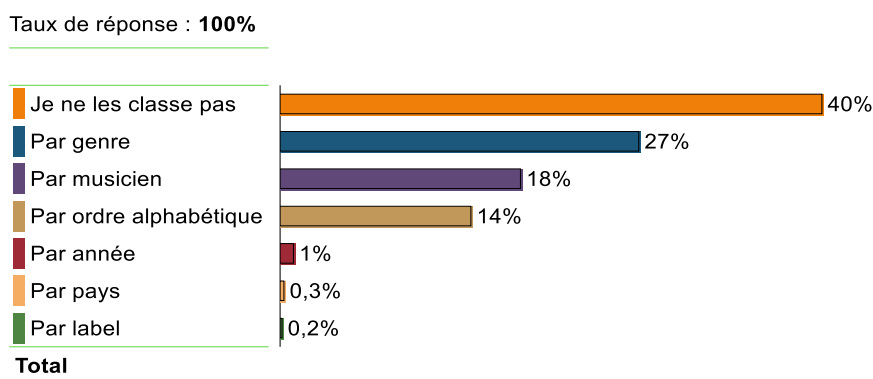


Figure 27. Question 10 : Modes de classement des écoutes (annexes 9 à 11)

³⁰⁶ Maisonneuve, S. (2012). Techno-logies musicales. *Communications*, 91 (2), p.77-92.

³⁰⁷ Maigret, E. & Macé, E. (2005). *Penser les médiacultures: Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin.

³⁰⁸ Dalbavie, J. (2003). Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens. *Volume ! (2 : 2)*, p.145-161.

Au regard des entretiens avec les individus, nous avons observé que le tri par genre permet aux individus une certaine commodité dans le monde domestique. C'est-à-dire que le genre musical agit comme un tiers, un élément de médiation culturelle ; pour eux, il désigne l'articulation entre les moyens de classements de l'information et leurs rapports à l'objet culturel³⁰⁹. Par exemple, une mère de famille qui participait à l'enquête avec son fils s'attachait à évoquer à son fils le disque de *Nat King Cole*. En l'observant, nous avons rapidement désigné le disque L-O-V-E (1965, Capitol Records) auquel elle faisait référence. Observant son fils froncer les sourcils, elle lui précisa que ce disque avait été offert par son compagnon à Noël « Je parle du disque de jazz que ton père m'a offert à Noël ». L'enfant comprit assez vite de quoi il s'agissait, le jazz incarnait pour lui, le disque qui tournait en boucle dans le salon et les larmes de sa mère à Noël. « Ah oui ! Je vois maintenant. C'est pour ça que tu ranges les disques par genre, maman ? » Elle acquiesça, mais pour elle, le disque agissait autrement. *Nat King Cole* avait bercé le début de sa vie de couple. Elle expliqua à son fils de 5 ans que le titre *L-O-V-E* était à l'origine de la rencontre de son père et qu'elle rangeait les écoutes par genre afin que tout le monde comprenne de quoi il s'agissait à la maison et notamment sa fille aînée (Pauline, entretien avec Mathieu Feryn, Théâtre des Doms, le 22/09/2017). Le fait de classer ces objets majoritaires nous renseigne sur l'histoire des objets et l'évaluation des objets par les individus, leurs degrés d'évolution dans le temps et les conséquences quant à leurs communications réciproques dans l'expérience des écoutes. Il en résulte qu'un.e grand.e récipiendaire de prix ne sera pas forcément le même pour la mère, le père et l'enfant ; elle implique pour les individus de trouver des modes quotidiens de classement qui permettent aux autres personnes de partager des pratiques et des principes tout en conservant une mesure personnelle, leur propre relation à l'objet et leur propre processus d'évaluation. En ce sens, la vie sociale des choses³¹⁰ participe à des actions culturelles antérieures et à des efforts de coopération postérieure. Ces évaluations permettent de s'ajuster à des situations de communication présentes au cours desquelles les individus orientent leurs principes passés pour pallier l'incertitude de leurs actions quotidiennes. Il en résulte que pour deux tiers des individus, l'acquisition des objets utilisés pour écouter de la musique demeure une expérience neuve. Le téléchargement (15 %) ou le troc (18 %) représentent le tiers des pratiques dont on peut se demander si la répartition conduit à conserver les contenus ainsi que les disques au foyer.

³⁰⁹ Davallon, J., (2003), La médiation : la communication en procès ?, *MEI*, n° 19, p. 37-59.

³¹⁰ Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Londres-New York: Cambridge University Press.

4.2.2. La conservation des disques

Le fait de posséder et de conserver des disques est souvent évoqué par les individus comme une commodité. Les individus conservent les disques qu'ils achètent ou qui leur ont été offerts car cela représente un coût moindre qu'un concert à l'étranger, par exemple. L'acquisition des disques par soi-même ou le fait de se les faire offrir par d'autres individus participe à évoquer des souvenirs ou à anticiper une sortie qui serait trop compliquée à organiser. Nous mentionnions plus haut que les souvenirs évoqués par les individus passionnés de jazz remontent souvent à l'adolescence car il leur marque un moyen de s'émanciper. Au téléphone, Vincent Bessières en 2016 évoque son désir de se singulariser à l'adolescence : « À l'adolescence, lorsque l'on a le désir de singularité, le jazz devient un moyen de s'émanciper. [...] J'étais sociable, mais j'avais tendance à prendre de la distance vis-à-vis de mes camarades qui étaient plus orientés autour du sport et notamment le rugby toulousain ou fans de rock. C'était quelque chose à laquelle je ne m'identifiais pas tellement, le jazz a été un élément de définition. » (Vincent Beissières, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 22, au téléphone, le 10/03/2016). Cette expérience, nous vous l'avons aussi évoquée dans l'avant-propos lorsque j'étais interne dans un lycée agricole, elle participe à assumer notre sensibilité. Vincent B. précise que « ce que j'ai aimé dans cette musique est qu'elle s'appuyait sur une histoire, des personnages, des auteurs, des commentateurs ; c'était un truc de "happy few" et un truc qui alliait l'intelligence à une forme de sensibilité ». Nous ne pouvons pas affirmer que cela agit pour l'ensemble des passionnés de jazz à l'exception de ceux qui se sont engagés dans la presse spécialisée. La conservation des disques participe en effet à développer de l'empathie avec ses pairs et les autres individus partageant leurs pratiques. Elle agit sur l'établissement des principes dans le monde civique et le monde inspiré. Vincent B. déclare :

« On pouvait ressentir beaucoup d'émotions et je me souviens d'ailleurs du premier disque que j'ai acheté (ou plutôt caché sous mon manteau à la FNAC) ; un disque de *Lee Morgan* chez *Blue Note*. Il y a un morceau sur ce disque qui est une espèce de groove très dansant avec un solo renversant d'*Herbie Hancock*. C'est un souvenir d'émotions très fortes tout comme *In a Silent Way* de *Miles Davis*. J'ai écouté ce disque en boucle dans mon lit. » Vincent Beissières, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 22, au téléphone, le 10/03/2016.

Dans la durée, chaque disque (ou chaque morceau numérisé) conservé par les auditeurs renvoie donc à différents moments de leur vie, il n'apparaît pas de résultat confirmant la thèse du disque d'une vie. Ils rendent compte à la fois d'engagements civiques et d'une démarche plus introspective dans la sphère privée, élaborés par les individus et de sociabilités qui leur permettent d'expliquer l'émergence de leurs goûts jazzistiques. Le processus que nous avons décrit (parler, voir, communiquer, agir, relier) fonctionne. Plus les individus se passionnent pour leurs semblables, plus ils ont envie de leur parler et de les voir. Progressivement ces recherches les amènent à communiquer avec eux pour tester leurs réflexivités. Le développement de leurs engagements réciproques dans le temps permet d'une part d'augmenter leurs collections et simultanément de trouver des procédés pour stocker et relier leurs passions communes. Nous avons observé que les individus peuvent tenter de se constituer comme des animateurs de la vie jazzistique pour cumuler des actions de communication afin de faire le lien avec les acteurs. Compte tenu des principes qu'ils engagent en situation et l'état de reconnaissance réciproque des individus partageant leurs sociabilités au cours des pratiques, ils vont développer des initiatives et participer à ce que Karpik appelle « des régimes de coordination fondés sur des dispositifs impersonnels »³¹¹. Ainsi, leurs multi-casquettes permettent d'obtenir les disques et de développer ces actions de communication pour constituer une collection à moindres frais. Elles permettent aux individus de bénéficier d'un média complémentaire à leurs diffusions. De nombreux cas similaires existent dans la vie littéraire, analysée par Dozo³¹². Ainsi, lorsque les individus désignent qu'à travers la conservation de leurs écoutes, ils se remémorent « un certain feeling » ou que « le courant passait bien » au moment où ils ont obtenu le disque, ils évoquent des « rencontres », des « pratiques » et des « lieux communs » consécutifs à leurs intégrations ou leurs désintégrations dans les mondes investis. Leurs trajectoires ne sont pas rectilignes qui conduisent notamment certaines enquêtés à dire qu'ils ont « découvert le jazz par hasard ». C'est-à-dire qu'il y a une hétérogénéité de pratiques qui participent à évaluer le travail des récipiendaires dans le temps³¹³. Philippe Cibois³¹⁴ qui s'est intéressé aux abonnés à la scène nationale de la maison de la culture d'Amiens a ainsi montré la diversité des motivations des individus malgré la structuration homogène des profils sociodémographiques. Les sociabilités amicales ainsi que les relations

³¹¹ Karpik, L. (2007). *L'économie des singularités*. Paris: Gallimard.

³¹² Dozo, B-O. (2011). *La Vie littéraire à la toise : Etudes quantitatives des professions et des sociabilités des écrivains belges francophones (1918-1940)*. Bruxelles : Le Cri.

³¹³ Djakouane, A., & Pedler, E. (2003). Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités de transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires. Dans O. Donnat, & P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture* (pp. 203-214). Paris: Presses de Sciences Po.

³¹⁴ Cibois, P. (2008). Les publics du théâtre contemporain. *Communications*, 83 (2), p.37-46.

entre les individus participent à la densité de leurs pratiques. Elles conduisent à affaiblir le rôle des acteurs culturels qui tentent de réguler plus ou moins la communication des principes susceptibles d'évoluer d'un dispositif à un autre. Ainsi, à l'AJMi, les pratiques des individus au cours d'une jam-session ne seront pas les mêmes qu'au cours d'un concert. De même, pour des concerts s'exerçant dans le même espace, le même jour, aux mêmes horaires à une semaine d'intervalle qui résulte à chaque fois d'une nouvelle expérience du sensible³¹⁵. L'entreprise d'Antoine Hennion³¹⁶ qui consiste à considérer les réflexivités et les sensibilités des individus invite à réfléchir en profondeur à l'appréhension du corps et des techniques communicationnelles employées au cours de leurs évaluations. Il s'agit, selon lui, d'« apprendre des tours de main et des façons de faire, disposer d'un répertoire, de classements, de techniques qui fassent parler les différences des objets, il faut prendre conscience du corps qui se rend sensible à ces différences, et non seulement s'apprend, mais s'invente et se forme lui aussi dans l'épreuve ». Franck Bergerot, rédacteur en chef de Jazz Magazine, évoque en 2016 au cours de notre entretien ce basculement :

« Mes parents venaient souvent à Avignon, ils allaient au TNP et ils étaient abonnés à *Bref* (le journal du TNP). Présent aux toilettes, je tombe sur une chronique dédiée au jazz. Un concert est annoncé, je m'y rends et j'ai 15 ans. Je suis au dernier rang du TNP au milieu de grands étudiants, des barbus connaisseurs ; je garde un souvenir éblouissant, mais ce n'est pas encore ma musique. Toujours dans *Bref*, un jour est annoncé un concert de musique contemporaine. Les copains écoutaient *Les Beatles*, mais je n'étais pas convaincu, j'écoutais *Bob Dylan*. Je tombe à la renverse avec *Barre Phillips*, ça devient ma musique, ils ont 7 ou 8 ans de plus que moi et deviennent mes grands frères. Un peu adolescent, j'ai envie de leur ressembler ; ensuite, il y avait *Martial Solal* avec 2 basses et 2 pianos, mais le monsieur d'une autre génération ne me parle pas même si après je vais beaucoup l'écouter dans les années 70. Mais sur le coup, il passe à côté. Sur un malentendu, je comprends que le free-jazz permet de jouer n'importe quoi. Cette réaction physique, physiologique s'empare de moi. Puis, j'ai réalisé qu'ils ne faisaient pas n'importe quoi, puis qu'ils faisaient n'importe quoi. Cette prise de conscience m'a incité à monter un groupe avec un copain qui faisait de la guitare jazz. Il m'a prêté les chroniques de Jazz Magazine, il m'a appris quelques plans de *Django*. À 22 ans, en 1975, je pars au service militaire avec une valise de Jazz Magazine en recopiant des pages d'Alain Gerber. » Franck Bergerot, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 26, Tremplin Jazz d'Avignon, le 02/08/2016.

³¹⁵ Clarke, E. (2005). *Ways of Listening. An Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press : New York.

³¹⁶ Hennion, A. (2003). Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût. In Donnât, O., Tolila, P. (dir.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, p. 287-304.

4.3. Les médiations dans l'écoute du jazz

À travers le cas Franck Bergerot, rédacteur en chef de *Jazz Magazine*, on voit comment une série de médiations culturelles parcourent les écoutes dans le temps. Nous avons remarqué chez les individus qui s'étaient professionnalisés, qu'ils situaient initialement leurs pratiques et des principes engagés avec les individus dans le monde inspiré. Franck Bergerot dira ainsi lorsqu'il rentrera de son service militaire : « Après n'avoir juré que sur le free-jazz (cf. Black Power, 1971), [il] réalise que les choses ne sont pas aussi évidentes. Lorsque *Lee Konitz* fait la couverture de *Jazz Magazine* et de *Jazz Hot*, [il] croise Martial Solal jouant les standards et fréquente le CIM (Centre d'Informations Musicales) à Paris, une des rares écoles à former au jazz. [...] Je suis alors le cul entre deux chaises entre free et racines du jazz (toujours d'ailleurs) ». Ces « choses » désignent les principes qu'ils engagent au sein des mondes. C'est-à-dire qu'ils permettent de mettre un sens sur ces actions tout en ayant conscience de leurs contradictions en vue de l'établissement d'un régime auquel les individus prennent part ensemble en situation. Ainsi, le développement d'engagement dans les médias spécialisés fut un moyen pour Franck Bergerot de découvrir les principes de ces mondes. Cette étape constitue un instant préalable au développement de son engagement dans le temps. Cet engagement se fait en complément de sociabilités attachées à ces médias spécialisés. Sans la transmission du magazine par son ami guitariste, il n'est pas sûr qu'il aurait eu connaissance de ce magazine au cours de son service militaire. De même que la constitution de son collectif de musiciens a agi dans le sens du développement d'une communauté provisoire. Mais, les individus mentionnent à près de 70 % qu'ils ne sont pas sensibles aux stickers collés sur les disques (FFF Télérama, recommandé par Fnac, Choc Jazz Magazine, Coups de Cœur de TSF Jazz, etc.). Ce chiffre important peut s'expliquer par l'absence d'interactions sociales avec ces acteurs médiatiques. Dant³¹⁷ montre notamment que « nos interactions quotidiennes avec les objets matériels dépendent de ce que nous comprenons de ce qu'ils signifient et quelles actions seront efficaces pour les transformer en fonction de nos objectifs ». Aussi, Dominique Pasquier³¹⁸ montre que lors de la sortie au théâtre, la sortie est guidée par la programmation et le fait que les individus soient appréciés et reconnus par les autres individus.

³¹⁷ Dant, T. (2008). The 'Pragmatics' of Material Interaction, *Journal of Consumer Culture*, 8-1, p.11–33.

³¹⁸ Pasquier, D. (2012). La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement. *Sociologie*, vol.3 (1), p.21-37.

Elle participe d'un désir de reconnaissance réciproque tout comme lorsque nous pouvons partir dîner chez des ami.e.s. En contrepartie de notre invitation, nous allons chercher à apporter un objet qui fera plaisir aux amis en nous signalant le plaisir qu'ils ont de recevoir cet objet. Ces gestes participeront à une forme de reconnaissance réciproque. Ainsi, une action de communication incluse dans le don et le contre-don. Le contre-don pourra être immatériel comme un compliment. Le fait de dire à un.e ami.e que sa nouvelle chemise lui va particulièrement bien atteste que vous ayez porté attention au fait qu'elle soit nouvelle et à lui. Dans le même coup, vous attendrez de lui qu'il vous retourne plus ou moins le compliment. Dans le domaine communicationnel, on pourrait dire que les ambassadeurs sont ceux qui parviennent à identifier nos attentes autour d'un lien durable que nous entretenons avec eux. Avec le temps, plus la communication se rompt, plus il est difficile d'opérer une prescription sur un disque. La prescription agit dès lors qu'elle permet de mettre en relation des acteurs humains et non humains dont les ambassadeurs en sont les porte-paroles. Nous percevons les choses en interprétant l'information qui nous est transmise par le geste corporel « qui les change, à la fois physiquement et leur [attribue une] signification en tant que signes »³¹⁹. Les médias qui conçoivent des indicateurs de recommandation anticipent comment nous pouvons communiquer et comment ces signes s'intègrent dans la culture discographique existante. La communication avec l'objet (physique ou analogique) implique des relations humaines « qui situent la signification des objets par rapport aux autres objets et aux intentions du concepteur et de l'utilisateur ». En se rapportant à l'analyse des pratiques de consommation musicale de Clément Combes et François Granjon³²⁰, on se rappellera que « Loin d'opérer une rupture franche vis-à-vis des formes d'amateurisme instaurées par le disque, le numérique en prolonge et en renouvelle plutôt les modalités, notamment du fait des possibilités renforcées d'intervention sur une œuvre de moins en moins liée au format achevé et unifié de l'album ». Faits communicationnels que nous venons de décrire et qui permettent notamment d'appréhender les modalités d'initiation au jazz par les pratiques des individus.

³¹⁹ Dant, T. (2008). The 'Pragmatics' of Material Interaction, *Journal of Consumer Culture*, 8-1, p.11–33.

³²⁰ Combes, C. & Granjon, F. (2007). La Numérimorphose des Pratiques de Consommation Musicale. Le Cas des Jeunes Amateurs, *Réseaux*, 5(145–46), p. 291–333.

4.3.1. L'initiation à partir de la fréquence d'écoute du jazz

Ce processus non fini implique de faire une nuance entre les catégories d'« ambassadeurs » et les initiateurs. Les ambassadeurs au sens de Dominique Pasquier³²¹ peuvent être les porte-paroles d'un espace d'écoute alors que les initiateurs tels que nous les entendons peuvent circuler dans de nombreux espaces d'écoute de manière assidue sans réellement être attachés à un espace en particulier. Les individus désignent eux-mêmes ces circulations à travers l'image des chapelles. « Oui, c'est vrai que je suis un fidèle à ce lieu. C'est devenu ma seconde maison et je conseille vivement autour de moi d'y aller pour écouter des artistes en chair et en os. » (Armelle, entretien avec Mathieu Feryn, Théâtre du Chêne Noir, 20/01/2017). Les ambassadeurs sont des militants qui défendent une vision du monde inspiré tandis que les initiateurs tendent à élargir leurs actions dans le monde par projets en désignant ainsi leurs écoutes « Oui, je vais d'une chapelle à une autre. C'est amusant de voir à 150 mètres comment le son de cloche des acteurs est différent alors qu'on peut écouter la même chose. Je fais de la radio afin de permettre aux gens de se forger leurs propres valeurs. » (Gilles, entretien avec Mathieu Feryn, Théâtre du Chêne Noir, 20/01/2017). Cette nuance implique que ce basculement s'accompagne d'une prise en compte des principes et de la reconnaissance des individus dans chaque monde pour agir durablement. L'ambassadeur sera ainsi reconnu par les diffuseurs du fait de son assiduité et par le fait qu'il soit un porte-parole de l'espace de diffusion tandis que l'initiateur agit au sein de nombreux projets auxquels il prend part. C'est-à-dire qu'il cherche à étendre son réseau de sociabilités. Le profil de ces individus est souvent associé aux travailleurs de la culture ou en devenir, qui à défaut de se tourner vers un employeur désigné, tentent d'élargir leurs réseaux dans le monde par projets tout en maintenant un lien avec le monde inspiré. Ils cherchent à évaluer leurs grandeurs dans le monde inspiré et le monde par projets en prenant soin de ne pas vexer les différents interlocuteurs au risque d'être déclassé. La précarité de leurs situations qui n'est pas sans rappeler celle des créatrices et des créateurs ne les amène pas à agir durablement et à cumuler des activités. S'ils ne parviennent pas à convaincre les individus de la nécessité de leurs actions de communication, ils risquent de quitter le marché du travail. Cardon et Granjon montrent alors comment les analyses des

³²¹ Pasquier, D. (2012). La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement. *Sociologie, vol.3 (1)*, p.21-37.

réseaux de sociabilité sont fécondes pour observer les logiques d'action dans des espaces variés³²².

À travers les actions des initiateurs au jazz, les individus valorisent le régime entrepreneurial en s'attachant à montrer qu'ils sont actifs et engagés, créatifs et porteurs de projets tout comme cela existe dans le processus d'industrialisation des récipiendaires de prix. Le monde industriel s'en empare également à travers le concept « d'ambassadeur de marque » et le soutien financier à des vidéastes sur *YouTube* selon le principe de soutien à la création dans le « nouvel esprit du capitalisme ». Ainsi, le fait que 9 % des individus déclarent qu'il est mieux d'écouter du jazz en *live* souligne leurs engagements dans les mondes inspirés promouvant la valeur authentique de l'expérience *live* alors que les 11 % qui désignent qu'il est mieux d'écouter du jazz chez soi renvoie à la domestication de leurs pratiques. Au cours de nos entretiens, nous avons constaté qu'une partie des entrepreneurs culturels défendent la complémentarité et l'équivalence entre le fait d'écouter du jazz chez soi et en *live* (figure ci-dessous).

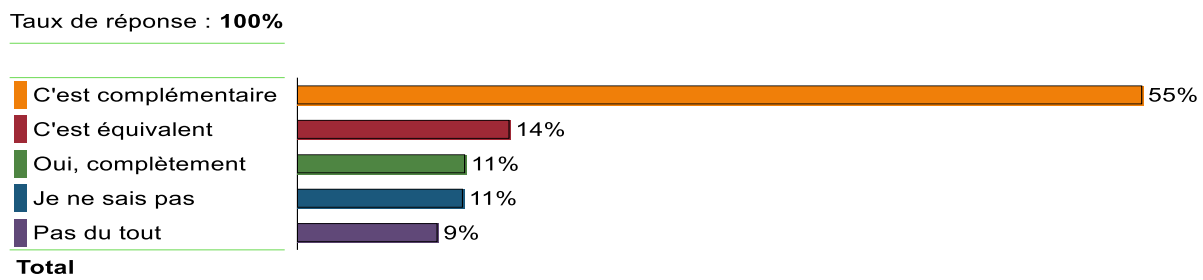


Figure 28. Question 14 : Est-ce qu'il est mieux d'écouter du jazz chez soi ou en live ? (annexes 9 à 11)

Ainsi ces résultats nous montrent qu'outre le fait d'initier des projets et des individus au jazz, la communication des entrepreneurs culturels participe pour eux ainsi que pour les individus partageant leurs pratiques culturelles à identifier leurs engagements dans la vie commune³²³. Ce qui participe, selon François De Singly, à vivre une « double vie » en étant à la fois « seul » et « avec ». La question qui se pose pour les individus est de s'interroger sur les liens qui existent au cours de l'année entre eux, leurs proches et les sociabilités qu'ils vont développer au cours de leurs écoutes et de procéder eux-mêmes à leurs classements³²⁴.

³²² Cardon, D. & Granjon, F. (2003). Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité, in Donnat, O. & Tolila, P., *Les public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po., p. 93-108.

³²³ Singly, F. De (2000), *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, Paris : Nathan.

³²⁴ DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, p. 440-455.

Le fait d'avoir proposé une enquête portant sur les goûts musicaux et non les goûts jazzistiques participe à aborder l'expérience du jazz comme une expérience culturelle. Nous avons vu à ce stade du processus que le basculement s'opérait entre la visualisation d'une jaquette et le classement de nos écoutes au foyer. En faisant la nuance entre l'écoute et la sortie, nous avons recueilli des données plus fines sur la manière dont les individus écoutent ou non du jazz. Ce, afin de voir s'il y a un écart entre les pratiques d'écoutes et de sorties lors du processus d'évaluation. En posant cette question à ce stade, cela permet d'amorcer le développement ou non des sorties. Souvenez-vous du récit de Jean-Michel, le fait d'avoir voyagé avec une série de disques dans sa valise entre l'Angleterre et la Belgique va déclencher chez lui une passion à l'origine de son engagement jazzistique. *A priori* l'une des limites de cette entreprise est de catégoriser le jazz comme allant de soi. Au cours des entretiens, nous avons vu que la catégorisation opère au moment de la recherche de consensus autour de soi c'est-à-dire de trouver une catégorie commune qui donne du sens à son action ainsi qu'au soutien collectif des autres. Le questionnaire a ainsi agi sur les représentations vécues ou perçues par les individus au cours de l'enquête³²⁵. Le fait de les avoir interrogés dans des dispositifs où le jazz était diffusé limite ce biais. 45 % des individus qui circulent dans des dispositifs où le jazz est diffusé déclarent en écouter plusieurs fois par jour (13 %), une fois par jour (7 %) et plusieurs fois par semaine (25 %). Alors que 45 % déclarent en écouter occasionnellement plusieurs fois par mois (21 %) et quelquefois par an (21 %). Les 10 % restant confiaient lors de la passation avoir des difficultés à situer leurs écoutes du jazz au cours de l'année. Le questionnaire agissait alors comme un médiateur lors de la passation. Effectivement, nous n'intervenons pas au moment de la saisie pour décrire la réaction des individus. Ainsi, pour ces individus, nous avons observé qu'ils constataient alors qu'ils assistaient à un événement où le jazz était diffusé sans l'avoir préalablement constaté en s'interrogeant sur leurs expériences réciproques³²⁶.

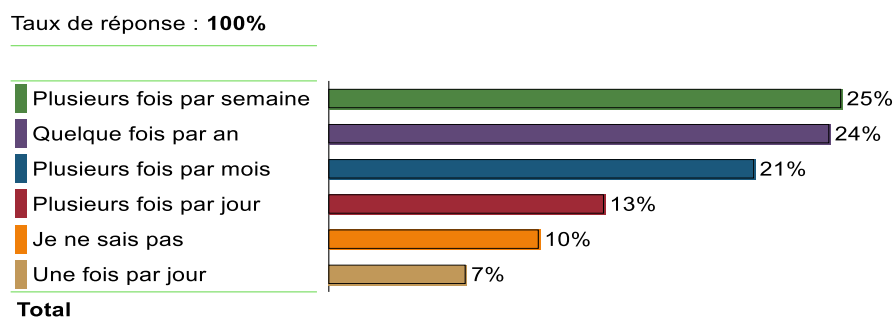


Figure 29. Question 15 : Taux d'écoute du jazz au cours des 12 derniers mois (annexes 9 à 11)

³²⁵ Ethis, E. (2004). *Pour une po(t)étique du questionnaire en sociologie de la culture*. Paris : L'Harmattan.

³²⁶ Quéré, L. (1982). *Les Miroirs équivoques*, Paris : Aubier-Montaigne.

4.3.2. La traduction à partir de la rencontre

Les pratiques des ambassadeurs et des initiateurs participent au développement des écoutes dans le temps. À ce stade du processus, nous avons pu observer des individus qui agissaient comme des traducteurs auprès des individus pour traduire leurs expériences. Face à l'incompréhension d'une situation ou la difficulté à comprendre les actions face à eux, les individus s'orientaient vers des traducteurs.

« Moi aussi, j'écoute rarement du jazz. Il arrive que je sorte en écouter depuis que je suis allé à un festival avec mes collègues. C'est le poker soit j'aime soit je n'aime pas. Là, tu vois lorsqu'il est seul à jouer ça s'appelle un *chorus*. Le *chorus* est un moment où il improvise sur le thème général du morceau où il doit être attentif aux gestes de ses camarades et inversement. À travers un regard, comme des chats, ils vont retomber sur leurs pattes. Ils se font des signes pour reprendre le thème tous ensemble après l'improvisation du type ou de la nana. Comme c'est un exercice compliqué, on les applaudit pour les encourager. C'est la même chose que tu m'as expliquée pour le théâtre d'impro l'autre jour ». Interactions entre spectateurs, observation de Mathieu Feryn, Théâtre de l'Oulle, le 19/05/2017.

À travers cette action, les individus transmettent une partie de leurs expériences et de leurs rapports au jazz. Nous avons observé qu'elle conduit leurs interlocuteurs à leur demander des explications sur le moment où ils ont perçu le jazz comme marquant. Héritée de Malraux, l'idée du « choc esthétique » participe pour ces individus à situer un point d'ancrage dans la pratique et son développement. Au cours d'une année, les résultats montrent qu'au sein de l'offre jazzistique, les individus peinent à mémoriser l'ancrage de leurs écoutes et à se les représenter³²⁷. D'une part, ils déclarent qu'ils ont de nombreuses expériences marquantes et plusieurs premières fois. D'autre part, ils peuvent associer ces écoutes à d'autres représentations que celles du jazz. Une soirée dans un club pourra ainsi être associée à une soirée marquante entre amis sans nécessairement être associée à une soirée où le jazz est présent. Cette différence amènera les individus à désigner leurs pratiques dans le club sans forcément l'associer au jazz. C'est la communication avec un.e musicien.ne, un évènement marquant de leurs vies, la relation avec l'équipe d'un lieu, une pratique instrumentale ou l'animateur d'un média qui pourra ainsi agir dans le sens d'une traduction de l'expérience en une expérience collective du jazz³²⁸.

³²⁷ Halbwachs, M. (1952). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Presses universitaires de France.

³²⁸ Halbwachs, M. (2005 (1952)). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

Nous pouvons nous rappeler l'explication du phénomène à partir des travaux de Hans-Robert Jauss. À partir du concept d'horizons d'attentes, cela implique que l'expérience musicale est entendue comme « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »³²⁹. Pour ces raisons, nous allons étudier les raisons pour lesquelles les individus sortent où le jazz est susceptible d'être diffusé sans nécessairement associer leurs sorties au jazz en poursuivant l'analyse du processus de valorisation des récipiendaires de prix, oscillant entre leurs négociations au sein et en dehors des mondes imaginaires et de leurs réalités quotidiennes.

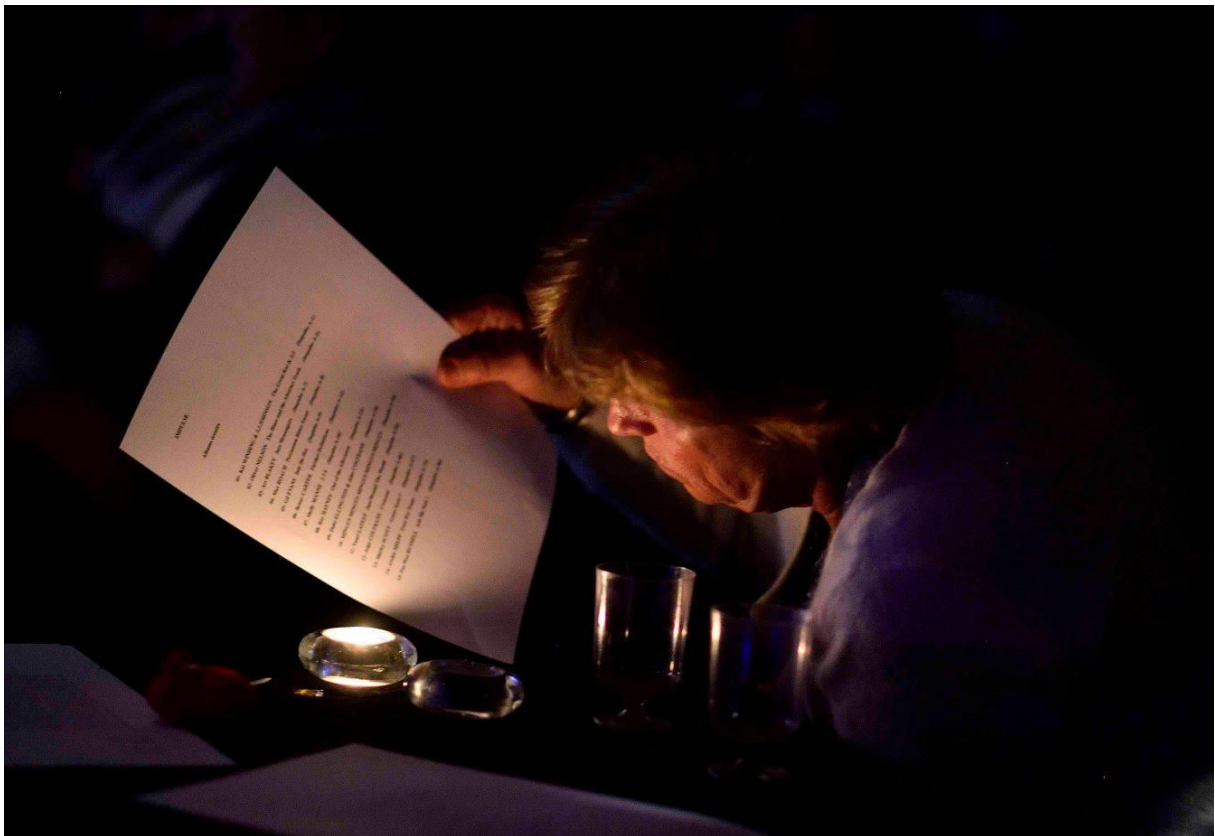


Figure 30. Michel, ambassadeur de l'AJMi, consultant une liste de morceaux dans un dispositif d'initiation au jazz

³²⁹ Jauss, H. R. (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, p.49.

Synthèse du chapitre

Au cours de ce chapitre, nous avons constaté que les individus interagissent avec des objets, et recourent à des médiations culturelles qui permettent de donner un sens à soi et à l'action entreprise avec les autres dans le cadre de leurs évaluations et leurs classements des écoutes. Nous avons également constaté que l'usage des écoutes conduit certains à désigner leurs écoutes dans le monde domestique (privé et à domicile). Pour d'autres, ils développent l'écoute de la musique en la valorisant dans le monde civique. L'attribution de propriétés jazzistiques implique que les individus fassent l'épreuve des objets de leurs écoutes avec leurs pairs et les individus au sein des mondes qu'ils investissent. Selon l'endroit où ils se situent au moment de l'enquête, l'écoute sera plus ou moins valorisée dans le monde investi par les individus et en fonction des interactions qui les animent. Au regard de ces résultats, le fait de rattacher un amateur de musique à un genre musical consisterait à attribuer des principes attachés à des mondes particuliers et leur attribuer un ordre de grandeur. Le monde industriel a particulièrement intégré ce phénomène au cours des années 2000 en désignant des « ambassadeurs de marque ». Or, les résultats montrent que les individus négocient en permanence le régime empathique. L'établissement de ce régime implique qu'ils peuvent s'engager dans différents mondes et aussi rester attachés à un monde s'ils ne parviennent pas à convaincre les autres individus au cours de leurs pratiques culturelles. Ils pourront ainsi stabiliser leurs pratiques dans un monde dont ils seront ensuite les porte-paroles. Dès lors, la tension entre les principes du monde inspiré et les principes du monde par projets conduiront, par exemple, les individus à défendre l'établissement du régime entrepreneurial dans le cadre de leurs activités au contact des professionnels de la culture. Sans prétendre à généraliser ces résultats, nous avons identifié différentes catégories d'actions réalisées par les individus au cours de nos observations en situation. Chacun des exercices qui participent à cette recherche de soi avec les autres conduit les individus à négocier un temps de médiation culturelle où ils peuvent communiquer sur leurs écoutes. Les ambassadeurs cherchent ainsi à être reconnus par les professionnels des mondes qu'ils investissent en contrepartie du temps qu'ils donnent. Tandis que les initiateurs instruisent des projets dans différents espaces conduisant à un engagement entre le monde créatif et par projets en espérant dégager des revenus de leurs actions afin de prendre part à l'activité des « mondes » du jazz. Le processus d'évaluation implique autant qu'ils comprennent et qu'ils soient compris. Ce, à la manière dont un enseignant transmet et reçoit de ses étudiants, un parent éduque et reçoit de ses enfants.

Enfin, les traducteurs opèrent une traduction à destination des individus qui souhaitent mettre un mot sur leurs écoutes sans y être parvenu pour le moment en faisant correspondre différentes représentations des mondes. La constitution provisoire de communautés de goûts peut alors favoriser une incorporation des individus et communiquer réciproquement avec les individus impliqués. La perception des individus d'un monde dans la durée implique notamment que les individus puissent négocier les grandeurs. L'établissement du régime entrepreneurial conduit par exemple à communiquer sur l'action des individus dans le monde créatif et par projets. Mais cette grandeur est précaire. D'autant qu'au regard des résultats, elle agit à travers des chronologies différentes car les trajectoires des individus sont singulières.



Figure 31. Initiateur d'entretiens radiophoniques à Têtes de Jazz (AJMi), photographie réalisée par Bruno Rumen en juillet 2016 (à gauche, Mathieu Feryn ; au centre, Julien Soro ; à droite, Tam de Villiers).

Chapitre 5. L'évolution des motivations à sortir et écouter les récipiendaires de prix

Nous venons de montrer que la représentation de la musique au cours de son écoute amène progressivement les individus à concevoir des principes avec leurs pairs et d'autres individus au cours de leurs pratiques d'écoute. Il convient désormais de voir si les écoutes s'accompagnent de sorties et de circulations dans différents espaces propices à négocier ces principes au cours de l'élaboration du processus d'évaluation des récipiendaires de prix. Reno Di Mattéo, producteur, dans un entretien réalisé en 2016, précise que :

« La base de cette musique c'est de l'écouter, la voir, la transmettre. [...] Afin de faire le pont entre les artistes et les lieux de diffusion, tu prends ton bâton de pèlerin. Tu donnes tout ce que tu peux pour maintenir une relation de confiance avec les musiciens et les organisateurs. Alors que les tournées se poursuivaient, j'ai constitué des ponts ou des passerelles pour être en accord avec les attentes et les besoins de chacun. Je suis devenu un passeur auprès des promoteurs pour développer et créer un réseau. Il faut près de 20 ans pour consolider ce genre de choses, ce n'est pas que de la bonne volonté réciproque. »
Reno Di Mattéo, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 21, au téléphone, le 10/02/2016.

À travers ce témoignage, la catégorie de « passeurs » renvoie à la notion de médiateur³³⁰. Cette notion permet d'illustrer l'investissement dans la durée des individus et leurs relations réciproques³³¹. Pour Stuart Hall, ces situations impliquent d'être vigilant sur la manière dont se déroulent ces relations dans le temps et la manière dont se dynamisent ces négociations au sein des mondes culturels. Ce, afin d'éviter la posture qui consisterait à dire que dans la durée, la bonne volonté réciproque permet de basculer d'un monde à l'autre. On pourrait illustrer cette réflexion avec un pont. Un pont est constitué de fondations et de matériaux qui permettent à la fois de franchir un obstacle, de circuler par dessus et de circuler tout autour. Il participe au développement des échanges commerciaux dans des réseaux hétérogènes. Faire circuler un camion sur un pont revient potentiellement à faire circuler le contenu de sa remorque à 5kilomètres comme à plus ou moins 50 000 kilomètres du pont. Nous allons chercher à montrer les conditions permettant de fréquenter les espaces où le jazz est diffusé, comment et avec qui s'organise ces circulations lors des sorties, les trois motifs principaux qui participent à renouveler l'expérience dans le temps et la récurrence des sorties au cours des 12 derniers mois.

³³⁰ Caune, J. (1999). *Pour une éthique de la médiation – Le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

³³¹ Hall, S. (1997). *Codage / Décodage. Réseaux. Communication - Technologie - Société*, p.59-71.

Puis, nous chercherons à voir s'il existe des attachements plus ou moins durables au cours de la vie des individus, les raisons de leurs mutations au cours des années 2000 et le temps le plus adapté dans la semaine pour sortir. En considérant que leurs communications agissent avec leurs pairs et les autres individus au cours de leurs pratiques culturelles, nous verrons comment elles se réalisent en complément d'actions quotidiennes. Enfin, nous verrons si ces attachements réciproques participent ou non à l'élaboration durable de communautés de goûts stylistiques (par style de jazz) ou musicaux (par genre). Par l'intermédiaire de la technique du bricolage employée par Michel de Certeau³³², au regard de nos entretiens avec les professionnels et des entretiens avec les individus en situation, nous avons relevé qu'avant les années 2000, une partie des professionnels du jazz après avoir abondamment écouté du jazz par l'intermédiaire des disques et des émissions radiophoniques et télévisées ont ensuite fréquenté assidument des clubs ou des festivals dans un contexte festif où ils ont développé des sociabilités. En 2005, Hervé Glevarec a initié une recherche en ce sens. Il montre notamment comment les animateurs des radios participent à formuler et cherche à résoudre « des problèmes de jeunes (sexualité, relations amoureuses, expériences transgressives, construction de leur identité) »³³³. En prenant soin d'éviter de généraliser ce processus, il convient donc de voir s'il prend sens également pour les individus interrogés dans l'agglomération d'Avignon au cours des années 2000.



Figure 32. Débat radiophonique sur l'intégration des étudiants Erasmus à l'Université d'Avignon et leurs pratiques culturelles, photographie par la Triplette de Quartier en mars 2014 (à gauche, Mathieu Feryn ; au centre, Karine Villa et Olga O'Toole; à droite, Gaba Lagowska)

³³² De Certeau, M., Giard, L., Mayol, P. (1990). *L'invention du quotidien*. Paris: Folio.

³³³ Glevarec, H. (2005), *Libre Antenne. La réception de la radio par les adolescents*, Paris : Colin/INA.

5.1. Les formes de prescription et l'asymétrie d'information

Nous avons décrit plus haut par le biais des écoutes comment et avec qui les individus participaient à traduire, initier, entreprendre ou se constituaient comme des ambassadeurs (rices) au contact des autres dans et en dehors de la sphère privée et domestique. Ces actions de communication amènent progressivement autour d'eux les individus à sortir ou au contraire développent une passion en solitaire qui se fait au contact des autres. À partir des résultats de nos enquêtes, nous pouvons identifier quatre formes de prescriptions qui agissent lors de ce processus d'évaluation au cours des sorties. Il s'agit des prescriptions familiales, amicales, professionnelles et sentimentales qui agissent à différents moments de la vie des personnes et des dynamiques inhérentes à leurs vies. Nous allons d'abord revenir sur la prescription familiale.

Lorsqu'ils abordent la question des prescriptions familiales, Emmanuel Pedler et Aurélien Djakouane montrent l'épreuve des premières expériences de sorties avec la famille. Leur apport au sujet de la prescription familiale est de montrer qu'elle ne garantit pas le développement d'une passion durable. En s'attachant à montrer que les enfants accompagnent leurs parents dans d'autres sorties, chacun vit son expérience dans l'expérience ; les auteurs montrent ainsi que les prescriptions familiales ne sont pas déterminantes. Elles peuvent être renégociées ultérieurement dans le cadre de la vie en couple, par exemple³³⁴. Ce qui suppose selon François de Singly que les individus adaptent leurs communications vis-à-vis de leurs héritages culturels tout comme l'exécution de leurs loisirs et de leurs écoutes au cours du temps³³⁵. Les pratiques de sorties font l'objet de négociations avec différents individus, entre les parents et les enfants au sein du foyer, par exemple. L'analyse des pratiques en situation permet à Aurélien Djakouane et Emmanuel Pedler de montrer que chaque membre du foyer va tester sa réflexivité à l'objet, aux pairs et aux individus au cours des négociations antérieures à la sortie culturelle. Le processus qui s'établit par les pratiques des individus en situation est instable et dynamique. Cette filiation descendante (des parents vers les enfants) fonctionne également de manière ascendante (des enfants vers les parents).

³³⁴ Djakouane, A. & Pedler, E. (2003). Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités : prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires. Dans O. Donnat & P. Tolila, in *Le(s) public(s) de la culture* (p.203-214), Paris : Presses de Sciences Po.

³³⁵ De Singly, F. (1996). L'appropriation de l'héritage culturel, Lien social et politiques, *RIAC*, n°35, p.153-165.

À l'occasion d'une jam-session, nous avons pu observer une prescription à deux niveaux au sein d'une famille (entre une mère et sa fille – entre la fille et son grand-père). La mère était chanteuse et avait invité sa fille à venir la voir chanter avec des récipiendaires de prix. La fille, désireuse de faire une surprise à l'occasion de l'anniversaire de sa mère, a préparé un standard où elle avait invité son grand-père à chanter (sans que sa mère ne soit préalablement avertie). Cette anecdote spécifique à la vie de la chanteuse n'est pas isolée. Elle correspond sur le territoire étudié à des évolutions sociodémographiques qui permettent une série de filiations inversées pour les habitants qui ont grandi sur le territoire. Les enfants sont devenus des étudiants, leurs parents ont plus ou moins 50 ans et leurs grands-parents sont retraités.

Ainsi, à de multiples reprises, ces retraités témoignaient de plus de temps pour sortir et de la joie de (re) découvrir des espaces qu'ils ont fréquentés lors de leur vie étudiante avec leurs ami.e.s et désormais avec leurs enfants ou leurs petits-enfants. En les interrogeant, nous entendions fréquemment « Je reviens à l'AJMi après l'avoir fréquenté au Chêne Noir car désormais j'ai plus de temps libre. Mes enfants seront à la retraite dans 10 ans et mes petits enfants sont à l'Université ». Nous n'avons pas observé d'enfants de moins de 12 ans qui venaient seuls, sans leurs parents. En revanche, des lycéen.ne.s et notamment des musicien.ne.s qui faisaient le mur venaient aux jams sessions, les enfants et les adolescents étaient rarement présents dans les espaces de diffusion à l'exception des dispositifs dédiés au jeune public. Nous avons observé de nombreux adolescents qui privilégiaient d'écouter de la musique avec leurs ami.e.s dans les parcs publics situés à proximité des espaces de diffusion et témoignaient du « refus de s'enfermer dans des salles obscures qui rappellent l'autorité du maître à l'école ou des parents ». Ils désignaient notamment des situations vécues où ils avaient eu des difficultés à émettre les principes guidant leurs pratiques culturelles³³⁶. C'est-à-dire qu'au moment de la passation du questionnaire, ils témoignaient du fait qu'ils étaient « trop jeunes » pour sortir à l'heure des concerts et que certains espaces seraient susceptibles de « rappeler des mauvais souvenirs, vécus à l'école ». Progressivement, les sociabilités avec des ami.e.s musicien.ne.s qui intervenaient sur les jam sessions ou les perspectives d'inviter un.e ami.e pour flirter étaient argumenté pour fréquenter les espaces du territoire. Ces éléments, nous avons pu les recueillir en observant leurs interactions au moment de la saisie du questionnaire.

³³⁶ Hall, S. et Tony, J. (1993). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, London : Routledge. Dans l'ouvrage, les auteurs s'intéressent notamment à l'engagement de la jeunesse dans les dynamiques culturelles. L'ouvrage permet de comprendre les mutations au cœur des pratiques culturelles.

C'est-à-dire que ces situations nous permettent de comprendre les raisons qui peuvent éloigner (ou rapprocher les individus) des espaces culturels et notamment leur insertion dans la vie culturelle des individus. En revanche, il était plus ardu d'interroger les enfants car leurs parents se constituaient comme des traducteurs avec nous. Au cours de l'enquête, les parents avec des enfants de 6 à 12 ans (et moins) précisaient que les sorties étaient plus compliquées car ils craignaient que les enfants perturbent leurs réceptions et celles des autres individus au cours des concerts (bruits, mouvements, cris, etc.) dans des espaces perçus comme étant « les lieux du silence et du savoir »³³⁷. Le développement de dispositifs « jeune public » adressés à des enfants de ces âges et à leurs parents sur des temps aménagés (un samedi par mois de 14 h 30 à 17 h avec un goûter) a permis d'observer la manière dont se fabriquait cette prescription. Ainsi, en arrivant au club, les parents étaient soucieux de partager du temps libre avec leurs enfants tout en observant leurs pratiques, sans nécessairement intervenir. Avertis du dispositif par des amis et des collègues, nous avons observé qu'ils apprenaient simultanément des éléments de l'histoire du jazz. L'échange qui se créait au moment du goûter agissait comme un temps d'échange avec les intervenants (parmi lesquels des récipiendaires de prix), les enfants et leurs parents (voire leurs grandes sœurs ou leurs grands-parents). Le jazz était alors un moyen d'agir dans le monde civique. Par exemple, lorsque les enfants avaient des instruments en plastique entre les mains, les intervenants leur demandaient d'écouter les autres avant d'intervenir pour interagir avec leurs pairs. À l'instar d'une performance musicale, parents et enfants, récipiendaires de prix et publics devaient formaliser une expérience incertaine. C'est-à-dire tendre l'oreille sur ce que travaillaient leurs pairs tout en observant la réaction des individus au cours de leurs pratiques. S'il est encore trop tôt pour mesurer l'impact sur le processus d'évaluation pour les enfants, nous avons pu observer qu'elles agissaient du point de vue de la prescription amicale. Les parents et les enfants se faisaient à leur tour les ambassadeurs auprès de leurs amis et de leurs collègues. Contrairement à ce que l'on observe dans les bibliothèques, « les adolescents les plus assidus des établissements, [n'appartiennent pas] à des familles elles-mêmes usagères des établissements »³³⁸. Il convient donc de décrire la manière dont se développent les prescriptions amicales, entre pairs et avec les individus au cours des pratiques.

³³⁷ Au cours de l'enquête sur la lecture publique à Marseille, nous avons observé des faits similaires. La bibliothèque ou un dispositif tel qu'un concert dans un club de jazz est perçu par les individus comme un espace-temps où le silence règne. Cette représentation est un frein à la fréquentation des équipements. Poissenot, C. (2012). Les publics au cœur de la communication In : *Faire connaître et valoriser sa bibliothèque : Communiquer avec les publics*. Villeurbanne : Presses de l'enssib.

³³⁸ Touilou, C. & Repaire, V. (2010). *Les 11-18 ans et les bibliothèques municipales*. Paris : Editions de la BPI.

5.1.1. Prescriptions amicales

Que représente la prescription dans les médias informatisés et les webzines ? Comment nous aide-t-elle à appréhender les procédés de prescriptions amicales ? En mentionnant le cas de Florence Ducommun plus haut, nous avons observé que le cumul de la passion pour la photographie et pour le jazz agit sur les prescriptions amicales dans les médias informatisés (Facebook, notamment). Si pour Florence Ducommun la passion pour le jazz se fait en complément d'une série d'initiations dans un blog ; Bruno Rumen qui réalise des photographies à l'AJMi (Smac jazz d'Avignon) évoque d'ailleurs son attachement au lieu où il réalise les photographies. Dans la même optique, Florence Ducommun mentionne au cours de l'entretien qu'elle apprécie être à proximité des récipiendaires de prix dans des lieux « à taille humaine » où elle peut échanger avec ces derniers et d'autres individus. Dans l'enquête, ces modes de prescription par les blogs et la presse spécialisée représentent 9 % des informations mobilisées par les individus avant de sortir tandis que les amateurs du jazz représentent 11 % des prescriptions. En cumulant ces trois variables (blog, web radio, site web forum/amateur de jazz/presse et médias spécialisés) dont on aurait pu penser au regard des études existantes qu'elles impactaient profondément les pratiques³³⁹, on atteint 8 points de moins (20 %) que les prescriptions dans les médias informatisés (28 %) en termes de moyens utilisés par les individus pour s'informer de la présence de la musique lors de la sortie. Aussi, les amis et les collègues constituent 35 % des réponses. En braquant la focale sur la capacité des individus à trouver un blog et à interagir sur un blog ou toutes autres formes de médias informatisés, on oublie un point essentiel. Ces objets sont gérés par des femmes et des hommes, il faut donc analyser la communication humaine entre les individus dans ces dispositifs. Il s'agit de comprendre avec qui ces femmes et ces hommes participent à développer leurs usages prescriptifs et *de facto* à établir des grandeurs dans le temps *in situ* et *ex ante*, c'est-à-dire à coproduire des principes³⁴⁰. Au cours des années 2000, nous avons pu observer que la création de blogs a d'abord permis de faire émerger des prescripteurs qui se sont sociabilisés dans les mondes du jazz puis ont développé des relations au contact des industries de la communication dans la presse spécialisée traditionnelle. Au point qu'aujourd'hui, une partie des acteurs industriels de la presse spécialisée sont également investis au contact des prescripteurs numériques. Pour d'autres, il s'agit de défendre des principes avec les acteurs du monde inspiré.

³³⁹ Ribac, F. (2014). *Les spectacles en Ile-de-France*. Paris: Arcadi Ile-de-France, p.189.

³⁴⁰ Moulin, R. (1995). *De la valeur de l'art*. Paris : Flammarion.

À travers l'intégration de ces nouveaux acteurs, dans la durée, on observe un basculement progressif de leurs pratiques dans un monde par « projets » vers le monde industriel conduisant (par le concours de la publicité) à négocier un régime productif. Les engagements dans les médias industriels les amènent progressivement à chercher des activités rémunératrices afin de convertir leurs passions musicales en un métier, non sans difficultés financières. Ainsi, comme le montre François Ribac, certains blogueurs coopèrent avec différents acteurs des mondes industriels sans le revendiquer sur le plan identitaire pendant que d'autres en usent à des fins commerciales ou à la marge entre ces deux mondes. Certaines de ces pratiques à l'instar de l'établissement du régime « productif » vécu par les récipiendaires de prix conduisent les individus à négocier auprès des différents interlocuteurs un mode de rémunération de leurs travaux. La tension inhérente au développement de cette passion et au développement d'une perspective de professionnalisation conduit à trouver des modes de financement extérieurs au marché du jazz. Comme le démontre Jean Charron, le recours à la publicité conduit ces prescripteurs à trouver des alternatives productives pour (sur)vivre dans le temps dont la passion demeure un lien essentiel entre les différents individus dans le temps³⁴¹. Compte tenu de l'incertitude à rémunérer leurs pratiques, le développement des principes au sein, entre et en dehors des mondes jazzistiques participe à se représenter leurs actions comme « la métaphore du journalisme de communication »³⁴². En effet, au cours des entretiens et la passation des questionnaires, nous avons observé que les négociations ont lieu au jazz club, à la rédaction, à la maison et dans l'ensemble des espaces quotidiens investis en lien avec les pratiques. Arnaud Merlin, producteur à Radio France en 2016, revient sur son expérience au cours d'un entretien :

« Dès le lycée, j'étais dans une bande de copains musiciens qui partageaient [mes] goûts en tant qu'amateur, semi-professionnel ou professionnel. Ces goûts se maintiendront lorsque je vais fréquenter les clubs bien qu'un peu plus timide face à ces gens qui ont plus de bouteille et d'expérience que moi. Je vais fréquenter *le Riverbop* à la fin des années 70 où se rencontrent beaucoup de musiciens, par exemple. Il a pu m'arriver de faire une nuit blanche avec des copains et d'arriver au lycée sans avoir dormi en étant hébergé par les copains dont les parents étaient probablement plus permissifs que les miens. Dans ce lieu, il y avait les musiciens qui gravitaient autour d'Aldo Romano comme Jean-François Jenny Clark, Didier Lockwood ou Simon Goubert [...], les gens venaient faire le bœuf. Ensuite, j'ai fréquenté le Petit Opportun où on pouvait boire un coup jusque tard dans la nuit. » Arnaud Merlin, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 25, au téléphone, le 10/05/2016.

³⁴¹ Charron, J. (2002). Parler de soi en faisant parler les autres : identité journalistique et discours rapporté. In : Rieffel, R. & Watine, T. *Les mutations du journalisme en France et au Québec*. Paris : Editions Panthéon-Assas, p. 83-99.

³⁴² Charron, J. & De Bonville, J. (1996). Le paradigme du journalisme de communication : essai de définition, *Communication, Information, Médias, Théories*, 17-2, p.50-97.

Si les prescriptions amicales agissent au moment de la sortie autour du fait que les individus peuvent contourner l'autorité familiale (tout en l'intégrant), on retiendra surtout à travers leurs communications que les sorties participent pour les individus à agir au contact des récipiendaires de prix avec des amis qui partagent leurs pratiques culturelles. Au cours des entretiens sur le terrain, certains relèvent l'ambiance festive de ces soirées qui participent à leurs émancipations en dehors de l'école et de la famille. Ainsi, le fait que 14 % des enquêtés sortent seuls témoigne de cet attachement à faire ensemble. Hofstein³⁴³ explique cette implication en évoquant l'idée de « drogue du jazz » où l'éducation est primordiale et le jazz une source d'évasion. L'auteur montre la complémentarité entre le collectionneur de musique et la collection d'objets jazzistiques. Il précise que le collectionneur de musique additionne les concerts où il cherche à partager son émotion et sa déception avec les récipiendaires de prix, ses pairs et les individus au cours des pratiques. Il (ou elle) veut vibrer au contact des individus en soulignant la présence du corps des musiciens, la sensibilité des individus et leurs attentes réciproques. L'image de la jaquette et le son des improvisations font alors écho, selon l'auteur, aux souvenirs du *live* et aux relations nouées au cours du temps avec les différents individus. Il rappelle justement qu'à la différence de la Belgique et de l'Allemagne, la France ne possède ni de musée, ni de maison ou de fondation jazzistique pour évoquer cette relation. Il convient ici de rappeler que cette prescription amicale agit à plusieurs niveaux. Dans l'enquête, l'ami.e désigne tour à tour le récipiendaire de prix, l'organisateur (rice), un camarade de promotion, un collègue de travail ou une personne avec qui les individus sont en relation de communication. La prescription amicale c'est celle qui donne aux individus l'occasion de se remémorer un bon moment passé, préalable à la rencontre avec l'enquêteur et dans le même temps, celle avec laquelle les individus espèrent revivre un moment qui active cette mémoire collective. Nous pouvons nous rappeler que Maurice Halbwachs³⁴⁴ analyse ces procédés de mémoire collective. Ils impliquent, selon lui, de décrire comment et avec qui les individus se remémorent des événements qui leur sont transmis dans un contexte social particulier. Ce qui participe à l'identité du groupe auquel ils se rattachent en situation d'entretiens et permet alors de faire la différence entre des prescriptions amicales et professionnelles. C'est-à-dire que la sortie devient un moyen de reconstituer une « conception générale de la famille », de sentiments sensibles que les individus éprouvent dans leur entourage. Le fait que les individus désignent par le prénom des professionnels est une trace qui participe à consolider leurs mémoires.

³⁴³ Hofstein, F. (2001). La drogue du jazz. *L'Homme*, 158-159.

³⁴⁴ Halbwachs, M. (2005 (1950)). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

5.1.2. Prescriptions professionnelles

L'ami.e c'est ainsi celui (celle) avec qui, à l'issue du concert, les individus vont échanger sur l'expérience et peuvent oublier au cours de cette expérience leurs rapports plus introspectifs. Ce temps de débat qui précède ou suit la performance permet aux individus de remettre en question leurs évaluations en confrontant leurs analyses compréhensives et les principes de compréhension animant leurs évaluations. Progressivement, l'intégration de nouveaux individus participe à redéfinir les contours des mondes qui sont investis. Les individus interagissent sur leurs attachements réciproques au cours des prescriptions familiales et amicales. Il faut aussi s'attarder sur la manière dont ces interactions participent à la professionnalisation des individus. Outre le cas des journalistes, les chargé.e.s de diffusion (professions majoritairement féminines), les musicien.ne.s et une série de professionnels interviennent dans le cadre de prescriptions professionnelles. Sur son blog, Emmanuel Ethis³⁴⁵ précise que la prescription participe à engager les personnes et celle qui recommande. Ils précisent comme nous venons de le décrire qu'elles peuvent conduire des personnes qui partagent les mêmes pratiques et les mêmes horizons d'attente à prescrire à leur tour. En effet, Geneviève Teil montre également comment les prescriptions professionnelles participent à discuter des vins et les comparer entre eux. L'intérêt de son approche est de montrer que toutes les formes de prescriptions ne sont pas valorisées par les individus. Les pratiques de prescriptions d'arrangement peuvent ainsi être perçues comme des mauvaises pratiques qui agissent sur la qualité du vin³⁴⁶. En s'appuyant sur ces travaux, nous avons pu observer qu'à l'instar des négociations qui agissent au sein des familles et des communautés provisoires face à nous, les négociations opèrent au préalable, au cours et après des performances musicales. C'est-à-dire que l'espace où se déroule la performance musicale agit également sur les horizons d'attente. Par espace, nous entendons l'endroit où se déroule l'expérience de sortie. Nous la distinguons du lieu car nous percevons une série de lieux dans l'espace des pratiques culturelles. Nous avons vu au cours de l'établissement des grandeurs des récipiendaires de prix comment un faible écart de compétences pouvait conduire à un écart conséquent de rémunération. Nous sommes désormais en mesure d'interroger à compétences égales et à rémunération égale, la manière dont se dynamisent les pratiques des individus dans la durée.

³⁴⁵ Ethis, E. (2017). *Le temps donné aux silences, l'autre questionnement de l'autre...* Récupéré sur Socioblog d'Emmanuel Ethis... [en ligne] Consulté le 01 septembre 2017. Disponible à l'adresse : <https://ethis-e.blogspot.fr/2014/12/le-temps-donne-aux-silences-lautre.html>

³⁴⁶ Teil, G., Barrey, S., Floux, P., Hennion, A. (2011). *Le vin et l'environnement*. Paris : Mines, Paris Tech.

Nous nous appuyons sur l'étude de cas d'un groupe de récipiendaires de prix qui a travaillé le même répertoire à l'AJMi et au théâtre du Chêne Noir (séparé à 250 mètres l'un de l'autre) à 4 ans d'intervalle. À la sortie du club, de nombreux individus résidant à Avignon témoignaient au groupe de l'envie de renouveler l'expérience. La jauge du club ce soir-là avait été remplie, mais 4 ans plus tard, la jauge du théâtre n'était pas remplie. La sociologie des publics était différente. Comment pouvons-nous expliquer cela ? On aurait pu supposer que les individus ayant des horizons d'attentes communs entre ces deux performances et les membres de la communauté de goûts, proches des récipiendaires de prix, renouvellent l'expérience en nombre comme ils s'y étaient engagés. Ce n'est pas ce qui a eu lieu. D'une part, en les interrogeant, certains précisaient que ce qui a pu leur plaire peut aussi leur déplaire et d'autre part, certains critiquaient le fait que le temps avait considérablement accéléré entre les deux performances³⁴⁷. D'autre part, des éléments climatiques comme le mistral avaient freiné leur envie de sortir. Valérie Mauge, chargée de diffusion, revient sur sa pratique et le développement de ces socialisations professionnelles lui ayant permis de travailler dans le jazz.

« Je me suis retrouvée dans la marmite sans avoir vraiment beaucoup d'ingrédients au départ. Il a fallu que je me fasse une petite formation "express" et que j'attribue des noms à tous ces musiciens que j'avais écoutés pendant des années de manière instinctive avec bonheur pour me professionnaliser. Si dans mon entourage, j'étais beaucoup plus musiques du monde (flamenco), je dois dire que j'étais déjà sensible à un état d'esprit "improvisé". C'est probablement cette liberté d'expression qui me plaisait. À partir du moment où j'ai commencé à faire mon métier, j'ai écouté de plus en plus de disques et à sortir en écouter. Depuis 10 ans, je me suis spécialisée dans l'univers du jazz : émotions, rencontres, etc. Ça n'a pas toujours été de soi, car j'étais jeune et une femme dans un milieu essentiellement masculin. J'avais l'impression d'entendre "qu'est-ce que la petite jeune vient faire là-dedans ?" Mais, mes lacunes de départ ont été comblées rapidement, malgré ma méconnaissance des journalistes et des musiciens, par un crédit lié à la passion et l'envie de mieux connaître. » Valérie Mauge, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 23, au téléphone, le 10/03/2016.

Ainsi, sans généraliser ce cas, nous observons que lorsque les individus sont amenés à se professionnaliser, la catégorie « d'amateurs » est moins efficace, ils peuvent employer le terme de « connaisseurs ». La démarche consiste à prolonger les retours d'expériences dans le temps en s'appuyant sur un corpus nominatif de personnes qui sont reconnues comme des grandes personnes dans le monde investi. Elle agit aussi en termes de disqualification si une personne cite un récipiendaire de prix qui n'est pas valorisé par les acteurs du monde.

³⁴⁷ Rosa, H. (2013). *Accélération. Une critique sociale du temps traduit de l'allemand par Didier Renault*. Paris : La Découverte. Ces observations confortent les conclusions d'H. Rosa. Il montre que le décalage dans le temps entre les temporalités privées et sociales mène les individus à sanctionner les conventions temporelles.

Tout comme l'état de l'art dans une thèse ou la coopération entre les individus dans une phase préalable à la publicisation des travaux, les prescriptions professionnelles permettent aux individus de mesurer la connaissance de leurs pairs vis-à-vis des mondes investis. Cette démarche, comme le précise Valérie Mauge, permet à des femmes et des hommes de s'intégrer. Pour rappel, la dimension nominative est particulièrement importante compte tenu de l'hyperactivité des individus. Le nom apparaît comme un moyen de situer la communication et son auteur³⁴⁸. Dans le monde industriel, elle permet notamment d'attacher un nom à un label qui devient un indicateur de qualité (ou non). C'est-à-dire comme un cru à un label associé à une bouteille de vin. Ce n'est pas l'espace qui détermine le développement des principes, ce sont les interactions dans l'espace qui participent au développement d'outils de mesure du travail musical. Chez le professionnel comme l'individu ordinaire, cela varie en fonction de la récurrence des rapports communicationnels dans le temps. Il faut imaginer un mot dans une bouteille laissée dans une tuyauterie et le parcours qui l'achemine jusqu'à l'océan où un passant la récupère. De nombreux itinéraires sont possibles. En reprenant l'exemple fameux « de la bouteille à la mer, celle-ci n'est communication certaine qu'à deux instants : celui où elle est lancée par un naufragé et celui où elle est retrouvée - même trop tard. Si elle sombre définitivement, elle ne peut avoir le sens d'une communication pour le fond de la mer »³⁴⁹.



Figure 33. Jean-Yves Birker (coordinateur et programmeur de la Gare de Coustellet) à l'occasion du dispositif « Café musique ». Photographie réalisée par Patrick Denis

³⁴⁸ Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur ? Dans *Dits et écrits*, p. 789-821, Paris: Gallimard.

³⁴⁹ Riondet, O. (2005). Pour une anthropologie de la communication, 4 : le sens du mot « communication ».

5.1.3. Prescriptions sentimentales

Les prescriptions sentimentales agissent aussi lors des sorties où les individus sont attentifs à l’affichage urbain, aux flyers et aux médias généralistes. Nous avons observé auprès d’une partie de ces individus que la sortie devient un instant pour partager un moment sentimental. La mention de la prescription fait écho « à un beau guitariste sur l’affiche », à « l’invitation pour se découvrir en dehors du cadre de travail et de la famille car le programme annonçait une soirée spéciale » ou de « partager un instant intime avec des inconnus après avoir entendu l’interview à France Bleu » sont autant d’éléments soulevés par les individus au moment de la passation du questionnaire lorsqu’ils évoquent la manière dont ils se sont informés avant de sortir dans la perspective de développer des rapports sentimentaux avec d’autres. De la même manière lorsque des récipiendaires de prix réalisent un programme en l’honneur de l’un de leurs pairs, ne faut-il pas y voir un acte sentimental dans le cadre de leur travail ? Emmanuel Ethis montre que le cinéma a démocratisé les techniques de séduction³⁵⁰. Au cours des pauses lors de nos enseignements à l’université, nous avons notamment observé l’attention que portaient les étudiants.e.s aux personnes intéressées ou participantes au préalable d’une sortie. L’espoir de partager un instant sentimental avec un.e inconnu.e participait au développement de leurs motivations. En recourant notamment aux réseaux sociaux numériques où ils observaient l’inscription ou non de leurs prétendant.e.s à l’évènement, ils cherchaient à se rapprocher d’elle (de lui) par différents canaux pour lui proposer de l’accompagner à la performance musicale. Nous avons également observé cela au cours de performances au cours de l’enquête ethnographique et l’administration des questionnaires. Au moment de saisir le talon sociologique, la mention célibataire ou en couple a pu agir comme une véritable médiation sociale. Pour des concerts où nous avons réalisé des passations à 3 heures du matin, nous avons assisté à des échanges de baisers où le questionnaire permit selon les individus « de ne plus se dissimuler derrière des réponses ». Cette situation particulière agissait notamment au sein de couple constitué à l’occasion de la sortie. Compte tenu de ces résultats, il convient d’être très vigilant aux éléments de médiation culturelle. Ici, la prescription sentimentale agit « le temps d’un [soir], le temps d’un rêve »³⁵¹. Il ne s’agit ni d’un.e ami.e ou d’un.e professionnel.le, il s’agit d’une relation amoureuse et provisoire.

³⁵⁰ Ethis, E. (2015). *Le cinéma près de la vie*. Paris : Démopolis.

³⁵¹ Pequignot, B. (1991) *La relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*. Paris : L’Harmattan.

5.2. L'irrégularité des sorties compte tenu des pratiques de la vie quotidienne

La recherche qui porte sur les attachements mesure rarement le temps tout en y faisant référence à travers la notion d'expérience. L'analyse du ressenti du buveur de vin s'appuie ainsi sur sa propre expérience et celle des autres individus, il convient donc de s'intéresser au temps de l'expérience (cf. Reno Du Mattéo : il faut 20 ans pour développer un réseau jazzistique). Geneviève Teil montre notamment que l'apprentissage du plaisir à goûter du vin s'apprend au contact des autres individus et que le produit de l'apprentissage est en perpétuel renouvellement. En s'appuyant sur des ouvrages d'amateurs, elle précise que c'est l'accumulation d'expériences qui participent à faire évoluer les goûts des amateurs de vin. Selon l'auteure, la récurrence de ces expériences se réfère à des expériences mémorisées par les individus. Cette analyse lui permet de montrer que les grands vins sont des biens d'expérience par excellence, ils ne sont pas définis comme « grands » au départ même s'ils sont labellisés. Elle analyse le processus pratique qui résulte des expériences des amateurs et de la résistance du vin qu'elle oppose à la standardisation des plaisirs éprouvés par les amateurs³⁵². C'est dans ce sens que nous allons procéder en cherchant à mesurer la fréquence des sorties des individus au sein de l'agglomération d'Avignon, en identifiant l'évolution des lieux de pratique des individus au cours du temps, la pluralité des lieux investis, les raisons des irrégularités au cours du temps et le moment hebdomadaire le plus adapté en 2017 pour sortir. Effectivement, nous avons pu observer la diversité des opportunités pour sortir écouter du jazz au cours de l'année en rappelant plus haut l'influence du mistral, par exemple. En se focalisant sur un même espace, on peut également observer la diversité des pratiques au cours d'une semaine, de la saison culturelle, festivalière et d'évènements ponctuels. Empiriquement, nous avons relevé l'importance des pratiques assidues au contact des fondateurs des lieux. C'est-à-dire, le rôle – souligné par Emmanuel Pedler – des amateurs, habitués et curieux pour lesquels l'histoire du lieu commence à prendre sens et agit sur la mise en commun des principes avec le premier cercle du lieu soit à (re)constituer une famille³⁵³. Nous pouvons nous interroger sur la dynamique des grandeurs en démontrant la stabilité ou non de ces cercles.

³⁵² Teil, G. (2003), *Aimer le vin : pratiques de la perception*, Toulouse, Éditions Octarès.

³⁵³ Pedler, E. (1994). En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique. *Réseaux*, vol. 12, n°68, 85-104.

Taux de réponse : **100%**

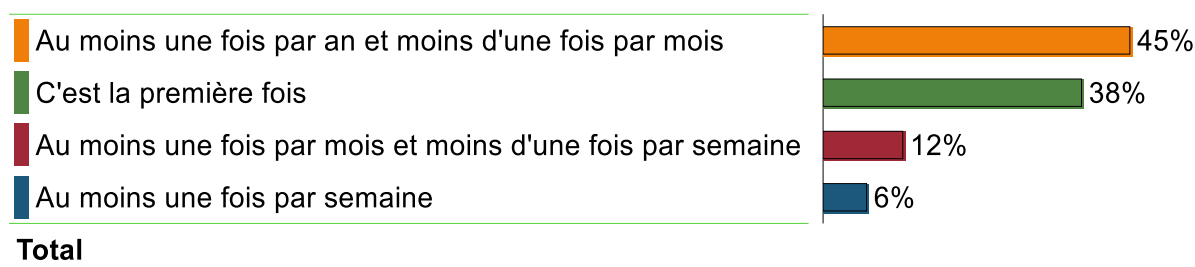


Figure 34. Question 20 : Taux de fréquentation du lieu au cours des 12 derniers mois (annexes 9 à 11)

À travers ces résultats, on observe notamment la faible assiduité des pratiques dans les lieux. Dans 38 % des cas, la fréquentation du lieu au cours des 12 derniers mois s'exerce pour la première fois. A contrario, les pratiques assidues représentent 6 % de l'effectif interrogé. Près de la moitié des individus sont venus au moins une fois au cours des 12 derniers mois et moins d'une fois par mois et 12 % au moins une fois par mois et moins d'une fois par semaine (figure ci-dessus). En nous déplaçant dans les espaces, nous avons observé que ces disparités s'expliquent d'une part par la présence des initiateurs d'un espace de l'écoute à l'autre ; de la stabilité relative des pratiques dans le temps ; de la reconnaissance inégale des ambassadeurs qui sont les portes paroles du lieu ; d'autre part, par les pratiques des traducteurs qui parcourent occasionnellement les espaces et les premières fois effectuées par les individus consistent à tester leurs horizons d'attente ou à (re)prendre part à des sorties culturelles. Nous avons montré que les négociations dans le monde domestique impliquent que les individus négocient en amont de leurs écoutes l'établissement du régime empathique et en aval qu'ils confrontent leurs évaluations autour d'eux. Nous nous inscrivons dans la continuité des travaux d'Emmanuel Ethis « Faire de la sociologie des publics [...], c'est s'interroger sur ce que font les [individus du jazz] avec le [jazz] »³⁵⁴. D'un espace à un autre, nous relevons que les pratiques sont très hétérogènes. Du repas partagé dans le quartier pour célébrer la rentrée de la saison culturelle aux festivités lors du Tremplin après le Festival d'Avignon, de la sortie avec ses petits-enfants à un atelier jeune public aux photographies réalisées dans une SMAC, les expériences sont multiples et rendent compte de dynamiques culturelles propres à la vie de chaque individu et de son groupe. Chacun peut alors chercher à mesurer son empathie et sa réflexivité avec l'objet jazz.

³⁵⁴ Ethis, E. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics. Domaines et approches*. Paris : Armand Colin, p.115.

5.2.1. La réflexivité en question

Emmanuel Pedler étudie le rapport des lieux de vie et l'histoire des objets mobilisés par les individus chez eux de façon à étudier l'esprit des lieux enquêtés. Ce qui participe pour l'auteur à analyser le basculement opéré par les individus entre le monde domestique et les mondes où ils circulent dans l'espace quotidien³⁵⁵. Dans la continuité de l'analyse de Mead, ces analyses conduisent chacun de nous, à travers ses interactions et la quête identitaire, à étendre (ou non) ses pratiques culturelles. Selon l'auteur, l'usage d'objets physiques au cours du temps permet d'attribuer des principes aux choses pour mesurer son appartenance aux mondes investis³⁵⁶. Au cours des années 2000, nous avons observé que les individus négociaient une stabilité relative dans leurs interactions en s'appuyant sur des communications antérieures tenant compte de lieux communs et d'actes fondateurs. Reno Di Mattéo, producteur, évoluant entre le monde marchand et le monde de l'opinion, revient sur cette tentative d'établir un régime tendance. Ils justifient les relations avec des récipiendaires de prix de renoms comme un acte fondateur et la mesure des écarts de grandeurs comme un moyen d'évaluer son appartenance à tel ou tel monde : « Mes premières collaborations avec Portal ou Romano ont été valorisées par leurs noms qui aidaient à constituer mon passeport. Si tu maintiens une ligne esthétique et que tu intègres la filière en gardant ton cap, ça fonctionne. Tu ne peux pas te permettre d'avoir de trop grands écarts dans ce que tu proposes aux programmeurs, tu restes sur un segment. » (Reno Di Mattéo, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 21, au téléphone, le 10/02/2016) Pour lui, l'établissement du régime justifie de se diversifier tout en maintenant des ancrages :

« Anteprema peut être rattaché à une esthétique et à des artistes en particulier. Nous nous défendons de cela en investissant pour des artistes moins connus. Via notre label, on cherche à faire passer ce cap à nos artistes pour valoriser leurs projets dans leurs réseaux ou en les produisant. Je dirais que nous sommes passés du travail purement d'agence à celui d'une maison de production. C'est une étape indispensable compte tenu de l'industrialisation de nos métiers. On sait que l'on va gagner et perdre de l'argent. On laisse plus de chances à ces artistes, mais aujourd'hui une maison de disques fait les comptes après 3 semaines de développement. Manifestement, le numérique devient un outil important face à ces difficultés qui permet de toucher un public qui ne fréquente pas l'ensemble des lieux du jazz. Dès qu'Ibrahim [Maalouf] poste quelque chose sur Facebook ou Twitter, tu as un retour incroyable du public ; le coût est beaucoup moins important et le bénéfice en termes d'image beaucoup plus grand. » Reno Di Mattéo, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 21, au téléphone, le 10/02/2016.

³⁵⁵ Pedler, E. (2016). *L'esprit des lieux*. Paris: Editions de l'EHESS.

³⁵⁶ Mead G-H. (1934): *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago : University Chicago Press.

À travers cet entretien, on observe d'une part que l'établissement du régime tendance implique d'intégrer l'incertitude qui permet de gagner et de perdre de l'argent dans le monde marchand et d'autre part, que la volonté de toucher de nouveaux individus pose la question de l'investissement des récipiendaires de prix dans le monde de la renommée. Ainsi, au regard des autres résultats de notre enquête, nous avons observé que les individus étaient particulièrement attentifs à l'esprit des lieux, la programmation des lieux et à l'accueil de l'équipe. Ces résultats confirment l'importance des institutions³⁵⁷, thématique chère à Emmanuel Pedler. Elle renforce le point que nous évoquions plus haut, les individus sont attachés à confronter leurs points de vue, à être complices malgré un désaccord au cours d'une performance ; à participer ensemble à la sortie. On ne peut concevoir les pratiques sans les principes car ils font nécessairement appel à soi au contact des autres. Le prix de l'entrée était aussi un critère discriminant pour les individus qui avaient été invités par les organisateurs ou assistaient à une performance gratuite. Mais, comme le rappellent les études récentes sur les dispositifs de gratuité³⁵⁸, le lien social se crée surtout dans le cadre quotidien, qui permet de confronter ses principes avec ses pairs et les individus au cours des pratiques culturelles. Le fait que le prix soit moins élevé est un facteur important pour renouveler la sortie si les sorties culturelles s'accompagnent de médiations culturelles et du développement de dispositifs d'éducation artistique et culturelle. Les autres variables faisaient l'objet de négociation avec les autres individus lors de la passation.

Taux de réponse : 100%

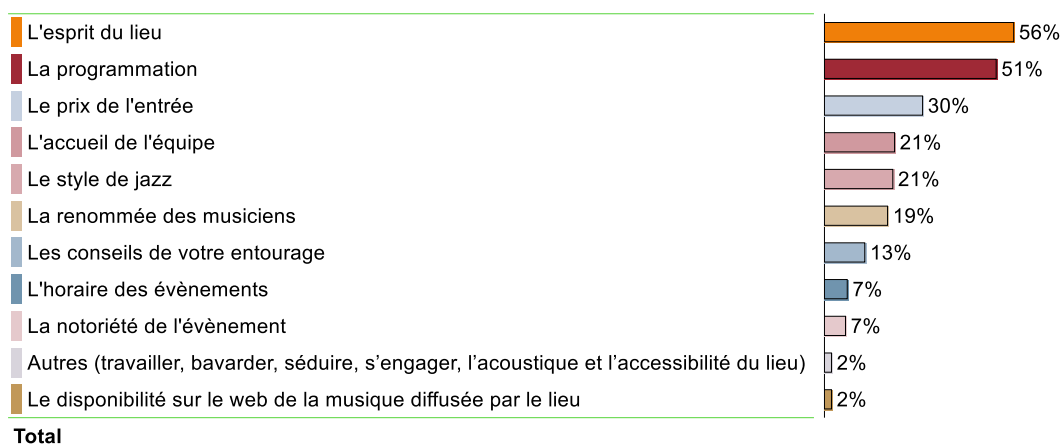


Figure 35. Question 19 : Trois modalités de fréquentation du lieu (annexes 9 à 11)

³⁵⁷ Pedler, E. (2004). Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation symbolique, *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVI, n°1, p.127-144.

³⁵⁸ Bernard, A. (2011). La gratuité d'un dispositif culturel efficace pour renouer le lien social ?, *Communication*, vol.29-1.

5.2.2. Des pratiques de sorties jazzistiques incertaines

Ainsi, on aurait pu se focaliser sur le cas classique du « club de jazz » pour appréhender cet espace de réception ordinaire du jazz à la manière dont interroge Emmanuel Pedler les lieux de l'écoute de l'opéra au théâtre lyrique³⁵⁹. Or, c'était prendre le risque de se positionner en termes de principes car on le voit à travers les entretiens, il n'existe pas un lieu homogène pour sortir écouter du jazz. La question qui nous intéresse est d'identifier par quels processus, les individus développent leurs connaissances du jazz en identifiant les informations favorables à cette transmission entre eux. Nous ne faisons pas de différences entre le jugement des récipiendaires de prix et le jugement des publics. Nous présentons les nuances entre un individu qui a passé sa vie à se passionner pour le jazz et l'évaluation de quelqu'un qui le découvre. Faire le postulat qu'il y a un fossé entre l'individu ordinaire et l'artiste ne tient pas. Au cours des années 2000, nous ne pouvons pas confirmer la thèse qu'au sein des individus qui aiment le jazz, il y a les adeptes du jazz commercial et du jazz créatif ; qu'il y aurait les artistes isolés et les artistes réputés³⁶⁰. L'autre apport des résultats de notre recherche consiste à montrer que les individus se rendent dans des lieux où le jazz est susceptible d'être diffusé sans les l'identifier comme tels. La question de venir à l'AJMi pour partager un instant de convivialité opère au contact d'individus militants dont les parcours font état de leur investissement dans différents lieux de l'écoute collective du jazz, seuls ou à plusieurs au cours de leur vie et de la vie des autres. Ainsi, le fait de se déplacer dans ces différents lieux de l'écoute collective permet d'observer l'hétérogénéité de leurs pratiques et de leurs communications. La mesure de l'investissement des individus dans le temps permet à la fois de comprendre les raisons de la structuration de certaines pratiques et de montrer les dynamiques qui agissent au cours de l'établissement des grandeurs. Au regard des résultats, nous voyons que les individus ordinaires n'ont pas besoin d'acquérir un savoir extraordinaire pour mesurer les principes du travail musical. Ils supposent qu'ils côtoient des gens susceptibles de transmettre leur passion du jazz et la qualité du travail en se rendant dans de nouveaux lieux et en fréquentant de nouveaux individus. Elle passe notamment par la transmission d'objets : les disques, le partage de vidéos dans les médias informatisés ou la consultation de photographies, par exemple. Ces supports facilitent cette transmission. Ils permettent de passer du local au global directement.

³⁵⁹ Pedler, E. (2003). *Entendre l'opéra : une sociologie du théâtre lyrique*. Paris: L'Harmattan.

³⁶⁰ Lizé, W., Naudier, D., & Sofio, S. (2014). *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*. Paris: Les archives contemporaines.

À partir du moment où les individus investissent du temps dans la pratique jazzistique, chacun d'eux peut se rendre dans des lieux où le jazz est susceptible d'être diffusé en testant sa réflexivité avec l'objet et les individus. Nous avons observé qu'il peut s'agir chez la personne de tester sa capacité à inviter des gens à danser ou à participer ensemble à une soirée quelle que soit la classe sociale des personnes. Nos enquêtes montrent l'importance de l'éducation et la capacité des personnes à rentrer en contact (ou non) avec les individus et les objets de manière imprévisible au cours de leur vie. Nous avons souligné que les individus peuvent se porter vers des objets nouveaux ou mutants. Le contexte où se déroule l'évènement a un grand rôle dans le développement et la formation de l'évaluation de leurs goûts. Du même coup, on voit comment des objets locaux peuvent communiquer avec d'autres univers sociaux hétérogènes en invoquant un rapport politique et médiatique³⁶¹. La radio (51 %), les festivals (40 %), les sorties chez des amis (34 %), les clubs de jazz (30 %), les sorties chez ses parents (27 %), les bars (25 %), la rue (24 %) les cinémas (18 %), les disquaires (17 %), les fêtes (16 %), les restaurants (14 %), les centres culturels (14 %), le théâtre (12 %), les SMAC (11 %), les salles polyvalentes (11 %) et les péniches (5 %) sont une série d'espaces où les individus peuvent interagir au cours de leur vie. Au sein de chacun de ces espaces politiques et médiatiques, les dispositifs participent à des efforts de coopérations lors de l'établissement des grandeurs. Le recours à l'évaluation des corps au cours des performances artistiques dans les mondes du jazz français participe, par exemple, à une série de médiations culturelles³⁶². Par exemple, les remarques des individus que nous avons observés lors de la projection du film *Lalaland* renvoient à cela. Les expériences ou plutôt les souvenirs des individus entremêlent leur vie quotidienne (comparaison entre Los Angeles et Les Angles), leurs passions et celles des protagonistes où dès le début du film (la musique et la danse), la présence du klaxon et des embouteillages font écho à leur propre vie en amont de la projection. Les rapports actifs des individus à la musique participent à dynamiser leurs communications. La passion et la musique agissent de manière complémentaire. Les individus observent avec attention les basculements de la trajectoire des protagonistes dans différents mondes artistiques où précisément ils constatent l'hétérogénéité des pratiques et leurs négociations entre les mondes. Après la projection, les individus soulignent le basculement entre fiction et réalité où le passé trouve écho dans sa contemporanéité sans nécessairement participer à un continuum.

³⁶¹ Cefaï, D. & Pasquier, D. (2003). *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris : Presses universitaires de France.

³⁶² Caune, J. (2006). *Culture et communication. Convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

5.2.3. Facteurs explicatifs des incertitudes

Ainsi, les travaux d'Emmanuel Pedler et d'Aurélien Djakouane³⁶³ participent à montrer que l'entrée dans la vie en couple, l'arrivée des enfants, la vie professionnelle et le départ des enfants peuvent constituer des freins à l'élaboration des pratiques de sorties. En s'appuyant sur des situations et des dispositifs culturels ; nous avons également montré que les individus pouvaient faire évoluer leurs pratiques en fonction des sociabilités qu'ils développaient au cours de temps adaptés (dispositif jeune public, par exemple). D'autres variables permettent d'apporter un complément à ces recherches et participent à présenter d'autres éléments de justification mobilisés par les individus qui agissent dans les situations de médiation culturelle, y compris pour les fidèles. Lors d'échanges avec eux au cours de concert, ils soulevaient l'importance des sociabilités développées au cours de leurs mobilités professionnelles. Fabienne vit à Avignon après avoir vécu à Paris dans le cadre de ses études : « Lorsque j'étais seule à Paris, je vivais seule, j'étais prête à faire 45 minutes de métro pour sortir car je savais que j'allais retrouver des amis musiciens dans les salles. Maintenant, si j'ai le choix entre prendre 45 minutes de bus pour découvrir un groupe ou me poser en terrasse avec des amis musiciens, je préfère rester en terrasse. » (Fabienne C., entretien avec Mathieu Feryn, le Zinzolin, le 30/03/2017). Elle explique cette différence par la proximité affective avec ses amis. De nombreux enquêtés témoignent ainsi de l'évolution de leurs pratiques suite à des rencontres qui ont fait évoluer leurs représentations du jazz. Paul précise « qu'il y a 10 ans, je ne mettais pas de visages sur les membres de l'équipe ou des musicien.ne.s programmé.e.s ici. Avec Facebook, ça m'a permis de mettre un visage sur chacun d'eux et ça changé ma vision du jazz. J'ai vu qu'ils avaient mon âge et que ce n'était pas qu'un truc de vieux. » (Paul, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, 12/01/2017). D'autres individus précisent que la difficulté à trouver du travail a pu les éloigner des sorties compte tenu du faible partage de temps sociaux³⁶⁴. Arnaud mentionne que lorsqu'il était au chômage, il était isolé « je me sentais seul car pendant 2 ans, je ne trouvais pas de travail. C'est une période où j'ai beaucoup écouté de jazz et regardé la télé car je n'avais plus beaucoup de relations. Depuis que je sors avec les gars et que j'ai du budget, je redécouvre les salles de concert. » (Arnaud P., entretien avec Mathieu Feryn, la Gare de Coustellet, le 24/03/2017).

³⁶³ Djakouane, A., & Pedler, E. (2003). Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités de transmissions culturelles : prescriptions incantatoires et prescriptions opératoires. Dans O. Donnat, & P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, p. 203-214. Paris: Presses de Sciences Po.

³⁶⁴ Pronovost, G. (2005). *Temps sociaux et pratiques culturelles*. Québec: PUQ.

Les charges de famille et les temps sociaux liés à l'engagement professionnel sont évoqués comme un frein pour sortir. Elles agissent également dans le cadre de la professionnalisation des individus dans le domaine du jazz et dans leurs relations durables avec les autres acteurs. Nous avons observé que ceux qui s'étaient professionnalisés avaient rarement eu des enfants, alternaient des périodes de célibats avec des relations en concubinage instable compte tenu de la difficulté à négocier du temps pour soi, pour le couple et pour le travail à moins de trouver un compromis au sein du couple. Faits évoqués par François De Singly qui montre notamment l'évolution de la notion de famille et son incidence sur les pratiques culturelles³⁶⁵. D'autres individus que nous avons rencontrés lors de soirées qui se déroulaient dans l'espace public rencontraient des difficultés à concilier leurs temps professionnels avec le temps des concerts. Ils évoquaient leurs représentations passées. En s'intéressant au secteur médical, Pascale Molinier montre par exemple comment dans ce domaine « la fonction du collectif était passablement dégradée et les infirmières multipliaient les conduites défensives pour tenter d'opérer des ruptures dans une continuité particulièrement douloureuse »³⁶⁶. Elle permet de comprendre le propos de Jean-Yves, infirmier, qui précise : « Franchement, je finis le travail au minimum à 20 h. Le temps de dîner, le concert a déjà commencé et j'en aurais vu la moitié. Il y a plus ou moins 15 ans, je pouvais sortir à n'importe quelle heure et ça jouait sans que les gens me regardent de travers parce que je faisais grincer une porte. Alors maintenant, je vais dans les lieux où je sais qu'on ne me jettera pas de regards désobligeants après le travail et où je peux me pointer après avoir mangé. » (Jean-Yves M., entretien avec Mathieu Feryn, l'Explo, le 23/03/2017). À travers ces situations et celles des mobilités, il faut également signaler que ces épreuves se réalisent en complément de la négociation pour sortir à plusieurs. Quentin peine à mobiliser des amis pour sortir à Avignon où il vient de s'installer : « Ce soir, j'ai réussi à motiver du monde avec moi car nos femmes sont en Corse. C'est un groupe que Jean a vu il y a 5 ans. Franchement, mes (nouveaux) amis ne sont pas toujours volontaires pour sortir. Il y a 5 ans, je passais beaucoup de temps dans les bars où j'écoutais par moment des groupes de jazz alors c'était un bon prétexte : dégustation de jazz et de bière ». (Quentin R., entretien avec Mathieu Feryn, l'Explo, le 23/03/2017). Ainsi outre la représentation que nous avons relevée plus haut, il faut soulever aussi le dégoût pour le jazz malgré le fait que les individus sortent dans des lieux où il est diffusé. En effet, plus du tiers des individus (37 %) déclarent que le jazz ne les intéressait pas de prime abord.

³⁶⁵ De Singly, F. (2005). *Soi, le couple et la famille*. Paris : Armand Colin.

³⁶⁶ Molinier, P. (2009), *Temps professionnel et temps personnel des travailleuses du care : perméabilité ou clivage ?*, *Temporalités*, n°9.

Taux de réponse : 100%

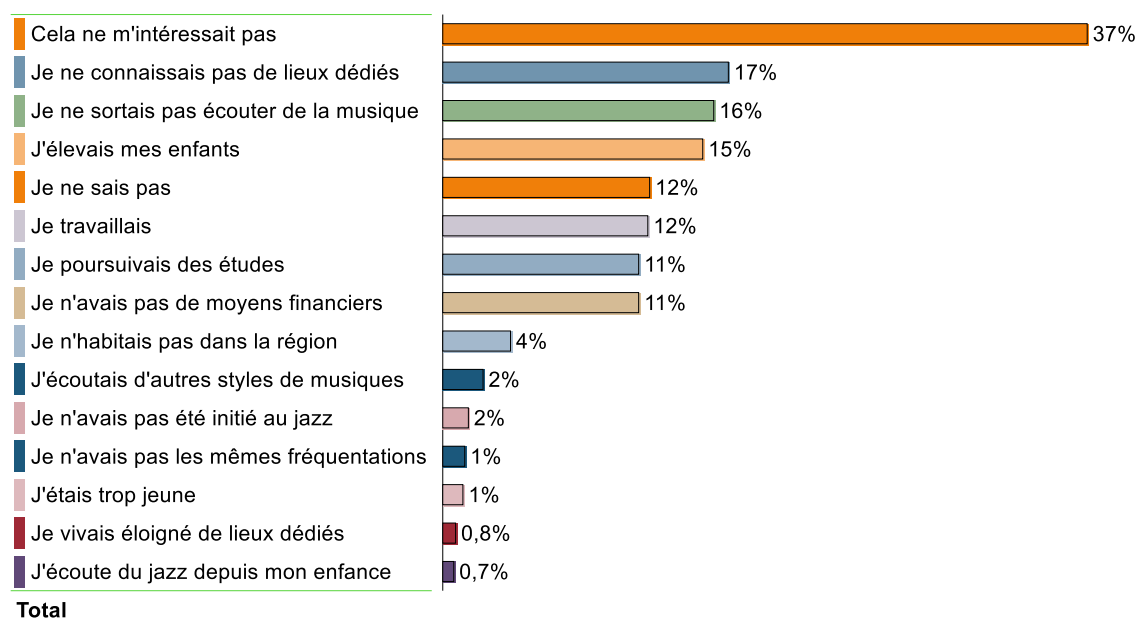


Figure 36. Question 24 : Modalités explicatives du refus d'effectuer des sorties jazzistiques (annexes 9 à 11)

Compte tenu du fait que les individus peuvent mentionner les freins de leurs sorties au cours de l'enquête, cela participe à faire évoluer leurs représentations et celles des autres au cours de leurs expériences. Si bien que les récipiendaires de prix ne sont pas nécessairement perçus par les individus au moment de la passation et finissent par le devenir. Au cours des expériences de sorties, pour les individus, l'épreuve consiste à traduire l'articulation des corps qui leur sont étrangers à leurs représentations quotidiennes et à leurs mondes de référence ainsi que les médiations culturelles qu'ils ont avec les objets face à eux. Moscovici montre ainsi comment une minorité cohérente agit sur les principes d'une majorité incohérente, comment les sacrifices des minorités participent à avoir une influence sur les représentations de leurs semblables³⁶⁷. Les dynamiques culturelles et « triviales » qu'entretiennent les individus avec l'objet et l'esprit des lieux qu'ils investissent, participent à faire basculer leurs représentations de l'esprit des lieux et des récipiendaires de prix, des récipiendaires de prix à des horizons d'attentes³⁶⁸.

³⁶⁷ Moscovici, S. (1976). *Social Influence and Social Change*, Londres : Academic Press.

³⁶⁸ Jeanneret, Y. (2008). *Penser la trivialité volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*, Paris : Lavoisier.

Soit comme le montre Maurice Merleau-Ponty³⁶⁹ et Serge Moscovici³⁷⁰, il s'agit pour les individus d'un monde où les relations aux autres participent à qualifier leurs expériences. À travers une étude longitudinale, nous observons que ces dynamiques culturelles sont instables et font l'objet de médiations culturelles entre les mondes, entre une expérience de sa vie quotidienne et celle des autres individus avec qui nous partageons nos pratiques culturelles. L'analyse des représentations et la phénoménologie de la réception nous permet d'appréhender l'incertitude de sortir et les perspectives de renouveler l'expérience au cours du temps, car elles nous informent que « La relation à l'autre, que cet autre soit un individu ou un groupe, est au centre de toute vie en société ». Ainsi, on ne sera pas surpris que l'instant le plus adapté dans la semaine vise à mesurer cette incertitude ou au contraire à convenir d'une temporalité partagée en fonction du monde de référence où communiquent les individus en situation. L'abandon progressif des activités qui se réalisent en dehors des sorties culturelles par le manque de temps inhérent aux variables mentionnées plus haut (travail, étude, budget, mobilités, etc.) conduit progressivement à réduire les perspectives de la vie en société. Les individus précisent que ces perspectives pourront conduire à rendre difficiles leurs vies personnelles compte tenu de la difficulté à négocier un temps partagé. De même que l'assiduité dans un lieu ne conduit pas nécessairement à une évaluation du travail musical. Il convient donc d'être attentif à la manière dont se constituent ou non des communautés de goûts au cours des pratiques culturelles afin de voir en quoi elles participent à engager des principes en situation de façon provisoire.

Taux de réponse : **100%**

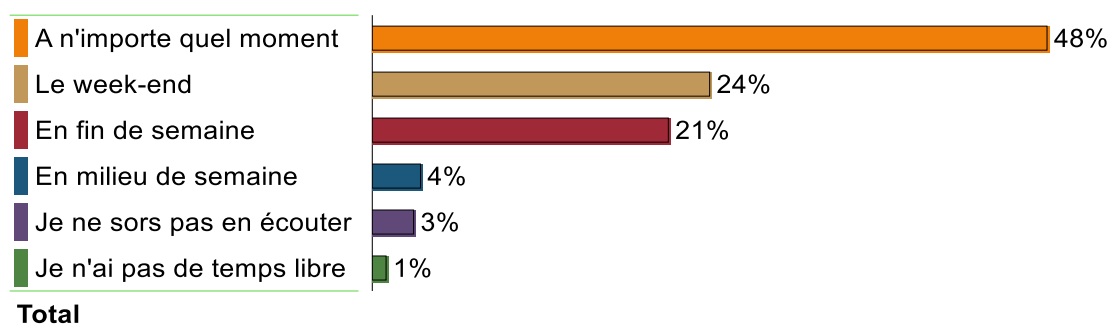


Figure 37. Question 25 : Temporalité privilégiée pour sortir écouter de la musique (annexes 9 à 11)

³⁶⁹ Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

³⁷⁰ Moscovici, S. (1994). *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris : Nathan.

5.3. Les communautés de goûts

Lors de nos observations et d'échanges préalables avec les individus assidus des espaces culturels, nous nous sommes interrogés sur les attachements à des styles ou à des genres musicaux ainsi qu'aux conditions de leurs évolutions dans le temps. Lors des entretiens, le fait de mentionner un attachement à des groupes de jazz fusion ou l'écoute nominative de groupes de rock au préalable d'un attachement provisoire pour le jazz a attiré notre attention. Cette découverte permettait à certains d'expliquer leur attachement au free jazz. Sans se cantonner à ces cas ou à la résistance des individus aux références *mainstream* qui aurait été consécutive à se positionner en termes de principes, le propos est d'observer l'envie des individus de se rassembler autour d'un goût, de partager une esthétique et des figures, d'être ensemble au sens de Maffesoli³⁷¹. Afin d'interroger le développement de ces pratiques au cours de l'année (ou les raisons de l'absence d'assiduité), l'hypothèse est d'interroger s'il existe au cours de l'établissement des grandeurs dans les mondes, des communautés de goût ou de dégoût. En ce sens, nous nous sommes appuyés sur les travaux de Di Maggio³⁷², c'est-à-dire sur l'observation des procédés de déclassification des styles ou des genres musicaux au cours du temps. Nous ne mesurons pas l'évolution de la valeur artistique des biens culturels et du sens investi par les individus dans les pratiques culturelles car de nombreuses recherches en esthétique ou critique de l'art y font largement référence comme en témoigne les travaux récents de Nathalie Heinich portant sur les valeurs. Notre recherche vise à observer l'évolution des outils de mesure des principes de qualité. En s'intéressant aux interactions entre les individus et à la circulation des objets de leurs pratiques ainsi que la communication entre les personnes, nous étudions les outils de mesure mobilisés par les individus afin de mesurer les principes des objets et des individus qui coopèrent (voire sont en compétition) entre eux. En d'autres termes, nous analysons comment les dynamiques culturelles et communicationnelles autour des attachements musicaux permettent d'étudier la manière dont les individus mesurent le travail artistique au cours des années 2000 en faisant l'hypothèse que les sociabilités s'organisaient autour d'une culture et d'une constellation de goûts et de dégoûts musicaux communs au sein de communautés provisoires.

³⁷¹ Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*. Paris: Grasset.

³⁷² DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, august, 1, pp. 440-455.

5.3.1. Styles et dégoûts musicaux

À ce stade du processus, la question est d'identifier s'il y a des styles jazzistiques qui participent à développer des relations entre les individus (via des disputes artistiques entre auditeurs par exemple). Au regard de nos enquêtes, nous avons observé que les références stylistiques étaient associées par moment à des récipiendaires de prix et agissaient comme des classements entre les individus. Les styles opéraient plus ou moins dans les espaces investis et ils étaient remis en question en permanence par la communication entre les individus : « As-tu écouté le disque ? Ça sonne free, hein ? », « Comme vous, nous aimons le jazz classique et le jazz créatif, vous conviendrez qu'on ne peut pas évoquer l'histoire de l'un sans l'imbriquer à l'autre, n'est-ce pas ? », « je dois dire que je ne connais pas beaucoup le jazz, mais j'aime le jazz manouche et notamment Bireli Lagrène. Toi, tu aimes plus Django, hein ? » sont autant d'informations échangées que nous avons pu observer dans la communication des individus pour mesurer leurs appétences avant et après le concert. Sans prétendre généraliser ces observations, nous allons voir comment elles agissent sur les représentations du jazz. Comme nous l'avons montré plus haut, l'esprit des lieux et la programmation sont des critères déterminants dans la sortie. Le style de jazz est principalement évoqué par des individus réalisant des sorties occasionnelles. Ces individus sont soucieux de ne pas faire l'épreuve de dégoûts partagés par leurs interlocuteurs ou de musiciens attachés à des styles qu'ils pratiquent (et en filagramme des styles à un engagement *a priori* en termes de principes³⁷³). La recherche de catégories agit comme un moyen de médiation culturelle pour échanger avec les autres en vue de négocier le développement de leurs connaissances. À l'occasion du concert de Bireli Lagrène à l'Auditorium du Thor, on pouvait entendre : « Ce soir, je viens car c'est du manouche car comme toi je gratte de temps en temps, mais je crois bien que le groupe reprend aussi des standards pop, non ? », « Je viens rarement voir des concerts de jazz manouche même si j'en ai beaucoup écouté avec mes collègues dans mon précédent travail. Je dois dire que je ne fais pas toujours la différence avec les autres styles. Toi, tu connais la différence. » Ainsi, nous avons observé que le recours au style permet à ces individus de rentrer en interaction avec d'autres pour communiquer. À l'instar de l'anecdote de la maman qui range le disque par genre pour trouver une catégorie qui convient au reste de la famille et fait office de remédiation culturelle, le style permet de tester sa connaissance du jazz et de traduire l'expérience *in situ* avec les autres individus.

³⁷³ Carles, P. & Comolli, J-L. (2000). *Free jazz, Black Power*. Paris : Gallimard.

Il s'estompe pour laisser place à des noms rattachés aux styles. Puis à travers les noms à une diversité d'autres genres musicaux, participant ainsi à reconstituer les généalogies à travers une « tablature de goûts » comme Hervé Glévarec l'observe dans d'autres esthétiques³⁷⁴. Le modèle d'Hervé Glévarec propose un cadre de transcription utile pour interpréter les phénomènes que nous relevons dans le jazz. Ainsi, il permet d'analyser les dynamiques culturelles en observant les procédés de remédiation au moment où les individus évoquent leurs goûts et les relations qu'entretiennent les individus avec les autres au cours de ces pratiques concourant ainsi à la fabrique des genres musicaux, de leurs représentations avant, pendant et après leurs communications. Au cours du Tremplin de Jazz d'Avignon, les échanges entre les individus et Thomas de Pourquery participent aussi bien à évoquer Sun Rah, le free jazz que le rock ou la chanson, par exemple, le reliant par sens, et non par généalogie objective. Le style agit comme une étape médiatique préalable pour amorcer la discussion avec les connaisseurs alors même que les connaisseurs n'y recourent pas dans leurs communications. Les catégories sont remédiées au gré des rencontres et sont en permanence interrogées. À Avignon, comme à Lausanne, les individus déclarent que certains styles sont écoutés plus tard au cours de la vie car ils les associent à une étape de leur vie : « j'ai mis du temps à écouter du jazz contemporain ou du free. Au départ, je n'étais pas familier avec le jazz, mais progressivement en rencontrant les musiciens et les organisateurs, j'ai compris le discours militant. Je n'étais pas mûr pour comprendre » (Blandine, entretien avec Mathieu Feryn, Tremplin Jazz d'Avignon, le 05/08/2017). Pour d'autres, la crainte de négocier ou l'absence d'envie d'échanger sur ces connaissances des styles ne permet pas de déterminer une période où ils ont écouté les styles. L'absence de rencontres ne permet pas de mettre des visages sur les styles évoqués. Elles impliquent que 94 % des personnes ont des difficultés à se représenter l'écoute du nu ou du smooth jazz, 81 % du bop (be-bop, bop et hard bop), 82 % du cool ou west coast jazz, 81 % du jazz fusion, 78 % du free jazz, 77 % du jazz latin, 77 % du jazz vocal, 75 % de l'électro jazz, 73 % du gospel, 72 % du New Orleans, 71 % du jazz contemporain, 71 % de la bossa nova, 70 % du jazz rock,) 69 % du jazz traditionnel, 66 % du jazz classique 55 % du jazz manouche, 53 % du blues. Ainsi, comme le montrent Julia Bonnacorsi et Emilie Flon dans leurs analyses « des changements des valeurs symboliques et des statuts culturels et politiques des objets médiatiques »³⁷⁵, la circulation de l'information et des savoirs passe par une réappropriation.

³⁷⁴ Glévarec, H. & Pinet, M. (2009). La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements. *Revue française de sociologie*, 50-3, p.599-640.

³⁷⁵ Bonnacorsi, J. & Flon, E. (2014). La « variation » médiatique : D'un fondamental sémiotique à un enjeu d'innovation industrielle, *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n°15-2, p.3-10.

Une réappropriation des contenus médiatiques et une dispersion culturelle. L'analyse des auteurs fonctionne dans le domaine du jazz. Les individus « ont ainsi à trouver les conditions de possibilité de « relations moins prévisibles » entre les contenus dans les agencements eux-mêmes » afin d'éditorialiser en commun un évènement marquant³⁷⁶. En effet, d'autres styles font état du dégoût des individus et participent notamment à la disqualification des grandeurs des récipiendaires de prix attachés aux styles concernés. Par exemple, le jazz manouche renvoie pour les individus à un corpus limité de récipiendaires de prix qui évolue dans le monde industriel et le monde marchand sans avoir fait leurs preuves auprès des acteurs du monde créatif. Le dégoût de tel ou tel musicien.ne.s associé.e.s à tel ou tel style participe alors à leurs disqualifications. Idem pour le free jazz pour les individus qui s'opposent aux principes du monde créatif. Pour d'autres, l'évocation des styles renvoie à des discours médiatiques qu'ils ont entendus et dont il se font les porte-paroles. La communication des acteurs de chaque monde à destination des individus joue alors un rôle essentiel car on voit à travers l'étude des trajectoires des récipiendaires de prix, leurs compétences pour évaluer l'ensemble des styles. Nous pouvons nous rappeler ainsi l'analyse de la médiation politique de Bernard Lamizet³⁷⁷. Elle implique notamment de montrer comment la médiation politique fait les sociabilités parce que les individus « parviennent à penser une dialectique de leur expérience singulière et de leur devenir collectif, les hommes [et les femmes] construisent des systèmes sociaux qui deviennent des systèmes politiques quand y apparaissent des questions d'organisation ». On ne sera pas surpris que les individus aient mentionné leurs pratiques dans de nombreux genres musicaux et les liens de leurs représentations avec des émissions de télévision ou cinématographiques. Ces représentations participent à l'élaboration de reconstructions médiatiques³⁷⁸.



Figure 38. Retrouvailles entre Isabelle et Thomas de Pourquery à Valence après le Tremplin Jazz

³⁷⁶ Merzeau, L. (2013). Editorialisation collaborative d'un événement, *Communication & Organisation*, n° 43.

³⁷⁷ Lamizet, B. (2000), *La médiation politique*, Paris : L'Harmattan.

³⁷⁸ Soulages, J-C. (1999). *Les mises en scène visuelles de l'information*, Paris : Nathan/INA.

5.3.2. Genres musicaux et communautés de pratiques

Au cours des années 2000, une partie des récipiendaires de prix, leurs pairs et les individus partageant leurs pratiques ont communiqué sur les collaborations dans d'autres univers et ils ont été soutenus par les acteurs institutionnels sur ce point. Ce qui n'a pas toujours été le cas pour l'ensemble des acteurs institutionnels dont ils paient aujourd'hui cette scission en ancrant leurs pratiques dans les mondes inspirés notamment. Ainsi, ce qui vaut pour les styles vaut également pour les genres musicaux. Elles impliquent que 81 % des personnes ont des difficultés à se représenter l'écoute des musiques répétitives et expérimentales, 74 % de la musique contemporaine et les musiques traditionnelles, 73 % de R'N'B et de variétés internationales, 69 % du hip-hop, 68 % de l'opéra, 67 % du rap, 66 % du métal et du hard rock ou du rap, 55 % de la musique classique, 54 % des musiques du monde, 49 % de la chanson française, 45 % de la pop et 39 % du rock. D'une part, ces résultats mettent en évidence que l'écoute du jazz s'effectue en complément de l'écoute d'autres genres musicaux comme l'a souligné Hervé Glevarec³⁷⁹. D'autre part, l'autre point important de ces résultats est de constater que pour les enquêtés le développement des goûts se réalise principalement lorsqu'ils ont moins de 15 ans et au cours de la période 15-24 ans. Ensuite, au cours de la vie, nous observons que les personnes déclarent développer en moindre mesure leurs goûts musicaux en proportion différente qu'à d'autres périodes de leurs vies. L'éducation artistique et culturelle tient donc un rôle essentiel dans le développement des goûts. Ce qui implique que les individus sont soucieux de développer leur expertise de tester leurs connaissances au sein de mondes plus ou moins étendus tout en vivant leurs propres expériences progressivement au cours de leur vie. Il n'y a donc pas un goût partagé du jazz, des styles de jazz ou des genres. En comparaison avec le cinéma, Jean-Pierre Esquenazi³⁸⁰ montre que les communautés de goûts cinématographiques sont également dynamiques. En se focalisant sur la communauté de fans de *La Guerre des étoiles*, il montre qu'elle est composée de multiples collectifs variés et aux motivations très diverses. Selon l'auteur, il en résulte que le débat qui prélude à chaque sortie des individus après le concert consiste à négocier les critères d'attribution de leurs goûts à la fois au sein du monde investi et à la fois pour soi.

³⁷⁹ Glevarec, H. (2013), *La culture à l'ère de la diversité. Essai critique trente ans après La Distinction*, La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube

³⁸⁰ Esquenazi, J-P. (2009). *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte.

Ainsi, procéder à la sociologie des publics du jazz a longtemps consisté à procéder à une sociologie de l'art. Notre travail se réfère donc à l'histoire des individus car elle est absente de l'analyse des travaux de nos pairs qui gomment les situations sensibles, dynamiques et vécues au cours de la vie quotidienne des personnes dans et en dehors des espaces institutionnels³⁸¹. Ainsi, le premier jalon pour appartenir à une communauté de goûts vise à communiquer et tester les propriétés autour de l'objet et les différents modes de déclinaisons avec la communauté. Dire que « le meilleur moyen pour écouter du jazz c'est d'en voir », slogan de l'AJMi, repris à de nombreuses reprises par les individus assidus du club, consiste à s'intégrer à une communauté. Nuance néanmoins, il ne s'agit pas d'une négociation pour intégrer une communauté de goûts, mais d'un principe fondateur. Ce slogan consiste, pour les fondateurs, à souligner dans leur monde de référence, le monde inspiré, l'importance de voir au plus près les corps des créateurs, leurs doigts et observer la manipulation de leurs objets avec leurs yeux. Comment et avec qui procède-t-il à souligner cette expérience *live* alors qu'ils auraient pu observer les gestes sur YouTube ou sur un enregistrement vidéo, par exemple ? Car dans ce monde, les individus orientent leurs actions de communication autour de la figure des musiciens là où dans d'autres mondes ce sera le nom des récipiendaires de prix qui agit comme principe, par exemple. L'instabilité des grandeurs au sein de ces mondes et l'instabilité de la pratique des individus conduisent bien sûr à faire évoluer les principes en fonction des situations vécues avec leurs interlocuteurs. Il ne s'agit pas de dire que les individus qui fréquentent assidument les concerts à l'AJMi n'écoutent pas de disques et inversement. Il s'agit de voir compte tenu de cette incertitude comment et avec qui ils tentent de procéder à des évaluations pour établir la grandeur des récipiendaires de prix. Au cours du développement du processus d'évaluation, nous avons observé que l'étape de négociation des communautés de goûts agissait ensuite sur une négociation au sein des communautés de publics avant de se stabiliser provisoirement vers une communauté de pratiques au sens de Vygotski³⁸². C'est-à-dire le fait que les individus puissent tester leurs réflexivités au jazz et au free jazz, puis à la communauté des publics assidus de l'AJMi, les orienter vers le développement de pratiques au sein du monde créatif, par exemple. Ce cheminement agit au sein de chaque individu qui par l'engagement dans une pratique sociale apprend tout au long de sa vie et évolue au contact des autres personnes.

³⁸¹ Augoyard, J-F. (2008). *La construction des atmosphères quotidiennes : l'ordinaire de la culture. Culture et recherche*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

³⁸² Vygotsky, L.S. (1997). *Pensée et langage*. Paris : La Dispute.

Synthèse du chapitre

Une communauté de pratiques peut conduire un.e adhérent.e à négocier ses goûts et son adhésion à une autre communauté. En cela, la manière de transmettre sa passion et les objets de sa passion nous intéresse puisqu'ils participent à transmettre les outils de mesure au cours du temps et les principes préalables à l'élaboration des grandeurs des récipiendaires jazzistiques. Cela implique pour les individus d'opérer une analyse réflexive des catégories en cherchant à encadrer le rôle des experts et des faussaires³⁸³, par exemple. Nous avons vu que l'écoute multisite amène progressivement les individus à sortir et que chaque écoute et sortie fait l'objet de négociations dans le monde domestique. Nous avons rappelé que les sorties sont également le lieu où sont négociés les principes d'une partie des mondes où peuvent circuler les individus tout en étant négociés en permanence pour soi et dans l'interaction avec les autres. Cette médiation culturelle est permanente et s'établit dans une certaine instabilité où progressivement les critères d'attribution des principes permettent de régir cette incertitude. Ecouter du jazz ce serait pour toute une partie des individus apprendre une langue ou découvrir une langue étrangère. Voire, ce serait essayer d'échanger avec les autres individus dans cette langue et tester sa maîtrise du vocabulaire. Transmettre, ce serait tenter de faire circuler des objets pour signifier à d'autres la langue étudiée. Chacun des mondes et des espaces investis fait ainsi l'objet de traductions et d'échanges pour parvenir à trouver une langue commune au cours du temps³⁸⁴. Nous pourrions représenter l'hétérogénéité des mondes comme une série de dialectes auxquels les individus tentent de s'adapter pour comprendre et interagir avec leurs semblables dans leurs communications. Dans le même temps, ce processus peut être inversé c'est-à-dire que les individus peuvent échanger à travers des gestes et des émotions sans recourir à l'apprentissage de la langue afin de se faire comprendre. Ils peuvent également s'en remettre à des médiateurs (initiateurs, ambassadeurs, traducteurs) qui se chargent de maintenir une relation de confiance dans le temps entre les différents interlocuteurs. Ces médiations culturelles participent à dynamiser la langue et dans le même temps s'adaptent au vocabulaire de chaque individu.

³⁸³ Bessy, C. & Chateauraynaud, F. (2014), *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris : Pragmatismes.

³⁸⁴ Akrich, M., Callon, M., Latour, B. (2006). *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*. Paris : Presses des Mines.

Afin d'éviter la posture qui consisterait à montrer la bonne volonté réciproque pour basculer d'un monde à l'autre, nous avons vu que les communautés de goûts puis de publics puis de pratiques participent partiellement et provisoirement à consolider les fondations des mondes. Les médiateurs permettent à la fois de franchir l'obstacle de la langue ainsi qu'aux individus de circuler dans ces mondes. Dès lors, l'acquisition de connaissances dans ces mondes permet cette circulation. Cette familiarisation est négociée dans le temps entre les individus. La langue française de 2020 n'est pas la langue française de 2000. L'usage de la langue française à Avignon et de la langue française à Lausanne en 2017 évolue en permanence. Les médiations culturelles permettent de fréquenter les espaces où le jazz est diffusé. Elles consistent essentiellement à mettre en discussion ces représentations domestiques du jazz. Chemin faisant, elles agissent pour soi, pour les autres et de manière réflexive. Le fait de discuter des critères de goût après un concert consiste par exemple à chercher à mesurer le travail musical. Ces discussions participent à la remise en question permanente des représentations préalablement imaginées où l'esprit des lieux et la programmation animent l'essentiel des pratiques. C'est-à-dire le fait pour les individus de transposer leur vie quotidienne et leur représentation de la musique avant, pendant et après l'expérience par le biais de médiations culturelles. L'incertitude des individus pour sortir à différents moments de leur vie compte tenu de leur vie quotidienne (poursuivre des études, s'engager en couple, élever des enfants, être en mobilité professionnelle, etc.) participe de cette négociation avec l'extérieur de leurs réalités quotidiennes. Les différents rythmes de vie dans lesquels sont engagés les individus les amènent à plus ou moins sortir écouter du jazz. La difficulté pour les individus à négocier leur temps libre pour du jazz participe par ailleurs à l'irrégularité de leurs pratiques. Enfin, la qualification des styles ou des genres musicaux au cours de la vie fait état d'expériences hétérogènes au cours de la vie des personnes. Chaque expérience devient une opportunité de remettre en question l'attachement à ces différentes communautés et aux critères d'évaluation qui les caractérisent.

Chapitre 6. Les modalités de partage des goûts musicaux

Nous venons de voir que les individus ordinaires n'ont pas besoin d'acquérir un savoir extraordinaire pour écouter ou sortir où le jazz est susceptible d'être transmis. L'objet de ce chapitre est désormais d'identifier les étapes qui conduisent au développement de cette transmission jazzistique. Pour analyser les modalités de cette transmission, nous pouvons être tentés d'analyser le corps des individus. Selon Jean-Marc Leveratto, le corps est un instrument de mesure car il renseigne sur la capacité des individus à émettre puis transmettre une évaluation. Nous avons effectivement observé que les individus assidus évaluent les corps des récipiendaires de prix et souhaitent être au premier rang pour voir leurs gestes. Puis, nous avons relevé qu'ils procèdent à des échanges à la fin du concert avec les autres membres de l'assistance. Pour l'auteur, ces observations permettent de mesurer la manière dont les individus se comportent entre eux et la manière dont cela agit sur leurs émotions³⁸⁵. Les résultats de nos enquêtes montrent que chacun des individus peut en effet écouter du jazz (sans nécessairement fréquenter des lieux) et/ou se rendre dans des lieux où le jazz est susceptible d'être diffusé en testant sa réflexivité avec l'objet (en vivant une expérience du lieu et de la programmation du lieu). Il peut s'agir, chez l'individu, de tester sa capacité à inviter des gens à sortir avec lui dans un lieu familier (ambassadeur), à initier des individus au jazz (initiateur), à traduire les gestes des individus (traducteur) ou à entreprendre des projets (entrepreneur). Dans le même temps, ce qui a plu aux individus pourra leur déplaire car ils sont en capacité de confronter leurs évaluations. En cela, notre enquête corréle l'importance de l'éducation et la capacité des personnes à rentrer en empathie avec les autres individus et les objets de manière imprévisible au cours de leur vie. Ainsi, comme le montre Emmanuel Kant, « un jugement sur un objet de satisfaction peut être totalement désintéressé et cependant intéressant [...]. Ce n'est que dans la société qu'il devient intéressant d'avoir du goût [...]. »³⁸⁶. Il convient donc de nous demander quels sont les dispositifs techniques et informationnels qui participent à la communication de nos écoutes et de nos sorties musicales dans le temps, au temps que sont prêts à parcourir les individus pour se rendre à un concert, à leurs représentations du jazz, à leurs connaissances des prix et des récipiendaires de prix, aux festivals et médias qu'ils fréquentent au cours des années 2000 et la manière dont ils évaluent leurs compétences pour transmettre.

³⁸⁵ Leveratto, J.M. (2006). *Anthropologie du spectacle*. Paris : La Dispute.

³⁸⁶ Kant, E. (1993), *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris : Vrin, p.66.

6.1. L'expertise des individus

Nous avons mentionné la manière dont les individus partageaient leurs goûts musicaux auprès de leurs proches à travers des « négociations ordinaires »³⁸⁷ qui s'établissent au cours de leurs écoutes et de leurs sorties qui sont autant de véhicules de l'information du jazz. Au regard des résultats du questionnaire et des observations, la famille apparaît comme un organe important où les individus partagent leurs goûts musicaux avant, au cours et après leurs écoutes ou leurs sorties³⁸⁸. Ces retours d'expériences s'organisent en complément de communications dans d'autres espaces et notamment dans les médias informatisés. Ces résultats renforcent nos observations, mentionnées plus haut. Nous avons analysé la manière dont les individus partageaient leurs goûts musicaux en diffusant des photographies de leurs sorties sur Facebook à travers des exemples à l'AJMi et au Tremplin Jazz d'Avignon. Nous avons pu observer également des échanges qui portaient sur le corps des individus entre eux. Au cours de soirées thématiques dans des salles de concert telles que le Délirium à Avignon, nous avons observé la façon dont les individus discutaient entre eux sur la tenue vestimentaire à employer pour sortir. En observant un groupe d'étudiants à la billetterie du Délirium, nous avons pu observer qu'ils négociaient ces dernières. L'une conseillait à sa voisine

« N'écoute pas Nathan, il ne porte pas de talons. Je te conseille de mettre tes ballerines si tu veux danser toute la nuit. » L'autre lui répondait en invoquant des souvenirs d'expériences passées « Ah oui, tu as raison, c'est plus prudent. J'adore ce groupe et c'est vrai qu'ils mettent le feu au Délirium ! La dernière fois Pauline avait les pieds dégoûtés en rentrant. D'ailleurs, est-elle invitée ? Je l'appelle ? Elle adore l'ambiance. » Observation de l'interaction par Mathieu Feryn, le Délirium, le 13/01/2017.

Pour d'autres individus, les retours d'expériences se font également de manière instantanée sur les plateformes de streaming, des forums, des blogs ou en écrivant des critiques. Elle permet aux individus de communiquer le développement d'interactions avec leurs pairs, les récipiendaires de prix et les autres membres. Ce phénomène participe à reconstituer une famille. Un blogueur nous disait ainsi au moment de la saisie du questionnaire au cours de Têtes de Jazz :

³⁸⁷ Nous empruntons cette notion à Strauss, pour qui « Ce qui concerne la manière de négocier est en rapport avec les autres moyens d'actions et les différents types d'ordre social. » (cf. Strauss, A. (1978). *Negotiations, varieties, contexts, processes and social order*. San Francisco: Jossey-Bass).

³⁸⁸ Il faut entendre la notion de familles au sens large, elle se rattache aux pairs avec qui nous partageons des principes au cours de notre vie quotidienne. La famille à laquelle se réfère les enquêtés désigne aussi bien leurs parents que leurs collègues, par exemple.

« J'ai voulu en connaître davantage sur la vie des musicien.ne.s que j'écoutais et voyais occasionnellement en concert. Au départ, je ne savais pas réellement comment faire puis j'ai lu des chroniques car ils ne jouent pas fréquemment dans la région. J'ai décidé de m'engager dans ce blog car ça correspondait à un moment où j'avais plus de temps et le rédacteur en chef cherchait du monde. En contrepartie des entretiens que je réalise pour le site, la place du concert m'est offerte et je peux rencontrer les musicien.ne.s de manière privilégiée. À terme, ça me permet partager mes goûts avec mes ami.e.s à moindres frais et de partager ce (dé)goût avec eux. Les musicien.ne.s sont heureux qu'on parle d'eux car le blog est bien connu par une partie de la profession. » Sébastien, entretien avec Mathieu Feryn, *Têtes de Jazz*, juillet 2016.

La transmission culturelle agit au sens où les individus communiquent entre eux³⁸⁹. Sur un territoire, cette communication n'implique pas forcément qu'elle se focalise sur un genre musical. Il peut s'agir de partager la connaissance des individus, de l'esprit du lieu, de l'équipe ou de la programmation du lieu. C'est-à-dire de se présenter comme un membre capable de mesurer son engagement et de comparer sa pratique dans le temps avec les personnes assidues du lieu qui peuvent en témoigner. À travers la présentation de ces expériences de médiation culturelle en situation, nous ne prétendons pas généraliser la manière de communiquer sur nos goûts jazzistiques. Ces situations permettent d'illustrer la pluralité des mondes où coopèrent et négocient les individus dans et en dehors des espaces institutionnels. Pour cela, il suffit d'observer un groupe d'adolescents sur la pelouse d'un parc public. La diffusion de la musique fait l'objet de négociations et de coopérations. Négociations pour savoir quelles musiques seront diffusées au profit du groupe puis coopérations pour trouver un accord permettant au groupe d'être satisfait après les négociations. Cette épreuve d'une série de médiations culturelles permet de mesurer la manière dont les individus communiquent leurs goûts musicaux et les différents moyens dont ils se dotent pour agir. Ainsi, leurs capacités d'agir au sein des mondes jazzistiques et à produire un discours participe à en faire des acteurs. Acteurs internes qui produisent du sens en attribuant des propriétés à la musique diffusée au sein de leur groupe d'appartenance. Acteurs externes au regard des mobilités et des mutations de leurs pratiques au cours de leurs vies. Nous avons vu qu'elles sont remises en question en permanence au cours des écoutes et des sorties au sein des groupes qu'ils investissent. Il convient donc d'identifier les représentations sociales des individus qui parcourent l'offre de l'agglomération d'Avignon afin de voir comment en 2017, ils qualifient leurs rapports au jazz sur la base de trois propositions. Nous entendons ici la notion de représentation sociale au sens de Jodelet³⁹⁰.

³⁸⁹ Melot, M. (2001). Culture, transmission et communication. *Les cahiers de médiologie*, 11-1, p.150-151.

³⁹⁰ Jodelet, D. (2003). *Les représentations sociales*. 7^{ème} édition. Paris : Presses Universitaires de France.

Le fait qu'un individu se présente comme « fan de jazz » ou présente l'objet témoigne de sa relation à l'objet. C'est un outil, selon Jodelet, qui permet aux individus d'attribuer des propriétés à l'objet. Les représentations sociales permettent d'affirmer son identité et les raisons de ses mobilités au sein des mondes investis, la manière dont ses représentations participent à agir (ou non) dans le temps et à pratiquer ainsi que la justification de ses engagements.



Figure 39. Publication d'une initiatrice dans le groupe « Le Délirium »

6.1.1. Les représentations sociales du jazz

Au cours du processus d'évaluation des récipiendaires de prix, la progression de l'engagement dans le temps et l'incorporation à des mondes participent à des terminologies. Si seulement près de 20 % des individus se considèrent et sont considérés par leurs pairs comme des « fans de jazz », dans notre enquête, ils ne font pas mention à la catégorie d'« amateurs » ou d'« aficionados ». Nous avons observé, par le biais d'entretiens avec les professionnels, la manière dont pouvait être discuté l'usage des catégories que nous mobilisons au cours de la présentation de nos travaux, mais aussi dans la construction-même de notre questionnaire d'enquête. Par exemple, nous avons noté des basculements opérés par les individus ainsi qu'une évolution de leurs représentations. Le fan de jazz se mue progressivement en amateur passionné ; de l'amateur passionné, il devient un connaisseur ; du connaisseur, il devient un expert confirmé. Chaque étape de ce processus peut également se rattacher à un monde selon le développement de la communication opérée par les individus dans le temps et auprès des acteurs des mondes investis. On pensera alors aux travaux d'Yves Winkin qui montrent comment « des réseaux et des connexions » participent à réunir les individus dans un « collègue invisible » autour d'une communication « orchestrale »³⁹¹. Les résultats montrent ainsi que la transmission au cours des pratiques d'écoute et de sorties participe alors à communiquer sur des représentations sociales partagées. La professionnalisation des individus et l'instabilité de leurs situations professionnelles participent à ces négociations. Les représentations agissent au cours des échanges qu'ils entretiennent entre eux, sur la capacité et la reconnaissance réciproque de la capacité à évaluer et comprendre les objets de leurs pratiques. Les résultats montrent que les variables habituelles (sexe, âge, catégorie socioprofessionnelle) n'agissent pas durablement sur la représentation des pratiques des individus et que les représentations permettent de comprendre les procédés communicationnels qui agissent autour du jazz selon le contexte où se déroulent leurs actions. Sophie Turbé³⁹² montre les limites des catégorisations utilisées à des fins pratiques. L'auteure appuie sa démonstration sur le fait que les fans d'un genre musical s'agrègent à un collectif étendu d'utilisateurs qui partagent l'identification d'objets autour d'une catégorie générique liée à l'intensité de leurs pratiques. Notre étude montre effectivement que les fans de jazz (20 %) peuvent être reconnus comme tels sans fréquenter assidument les lieux du jazz (6 %) ou écouter du jazz régulièrement.

³⁹¹ Winkin, Y. (1981). *La Nouvelle communication*. Paris : Seuil.

³⁹² Turbé, S. (2017). « Mesurer les degrés d'engagement dans les mondes musicaux. Du public au non public de musique métal ». *¿ Interrogations ?*, N°24.

C'est le soutien des autres membres dans les mondes qu'ils investissent en situation de coopération qui participe à cette définition. Au cours de l'enquête, nous avons proposé aux individus d'identifier les trois propositions qui leur semblaient les plus fidèles à leurs représentations du jazz³⁹³. Près de 16 % des individus n'ont pas d'avis sur le jazz. Ce chiffre peut paraître élevé d'autant que les questionnaires ont été administrés sur l'ensemble du territoire avignonnais (espaces publics compris) où le jazz était diffusé au moment de la passation. Ce résultat peut soutenir l'usage d'un recours à l'éducation artistique et culturelle pour favoriser une écoute compréhensive qui façonnera les goûts musicaux. Comme le montre Abric³⁹⁴, le fait de se représenter ses goûts implique pour une partie des individus de rendre concret leurs pratiques afin de transmettre leurs expériences dans les mondes où ils circulent (notamment en développant des sociabilités au cours des expériences), de négocier leurs savoirs et les savoirs des autres personnes dans l'environnement où ils pratiquent et communiquent sur leurs représentations en intégrant des éléments contradictoires.

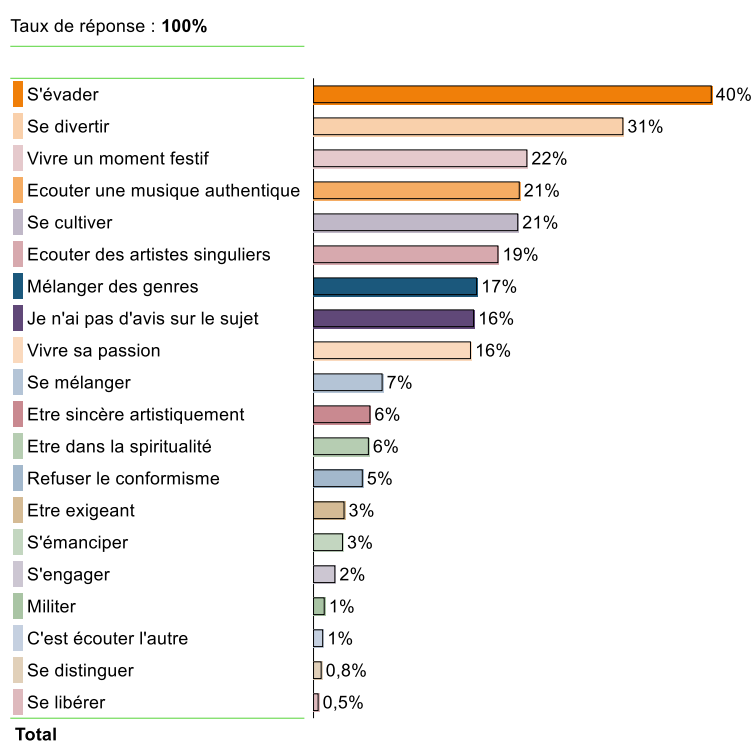


Figure 40. Question 31 : Représentations du jazz (annexes 9 à 11)

³⁹³ L'enjeu était de tester l'hypothèse suivante : le jazz est-il perçu comme une musique militante et distinctive ?

³⁹⁴ Abric J.-C. (2003): La recherche du noyau central et de la zone muette des représentations sociales. In J.-C. Abric (Dir.), *Méthodes d'étude des représentations sociales* (pp. 59-80). Ramonville Saint-Agne, Érès.

Avant de procéder à l'examen du contexte, les résultats à la question sur les représentations montrent qu'une partie des individus attachent le jazz à l'évasion, au divertissement et aux festivités. Au cours des entretiens que nous avons réalisés avec eux, nous avons notamment constaté chez les professionnels ou les plus assidus que ces trois variables étaient déterminantes dans le développement de la transmission de leurs goûts bien qu'elles puissent ensuite être disqualifiées par des individus circulant dans le monde inspiré. À l'Auditorium du Thor, un diffuseur nous évoquait notamment un souvenir en ce sens « J'ai été dans des lieux conviviaux où on pouvait prendre l'apéro dans le 20^{ème} et fréquenter des musiciens avec des copains ». Selon lui, cela a participé à partager des moments festifs autour du jazz et à en faire son métier ultérieurement. Pour d'autres, les soirées dans les clubs parisiens jusqu'au petit matin ou dans les festivals azuréens ont participé à cela. Aussi, pour des individus sortant très occasionnellement, et notamment dans le contexte où le jazz est diffusé dans des espaces en périphérie d'agglomération de manière ponctuelle, le jazz incarne une musique authentique, permettant de se cultiver en côtoyant des artistes singuliers. Au cours des observations, nous avons constaté qu'il s'agissait d'individus qui se définissaient comme des accompagnateurs, pensant activer des représentations partagées avec les enquêteurs. Nous y reviendrons assez largement dans la troisième partie en effectuant un passage par la sociologie et l'ethnomusicologie, en mettant en discussion l'analyse de Richard Peterson sur l'authenticité de la *country music*³⁹⁵, les travaux sur la *world music*³⁹⁶ et une thèse portant sur les festivals allemands de musique du monde³⁹⁷. La quête de l'authenticité peut par ailleurs incarner pour les individus une forme de contestation, un propos militant et une certaine hétérogénéité des représentations³⁹⁸. Catherine Neveu montre comment dans les dispositifs de participation, les individus ont une représentation hétérogène du militantisme où il « est tout aussi nécessaire de ne pas limiter la question de la « participation » aux seuls dispositifs constitués par les institutions, qu'elles soient locales et nationales ; en effet, celle-ci se déploie aussi dans d'autres espaces et selon d'autres modalités, y compris au sein de mouvements ou de collectifs peu visibles ou se tenant volontairement à distance des dites institutions ».

³⁹⁵ Peterson, R. (1999). *Creating country music : Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.

³⁹⁶ Mallet, J. (2013). "World Music". Une question d'ethnomusicologie ?. *Cahiers d'Etudes africaines*, 168, XLII-4, p.831-852.

³⁹⁷ Loopuyt-Bachir, T. (2011). Une musique du monde faite en Allemagne ? : Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui, *Thèse de doctorat en Musique, histoire, société sous la direction de Michael Werner et Wolfgang Kaschuba*. Paris : École des hautes études en sciences sociales.

³⁹⁸ Neveu, C. (2011). Démocratie participative et mouvements sociaux : entre domestication et ensauvagement ?, *Participations*, vol. 1, n°1, p. 186-209.

D'où la nécessité de rendre compte à la fois des processus incertains et hétérogènes et de situer la communication qui se réalise entre les individus pour comprendre leurs relations aux principes évoqués. Il faut également mentionner l'importance de la représentation du jazz pour une partie des individus qui se définissent comme fans de jazz et qui évoluent dans les métiers artistiques et culturels comme le montre l'analyse de Marc Perrenoud dans son analyse des musicos. Enfin, parmi les fidèles qui fréquentent les espaces où le jazz est susceptible d'être diffusé, les représentations agissent autour de la sincérité, de la spiritualité et du refus de céder au conformisme (en critiquant notamment l'uniformisation des goûts) qui s'apparente pour eux à une forme pratique de militantisme. Comme le démontre Neveu, il existe une pluralité de représentations du jazz pour les individus que nous pouvons rattacher à des contextes et des mondes. À ce stade, nous ne pouvons pas dire que l'expert est celui qui entretient le plus de relations avec les acteurs d'un monde jazzistique et le profane celui qui en est le plus éloigné compte tenu de la diversité des mondes où s'engagent les individus.

Les résultats de notre travail montrent qu'il n'existe pas un espace homogène des pratiques. La thèse pourra par exemple être perçue comme un travail de passionné par les membres de ma famille, comme un travail de fans par les membres avec qui j'ai coopéré dans les radios libres, comme un travail de connaisseurs par une partie de mes étudiants et d'experts par une partie des acteurs que j'ai rencontrés à Lausanne. L'existence de ces catégories fait l'objet de communications dans la vie quotidienne³⁹⁹ avec chacun des pairs et des individus au gré de leurs expériences dans les mondes et la reconnaissance réciproque des individus dans les mondes investis. Frédéric Gimello-Mesplomb montre ainsi que tous les experts ne sont pas des professionnels et qu'ils aspirent à le devenir⁴⁰⁰. Il illustre que les experts (ordinaires ou professionnels) usent de connaissances communes, de lieux communs à l'ensemble des individus, choisis à des fins pratiques. À partir de ses travaux, nous observons que les individus peuvent réaliser leurs diagnostics, intervenir sur leurs représentations et évaluer leurs actions. Ainsi, nous allons montrer sur quelles connaissances fondamentales s'appuient les individus pour communiquer.

³⁹⁹ Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 2, *Les relations en public*, Paris : Minit.

⁴⁰⁰ Gimello-Mesplomb, F. (2014). La "qualité" comme clef de voûte de la politique française du cinéma. Retour sur la genèse du régime de soutien sélectif à la production de films (1953-1959). Dans D. Vezyroglou, *Le cinéma, une affaire d'état 1945-1970* (pp. 57-75). Paris: La Documentation française.

6.2. L'identification des récipiendaires de prix

Nous allons rendre compte d'une observation dans le cadre d'un concert au cours du Tremplin Jazz d'Avignon. À l'issue du concert, un individu se rend à la rencontre du batteur qu'il a interrogé cinq ans auparavant. Le batteur l'interpelle en premier : « Bonsoir, ta tête me dit quelque chose. Nous nous sommes déjà rencontrés ? » Étonné, l'individu lui répond « Oui, on avait été présentés par l'organisateur d'un concert à l'AJMi et nous avons réalisé une interview avec ton trio. Ça va bien ? ». La communication semble reprendre là où elle s'était arrêtée entre les deux interlocuteurs, mais un troisième individu dans le dos du premier va intervenir rapidement : « Oui, un peu fatigué, ça fait plaisir de te voir... ». Coupé dans son élan, le troisième protagoniste, un acteur institutionnel intervient « Ça fait plaisir, ça fait plaisir... Lors du concert, tu avais plutôt l'air de dormir sur ton siège. Super le solo de batterie, hein ? ». L'individu, intimidé, décide de venir à notre rencontre « Qu'est-ce qui lui prend d'agir comme ça ? ». Revenons sur la situation initiale, présentée plus haut, où ils se sont rencontrés pour la première fois. L'organisateur du concert au cours du Festival d'Avignon avait mis en relation le journaliste avec le batteur après les balances. Il était l'ancien agent du batteur avec qui il avait terminé sa collaboration en très bons termes depuis 3 mois. La proximité entre les deux hommes était féconde à l'interaction future avec le journaliste, ambassadeur du lieu. De plus, l'interview se réalisait dans les loges où le journaliste et le batteur avaient constaté au cours de leurs échanges préalables à l'interview qu'ils partageaient des goûts en commun. Pendant près de 90 minutes, ils vont interagir sur le parcours du batteur, son actualité et ses projets à venir. Cinq ans plus tard, lors de cette rencontre à la sortie du concert, ils n'ont pas eu l'occasion de se rencontrer depuis. Bien qu'isolé, ce cas est particulièrement symptomatique de la difficulté pour une partie des acteurs du jazz à transmettre leurs passions. La précarité de leurs situations socio-économiques, les choix qu'ils effectuent et l'attachement à un monde conduit à ce type d'actions de communication. Elle met à l'épreuve leurs changements de situations au cours du temps et la recherche de continuité des rapports communicationnels qu'ils entretiennent avec les personnes des groupes qu'ils investissent. En cela, le recours à d'autres personnes du groupe permet d'agir sur la médiation culturelle : le journaliste vis-à-vis de nous, l'acteur institutionnel vis-à-vis du solo de batterie au cours du concert. Cette action de communication participe au processus de négociations et de remédiations formelles en prenant l'information entre les individus au sein du groupe observé.

L'action de communication peut être abordée en termes de ruptures ou de dysfonctionnement si on en reste à cette situation, mais au regard de l'échange que nous avons eu avec l'ensemble des interlocuteurs six mois après, elle fait état d'un processus plus complexe et dynamique. Ces actions évoluent du fait des interactions que les interlocuteurs peuvent entretenir entre eux au cours du temps et d'autre part du fait de la volonté des individus de préserver leurs identités. Denoux⁴⁰¹ montre en effet qu'elle implique plusieurs espaces de rencontres où il suppose que les individus transmettent à leurs tours des principes réinterprétés, issus de différentes sociabilités. Ces « négociations ordinaires » participent au développement de leurs relations de communication. De même que l'identification des récipiendaires de prix participe à des sociabilités entre les individus comme nous venons de le voir. À ce titre, on se rappellera l'analyse similaire de Stuart Hall. Elle suppose de décrire comment les individus ne sont pas enfermés dans des communautés et dans des traditions figées. Ce que Stuart Hall appelle « la limite démocratique ou cosmopolite des alternatives à la fois libérales et communautaires »⁴⁰².



Figure 41. Participation d'enfants à la Goguette en folie (octobre 2016, bar Le Zinzolin)

⁴⁰¹ Denoux, P. (1995), *L'identité culturelle*, t. XLVIII, n°419 ; *Bulletin de Psychologie*, p.264-270.

⁴⁰² Hall, S. (2007). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Editions Amsterdam, p.326.

6.2.1. *Fréquenter les acteurs institutionnels*

À travers la circulation des objets (disques ou fichiers numérisés) et l'implication des individus dans le temps ; nous avons souligné l'importance de l'évolution de l'information mobilisée par les individus dans les pochettes des disques et l'importance des moyens de conservation mobilisés par les individus pour transmettre leurs passions musicales. Conservation d'une part qui suppose de trouver des classements communs au sein du foyer familial et information d'autre part qui permet de traduire ces classements avec différents individus au sein du foyer et au sein des réseaux extrafamiliaux. Souvenez du cas du disque de *Nat King Cole*. Nous observons également que l'identification des récipiendaires de prix pose la question de la mémoire des prix et de la restitution des expériences vécues au contact des récipiendaires de prix selon le principe de la constitution d'une mémoire collective exposée plus haut⁴⁰³. Tout comme il semble plus ou moins important pour les récipiendaires de prix de fréquenter le CNSMDP pour être reconnus par les acteurs du monde créatif ; il est, au regard des entretiens effectués avec les professionnels, plus ou moins important pour eux d'avoir fréquenté les acteurs des réseaux institutionnels. Le fait par exemple que ces individus aient eu l'occasion de coopérer avec ou à proximité de l'Orchestre National de Jazz (ONJ), de l'Union des Musiciens de Jazz (UMJ), du CIM (Centre d'Informations Musicales) et de fréquenter des membres de l'AFIJMA (devenue AJC) avec des musicien.ne.s présents dans les commissions au Ministère de la Culture et au DRAC à participer par exemple au développement de leurs professionnalisations dans le monde créatif en complément de pratiques étendues dans d'autres mondes selon les perspectives qu'ils ont développées dans leurs vies respectives. Nous constatons que la transmission culturelle devient efficace lorsque les individus peuvent agir et transmettre de l'information à leur tour. Or, à l'exception d'expositions temporaires à la Cité de la Musique et dans des espaces singuliers, il n'existe pas, en France, d'espaces dédiés à des expositions permanentes du jazz. Les expositions valorisées s'organisent dans les espaces institutionnels où ce sont généralement les artistes qui exposent. Au regard des observations réalisées dans ces espaces, la médiation humaine est très efficace et appréciée des individus. Elle constitue une trace visible et durable où la conservation des billets, des photographies, d'articles de presse et la présence à de nombreux dispositifs de médiation culturelle participent à ces actions de transmission culturelle. Elle agit dans leur désir de déplacements comme un miroir du temps qu'ils engagent pour transmettre leurs pratiques (cf. figures ci-après).

⁴⁰³ Halbwachs, M. (2005 (1950)). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

Taux de réponse : **100%**

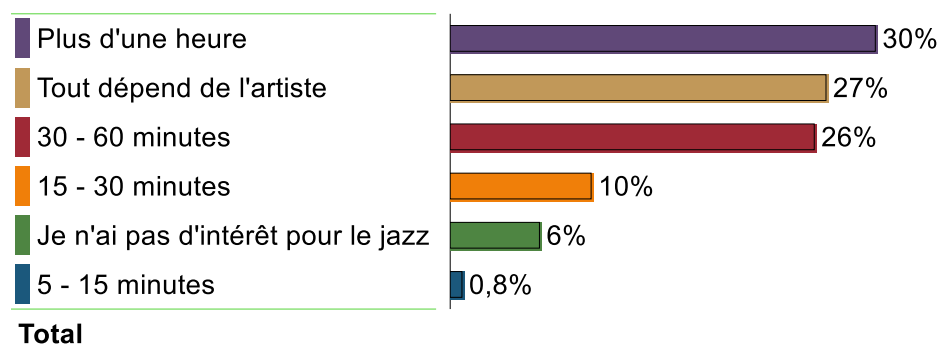


Figure 42. Question 30 : Temps maximum pour se rendre à un concert (annexes 9 à 11)



Figure 43. Exposition "Les carnets de Guillaume Ségueron", photographie réalisée par Dominique Louis Héraud, AJMi, 31/03/2016

6.2.2. Connaître les récipiendaires de prix, du fan au passionné de jazz

Nous l'avons mentionné plus haut, pour les individus, transmettre sa connaissance des récipiendaires de prix consiste à fréquenter les récipiendaires de prix ou les identifier par le biais de différentes médiations culturelles dans et en dehors les espaces (cinéma, publicité, variétés, etc.). Le fan de jazz peut en écouter régulièrement et sortir occasionnellement dans les espaces où il est diffusé. En revanche, pour identifier les récipiendaires de prix jazzistiques, le fan se mue en passionné de jazz. Ce savoir-faire, perçu par les individus, est transmis essentiellement à l'oral et par le biais des disques. D'où l'importance d'identifier des tensions à travers le cas évoqué plus haut par le journaliste au Tremplin de Jazz. Les tensions qui peuvent apparaître entre les individus au moment des communications ne sont pas donc pas anecdotiques, elles peuvent jouer un « tournant » défavorable au développement des pratiques. Au regard de la figure précédente, on observe qu'un peu plus du quart des individus (27 %) sont prêts à faire varier leurs temps de trajet en fonction du nom de l'artiste, plus des trois quarts d'entre eux (80 %) ne connaissent pas leurs noms et notamment ceux des récipiendaires ayant obtenu le plus de prix au cours des années 2000. Dans leurs représentations, ils invoquent le fait qu'ils ne sont pas assez passionnés pour connaître les noms des musicien.ne.s. Serge Moscovici a notamment montré comment des scientifiques avaient participé à cette co-représentation en considérant que « le modèle de connaissance se compose de la perspicacité immédiate d'un individu »⁴⁰⁴. Or, comme le précise l'auteur, il cohabite de nombreux modes de transmission des connaissances faisant appel à des représentations réelles et fictives qui varient en fonction du contexte où se situent les individus. Le chiffre important ne signifie pas pour autant que les individus que nous venons de décrire ne fréquentent pas des concerts de jazz où ces récipiendaires sont présents, la renommée n'est simplement pas une variable déterminante dans leurs sorties. On se souvient de l'importance qu'occupent l'esprit des lieux, la programmation, le prix de l'entrée et l'accueil de l'équipe. Il y a donc tout un travail de sensibilisation à effectuer dans les lieux autour de la relation entre les individus ; pas uniquement autour de la valorisation des musicien.ne.s. Jean Caune mentionne utilement que « La communication culturelle peut élargir son ambition, insérer la production et la diffusion artistique dans l'espace social en réintroduisant le tiers manquant : le public potentiel de l'œuvre »⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ Moscovici, S. (2013). *Le scandale de la pensée sociale*. Paris : EHESS, p.36.

⁴⁰⁵ Caune, J. (1991). De l'influence de la communication sur la diffusion artistique, *Télématique, Education, Arts du spectacle. Questions de/Sur la recherche*, p.97-114.

Cette évaluation varie là aussi selon le contexte où se réalise la transmission culturelle. Souvenons-nous des tournées avec Richard Galliano où les personnes me demandaient à l'issue des concerts des disques concernant la référence aux Escapades du Petit Renaud, de la publicité Carré Frais ou de la référence à une commande de Roland Petit pour évoquer le titre Chat Pitre. On voit bien à travers cet exemple qu'il n'existe pas un espace homogène où les individus reçoivent et transmettent leurs passions jazzistiques. On constate même que la transmission des goûts peut participer à la transmission de dégoûts pour des individus qui sont engagés dans des mondes en particulier et relatent des disputes au cours de l'établissement des grandeurs.

Taux de réponse : 100%



Figure 44. Question 34 : Identification des artistes qui ne se sont pas des artistes de jazz (annexes 9 à 11)

Les fans transmettent donc leur plaisir à écouter et à voir occasionnellement des concerts alors que les passionnés transmettent l'attachement à des noms et à travers les noms à des expériences vécues ou perçues avec eux. Ce qui explique que près de 3 % des passionnés considèrent qu'Ibrahim Maalouf, Anne Ducros ou Gregory Porter ne sont pas des artistes de jazz. De même que la communication autour de la diversité de leurs pratiques conduit certains individus à les identifier dans d'autres genres musicaux ou à critiquer leurs coopérations avec les acteurs des industries culturelles. Nous pouvons nous rappeler la critique du principe de diversité culturelle émise par Philippe Bouquillon⁴⁰⁶ et Bernard Miège⁴⁰⁷. Elle implique notamment de montrer comment le processus d'évaluation s'articule avec la notion de diversité culturelle, œuvrant également du point de vue des industries et des politiques culturelles. Ce qui participe selon eux à consolider les « acteurs dominants des contenus ». Or, ici la variable du temps et le suivi pas-à-pas des fans de jazz permettent d'observer le dynamisme de leurs pratiques culturelles et communicationnelles. Ajoutons à cela que les principes restent guidés par des représentations, réelles et fictives, vécues ou perçues par les individus et qu'il n'existe pas un mode homogène de transmission des savoirs et des connaissances.

⁴⁰⁶ Bouquillon, P. (2008). La diversité culturelle. Une approche communicationnelle, *Questions de communication*, 13, p.251-258.

⁴⁰⁷ Miège, B. (2012). La théorie des industries culturelles (et informationnelles), composante des SIC, *Revue française des sciences de l'information et de la communication*.

6.2.3. Connaître les prix et les *side.wo.men*, du passionné à l'expert

On mesure cette nuance notamment dans la capacité des individus à fréquenter les récipiendaires de prix dans le cadre de leurs passions à travers des engagements réciproques dans la presse spécialisée ou en créant des labels pour assurer leurs promotions. Ces résultats viennent conforter la thèse de Sophie Turbé qui montre que le développement de l'expertise conduit les individus à se professionnaliser au contact des musiciens dans l'industrie culturelle⁴⁰⁸. Notre approche diffère sensiblement de l'analyse de Sophie Turbé. L'auteure montre que l'implication des individus dans les médias participe, par exemple, au développement d'engagement des individus dans les industries culturelles. Notre objet suppose de nuancer cette participation à partir d'une négociation qui s'opère dans le temps. Elle est négociée par les individus dans les médias investis, dans le groupe investi et dans la manière que les individus s'investissent eux-mêmes de ce travail et notamment dans la nature du média et de la communication autour de la transmission culturelle. Par exemple, lorsque nous réalisons des entretiens à Radio Campus, nous transmettons notre passion du jazz auprès des auditeurs, des camarades qui nous accompagnaient dans la réalisation de l'émission (tout en négociant du temps pour réaliser l'émission avec eux), auprès des musicien.ne.s interrogé.e.s, de leurs collaborateurs, de leurs collaboratrices et la manière dont nous avons la sensation de communiquer au contact des professionnels (acteurs industriels ou non). Nous avons réalisé près de 500 heures d'entretiens, une centaine a été partagée par les acteurs du monde créatif, mais à aucun instant par les acteurs du monde industriel. Comme le montre Bernard Miège⁴⁰⁹, les canaux médiatiques valorisés par les acteurs du monde industriel sont ceux qui vont représenter une opportunité de toucher une audience élargie (médias nationaux et généralistes) même si le calcul de l'audience est largement discutable. Si j'ai pu compter sur le relai des acteurs créatifs, probablement négociés, c'est que j'ai établi une relation de communication dans la durée avec eux et qui est en permanence remise en question.

⁴⁰⁸ Turbé, S. (2011). Observation de trois scènes locales de musique métal en France. Pratiques amateurs, réseaux et territoire, *Thèse de doctorat en Sociologie sous la direction de Jean-Marc Leveratto*. Metz : Université de Lorraine.

⁴⁰⁹ Miège, B. (2000), *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Taux de réponse : 100%

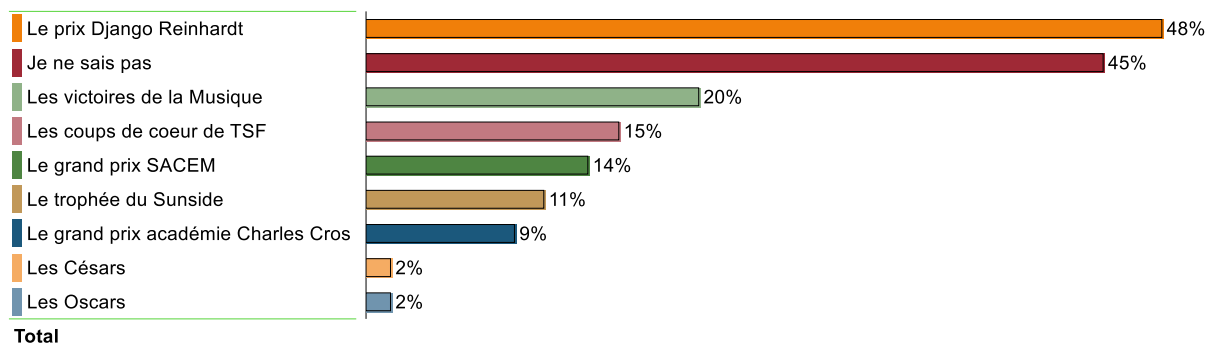


Figure 45. Question 35 : Identification des récompenses qui consacrent le jazz (annexes 9 à 11)

En effet, la passion ne suffit pas, il faut négocier et coopérer avec les individus comme Sophie Turbé le montre lorsqu'elle précise que les publics sont également membres de groupes musicaux ou produisent des concerts. Le passionné peut développer un engagement dans le temps et des relations avec une partie des individus agissant dans les mondes qu'il investit et ainsi être perçu comme un connaisseur encyclopédique. À travers ces actions de communication, on note que le renouvellement de l'action et la pratique ordinaire impliquent que chacun contribue « à mettre en mouvement les citoyens dans des projets concrets à court terme qui font bouger, à plus long terme, les représentations que les citoyens peuvent avoir des pratiques politiques et citoyennes »⁴¹⁰. C'est-à-dire que ces individus sont prompts à renouveler les usages sociaux et culturels, les entrepreneurs d'aujourd'hui sont les fondateurs d'hier. Soit le fait qu'ils expriment la volonté d'œuvrer pour une « responsabilité agissante »⁴¹¹. Jonas montre notamment comment la communication de ces individus implique de poursuivre la pensée et la pratique citoyenne autour de la connaissance d'eux-mêmes, d'un travail de réflexivité et de la volonté de rendre plus humaines leurs communications en vue de développer une expertise.

⁴¹⁰ Bernard, F. (2006). Organiser la communication d'action et d'utilité sociétales. Le paradigme de la communication engageante, *Communication et organisation*, 29, p.64-83.

⁴¹¹ Jonas, H. & Greisch, J. (2013). *Le principe de responsabilité : Une éthique pour la civilisation technologique*, Paris : Champs.

En effet, l'identification de chaque label et chaque album primé dans le temps est, par exemple, un moyen d'être reconnu comme un connaisseur par les individus du monde investi, d'où la graduation ci-dessous. Par exemple, situer une Victoire du Jazz comme un indicateur du succès dans le monde de l'opinion sera perçu comme être connaisseur de ce monde, mais une connaissance partielle pour un expert ayant une vision plus précise. Les spécificités du jazz en France permettent de témoigner de situations particulières. C'est-à-dire que du fait de la nature de notre objet, les individus sont amenés à avoir une représentation très diversifiée des objets de leurs pratiques et des manières de les transmettre au cours du temps. Par ailleurs, le fait que les récipiendaires de prix soient à la fois des leaders et des accompagnateurs, engagés dans de nombreux univers, conduit les connaisseurs à avoir des difficultés pour identifier les fonctions d'accompagnateurs de récipiendaires de prix au cours des années 2000. L'expert est celui qui va avoir une vision très précise des coopérations qui s'exercent sur le marché du jazz. Florence Ducommun, membre du jury du Tremplin Jazz d'Avignon revient sur cette nuance au cours de notre entretien :

« Moi, je me sens moins calée que toute l'équipe qui est là (Franck Bergerot, Sophie Chambon, Jean-Paul Ricard, etc.). Ce sont des professionnels qui connaissent l'histoire du jazz sur le bout des doigts. Ils sont capables de sortir le jour du concert, le line-up d'un concert [qui a eu lieu] il y a 30 ans. C'est un savoir encyclopédique. À côté d'eux, je ne me sens pas toujours à ma place. Je peux livrer mon ressenti, mais je peux difficilement l'expliquer, le rapprocher d'une expérience historique, par exemple. Je suis incapable de situer des morceaux vis-à-vis de l'histoire de ces musiques. [...] Je suis investie par quelque chose qui me dépasse ; j'écoute, j'essaye d'apprendre, mais ce n'est pas toujours évident. »
Florence Ducommun, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 37, Tremplin Jazz d'Avignon, le 05/08/2017.

À travers ce témoignage, nous percevons comment à différents endroits, les individus évaluent leurs compétences et la compétence des autres membres pour désigner les différentes qualités⁴¹². Ici, l'expert qui a la connaissance encyclopédique est à la fois une personne ordinaire et/ou un professionnel. C'est celle ou celui qui a une connaissance de l'histoire du jazz, du personnel des formations primées et des dates de leurs concerts. D'autres auteurs s'intéressent à la graduation de l'expertise dans le domaine du vin, par exemple. En posant la question de la sensibilité olfactive des experts, ils montrent que les individus disposent d'une expertise ordinaire sans disposer de savoirs extraordinaires⁴¹³.

⁴¹² Ces descriptions sont également perceptibles et analysées dans le domaine du cinéma (cf. Jullier, L. (2002). *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris: La Dispute).

⁴¹³ (cf. Chollet, S. & Valentin, D. (2000). Le degré d'expertise a-t-il une influence sur la perception olfactive ? Quelques éléments de réponse dans le domaine du vin. *L'Année psychologique*, 100-1, p.11-36.

En effet, comme nous l'avons précisé, ces catégories ordinaires sont également discutées à l'extérieur des concours par les individus eux-mêmes, leurs groupes d'appartenance et par le biais d'une série de médiations culturelles. Un.e récipiendaire de prix ou un.e expert.e pourra ainsi être disqualifié ou valorisé selon les effets de reconnaissance réciproque. 87 % des individus ne parviennent pas à identifier les side.women primés alors que 13 % y parviennent. Nous avons observé que ces dynamiques culturelles participaient pour les récipiendaires de prix à basculer d'un monde à l'autre ou à s'attacher à un monde en particulier en devenant un membre actif du monde concerné. Nous pensons là aux récipiendaires du monde créatif qui sont militants et peuvent s'engager en opposition au monde industriel. Il en est de même pour les publics qui cherchent à gagner en stabilité dans le monde industriel. La difficulté à négocier au sein de ses pairs le développement d'une passion musicale conduit à faire des choix. Pascal Bussy, responsable de label, précise que :

« Ça devient très rapidement compliqué lorsqu'il faut vivre avec un enfant puis deux enfants. J'ai cherché à trouver un travail plus stable que celui de pigiste. J'ai travaillé 3-4 ans au service import de la FNAC. C'était une époque où le marché du disque était florissant, je m'occupais des ventes des avant-premières. Maintenant, on ne connaît plus trop ça car tout sort en même temps. Par Internet tout le monde a l'information en même temps. » Pascal Bussy, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 36, Tremplin Jazz d'Avignon, le 10/08/2017.

Dès lors, le fait d'appartenir à un monde conduit une partie des individus à mesurer le travail en engageant des principes attachés à son monde d'appartenance si le monde d'appartenance permet de se projeter dans l'avenir. Or, au cours des années 2000, la difficulté de pérenniser une activité durable dans un monde en particulier, y compris dans le monde marchand, où les professionnels sont amenés à perdre et à gagner beaucoup d'argent conduit à une grande instabilité pour mobiliser des outils de mesure du travail musical. C'est la recherche d'une relation de confiance dans la durée qui régit en partie la communication entre les individus tout en intégrant la difficulté à pérenniser cette situation. Comme le fait remarquer Patrice Flichy, le fait que les experts participent à coproduire l'information permet de « faire cohabiter des connaissances qui n'ont pas la même légitimité »⁴¹⁴. Ainsi, en se mesurant au travail des professionnels, les experts ordinaires évaluent l'évolution des rythmes sociaux et leurs impacts sur l'organisation du travail musical. À court terme, il s'agit, selon Flichy, d'articuler le « travail avec le plaisir, articuler le travail avec les loisirs, rechercher de la performance »⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Flichy, P. (2010). *Le sacre de l'amateur*. Paris : Seuil, p.69.

⁴¹⁵ Flichy, P. (2017). *Les nouvelles frontières à l'ère numérique*. Paris : Seuil.

Le fait que des individus travaillent avec une messagerie électronique et un téléphone portable suppose qu'ils peuvent communiquer nuit et jour tout en étant contractuellement rattachés à un contrat de travail mentionnant une temporalité antérieure ou postérieure au début des années 2000. S'il est d'usage de dire que les professionnels de la culture ne comptent pas leurs heures, la précarisation de leurs situations et l'accélération de leurs cadences de travail ne leur permettent pas toujours de croire ou anticiper un avenir plus stable. Ainsi, Patrice Flichy montre notamment comment les dispositifs des technologies de l'information et de la communication participent à accueillir des experts ordinaires plus autonomes, moins contraints par des dispositifs institutionnels en valorisant ce qu'ils font dans d'autres dispositifs qui rencontrent l'adhésion de nouveaux individus⁴¹⁶. Comme lui, nous observons que pour une partie des individus, le temps consacré à ces pratiques professionnelles et le temps consacré à la transmission de leurs goûts peuvent être associés à des loisirs. Ainsi, selon eux (comme le souligne Roger Sue⁴¹⁷), l'absence de régulation du temps libre conduit à négocier l'établissement d'activités en lien avec des thématiques domestiques, en arguant les principes de convivialité et d'activités familiales qui rentrent en écho avec les problématiques des mondes domestiques. Le propos de Roger Sue consiste à orienter la production par les personnes agissant dans la société et non l'inverse tel que cela existe aujourd'hui dans les pratiques communicationnelles. Dans cette perspective, il convient de confirmer ou non la thèse de ces deux auteurs, en étudiant le rapport des individus aux médias et aux festivals ainsi que leurs représentations négatives du jazz.



Figure 46. Interview et live de Norig Gadji et Sébastien Ginjaux chez Mathias Levy, réalisé par Patrus 53.

⁴¹⁶ Flichy, P. (2017). *Les nouvelles frontières à l'ère numérique*. Paris : Seuil.

⁴¹⁷ Sue, R. (1993). *La sociologie des temps sociaux : une voie de recherche en éducation*, *Revue française de pédagogie*, n°104, p.61-72.

6.3. La négociation des outils de mesure de la valeur et des mondes où agir

Compte tenu de l'incertitude à percevoir les mêmes objets au cours des expériences dans les mondes investis, Bessy et Chateauraynaud⁴¹⁸ montrent comment les individus négocient les critères de transmission culturelle au cours de leurs expériences au sein de ces mondes et à l'extérieur afin qu'ils créent des catégories d'appréciation communes. Ce constat conduit, selon eux, les individus à s'ancrer durablement dans un monde physique qui partage des représentations et des catégorisations communes en qualifiant les experts et en disqualifiant les faussaires. La clarté et la possibilité d'agir durablement dans le monde investi participent, selon eux, à l'émission des représentations et des catégories qui agissent dans le monde investi. L'expert (professionnel ou personne ordinaire) est celui qui va justifier et prouver la manière dont les individus transgressent les conventions des mondes investis. Or, nous venons de rappeler les difficultés contemporaines pour développer cette forme d'expertise. La question des rythmes sociaux et des difficultés à dynamiser ces expériences futures conduisent au cours des années 2000 les individus à coopérer au sein de réseaux partageant les mêmes principes. Nous avons cité plus haut le cas des fédérations nationales comme l'AJC et sa porosité avec des acteurs européens et mondiaux. À travers les trois catégories des membres identifiés au cours des focus groups (fondateurs, novateurs et entrepreneurs), nous avons relevé les dynamiques internes et l'instabilité des pratiques professionnelles au cours de la période. Comme Bessy et Chateauraynaud, nous constatons que l'engagement durable des fondateurs des institutions membres et particulièrement les fondateurs de la fédération participe fortement à l'émission des principes lors de la communication publique. Malgré l'instabilité et l'incertitude à négocier au sein du réseau les outils de mesure, la transmission s'est opérée au cours des années 2000 par l'intégration progressive de membres partageant les principes des fondateurs au sein du réseau créatif tel que le décrit Bruno Latour⁴¹⁹. C'est-à-dire par le biais d'un attachement physique et renouvelé des fondateurs et l'organisation de sociabilités dans les dispositifs d'actions culturelles avec les différents membres du réseau. Les interdépendances participent alors à dynamiser les négociations des outils de mesure et l'établissement des conventions au cours des communications publiques.

⁴¹⁸ Bessy, C. & Chateauraynaud, F. (2014), *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris : Pragmatismes.

⁴¹⁹ Latour, B. (2000). Factures / fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement. Dans M. P. André Micoud, *Ce qui nous relie* (pp. 189-208). La Tour d'Aigues: L'Aube.

6.3.1. La diversité des pratiques festivalières dans le temps

En observant des assemblées générales, on pourrait être tenté de présenter mécaniquement l'opposition entre une économie publique (centrée sur la création) et une économie privée (centrée sur la recherche de profits) ainsi que montrer l'entre-deux généré par l'intégration des structures coopératives de production ou des start-up au cours des années 2000. À gros traits, on pourrait traduire l'opposition entre les festivals commerciaux incarnés par Jazz à Vienne ou Jazz in Marciac en les opposants à l'Europa Jazz ou Jazzdor tout en désignant des ponts comme le *Reims Sunnyside Festival*. Or, nous l'avons vu, les individus au cours du temps circulent dans les différents espaces avec le soutien plus ou moins durable de leurs pairs et des autres individus au cours de leurs pratiques culturelles qui participent à une relative homogénéisation de leurs pratiques au sein des réseaux. Il convient également d'évoquer que la circulation des individus et des objets en dehors des mondes professionnels agissent. C'est-à-dire que nous pouvons nous interroger sur l'évolution des pratiques festivalières en tant que pratiques culturelles. Simon Frith⁴²⁰ a notamment montré comment l'essor technologique de la musique enregistrée a dynamisé l'intérêt des individus pour le *live*. En s'appuyant sur le cas de la Grande-Bretagne, il a relevé le fait que la performance musicale *live* a été accompagnée d'une communication sur l'engagement musical des individus. D'autres auteurs comme Bruce Johnson⁴²¹ ou Sophie Maisonneuve⁴²² ont montré depuis à travers le cas du *Brisbane International Jazz Festival* et le festival *des Folles Journées* comment dans leurs communications, les individus transmettent d'une part une partie de leurs identités et de leurs cultures au sein des mondes investis au cours de leurs expériences ainsi que d'autre part comment l'accumulation des informations passées, présentes et à venir bien qu'incertaines participent à situer leurs engagements réciproques. Notre enquête s'inscrit en résonance avec ces écrits. La transmission culturelle agit dans et en dehors l'espace-temps face à nous au moment de l'enquête. Pour s'établir durablement, elle suppose que les enquêtés partagent une série de conventions et de représentations. Cela suppose également de communiquer sur ces relations réciproques.

⁴²⁰ Frith, S. (2007). *La musique live, ça compte* Réseaux, p. 179-201

⁴²¹ Johnson, B. (2000). *The Inaudible Music: Jazz, gender and Australian modernity*. Sydney, NSW, Australia: Currency Press Pty Ltd.

⁴²² Maisonneuve, S. (2009). « L'expérience festivalière : dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût » in Anthony Pecqueux et Olivier Roueff (dirs), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Editions de l'EHESS, p.85-115.

Dans son entretien Michel F., précise qu'il conserve les billets des concerts :

« [...] C'est le plus beau, celui de l'île de Wight. Ce festival avait lieu en 1970 avec Jimmy Hendrix, Miles Davis [...] Il y a ensuite un billet de 1988 pour un concert de Miles Davis auquel j'ai assisté puis celui du concert de Dizzy Gillespie au North Sea Jazz Festival. [...] C'est là où j'ai vu Peter Brötzmann pour la première fois en 1987. Il y avait aussi bien Ornette Coleman, Dizzy Gillespie que Sarah Vaughan et autres en trois jours. Dans cette enveloppe, il y a aussi des concerts à Marciac. [...] J'ai ainsi un billet d'un concert de John Zorn en 2007 ou celui d'Ornette Coleman (je l'ai revu beaucoup au North Sea Jazz), Sonny Rollins et Evan Parker, j'ai fréquenté le festival [de Marciac] au début des années 2000 avec ma femme et les enfants en camping-car. On faisait du camping sauvage en pleine campagne à cinq minutes du chapiteau. Il y a aussi un billet d'un concert à Vienne d'Anthony Braxton ou des billets de Jazz en Lubéron. [...] Il y avait aussi de belles choses comme le concert de Louis Sclavis à la salle Benoit XII, organisé par l'AJMi. [...] Les billets sont à mon nom et à celui du musicien alors ça crée un souvenir particulier, un rapport avec eux. Il y a aussi un billet de Keith Jarrett aux nuits de Fourvière, à Lyon ou d'Archie Shepp à la Cour d'Honneur au Festival d'Avignon en 2006. Les billets sont conservés dans une enveloppe. Avant je l'ai avais mis sous cadre, mais maintenant la maison est plus petite. Ceci dit, je crois que je vais les mettre dans les CD correspondants ». Michel F., entretien avec Mathieu Feryn, annexe 18, Café Chez Françoise, le 15/11/2015.

Ainsi, nous remarquons à travers le témoignage de Michel F. que les individus peuvent dessiner leurs propres trajectoires dans, en dehors et à proximité des scènes culturelles telles qu'elles peuvent être définies par les acteurs institutionnels d'un territoire. C'est-à-dire que la notion de scène amène à étudier les circulations des individus dans le temps, au niveau local, national et international. Les freins principalement évoqués au développement de cette transmission culturelle sont liés au fait que les interactions dans les festivals peuvent être représentées par les individus comme trop bruyantes ou trop onéreuses et que les individus se sentent trop vieux pour fréquenter les festivals où le rapport à la musique est représenté par la machine qui coupe des interactions humaines⁴²³. Pour d'autres, le fait qu'il y a trop de mondes freine leur envie car la foule vient perturber le rapport « amical » qu'ils entretiennent avec les récipiendaires de prix. La recherche de proximité et de convivialité est donc une attente forte pour les individus, notamment au moment de transmettre. Sur ce point, on peut utilement se référer à l'article d'Umberto Eco⁴²⁴. L'auteur démontre notamment comment les dispositifs musicaux participent à valoriser une communication entre les individus et les machines, comment ils font « corps ». L'élément qui revient également est le manque d'intérêt et la sensation que les festivals sont destinés uniquement à des fans ou des amateurs de jazz, éloignés de leurs pratiques culturelles.

⁴²³ Pour cela, on peut se référer à un article ancien d'Umberto Eco (cf. Eco, U. (1965). La musique et la machine. *Communication*, 6, p.10-19).

⁴²⁴ Taillibert, C. (2013). *Les festivals aux prises avec l'engagement citoyen*, Colloque : l'engagement au cinéma.

Enfin, comme nous l'avions remarqué pour les écoutes et les sorties, la transmission des goûts peut être freinée par les charges de famille, le manque de temps, le fait d'être seul.e pour sortir ou des souvenirs de mauvaises expériences au contact des individus. La communication qui s'organise pour formaliser du temps libre au sein du monde domestique participe assez largement à renforcer les incertitudes. Elle est négociée en permanence et nous observons par ailleurs dans l'entretien à la page précédente que la fréquentation d'autres festivals montre comment et avec qui les individus s'engagent dans de nombreux espaces en dehors des espaces jazzistiques. Sur le territoire, parmi les individus les plus assidus, nous avons pu les observer également dans des festivals de danse contemporaine ou au Festival d'Avignon. Pour reprendre leurs mots, ils « vivent par et pour la culture, sans étiquettes ! Si on vient chaque année au Festival, ce n'est pas pour autant que l'on vit 100 % jazz. Depuis que nous sommes à la retraite, on sort dès que l'occasion se présente, on doit participer à deux à trois événements par jour. La culture c'est le budget numéro 1 ! ». Cette recherche de proximité dans les rapports humains se retrouve également dans la communication avec les médias. Le fait d'une part que 80 % des individus déclarent ne pas écouter de programmes jazzistiques et que pour ceux qui en écoutent il est mention de la personnalité de l'animateur participe à relever l'importance de la médiation humaine. Au cours des passations, nous pouvions entendre « J'écoute ce programme car c'est un animateur / une animatrice que j'ai eu l'occasion de rencontrer, il est attachant » ou « j'aime bien ce qu'elle dit car ça fait écho à ma vie ». Les raisons des non-écoutes s'attachent à cela. Pour les individus, le fait de dire qu'ils n'écoutent pas de programmes car ils méconnaissent les programmes dédiés pourrait être traduit par le fait qu'ils n'ont pas eu l'occasion de rencontrer les protagonistes. De même, qu'il n'y a pas de médiations culturelles entre les individus. On se souvient dans les entretiens de la place qu'occupe la rencontre des journalistes dans les clubs dans le cadre de la professionnalisation des individus. Nous pouvons nous rappeler les analyses de la médiatisation par Nathalie Gettliffe-Grant⁴²⁵ et de Charlier et al⁴²⁶. Elles impliquent notamment que les dispositifs médiatiques intègrent les différentes formes de médiation humaine qui s'exercent au cours du processus de médiatisation, de situer les objets et les fonctions de la médiatisation par rapport aux individus concernés et aux conditions de leur scénarisation. Ce qui participe pour les individus à faire circuler l'information. Il y a tout un travail de sensibilisation à effectuer autour de la relation entre les publics et les récipiendaires.

⁴²⁵ Gettliffe-Grant, N. (). Analyse de Médiation, médiatisation et apprentissage, *Apprentissage des Langues et Systèmes d'Information et de Communication*, 7-4, p.153-162.

⁴²⁶ Charlier, B., Deschryver, N. & Peraya, D. (2007). Apprendre en présence et à distance : Une définition des dispositifs hybrides. *Revue Distances et Savoirs*, 4.

6.3.2. Les représentations positives des reproches adressés au jazz

Dans son ouvrage Daniel Martin Feige⁴²⁷ défend la thèse que les musicien.ne.s développent leurs pratiques dans des espaces hétérogènes où l'improvisation fait écho à leurs conditions de vie présentes, passées et futures. Il mentionne que la quête de reconnaissance réciproque entre les différents membres du groupe musical et avec les différents individus présents lors de la performance musicale participe à une philosophie dynamique du jazz. En cela, son travail s'engage dans l'analyse que nous avons effectuée au cours de la rédaction de la première partie de la thèse. Nous pouvons même montrer qu'il est possible de rattacher différentes étapes du processus d'évaluation des individus à des mondes compte tenu des choix qu'ils effectuent et des principes qu'ils communiquent en situation. Il faut signaler que l'apparente stabilité de ces interactions est dynamisée par la communication entre les individus lors de l'établissement de ce processus. C'est-à-dire le fait que les individus peuvent basculer d'un monde à l'autre ou s'engager directement dans un monde en communiquant sur leurs actions. Par exemple, le fait qu'une personne soit recrutée par les acteurs du monde industriel participera à son intégration dans ce monde pour lequel elle partagera plus ou moins des principes en fonction des sociabilités et du temps qu'elle consacrera et qui lui seront consacrés à mesurer ce travail. Mais, l'incertitude des actions à venir pour elle et l'existence de négociations permanentes qui s'exercent sur une période longitudinale comme celle que nous avons étudiée conduit à fragiliser ces dispositifs. Elle permet de formaliser des critères agissant en fonction de contextes situés et de rechercher une forme de consensus. Comme l'avait montré Simon Frith⁴²⁸, l'intérêt des individus pour le *live* n'implique pas que les individus trouvent des outils pour mesurer le travail. 40 % d'entre eux ne reprochent rien au jazz et près d'1 % déclarent ne pas être suffisamment connaisseur pour juger. Bessy et Châteauraynaud⁴²⁹ insistent assez largement sur la nuance entre la réception et le jugement. Pour les auteurs, être en capacité d'évaluer, c'est avoir suffisamment fait l'expérience de l'évaluation et l'avoir confirmé avec d'autres. C'est donc un acte de compréhension. Au cours de notre entretien par téléphone, Pascal Anquetil rappelle « au départ, j'étais assez réticent n'étant pas un musicien ; pour ainsi dire au départ juger était un problème. Alain Guerrini, Xavier Prévost et Franck Bergerot m'ont convaincu et décidé de venir au concours de jazz de la Défense ».

⁴²⁷ Feige, Daniel Martin (2014). *Philosophie des Jazz*, Berlin : Suhrkamp.

⁴²⁸ Frith, S. (2007). *La musique live, ça compte...* Réseaux, p. 179-201.

⁴²⁹ Bessy, C., & Châteauraynaud, F. (2014). *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris: Pragmatismes.

À travers son expérience et celle d'autres professionnels que nous avons mentionnés précédemment, nous percevons les difficultés à évaluer. L'évaluation devient possible en mobilisant une série d'objets sous réserve que les individus ne rencontrent pas de contre-justifications. Or, précisément au sein des tremplins, nous avons pu remarquer que les débats peuvent être vifs. Toute communication est donc instable et passagère. Evaluer, nous le faisons tou.te.s, ce n'est pas appliquer des lois immuables et c'est la possibilité de négocier des principes dans un contexte situé ; pour cela, il faut comprendre. La compréhension par le biais de l'expérience et la transmission de cette expérience avec les différents membres d'un jury fait office d'une stabilité relative. Boltanski rappelle que l'établissement du régime a pour but de mettre fin à une dispute⁴³⁰. Ainsi, le fait que la justification puisse faire face aux contre-justifications agit en complément sur l'intégration des individus au moment de leur compréhension de la portée de leurs communications. Au sein d'un tremplin, l'avis une fois formulé ne sera pas amené à être renouvelé dans les mêmes conditions. Chaque délibération fait l'objet de nouvelles communications. Elle agit en corolaire de la propre vie des individus et de leurs propres représentations. Cet aller-retour permanent agit également dans le sens d'une représentation élitiste du jazz. Le fait que 18 % des individus reprochent au jazz sa dimension élitiste renvoie notamment au fait que ces personnes qui ont eu l'occasion de pratiquer la musique n'ont pas été intégrées. C'est-à-dire qu'elle consiste pour eux à signifier qu'ils n'ont pas pu évoluer dans l'ensemble des mondes qu'ils désiraient. Pour ces individus, dire que le jazz est élitiste peut être traduit par une absence de compréhension des espaces où ils désiraient le jazz et où ils n'ont pas été intégrés voire reconnus par les membres du monde qu'ils incriminent. Cela ne signifie pas que ces individus ne fréquentent pas de concerts de jazz, ils désignent des mondes où ils ne sont pas intégrés. De même pour ceux qui considèrent que les meilleurs.e.s musicien.ne.s sont mort.e.s. Il s'agit de signifier qu'ils n'ont plus de communication avec les musicien.ne.s vivant.e.s. Nous avons observé particulièrement cela chez des discophiles qui sortent peu. Le décès de leurs conjoint.e.s ou la perte progressive de relations sociales avec d'autres individus conduit ces derniers à avoir un sentiment nostalgique à l'égard des musicien.ne.s décédé.e.s qu'ils ont pu écouter ou fréquenter. Réfléchir sur les représentations négatives telles que le préconise Jean-Claude Abric⁴³¹, c'est donner à entendre ce que les individus reprochent et les actions qu'ils n'ont pas réussi à accomplir durablement. Mais, également, l'échec politique et culturel des choix entrepris dans la communication de leurs interlocuteurs. Si vous considérez que les musiciens ne sont plus créatifs, c'est que vous

⁴³⁰ Boltanski, L., & Thevenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.

⁴³¹ Abric, J-C. (2014). *Méthodes d'étude des représentations sociales*. Toulouse : Erès.

regrettez probablement une période de votre vie où vous avez eu un rapport plus assidu avec les acteurs concernés. Cela fonctionne de la même manière lorsque vous considérez que le jazz est devenu trop commercial. Ainsi, la question de l'élitisme n'est donc pas une question de démocratisation culturelle car ces individus ont accès au jazz. Il s'agit de l'évocation d'expériences négatives qui freinent la transmission de leurs représentations positives du jazz. Le fait que nous pouvons aimer quelque chose qui nous a déplu participe alors à faire évoluer nos représentations. Il faut enfin noter que 40 % des individus reprochent le fait que le jazz ne passe pas assez dans les médias alors que près de la moitié des publics n'écoutent pas de programmes consacrés au jazz (figure ci-dessous). Transmettre, c'est donner la possibilité aux individus de concevoir des propriétés de l'objet au cours de leurs pratiques et faire en sorte qu'ils puissent valoriser le jazz avec des critères reformulés. Comprendre les représentations négatives suppose de situer l'analyse des pratiques culturelles sous le régime de la compréhension de l'engagement des individus qui participent à faire évoluer leurs pratiques médiatiques vers une série de médiations culturelles. Comme l'analysent Olivier Voirol⁴³², Eric Macé⁴³³ et/ou encore d'Amanda Rueda⁴³⁴, notre travail met en avant le fait que la communication implique des actes ordinaires croisant une série d'actes quotidiens, imaginaires et culturels. Soit une série de médiations culturelles complexes au cours desquelles se lient communication, culture et politique.

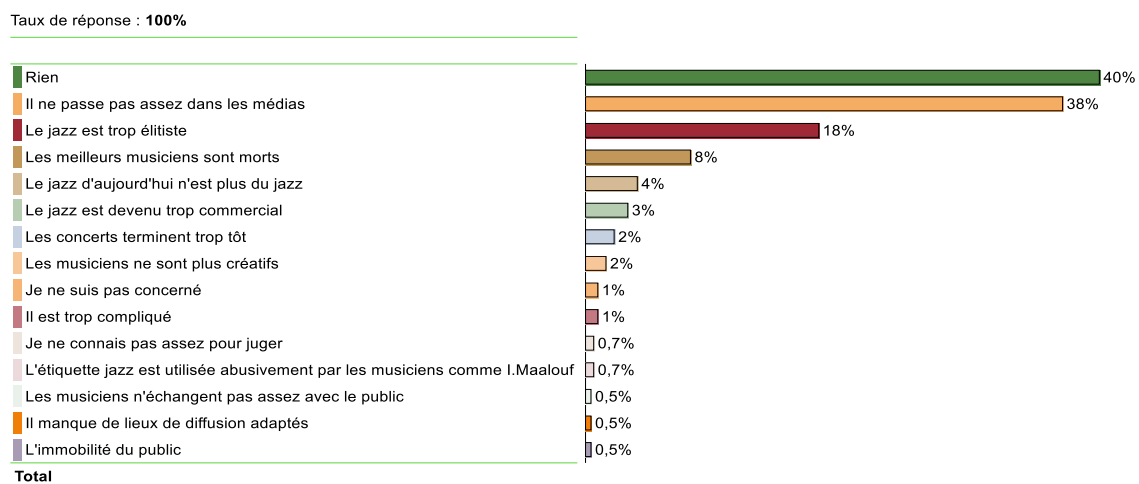


Figure 47. Question 40 : reproches adressés au jazz (annexes 9 à 11)

⁴³² Voirol, O. (2008). Médiations et théorie critique, Questions et actualité d'un projet sociologique, *Réseaux* 148 - 149, volume 26, p. 47-78.

⁴³³ Macé, E. (2006). *Les imaginaires médiatiques, une sociologie post-critique des médias*, Paris, Amsterdam.

⁴³⁴ Rueda, A. (2010). Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ?, *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, n°2, p.88-103.

Synthèse du chapitre

Dans ce troisième chapitre, nous avons remarqué les actions de communication qui permettent aux individus d'agir au cours des médiations culturelles. À partir de nombreuses situations, nous avons décrit la façon dont les individus agissent en s'appuyant sur les compétences mobilisées par leurs pairs et les individus dans le temps. Nous avons identifié les raisons du développement et les freins au développement de leurs pratiques. Nous nous sommes appuyés sur des exemples de tensions agissant entre les différents mondes qui impliquent des efforts de coopération avec les différents individus (ordinaires ou professionnels). Nous avons précisé par exemple que le développement du célibat ou la difficulté à avoir des enfants compte tenu des rythmes sociaux freinent durablement l'insertion dans les mondes. L'établissement de régimes intermédiaires et l'arrivée de nouveaux individus permettent en revanche de basculer d'un monde à l'autre c'est-à-dire de mobiliser une diversité de goûts agissant au sein de ces mondes. Comme pour les récipiendaires de prix, le régime empathique consiste pour les individus à basculer du monde domestique vers le monde civique. L'instabilité personnelle de chaque individu à différents moments de sa vie ou de sa journée peut par exemple conduire ses pairs à avoir un doute sur la réalisation de la transmission de la connaissance jazzistique. Le régime empathique vise à trouver des solutions instables dans la communication pour développer une passion dans le temps. De même que la tension entre le monde inspiré et le monde par projets conduit à l'établissement du régime entrepreneurial par la dénomination des entrepreneurs culturels. Cette activité suppose dans le temps d'une part de justifier son action auprès des autres et d'autre part que les autres deviennent les porte-paroles de sa communication soit d'établir de fortes interdépendances réciproques. Or, l'économie générée par le monde inspiré ne permet pas systématiquement à ces individus de devenir entrepreneurs. La difficulté pour mener de front le soutien à des créations et le développement de projets rémunérateurs (y compris dans d'autres secteurs) freinent la communication des œuvres qui ne rencontrent pas d'individus. Le fait d'être diffuseur, un agent ou un manager ne garantit pas une activité pérenne car cela suppose de maintenir un lien social durable avec l'ensemble des acteurs dans la communication au cours du temps. Effectivement, l'incertitude d'être ou de devenir productif suppose de multiplier les actions de communication dans et en dehors les mondes jazzistiques. Les individus oscillent en permanence entre leurs propres désignations, la représentation de leurs pairs et des individus ainsi que la réception des autres au cours de leurs pratiques culturelles.

L'établissement du régime productif implique que les individus communiquent dans des espaces adaptés et sur leurs pluriactivités. Le fait de survaloriser sa diversification dans le monde industriel peut conduire à l'exclusion de ce monde qui valorise progressivement le travail alternatif réalisé par des amateurs, moins onéreux et moins contraignant du point de vue de la législation du travail. Enfin, pour les individus, le régime « tendance » consiste à être en équilibre entre le monde marchand et le monde de l'opinion. Ces effets de réciprocity varient particulièrement d'un contexte à un autre où les critères mobilisés par les individus participent à désigner l'interdépendance entre eux. Chaque individu établit un processus d'évaluation singulière, négocié au sein de collectifs hétérogènes. À travers le schéma ci-dessous, au centre nous retrouvons le nœud relationnel mentionné dans la partie précédente. L'avancée des processus de chaque individu implique l'avancée des processus de chaque groupe, y compris lorsqu'ils ne sont pas synchronisés. Ainsi, les objets en circulation avec lesquels les individus agissent individuellement et collectivement participent à réguler leurs communications. Ce qui signifie que les individus agissent sur leurs propres dynamiques processuelles avec lesquelles les autres individus en situation tentent d'ajuster leurs communications, leurs cultures et leurs représentations politiques.

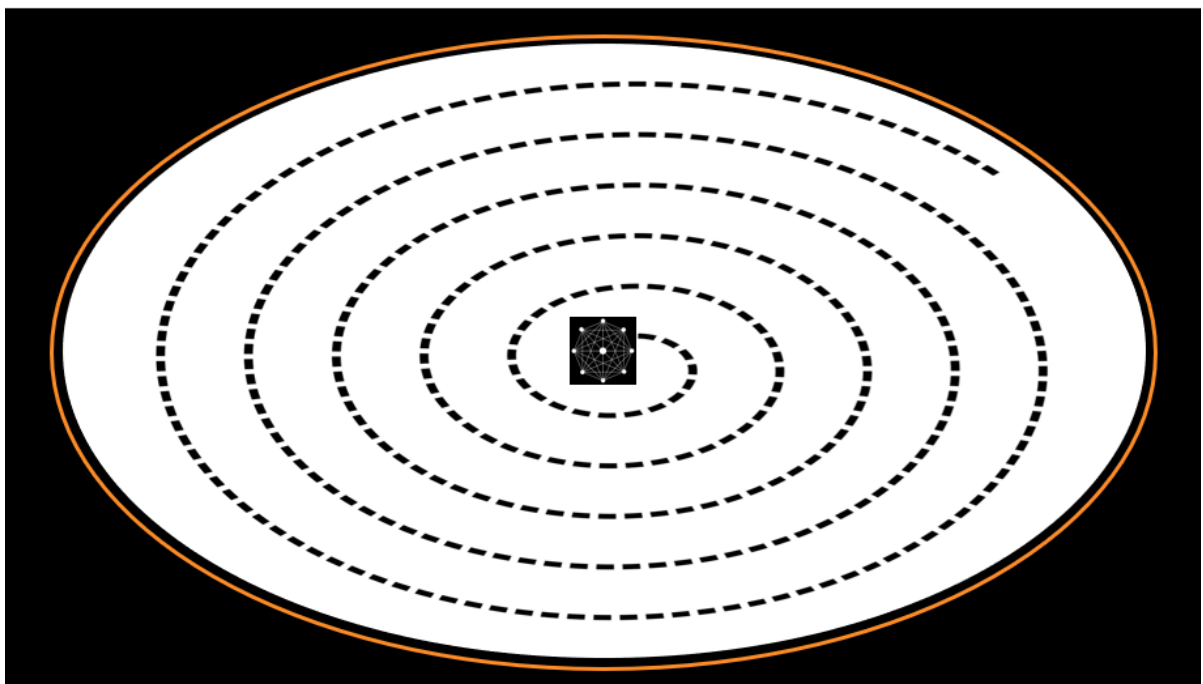


Figure 47. Représentation du processus d'évaluation des récipiendaires de prix

Synthèse de la partie

L'idée d'inégalité d'accès au jazz en France repose sur le postulat qu'il pourrait exister un marché du jazz qui soit perçu par l'ensemble des individus qui constituent la nation. Or, notre thèse montre qu'au cours des deux dernières décennies, il n'y a pas un espace homogène où tout le monde a accès simultanément au jazz. Même lorsque le jazz est communiqué à destination des individus, ils peuvent interagir avec une série de motivations différentes. Oui, lorsque l'on lit dans les Pratiques Culturelles des français (de 15 ans et plus) que 81 % d'entre eux déclarent n'avoir jamais fréquenté un concert de jazz au cours de leur vie, on constate un écart entre leurs pratiques et leurs représentations. C'est un problème que nous avons souvent rencontré au cours de notre enquête, les individus écoutent du jazz sans associer leurs pratiques au jazz. Le réflexe peut être alors d'associer cette problématique à la question du développement des professions jazzistiques. Il n'y a pas assez de « musiciens de jazz » sur le territoire pour permettre aux individus d'avoir accès au jazz. Or, nous avons montré dans le que le développement des professions artistiques n'agit pas sur la démocratisation culturelle, c'est un autre problème. Ainsi, dans le chapitre 4, nous avons montré que les individus communiquent avec des objets, et recourent à des médiations culturelles qui permettent de donner un sens à soi et à la communication lors du classement de leurs écoutes. Nous avons également montré que l'usage des écoutes conduit certains à les désigner dans le monde domestique (privé et à domicile). Pour d'autres, ils développent l'écoute de la musique en valorisant cette action dans le monde civique. L'attribution de propriétés jazzistiques implique que les individus fassent l'épreuve des objets de leurs écoutes avec leurs pairs et les individus au sein des mondes qu'ils investissent. Selon l'endroit où ils se situent au moment de l'enquête, l'écoute sera plus ou moins valorisée dans le monde investi par les individus et en fonction des interactions qui les animent. Au regard de ces résultats, le fait de rattacher un amateur de musique à un genre musical consisterait à attribuer des principes attachés à des mondes particuliers et lui attribuer un ordre de grandeur. Le monde industriel a particulièrement intégré ce phénomène au cours des années 2000 en désignant des « ambassadeurs de marque ». Or, les résultats montrent que les individus négocient en permanence le régime empathique. L'établissement de ce régime implique qu'ils peuvent s'engager dans différents mondes et aussi rester attachés à un monde s'ils ne parviennent pas à convaincre les autres individus au cours de leurs pratiques culturelles. Ils pourront ainsi stabiliser leurs pratiques dans un monde dont ils seront ensuite les porte-paroles.

Dès lors, la tension entre les principes du monde inspiré et les principes du monde par projets conduiront, par exemple, les individus à défendre l'établissement du régime entrepreneurial dans le cadre de leurs activités au contact des professionnels de la culture. Sans prétendre à généraliser ces résultats, nous avons identifié différentes catégories d'actions réalisées par les individus au cours de nos observations en situation. Chacun des exercices qui participent à cette recherche de soi avec les autres conduit les individus à négocier un temps de médiation culturelle où ils peuvent communiquer sur leurs écoutes. Les ambassadeurs cherchent ainsi à être reconnus par les professionnels des mondes qu'ils investissent en contrepartie du temps qu'ils donnent. Tandis que les initiateurs instruisent des projets dans différents espaces conduisant à un engagement entre le monde créatif et par projets en espérant dégager des revenus de leurs actions afin de prendre part à l'activité des « mondes » du jazz. Le processus d'évaluation implique autant qu'ils comprennent et qu'ils soient compris. Ce, à la manière dont un enseignant transmet et reçoit de ses étudiants, un parent éduque et reçoit de ses enfants. Enfin, les traducteurs opèrent une traduction à destination des individus qui souhaitent mettre un mot sur leurs écoutes sans y être parvenu pour le moment en faisant correspondre différentes représentations des mondes. La constitution provisoire de communautés de goûts peut alors favoriser une incorporation des individus et communiquer réciproquement avec les individus impliqués. La perception des individus dans la durée à un monde implique notamment que les individus puissent négocier les grandeurs. L'établissement du régime entrepreneurial conduit par exemple à communiquer sur l'action des individus dans le monde créatif et par projets. Mais cette grandeur est précaire. D'autant qu'au regard des résultats, elle agit à travers des chronologies différentes car les trajectoires des individus sont singulières.

En effet, dans le chapitre 5, nous avons montré comment et avec qui une communauté de pratique peut conduire un.e adhérent.e à négocier ses goûts et son adhésion à une autre communauté. En cela, la manière de transmettre sa passion et les objets de sa passion nous intéresse puisqu'ils participent à transmettre les outils de mesure au cours du temps et les principes préalables à l'élaboration des grandeurs des récipiendaires jazzistiques. Cela implique pour les individus d'opérer une analyse réflexive des catégories en cherchant à encadrer le rôle des experts et des faussaires, par exemple. Nous avons vu que l'écoute multisite amène progressivement les individus à sortir et que chaque écoute et sortie fait l'objet de négociations dans le monde domestique.

Nous avons rappelé que les sorties sont également le lieu où sont négociés les principes d'une partie des mondes où peuvent circuler les individus tout en étant négociés en permanence pour soi et dans l'interaction avec les autres. Cette médiation culturelle est permanente et s'établit dans une certaine instabilité où progressivement les critères d'attribution des principes permettent de régir cette incertitude. Ecouter du jazz ce serait pour toute une partie des individus apprendre une langue ou découvrir une langue étrangère. Voire ce serait essayer d'échanger avec les autres individus dans cette langue et tester la maîtrise de son vocabulaire. Transmettre ce serait tenter de faire circuler des objets pour signifier à d'autres la langue étudiée. Chacun des mondes et des espaces investis fait ainsi l'objet de traductions et d'échanges pour parvenir à trouver une langue commune au cours du temps. Nous pourrions représenter l'hétérogénéité des mondes comme une série de dialectes auxquels les individus tentent de s'adapter pour comprendre et interagir avec leurs semblables dans leurs communications. Dans le même temps, ce processus peut être inversé c'est-à-dire que les individus peuvent échanger à travers des gestes et des émotions sans recourir à l'apprentissage de la langue afin de se faire comprendre. Ils peuvent également s'en remettre à des médiateurs (initiateurs, ambassadeurs, traducteurs) qui se chargent de maintenir une relation de confiance dans le temps entre les différents interlocuteurs.

Ainsi dans ce sixième chapitre, nous avons remarqué les actions de communication qui permettent aux individus d'agir au cours des médiations culturelles. À partir de nombreuses situations, nous avons décrit la façon dont les individus agissent en s'appuyant sur les compétences mobilisées par leurs pairs et les individus dans le temps. Nous avons identifié les raisons du développement et les freins au développement de leurs pratiques. Nous nous sommes appuyés sur des exemples de tensions agissant entre les différents mondes qui impliquent des efforts de coopération avec les différents individus (ordinaires ou professionnels). Nous avons précisé par exemple que le développement du célibat ou la difficulté à avoir des enfants compte tenu des rythmes sociaux freinent durablement l'insertion dans les mondes. L'établissement de régimes intermédiaires et l'arrivée de nouveaux individus permettent en revanche de basculer d'un monde à l'autre c'est-à-dire de mobiliser une diversité de goûts agissant au sein de ces mondes. Comme pour les récipiendaires de prix, le régime empathique consiste pour les individus à basculer du monde domestique vers le monde civique. L'instabilité personnelle de chaque individu à différents moments de sa vie ou de sa journée peut par exemple conduire ses pairs à avoir un doute sur la réalisation de la transmission de la connaissance jazzistique.

Le régime empathique vise à trouver des solutions instables dans la communication pour développer une passion dans le temps. De même que la tension entre le monde inspiré et le monde par projets conduit à l'établissement du régime entrepreneurial par la dénomination des entrepreneurs culturels. Cette activité suppose dans le temps d'une part de justifier son action auprès des autres et d'autre part que les autres deviennent les porte-paroles de sa communication soit d'établir de fortes interdépendances réciproques. Or, l'économie générée par le monde inspiré ne permet pas systématiquement à ces individus de devenir entrepreneurs. La difficulté pour mener de front le soutien à des créations et le développement de projets rémunérateurs (y compris dans d'autres secteurs) freinent la communication des œuvres qui ne rencontrent pas d'individus. Le fait d'être diffuseur, un agent ou un manager ne garantit pas une activité pérenne car cela suppose de maintenir un lien social durable avec l'ensemble des acteurs dans la communication au cours du temps. Effectivement, l'incertitude d'être ou de devenir productif suppose de multiplier les actions de communication dans et en dehors les mondes jazzistiques. Les individus oscillent en permanence entre leurs propres désignations, la représentation de leurs pairs et des individus ainsi que la réception des autres au cours de leurs pratiques culturelles. L'établissement du régime productif implique que les individus communiquent dans des espaces adaptés et sur leurs pluriactivités. Le fait de survaloriser sa diversification dans le monde industriel peut conduire à l'exclusion de ce monde qui valorise progressivement le travail alternatif réalisé par des amateurs, moins onéreux et moins contraignant du point de vue de la législation du travail. Enfin, pour les individus, le régime « tendance » consiste à être en équilibre entre le monde marchand et le monde de l'opinion. Ces effets de réciprocity varient particulièrement d'un contexte à un autre où les critères mobilisés par les individus participent à désigner l'interdépendance entre eux. Chaque individu établit un processus d'évaluation singulière, négocié au sein de collectifs hétérogènes. L'avancée des processus de chaque individu implique l'avancée des processus de chaque groupe, y compris lorsqu'ils ne sont pas synchronisés. Ainsi, les objets en circulation avec lesquels les individus agissent individuellement et collectivement participent à réguler leurs communications. Ce qui signifie que les individus agissent sur leurs propres dynamiques processuelles avec lesquelles les autres individus en situation tentent d'ajuster leurs communications, leurs cultures et leurs représentations politiques.

Partie III : Les dispositifs informationnels en action : critères mobilisés
par les individus au cours des performances et des prix

Nous venons de montrer que les individus s'influencent réciproquement par le biais d'une série de médiations culturelles. Alors qu'au début des années 2000, une relative homogénéité entre publics, musicien.ne.s et espaces de diffusion pouvait s'observer, plus de quinze ans plus tard, les individus ne sont plus exclusifs d'un espace de diffusion, les musicien.ne.s ne sont plus dévolus à un seul réseau, ni à un seul public. Ceci s'observe dans d'autres registres et l'on peut observer des dynamiques similaires avec la fin de l'exclusivité des salles art-et-essai⁴³⁵ pour la diffusion des films classés et reconnus comme étant de qualité (après passage devant une commission)⁴³⁶. Les processus de nomination et d'évaluation des récipiendaires de prix sont dynamiques et ne s'arrêtent pas. Chacun des deux pôles, publics et récipiendaires de prix, entraîne la réponse de l'autre. Il n'y a pas une partie qui vaille plus que l'autre. Cela renvoie à la nature instable des activités jazzistiques, aux systèmes de valeurs agissant dans les mondes du jazz qui ne supportent pas l'ambiguïté, aux conventions de ces mondes où l'on trouve une relation arbitraire, aux dispositifs qui supposent qu'il n'y a pas de possibilité d'erreur, à l'ensemble des informations qui vont accompagner cette communication ; soit tout un ensemble de mesures qui correspondent à des significations qui ne sont pas toujours traduisibles et tout ce qui entoure la communication telle que le temps, l'espace et les corps des individus. L'intérêt de ce double type de communication est qu'il faut les associer et non les scinder en deux. Cette approche systémique suppose qu'il faut prendre en compte l'ensemble des composantes de la communication. Nous l'avons remarqué, l'incertitude et le changement peuvent affecter la communication. Les différents choix qui s'exercent par les corps, par les pratiques dans les rues d'une même ville et par l'usage du temps vont donner un sens aux mesures qui vont être attribuées par les individus à condition qu'ils négocient les critères au cours des performances et des prix en situant le contexte où ils émettent leurs discours en situation de communication. Les conceptions que l'on se fait du temps sont très différentes d'une personne à une autre dont il convient alors d'observer la négociation des rythmes sociaux du temps en fonction de l'activité, de l'intérêt et de la motivation des individus.

⁴³⁵ Michael Bourgate démontre notamment comment le principe d'une valeur esthétique a glissé vers une valeur sociale. Il explique qu'il n'y a pas une communauté homogène de l'Art et Essai ainsi qu'une série de critères négociés pour définir les principes cinématographiques dans des contextes spécifiques (cf. Bourgate, M. (2009). *Etre à la fois public et non-public. Quand le public des salles de cinéma Art et Essai est non-public des films Art et Essai. Loisir et Société. p.147-171*).

⁴³⁶ Gimello-Mesplomb, F. (2014). Un régime de justification comme modèle historiographique de la politique du cinéma : l'idéaltype de la "qualité". Dans *Les actes du CréSAT*. Mulhouse : Revue du Centre de Recherche sur les Economies, les Sociétés, les Arts et les Techniques.

Afin de cerner ces critères mobilisés par les individus au cours des performances et des prix, nous allons chercher à contextualiser leurs interrelations. Dans un premier temps, nous reviendrons sur l'épreuve du temps à passer ensemble. Puis, nous analyserons l'épreuve de l'espace mobilisé pour vivre ou revivre cette expérience individuelle et collective. Enfin, nous procéderons à l'analyse de l'épreuve de leurs corps pour domestiquer ces pratiques. C'est-à-dire que nous ferons apparaître les moyens de réalisation d'un consensus au cours du temps, les conditions qui permettent de réagir au cours des années en se remettant en question et les moyens d'agir tout au long de la vie pour établir une relation de confiance. Enfin, nous présenterons la manière dont les individus apprivoisent le regard des autres et le regard qu'ils portent sur eux, la façon dont ils comprennent les gestes et les codes vestimentaires pour saisir leurs plaisirs partagés et le développement d'un état d'esprit charismatique au contact des autres. Dès que cela sera possible, nous procéderons à des comparaisons avec d'autres territoires et d'autres secteurs d'activités. Nous intégrerons des extraits d'entretiens, des relevés ethnographiques et des extraits d'analyses sémiotiques.

Précisément, sur la question de la qualité, Frédéric Gimello-Mesplomb⁴³⁷ propose d'analyser les outils de mesure sélectifs de l'industrie du cinéma en France et le soutien de la politique à l'export du cinéma français à l'étranger. L'auteur présente l'injonction à la qualité comme un moyen de résoudre le problème de la politique de production de films en France et les conditions favorables à leurs exportations. Au regard de nos résultats, ces références ont permis de comprendre la manière dont les individus développent des critères communs au cours des performances et des prix car cet apport historique permet de comprendre une partie des ancrages institutionnels du jazz en France et la présence des récipiendaires de prix à l'étranger. En nous appuyant sur d'autres travaux tels que ceux de Jean-Louis Fabiani⁴³⁸, nous aurions pu comprendre le continuum qui s'opère dans les pratiques d'exportation et du soutien institutionnel dévoué aux musicien.ne.s en France. Mais, les apports théoriques tels qu'ils viennent d'être présentés permettent d'analyser la qualité dans le sens où Frédéric Gimello-Mesplomb l'invoque à propos du cinéma en partant des pratiques des individus et de leurs collectifs sous un angle dynamique et processuel.

⁴³⁷ Gimello-Mesplomb, F. (2014). « La qualité comme clef de voûte de la politique française du cinéma. Retour sur la genèse du régime de soutien sélectif à la production de films (1953-1959) » in *Le cinéma : une affaire d'Etat 1945-1975*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, La Documentation française.

⁴³⁸ Fabiani J.-L. 1999 (1986), « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » in Moulin R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, p. 231-245.

Sa méthode s'appuie sur une enquête qualitative et quantitative pour faire la démonstration du soutien de l'État au cinéma. Il s'appuie notamment sur des entretiens, des archives et des rapports parlementaires. Au regard de nos résultats et des données empiriques, la question des critères mobilisés par les individus permet d'aborder la question de la qualité sous un angle original. Elle permettra de comprendre les objectifs poursuivis par les acteurs institutionnels, patentés et ordinaires dans le cadre de notre expérience menée à Avignon. Pour ce faire, nous poursuivons cette question par le biais d'une approche multivariée et multi-située. Les spécificités du jazz à Avignon permettent de procéder à une comparaison nationale voire internationale et de les comparer vis-à-vis des spécificités de la politique cinématographique sous l'angle de la qualité car l'articulation entre des données *bottom-up* et *top-down* sont insuffisantes dans l'état actuel des recherches jazzistiques. La méthode mobilisée par Frédéric Gimello-Mesplomb peut être abordée dans notre travail au regard des enjeux actuels de l'évolution des goûts jazzistiques en France. Au regard des objectifs poursuivis, nous préconisons d'identifier les temporalités mobilisées par les individus au cours de leurs expériences afin de saisir tout ce qui existe autour des espaces institutionnels c'est-à-dire les espaces de « l'agir communicationnel »⁴³⁹. Nous préconisons de se situer au centre des pratiques vécues et perçues par les individus eux-mêmes afin d'éviter de se positionner dans un monde en particulier⁴⁴⁰. Si tel est le cas, nous procéderons de manière explicite à la mention du monde concerné afin de donner aux lecteurs les clés pour comprendre la micro-histoire qui se déroule sous ses yeux. Nous pourrions nous appuyer sur des observations et des échanges avec des acteurs institutionnels (André Cayot au Ministère de la Culture, Pascal Rogard à la SACD, François Nowak à la SPEDiDAM, Jean-François Paux au CNV et François Boncompain à l'ADAMi). Conseiller après avoir été inspecteur dès 1991 pour les musiques actuelles au sein du Ministère de la Culture, André Cayot a notamment piloté le groupe de travail de Concertation Nationale pour les Musiques Actuelles (CNMA), lancée le 25 mars 2004, par Jérôme Bouet, directeur de la DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles).

⁴³⁹ Habermas, J. (1987), *Théorie de l'agir communicationnel*, tome 1 : rationalité de l'agir et rationalisation de la société, Paris : Fayard.

⁴⁴⁰ Cette approche s'inspire notamment des Cultural Studies et des méthodes renseignées dans cet ouvrage : Glevarec, H., Macé, E., Maigret, E. (2008), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris : Armand Colin.

Les expériences d'André Cayot au contact des acteurs institutionnels dans le cadre de la commission nationale du jazz (future CNMA) présidée par Alex Dutilh en 1998⁴⁴¹ et la commission de 2011⁴⁴² permettront de comprendre la politique de l'État en faveur du jazz au cours des années 2000 et le continuum des pratiques dans des contextes spécifiques. Nous avons rappelé au cours des parties précédentes le soutien aux grands ensembles, aux compagnies dans le cadre des comités d'experts des DRAC, à l'aide à la production phonographique au sein du label MFA (qui comprend la SACEM, SACD, Radio France, l'État), le soutien à l'AFIJMA (devenue AJC) ainsi que leurs limites. Précisément, comme le souligne André Cayot dans son entretien (Annexe 28), l'intégration en 2016 des interrelations entre les individus dans la loi⁴⁴³ participent à des évolutions de la politique menée par les personnels de l'Etat à destination du jazz. C'est-à-dire qu'elle participe à faire évoluer une politique jusqu'à présent centrée sur l'action des acteurs des mondes créatifs et notamment des créateurs vers une politique d'ouverture à la pratique des publics dans les espaces institutionnels. Jusqu'à présent, le réflexe des commissions était d'associer la problématique de la démocratisation du jazz à la question du développement des professions jazzistiques. Or, nous avons montré que le développement des professions jazzistiques agit sur la défense du modèle de l'exception culturelle et la diffusion des professionnels français à l'étranger. La question de la communication entre les publics et les récipiendaires de prix jazzistiques consiste davantage à identifier les contextes favorables au développement et à la formation du goût au cours du temps afin d'affirmer leurs compréhensions des mondes où ils agissent. Aussi, elle permet d'identifier comment et avec qui des objets locaux peuvent communiquer au sein d'espaces hétérogènes et d'autres univers sociaux plus éloignés. Nous allons dès à présent revenir sur le contexte temporel et l'épreuve du temps à passer ensemble. C'est-à-dire que nous allons préciser comment les individus agissent au cours des semaines en cherchant un consensus, leurs capacités à réagir au cours des années en se remettant en question et comment leurs actions de communication tout au long de la vie participent à établir une relation de confiance. Entreprises institutionnelles, patentés et ordinaires, nous étudierons la façon dont ils font ensemble.

⁴⁴¹ Rapport de la commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann. Mission confiée à la Commission Nationale des Musiques Actuelles [En ligne]. Ministère de la Culture, 1998, 206 p., Disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/musiques-actuelles/rapport1998.pdf>

⁴⁴² Rapport d'étape sur la situation de la filière du jazz en France remis au ministre de la Culture et de la Communication. Mission confiée au groupe de travail réuni au sein de la Direction générale de la création artistique et composé de représentants de la filière du jazz en France [En ligne]. Association AJC, 2011, 18 p., Disponible sur : https://www.ajc-jazz.eu/images/admin/rapport_filiere_jazz.pdf

⁴⁴³ Loi CAP voté le 7 juillet 2016 [En ligne] Disponible sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000032854341&categorieLien=id>

Chapitre 7. L'épreuve du temps à passer ensemble

En nous rattachant à la notion de mondes de Boltanski, nous avons montré les dynamiques et les raisons de l'incertitude qui existent pour les individus au sein de chaque monde. Nous avons également analysé l'établissement de régimes, consécutifs d'une série d'épreuves agissant entre deux mondes. Le régime empathique se traduit chez les individus par le trac, c'est-à-dire la tension entre le monde domestique et le monde civique. Cette tension est également perceptible par les individus au moment de négocier leurs pratiques culturelles et professionnelles. Nous avons évoqué un deuxième régime, le régime entrepreneurial qui résulte de la tension entre le monde inspiré et le monde par projets. C'est la question aujourd'hui du régime des entrepreneurs culturels. Le troisième régime que nous avons identifié est le régime productif, entre le monde par projets et le monde industriel. Enfin, le régime tendance qui s'établit entre le monde marchand et le monde de l'opinion. Malgré ces incertitudes, comment pouvons-nous expliquer que les pratiques des individus peuvent se réaliser au cours du temps ? Et en quoi pouvons-nous dire qu'il s'agit d'une épreuve du temps à passer ensemble tel que le préconisent Olivier Roueff et Anthony Pecqueux⁴⁴⁴ ? Pour répondre à ces questions, Emmanuel Ethis⁴⁴⁵ aborde aussi le sentiment empathique pour désigner la capacité des individus à se rassembler autour des films et les compromis qu'ils réalisent pour faire ensemble au cours de leur vie. Il montre la manière dont les représentations du monde et de la vie des acteurs sont en perpétuelles reconfigurations au gré de l'évolution des processus artistiques et des évolutions des représentations sociales. Particulièrement car le cinéma donne à percevoir un monde fait de réalité et de fictions. Il justifie, comment du début à la fin, le cinéma touche un public mondial et la manière dont il agit près de la vie. En cela, la présence à un tremplin comme le Tremplin Jazz d'Avignon ou à un concert de l'Orchestre National de Jazz n'est pas si éloignée de la relation que nous entretenons avec le cinéma. Le contexte hebdomadaire dans lequel se déroule la nomination du directeur artistique de l'ONJ ou la nomination des lauréat.e.s au cours d'un tremplin nous renseigne sur la manière dont les individus font l'épreuve du temps à passer ensemble. C'est-à-dire le contexte propice à vivre des expériences jazzistiques afin d'écouter de la musique ensemble.

⁴⁴⁴ Feryn, M. (2016). Olivier Roueff, Anthony Pecqueux, dirs, « Écouter de la musique ensemble. Ethnographies des écoutes musicales collectives. *Culture et Musées*, 25, 2015, 221 pages, *Questions de communication*, vol. 29, n°1, p. 435-437.

⁴⁴⁵ Ethis, E. (2015). *Le cinéma près de la vie*. Paris : Démopolis.

Puis, la façon dont les individus dynamisent eux-mêmes un récit commun et une identité contemporaine qui se nourrit de leurs expériences passées⁴⁴⁶. En somme, la capacité à être intégré et s'intégrer à des mondes cohérents et élargis tout en nuanciant son emprise aux mondes. Des points utiles de comparaison se réalisent dans les textes de recherche où, selon Yves Jeanneret, « il ne s'agit pas seulement de la controverse et de la relation à la tradition, présente dans tout travail de recherche, mais d'un certain type de prétention à capter, produire, situer la parole des autres, qui doit s'analyser en termes de situations de communication, de postures éditoriales, de publicités des discours »⁴⁴⁷. Tout comme au cinéma et dans la recherche, l'intégration des machines peut ainsi participer à évoquer le passé. Les rythmes de la narration peuvent témoigner quant à eux un affranchissement qui invoque la contemporanéité du propos. Le futur peut être suggéré par les gestes doux et forts. Nous pouvons très bien envisager que chacun de ces éléments soit interchangeable, car avant tout l'histoire du jazz, c'est l'histoire de femmes et d'hommes qui bataillent la nuit et le jour pour trouver un consensus fragile⁴⁴⁸.



Figure 48. Catering du Tremplin Jazz d'Avignon

⁴⁴⁶ Léon Botstein aborde notamment la musique comme un langage situé dans un contexte social (cf. Botstein, L. (1992), « Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience », *19th-Century Music*, vol. 16, n°2, p. 129-145).

⁴⁴⁷ Jeanneret, Y. (2004). Une monographie polyphonique. Le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui, *Etudes de communication*, n°27.

⁴⁴⁸ Ginzburg, C. (1984 (1966)). *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVIe et XVIIe siècle*. Paris : Flammarion.

7.1. Se réaliser au cours des semaines en recherchant le consensus

La recherche de consensus telle que la définit Frédéric Gimello-Mesplomb⁴⁴⁹ contribue à comprendre l'action publique et ses dispositifs sociotechniques d'expertise. Il s'agit de dispositifs qui participent à valoriser les individus participant à l'élaboration des prix et aux performances artistiques. L'implication des individus dans les dispositifs permet de comprendre les opérations de classement (ou déclassement) au cours des controverses ou des débats liés aux différentes formes d'évaluation. Au fil du temps, nous pouvons comprendre à travers ces dispositifs la manière dont les individus négocient une définition polysémique du jazz en France et les conditions de l'action publique dans le domaine du jazz autour de la notion de qualité. C'est-à-dire la manière dont les individus vivent une expérience différemment. Même s'ils ne sont pas d'accord au départ, ils parviennent à négocier des critères communs pour saisir les conventions et les conditions d'approbation communes au cours de l'élaboration d'un dispositif tel qu'un tremplin. Ainsi, nous avons pu observer des commissions au cours des tremplins et nous entretenir avec des membres actifs des commissions institutionnelles. La volonté de confronter leurs attentes et la manière dont leurs expériences agissent dans les mondes participaient à affirmer une évaluation dans le temps. C'est-à-dire d'intégrer dans leurs évaluations, le contexte où se déroule l'expertise. Chacun d'eux oscille entre ses expériences personnelles, les évaluations des autres membres et la manière dont ils pensent que les autres membres vivent l'expérience tout à la fois dans et en dehors les temps du concours ou des commissions⁴⁵⁰. Nous avons pu l'observer au moment du dîner entre deux journées de concours, au sein du catering du concours, sur le temps du concours lui-même par le biais de gestes (« Je me cale toujours sur lui [un membre du jury]. Je l'ai aperçu qui donnait tout dès le début du morceau ») et sur le temps de la remise des prix, par exemple. Les individus négocient en permanence les critères au préalable du vote. Certains recourent par ailleurs à des comparaisons avec le cinéma pour invoquer d'une part, la comparaison entre la musique *mainstream* (monde industriel) et les *blogbusters* et d'autre part, entre la dimension contemporaine de la musique et l'art-et-essai (monde inspiré).

⁴⁴⁹ Gimello-Mesplomb, F. (2012). *La question du soutien à la qualité dans le cinéma et l'audiovisuel en France. Socio-histoire d'un cadre d'action publique et de ses dispositifs (1946-2000) Mémoire d'habilitation à diriger des recherches.*

⁴⁵⁰ Ce sont des rites d'interaction abondamment analysés par Goffman dans Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction. Trad. de l'anglais par Alain Kihm.* Paris: Les Editions de Minuit.

Nous avons observé plus haut que ces comparaisons participent à des expériences vécues ou perçues dans différents mondes où ils communiquent. Cela permet aux individus de se situer dans un contexte. En définitive, au cours du temps, les individus s'attachent à montrer les spécificités de leurs justifications, les classements auxquels se rattachent ces spécificités et les autres objets qui sont liés à ces classements tels que le démontre Yves Jeanneret⁴⁵¹. L'intérêt principal des analyses des deux parties précédentes de la thèse est d'avoir rattaché les relations entre les individus qui impliquent des expériences passées et révisées en permanence à l'origine de l'innovation et du changement ordinaire⁴⁵². Comme le montre Alter, le classement de chacun pourra agir sur les critères à travers lesquels il range et cherche à organiser ses mondes d'appartenance, qui sont continuellement discutés par les membres présents, passés ou en devenir, agissant au cours des expériences. On ne sera pas surpris que 40 % (figure ci-dessous) des individus ne classent pas leurs enregistrements dans la mesure où il existe pléthore de temporalités et d'espaces pour les ranger et que les classements font l'objet de négociations renouvelées. Nous pouvons nous rappeler l'analyse des classements de l'innovation de Norbert Alter. Elle implique notamment de montrer comment les individus s'approprient l'objet avec la notion d'activité collective, pour situer leurs engagements et leurs désengagements par rapport à leurs attachements et aux cadres de leurs socialisations. Ce qui participe pour lui à comprendre « ce qui leur permet de « tenir » dans ces transformations et contradictions permanentes ».

Taux de réponse : **100%**

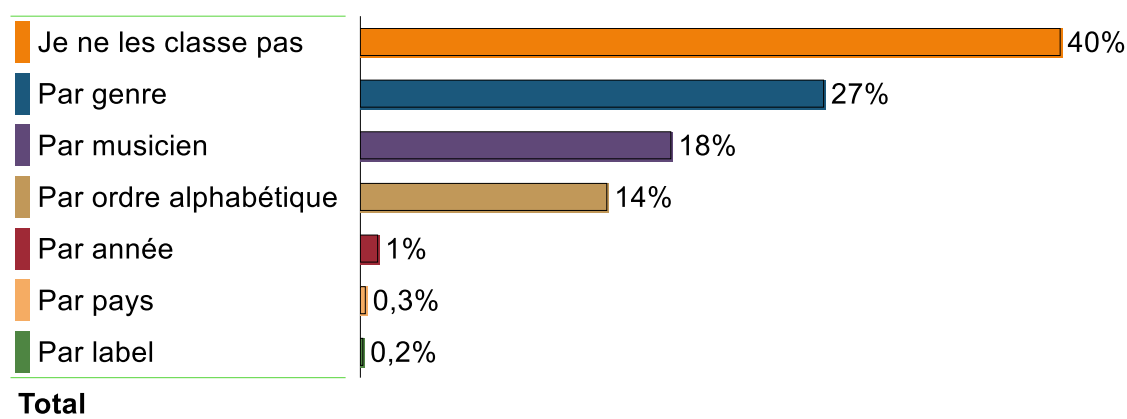


Figure 49. Question 10 : Modes de classements des enregistrements (annexes 9 à 11)

⁴⁵¹ Jeanneret, Y. (2008), *Penser la trivialité volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*, Paris : Lavoisier.

⁴⁵² Alter, N. (2000). *L'innovation ordinaire*. Paris: Presses universitaires de France.

7.1.1. Évaluer et s'évaluer dans l'expérience

Anselm Strauss⁴⁵³ et Louis Quéré⁴⁵⁴ montrent ainsi comment nous sommes réflexifs et en mesure de produire des critères d'évaluation imprévus pouvant créer des décalages dans les prévisions des résultats et les choix effectifs que nous réaliserons au cours de l'évaluation et de son auto-évaluation. L'incertitude de nos parcours de vie et les changements liés au contexte où se déroulent nos expériences participent à l'évaluation et à s'évaluer dans l'expérience. Nous l'observons au cours des répétitions d'un groupe précédent un tremplin, dans le cadre d'un jury au tremplin lui-même ou de la nomination à l'Orchestre National de Jazz. Les actes que nous réalisons en tant qu'individus tiennent compte de la capacité à valider une communication exploratoire dans le temps. Si l'information est hiérarchisée par l'ordre de passage des groupes et l'ordre d'exécution des morceaux travaillés, nous ne pouvons pas prévoir la réaction des individus sur, devant et derrière la scène après un chœur, par exemple. Selon les auteurs, nous cherchons donc à comprendre ce qui fait communication au cours de la situation, comment chacun de nous peut communiquer dans un contexte précis. Soit, le fait que toute interaction pose question, elle évolue et se complexifie au contact des autres et au regard de ses propres expériences personnelles. L'interaction évolue donc au fil du temps. En l'occurrence des jours ou des semaines qui courent pendant le déroulement d'un tremplin ou la nomination du directeur artistique de l'ONJ. Chacun va classer ses motivations sur la base de sa compréhension des faits afin de se projeter dans le temps. Or, nous l'avons vu, les processus interactionnels dans les différents mondes du jazz en France sont instables là où s'ils opèrent, ils participent durablement à une forme d'immobilité dans un monde. Sur le temps du concours ou sur les temps des délibérations, les individus peuvent représenter une institution, ils communiquent au titre de divers engagements. La capacité de l'individu à prescrire dépend alors de sa capacité à intégrer la situation, sa dimension provisoire et le caractère plus ou moins évolutif de sa condition de vie en fonction du contexte où les individus communiquent. Après le tremplin, les lauréat.e.s pourront, par exemple, envisager de réaliser une tournée et un enregistrement aux studios *La Buissonne*, par exemple. Mais, nous l'avons montré, les individus peuvent avoir des difficultés à anticiper ce basculement. Ces changements supposent de faire le deuil des désirs passés où l'échec comme le succès suppose de se réajuster personnellement et de ne pas subir ce changement.

⁴⁵³ Strauss, A. (1992). *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme*. Paris : A.-M. Métailié.

⁴⁵⁴ Quéré, L. (1982). *Les Miroirs équivoques*, Paris : Aubier-Montaigne.

Au cours des années 2000, la diversité des principes engagés dans les mondes et l'incertitude de s'ancrer dans un monde impliquent que les individus ne passent pas toujours par les mêmes étapes. C'est-à-dire que nous observons que les rythmes de changement se sont considérablement accélérés dans le monde industriel où les individus peinent par moment à identifier une période de transition ou d'acclimatation, d'épreuves et de rituels qu'ils doivent accomplir avec les individus⁴⁵⁵. L'instabilité croissante des mondes où ils agissent ne leur permet pas toujours d'anticiper et de réaliser ces étapes ; la continuité et le perfectionnement des méthodes sont rendus plus difficiles malgré le régime intermittent⁴⁵⁶. Le prix d'un tremplin ou la nomination à l'ONJ participent alors à l'intégration et à se confronter à l'évaluation conciliante et à l'accusation de ses pairs comme des publics au cours des pratiques communicationnelles. Ces nominations impliquent pour les individus de se justifier, de s'engager dans de nouvelles pratiques tout en maintenant plus ou moins des coopérations antérieures selon le degré d'incorporation des individus dans les réseaux institutionnels. Le fait que les individus puissent développer ou acquérir un vocabulaire propre au monde inspiré conduit à traduire leurs expériences passées et à partager de nouveaux principes avec les acteurs du monde et des mondes dans lesquels ils communiquent. Nous constatons qu'au cours des années 2000, l'accomplissement ou l'affranchissement d'étapes sont vécus ou perçus de façon plus ou moins floue vis-à-vis des expériences antérieures vécues par leurs prédécesseurs. L'instabilité permanente ne permet pas aux individus de stabiliser leurs comportements et de structurer leurs pratiques en situation de communication. La reconfiguration du cycle de vie et la diversité des positions sociales occupées par les individus ne permettent pas toujours de prévenir les conditions de changement. Strauss mentionne que « si on est convaincu de ses propres interprétations, et si on est sûr de sa terminologie, la vie dans son ensemble bénéficie d'une signification générale homogène »⁴⁵⁷. Ainsi, au sein d'un dispositif de type concours de jazz, aucune certitude ne permet d'affirmer la victoire. C'est par le biais de la communication que les individus participent à faire ensemble, à interagir.

⁴⁵⁵ Stephan-Eloïse Gras propose une lecture critique de ces évolutions processuelles. Elle démontre comment les plateformes collaboratives de musique reformulent le processus d'évaluation du point de vue industriel. Son article permet de comprendre les difficultés rencontrées par les individus sur les plateformes industrielles et gagnerait à être situés au regard d'autres dispositifs car comme nous l'avons fait remarquer, il n'y pas un espace homogène de l'innovation. L'apport de son article consiste néanmoins à comprendre la perception de l'accélération du temps pour les individus qui ne parviennent pas à communiquer durablement. Gras S.-E. (2008). L'innovation en conflit : les plateformes collaboratives de musique sur Internet, *Hermès, La Revue*, n° 50, p. 121-127.

⁴⁵⁶ Menger, P.-M. (1993). *Le marché du travail et l'emploi intermittent dans les arts du spectacle*. Paris : Centre de sociologie des arts.

⁴⁵⁷ Strauss, A. (1992). *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme*. Paris : A.-M. Métaillé, p.153.

Ainsi, la relative stabilité de la composition du jury au Tremplin Jazz d'Avignon et l'intégration progressive de nouveaux membres au cours du temps participent à négocier un passé commun et une conception commune du passé (« souvenez l'an dernier, on avait dit que... »). C'est-à-dire comme le précise Ginzburg que « personne n'apprend le métier de connaisseur ou l'art du diagnostic en se bornant à mettre en pratique des règles préexistantes. Dans ce type de connaissance entrent en jeu des éléments impondérables : le flair, le coup d'œil, l'intuition »⁴⁵⁸. Il faut imaginer la métaphore souvent employée par Frédéric Gimello-Mesplomb dans l'encadrement de cette thèse, « un jeu de 7 familles avec des familles composées de différentes couleurs ». C'est-à-dire de recomposer une histoire intuitive qui leur permet de faire ensemble avec leurs différences⁴⁵⁹. Des procédés non verbaux tels que les regards ou les sourires qu'échangent les individus participent alors à ces interactions micro-historiques. Nous observons ainsi que les individus évoquent des souvenirs passés en cherchant à les partager sur le plan culturel : « le passage m'a beaucoup rappelé ce que l'on entendait dans les années 70 du côté des groupes pop-rock comme Chicago » ; « Oui, je suis d'accord avec toi, il y avait un clin d'œil aux disques de la Columbia des années 60 ». Les expériences passées permettent alors de formaliser un patrimoine commun avec les différents individus : « Je suis partiellement d'accord avec ce qui vient d'être dit. C'est dommage, la théâtralisation et le concept à la française étaient rébarbatifs. C'est agaçant cette espèce d'alibi culturel. Je n'ai pas vu le rapport entre la musique et le texte. La musique était plus faible que le propos du texte. À mon goût, la référence à Chaplin était trop ambitieuse ». La recherche de consensus vise donc à intégrer au fur et à mesure des éléments pouvant qualifier ou disqualifier tout ce qui constitue une culture commune. Elle est le fait aussi bien du jazz que du cinéma ou du théâtre. Elle résulte d'un équilibre fragile qui se traduit autour de la notion de nuance. Le concours agit comme un film, c'est-à-dire qu'il permet aux individus de raconter une histoire et sur la base de cette histoire de se raconter des éléments vécus et perçus. Ce n'est donc pas plus l'histoire du groupe que l'histoire de chacun des membres. La musique donne à entendre les processus de vie de chacun qu'ils tentent de partager dans les semaines qui parcourent le concours ou des discussions participant à la nomination de la direction de l'Orchestre National de Jazz. Nous pouvons nous rappeler l'analyse de la « prime à la qualité » réalisée par Frédéric Gimello-Mesplomb. Elle implique de montrer comment les individus partagent un récit commun sur la création.

⁴⁵⁸ Ginzburg, C. (1989). Traces. Racines d'un paradigme indiciaire. In *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, p. 139-180.

⁴⁵⁹ De Certeau, M. (2005 (1969)). *L'étranger ou l'union dans la différence*. Paris : Le Seuil.

7.1.2. Partager un récit commun et une identité contemporaine

Jusqu'à présent, nous avons montré que le lien qui associe les individus pouvait être renforcé grâce à la mémoire collective des individus⁴⁶⁰. Il convient désormais d'analyser au sens d'Alfred Schütz⁴⁶¹ ce qui participe à faire ensemble, c'est-à-dire à partager un récit commun et une identité contemporaine. À travers la répétition des gestes engagés par les interprètes au moment du concours ou du répertoire composé par le directeur artistique de l'ONJ, les individus participent à vivre ensemble le temps de l'interprétation, le temps des morceaux interprétés. Morceaux entendus comme fragments du temps, extraits de... Le fait, évoqué par Schütz, de partager frontalement ou par le biais d'un support enregistré, les pratiques intenses, intimes et anonymes des différents membres composant l'auditoire constitue une expérience commune qui s'exerce dans différentes temporalités. C'est-à-dire que les individus sont en mesure de rattacher leurs expériences passées à des goûts et des pratiques quotidiennes susceptibles d'évoluer au cours du concours. Au cours du tremplin, nous avons observé les interactions entre les membres du jury « Il semble que nous sommes deux contre le groupe alors qu'il fait unanimité auprès du jury. Il y a quelque chose qui me frappe. J'ai beaucoup écouté ces musiques alors elles m'ont peut-être lassée. Ça vient peut-être aussi de mon métier, mais le disque ne marcherait pas si on produisait le groupe demain ». En invoquant une expérience personnelle dans leurs processus de vie, les individus participent alors à contextualiser leurs évaluations au regard de leurs pratiques quotidiennes :

« Tu as raison, c'est des questions que j'ai pu me poser en tant que musicien et que je continue à me poser. Quand on est dans des contextes plus consensuels autour de la mélodie, ça a intérêt d'être vachement bien pour ne pas être tiède. Du coup, c'est pareil lorsqu'on fait quelque chose qui sort un peu plus des rails car ça suppose d'être captivant pour ne pas lasser les gens. D'un côté, ça risque d'être chiant car les gens ne vont pas écouter beaucoup le disque si c'est trop tiède et de l'autre, la réalisation doit être poussée au maximum pour surprendre les gens sans trop les déboussoler. » (dialogues entre les membres du jury au Tremplin Jazz d'Avignon)

L'enjeu du tremplin et de l'ONJ ne consiste pas à révéler des individus qui effectueraient leurs premières expériences scéniques. Au contraire, ici, il s'agit d'évaluer l'expérience de la scène, la confrontation avec les individus, avec leurs rapports à une série d'histoires du jazz et la manière de montrer comment ils l'effleurent ou la maîtrisent.

⁴⁶⁰ Halbwachs, M. (2005 (1950)). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

⁴⁶¹ Schütz, A. (2006/3). Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés*, p.15-28.

C'est-à-dire que poser la question de la qualité jazzistique, c'est considérer une emprise avec une micro-histoire du jazz et que l'innovation résulte d'un processus qui s'inscrit durablement dans le temps partagé avec les individus⁴⁶². Dans ces deux contextes, c'est le récit historique du monde inspiré avec les principaux éléments de son langage qui participe à son incorporation. Le fait notamment que les individus rappellent les racines du jazz en mentionnant la dimension créative et le désir d'expérimenter des techniques actuelles. La question du récit pour ces individus est donc une question profondément associée à la question de l'éducation artistique et culturelle, c'est-à-dire qu'elle consiste à négocier la transmission d'un patrimoine commun, créatif. Ainsi, dans d'autres contextes similaires, l'histoire qui sera partagée par le plus grand nombre d'individus au cours des commissions sera celle qui permettra un consensus parmi les individus où chacun pourra s'identifier. Même si les expériences vécues par chacun des individus seront potentiellement très hétérogènes, l'action publique sera justifiée avec ceux qui font le plus consensus. Un consensus particulièrement animé par le désir d'identifier dans la pratique une identité contemporaine nourrie par l'histoire du jazz. Les difficultés évoquées plus haut tenant notamment au développement de parcours en dehors des espaces institutionnels et du monde inspiré ainsi que le plafond de verre pour ceux qui ont dépassé la limite d'âge pour postuler à des concours posent la question de la communication en dehors des réseaux institutionnels et créatifs. L'intégration progressive de nouveaux membres du jury, agissant dans d'autres mondes, et le fait par ailleurs que les individus s'en remettent à d'autres lorsqu'ils ne comprennent pas le contexte du concours « Pouvez-vous m'expliquer pourquoi se fait-on engueuler car on veut danser et pourquoi on nous a demandé de se taire ? » (entretien avec Mathieu Feryn, Amélie, Tremplin Jazz d'Avignon, 04/08/2017) participent à leurs intégrations. L'articulation entre leurs expériences passées, présentes et futures consiste à chercher un consensus sur l'histoire qui se joue également ici et maintenant. Cette articulation se négocie au cours de ces semaines, soit un patrimoine instable et négocié par les différents individus : un patrimoine passé en train de se faire et sur lequel tenteront de s'appuyer de futurs praticiens. Les débats qui animent les instances délibératives consistent à négocier ce processus durablement dont on voit bien que l'hétérogénéité des parcours individuels et les processus vécus par les individus au cours des années 2000 participent à des efforts de coopération. Le fait, selon Husserl⁴⁶³, que toute situation se comprend dans et en dehors de la discussion, implique que les individus agissent en intégrant ces incertitudes dans leurs évaluations.

⁴⁶² Trépos, J.-Y., (2004), *L'équipement politique des passions*, Le Portique, n°13-14. Trépos, J.-Y. (2006), *Savoirs professionnels et situations d'expertise*, Knowledge, Work, Society / Savoir, Travail, Société, vol. 4, n°2.

⁴⁶³ Husserl, E. (2011). *Expérience et jugement*. Paris : Presses Universitaires de France.

L'enquête montre notamment qu'il n'y a pas un consensus au cours du temps sur les figures du jazz. Le fait d'intégrer un monde et de nuancer son propos participe de son incorporation ou au contraire à son exclusion progressive. Il en résulte que les individus interagissent au sein d'un univers culturel fait de multiples interprétations de l'histoire. Chaque histoire des individus, chaque frottement ou collusion dans les mondes qu'ils traversent et chacune des négociations qui s'y exercent, participe selon Geertz, à établir des critères dans un contexte précis⁴⁶⁴. Tout comme au cinéma, il y a le début et la fin du temps dévoué à la compréhension. Ce temps s'organise dans un contexte précis et les conditions de l'évaluation s'établissent tout ou partie autour de représentations communes et hétérogènes. Parmi les individus, les musiciens qu'ils aiment le plus sont représentés à travers la figure masculine, la trompette et autour de leurs statuts de caméléons. Le fait qu'il représente près de 20 % du corpus nous informe que les individus disposent d'une hétérogénéité de représentations. Ainsi, le patrimoine est constamment interrogé en fonction du contexte où ils produisent les discours. Ainsi, dans cet enchevêtrement multiple, les individus coproduisent du lien social au sein de groupes constitués sur le temps du concours. Ce qui participe pour les individus à relever la présence de récipiendaires de prix dans plusieurs formations au cours de l'édition de différents tremplins. De même, les individus relèvent l'identité plurielle des jurés⁴⁶⁵.

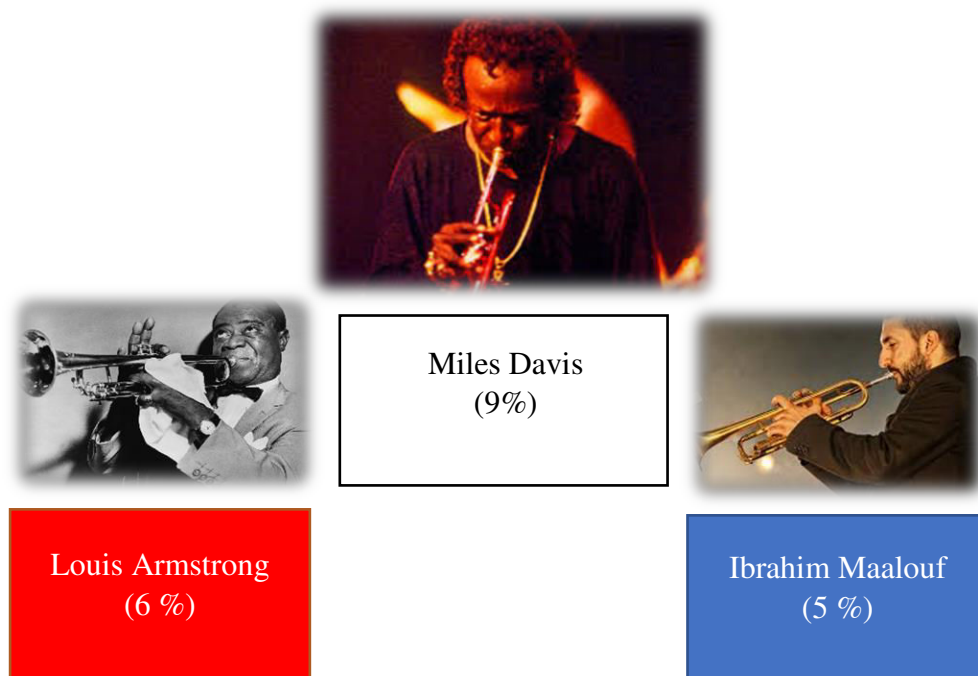


Figure 51. Question 39 : Panthéon jazzistique (annexes 9 à 11)

⁴⁶⁴ Geertz, C. (1986). *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir. Trad. de l'anglais par Denise Paulme*. Paris: Presses Universitaires de France.

⁴⁶⁵ De Certeau, M. (1974). *La culture au pluriel*, Paris : Points.

7.1.3. Être intégré à un groupe cohérent et nuancer son propos

Bernard Stiegler⁴⁶⁶ montre qu'il coexiste chez chaque individu trois phases pouvant expliquer la nature de ses actions au cours du temps :

- La genèse générée au cours de la transmission génétique,
- L'épigénèse qui provient de l'apprentissage au cours d'une vie,
- L'épi-philogénèse qui provient de la transmission technique.

Nous avons vu au cours des différentes étapes du processus d'évaluation comment et avec qui la communication des individus participe à la formation du goût tout au long de la vie et les conditions de la transmission culturelle à travers la circulation des objets techniques au cours du temps. La question soulevée par Stiegler au cours de la transmission génétique est particulièrement intéressante dans le cadre de l'évolution des goûts musicaux. Nous l'avons mentionné plus haut, l'expérience jazzistique consiste à interagir avec soi et les autres. D'autres études confirment la genèse en montrant comment ces « accordages et ces contretemps » apparaissent à la naissance des enfants⁴⁶⁷. Le fait que les individus soulignent en situation dans leurs communications « que le saxophoniste se complique la vie, son chorus est sans contraste ni relief ; il en oublie ses camarades. Ça arrive souvent que le leader soit le compositeur. Il le revendique dans le texte de présentation du groupe, mais au moment du solo, ça pêche un peu. » (Karine, entretien avec Mathieu Feryn, Tremplin Jazz d'Avignon, 04/08/2017) souligne l'importance de conjuguer ces phases à l'intégration à un groupe de travail et de décrire les nuances individuelles au sein des groupes. En disant cela, les individus intègrent le contexte du tremplin, c'est-à-dire qu'ils nuancent leurs propos. Ils intègrent le fait que la musique peut évoluer dans d'autres contextes où la communication entre les individus peut évoluer. Dans son entretien en 2015, Emile Parisien précise à l'AJMI que son quartet

« est assez propre au jazz, avec à la base souvent pour le saxophone une rythmique traditionnelle (piano-contrebasse-batterie) et précisément, c'est en train d'évoluer. Ce, notamment dans le cadre de la collaboration avec Vincent Peirani et la présentation de notre duo ; même si c'est vrai que Vincent vient de sortir son disque en quintet. Je dirais que ces formations traditionnelles sont propres au jazz avec batterie-basse-instrument harmonique. Je m'inscris donc dans cette culture et dans les rapports que les gens ont avec cette musique. Après, comme vous dites, je reste ouvert à plein de formules, je compte les explorer avec le temps ». Emile Parisien, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, le 13/03/2015.

⁴⁶⁶ Stiegler, B. (2001). *La technique et le temps*. Paris : Galilée.

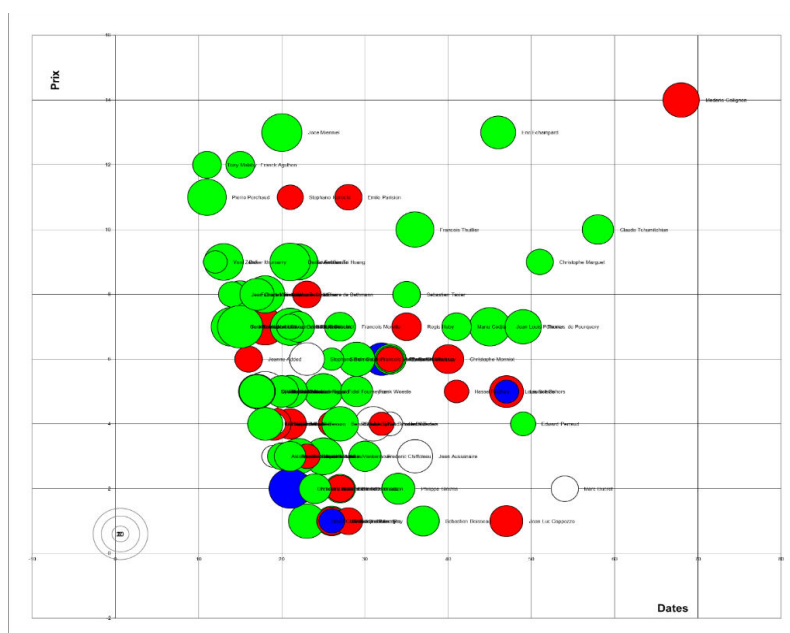
⁴⁶⁷ Gratier, M., (2001), Harmonie entre mère et bébé. Accordage et contretemps, *Enfance et Psy*, n° 13, p. 9-15.

Nous relevons à travers cet extrait d'entretien le fait d'une part que les individus intègrent la dimension élargie de leurs pratiques professionnelles au sein du monde inspiré et les pratiques professionnelles qu'ils sont susceptibles d'avoir au sein de leurs groupes dans d'autres mondes. Le fait qu'ils ne produiront pas nécessairement la même musique en fonction du contexte où ils se produisent au cours du temps compte tenu des attentes supposées des individus, de leurs propres envies et celles de leurs pairs. Marc Perrenoud⁴⁶⁸ et avant lui Howard Becker⁴⁶⁹ ont largement décrit cela, nous n'y reviendrons donc pas plus largement. En effet, outre la contextualisation de la pratique professionnelle, nous relevons qu'ils intègrent leurs interrelations au cours du tremplin. Nous l'avons montré, les pratiques culturelles impliquent une organisation préalable, présente et *a posteriori* de la pratique professionnelle à partir de la recherche de significations partagées. La communication participe à faire évoluer et à attribuer des critères aux expériences vécues. Ainsi, les individus partagent des informations au sein d'un groupe relativement hétérogène et la différence des informations qu'ils mobilisent participe à la réalisation de leur communication. La diversité des rôles occupés par les individus au sein des groupes professionnels participe aux dynamismes de leurs pratiques où chacun apprend compte tenu de la différence de point de vue initiale. Nuancer son propos consiste alors pour les individus à comprendre la différence d'information et la communication consiste à intégrer ces dynamiques en fonction de contextes situés. Cette nuance permet d'expérimenter une communication répétée. Or, chaque action de communication se réalise de manière unique. Le fait que le disque semble figer les interactions ne doit, par exemple, pas exclure le fait que chaque fois qu'il est écouté, cela se produit dans un contexte plus ou moins différent. C'est la récurrence des expériences qui participent à appréhender les contextes spécifiques tels que les tremplins ou les commissions institutionnelles. Se priver de l'histoire des individus consiste à entrevoir une routine là où il y a une permanente recreation. La rupture s'exerce en fonction des situations et des groupes. La communication évolue au fur et à mesure des dynamiques culturelles agissant au cours de leur vie. Certes, les pratiques professionnelles impliquent des dynamiques culturelles agissant en interne et en externe au sein des groupes. Mais, la répétition d'expériences consiste à participer à un processus dynamique : répéter des gestes en intégrant l'incertitude de la réalisation de ces derniers au moment de l'expérience. Nous nous exerçons à cet exercice depuis notre plus tendre enfance à travers l'exercice de la récitation de texte.

⁴⁶⁸ Perrenoud, M. (2006). *Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu*. Paris: L'Harmattan.

⁴⁶⁹ Faulkner, R-R. & Becker, H-S. (2011). *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ?*, Paris : La Découverte.

La répétition permanente des mots et des gestes que l'on apprend lorsque l'on récite un texte devant nos camarades de classe participe à répéter des gestes et des mots dont on sait qu'ils ne seront jamais restitués de manière fidèle. Ainsi, selon Geertz, les difficultés à comprendre l'information participent au développement de conflits au moment de la circulation des objets marchands⁴⁷⁰ ou peuvent se réaliser en contrepartie d'un don⁴⁷¹. Les conflits individuels participent alors à générer une intensité plus ou moins forte de tensions et impliquent plus ou moins que les individus parviennent à communiquer. C'est pourquoi dans la figure ci-dessous, on ne voit que les musicien.ne.s qui ont le plus de prix ne sont pas les plus diffusé.e.s. En définitive, les différents contextes communicationnels sont souvent comme le processus d'établissement des grandeurs et le processus d'évaluation toujours situés et souvent compris entre et dans plusieurs temporalités à passer ensemble. L'histoire des individus et une géographique variable de leurs communications, participe (ou non) à la réalisation des expériences. C'est pourquoi les individus mentionnent « qu'avec l'expérience, ils sont capables d'évoluer en se remettant en question afin de comprendre les choix à réaliser ».



Pourcentage de l'activité en tant que leader dans les formations primées et diffusées

- 0 à 25 % leader dans les formations
- 25 à 50 % de fonction de leader dans les formations
- 50 à 75 % de fonction de leader dans les formations
- 75 à 100 % de fonction de leader dans les formations

Figure 52. Représentation de l'activité des récipiendaires de prix au sein des formations primées et diffusées au cours des années 2000 (annexes 1 à 5)

⁴⁷⁰ Geertz, C. (1978). The bazaar economy : information and search in peasant marketing, *American Economic Review*, 68-2, p. 28-32.

⁴⁷¹ Akerlof, G.A. (1982), Labor Contracts as Partial Gift Exchange, *Quarterly Journal of Economics*, 97, p. 54-69.

7.2. Réagir au cours des années en se remettant en question

L'attente qui précède la confirmation de la participation à un tremplin ou la possibilité de présenter un projet artistique à l'ONJ, l'attente pour présenter un travail au cours du tremplin ou d'une commission, l'attente qui précède les délibérations et l'attente qui précède la nomination peuvent donner la sensation que les temps à passer ensemble sont interminables. C'est pourquoi, la recherche de consensus permet aux individus sur les différents points évoqués de se réaliser au cours du temps. Mais alors comment les individus parviennent-ils à réagir au cours des années ? Quels sont les « tournants » que nous observons dans ces processus ? L'exercice qui consiste dans un bar, dans un bal ou dans la rue à capter très rapidement l'attention des individus en partageant une histoire commune nous donne quelques indices pour répondre à cette question. Pour les individus, elle participe au cours du temps à coopérer vers un retour sur eux-mêmes et attribuer des principes aux objets de leurs pratiques quotidiennes, à écouter les autres en se situant et en situant les autres dans l'environnement ainsi qu'à apprendre et désapprendre en tirant les enseignements de leurs erreurs⁴⁷². Ainsi, Goffman⁴⁷³ montre notamment le rapport entre l'organisation sociale et l'organisation de l'expérience sur la motivation. Il précise que toute activité nécessite un ensemble de conventions transformées au cours d'une temporalité spécifique, impliquant plus ou moins l'intention des individus. Ce qui implique, selon l'auteur, que chacun de nous reconfigure en permanence les notions de réalité et de quotidien. En d'autres termes, sur la base de ces apports, nous observons tout ce qui communique autour des individus et la manière dont les individus coopèrent dans leur vie quotidienne au cours du temps. Il s'agit donc potentiellement de considérer la multiplicité des réalités pour comprendre un univers de possibles : tout ce qui est derrière nous, devant nous et la projection incertaine que nous avons de l'avenir. La posture du chercheur de terrain permet de croiser les regards entre ceux qui font sous ses yeux et ceux qui lui répondent afin de compléter l'histoire qui lui est racontée par les individus. Nous pouvons nous rappeler l'analyse des faits de Jean-Claude Kaufmann. Elle implique notamment de montrer comment le processus identitaire s'articule avec la notion de réflexivité, de situer les personnes par rapport à leurs objectivités et aux cadres de leurs socialisations. Ce qui participe pour lui à la « fabrication du sens »⁴⁷⁴.

⁴⁷² Ces faits sont également observés par Daniel Jacobi lors de la reformulation des discours scientifiques. C'est-à-dire qu'elle implique un travail de traduction collective. Jacobi, D. (1984), Du discours scientifique, de sa reformulation et de quelques usages sociaux de la science, *Langue française*, vol. 64, n°1, p. 38-52.

⁴⁷³ Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris : Editions de Minuit.

⁴⁷⁴ Kaufmann, J-C. (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Collin.

7.2.1. Coopérer vers un retour sur soi

Nelson Goodman⁴⁷⁵ s'intéresse à des expériences similaires qui permettent aux individus d'appliquer des catégories et de développer des compétences dans le temps pour comprendre les communications ordinaires de leurs semblables. Selon lui, elle tient à la subjectivité des individus au cours de leurs expériences. Les individus sont en capacité d'éprouver une compréhension de l'évaluation sur eux-mêmes. En effet, sur la période couvrant notre enquête, nous avons observé que les individus étaient en mesure de faire évoluer leurs pratiques quotidiennes sur la base de leurs expériences antérieures. C'est-à-dire que le développement des pratiques professionnelles et des liens avec les individus participait à faire évoluer leurs représentations⁴⁷⁶. En 2012, Médéric Collignon revient avec nous sur cette remise en question

« En étant humble, je dirais qu'à l'époque, je ne me rends pas compte de la possibilité de mélanger les choses, je n'ai aucune conscience de tout ça. Je n'ai aucune conscience de tous ces objets, de tous ces sons. Les styles de musique n'existent pas, il n'y a pas de styles. [...]. Aujourd'hui, je me défends de penser autre chose : c'est de la musique qu'elle soit baroque, rock, trash, reggae et j'en passe ; c'est de la musique. Ce que je faisais, c'est que je cuisinai, je mélangeais les choses ; je me permettais d'arranger des choses interdites ; par exemple, Messiaen. [...]. Je me suis dit, je prends des risques puisqu'on aurait pu nous condamner à payer une amende importante pour les ayants droit. [...]. Je n'ai aucune limite à l'époque ; aujourd'hui, je change de vocabulaire, je commence à être plus complexe, mais la musique n'a pas de frontières. [...]. Le côté universalité, je n'en sais rien, j'essaie de produire, de reproduire des sons, de faire ressentir aux camarades avec qui je travaille et ensuite, aux auditeurs, aux gens qui nous écoutent ». Médéric Collignon, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 48, Décembre 2012.

À travers cet extrait d'entretien, nous pouvons observer la manière dont Médéric Collignon attribue du sens à sa pratique professionnelle au cours du temps. D'une part, il intègre l'évolution de la « conscience de tous ces objets, de tous ces sons » et d'autre part, il précise à présent qu'il « change de vocabulaire ». D'autre part, ce retour sur soi participe d'une coopération « avec les camarades avec qui [il] travaille et [...] aux auditeurs, aux gens qui [...] écoutent ». C'est-à-dire le fait de se remettre en question de manière constante. Ce critère est également un critère important pour les individus qui développent une expérience durable du jazz. C'est-à-dire que la remise en question de leurs pratiques professionnelles permet d'attribuer du sens à leurs engagements et de les partager avec les autres au niveau culturel.

⁴⁷⁵ Goodman, N. (1978). *Manières de faire des mondes*. Paris : Gallimard.

⁴⁷⁶ Moscovici, S. (1984). The phenomenon of social representations, in Farr, R., Moscovici, S. (dir.), *Social Representations*, Cambridge: Cambridge University Press.

Au préalable d'un concert, Didier Bergen nous précisait que son rapport au jazz est :

« est assez simple, car aussi loin [qu'il se] souviennent [il a] toujours aimé [s]'évader ou vivre le spectacle, la musique et le cinéma. Toute [son] enfance [il a] cherché à cultiver cette passion. [Il a] perdu beaucoup de temps à me poser ces questions, [il aurait] dû faire tout simplement. [...] Au décès de [son] père, [il est] allé rechercher des traces de [son] ascendance pour garder un peu de [son] père. [Il est] tombé sur une malle pleine de vinyles [qu'il n'avait] jamais vus. [Son père] l'avait ramené des États-Unis à l'époque où il était militaire (mécanicien en vol) dans les années 60. Il a fait long stage à Tahiti et aux États-Unis il a flashé sur la musique américaine, les G.I. et les pin-up. C'était une époque plus sexy qu'aujourd'hui. Dans cette malle, [il a] découvert du *Nat King Cole*, du *Billie Holiday*, du *Ella Fitzgerald*, notamment. C'est une malle au trésor, le fait de les toucher participait à ressentir les émotions de [son] père. [Il] pense que c'est à partir de là qu'il y a eu un devoir de mémoire, j'écoutais en boucle ce jazz de l'époque. [...] [Lui] qui aime la musique plus que tout, c'était la première fois que je ressentais cette sensation de liberté musicale : l'improvisation. Dans le jazz, il existe une liberté accessible à tous. » Didier Bergen, entretien avec Mathieu Feryn, Tremplin Jazz d'Avignon, annexe 35, 05/08/2017.

La pratique du jazz devient alors un moyen de réconciliation avec son passé tout en invoquant l'idée que l'émotion qui le touchait hier ne le touchera peut-être pas demain et inversement. Ainsi, nous avons pu observer la manière dont une partie des individus consultaient des informations dans les programmes (titres des morceaux, parcours des musicien.ne.s, lieu d'enregistrement, remerciements, etc.) et comment cela participait sur chacun des points à tester plus ou moins des expériences partagées et à un renouvellement du retour sur eux-mêmes. Cela opère également au cours de notre travail de communication scientifique. Lorsque je présentais mon enquête à Paris au cours d'un colloque à la fin de l'année 2017, un confrère est venu m'interpeler pour me demander si j'avais en possession un disque de *Steve Lacy* (1974, Emanem) enregistré au Théâtre du Chêne Noir à Avignon. À partir de la visualisation de la pochette sur notre ordinateur, nous avons très rapidement pu dérouler le processus qui l'a conduit à coopérer vers un retour sur lui-même et à attribuer un principe de rareté au disque qu'il demandait. Nous pouvons nous rappeler l'analyse du rôle des images pour les individus dans les dispositifs de commémoration de la Shoah⁴⁷⁷ ou de témoins de conflits⁴⁷⁸. Elles guident l'interprétation des individus dans une dynamique culturelle où se négocie au cœur des tensions et des épreuves un rapport entre l'individuel et le collectif. Ce qui participe pour Jacques Walter à la « garantie d'un passage pour la mémoire ».

⁴⁷⁷ Walter, J. (2005). *La Shoah à l'épreuve de l'image*. Paris : Presses universitaires de France.

⁴⁷⁸ Fleury, B. & Walter, J. (2015). *Carrières de témoins de conflits contemporains. Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs*. Nancy : Presses universitaires de Nancy.

7.2.2. *Écouter les autres, se situer et les situer dans l'environnement*

Jerrold Levinson⁴⁷⁹ montre notamment l'importance de la micro-histoire et du contexte où se déroule la performance musicale. Il revient notamment sur les procédés antérieurs, vécus par les individus, permettant son exécution. C'est-à-dire que pour lui, la musique agit comme un langage. Il associe la musique à une forme vivante, linguistique. Nous avons précisé plus haut l'importance des traducteurs et des initiateurs au cours des performances. Leurs communications s'inscrivent dans cette perspective. Au cours des années, il s'agit de montrer comment les individus au cours de leurs expériences parviennent à comprendre l'environnement dans lequel ils évoluent et sur la base de quels critères linguistiques. Nous avons mentionné l'entretien de Pierre de Chocqueuse, secrétaire à l'Académie du Jazz, précisant que, selon lui, « d'une année à l'autre certains musiciens font leur réapparition dans nos listes alors qu'ils semblaient avoir été oubliés, et que d'autres, peu ou pas médiatisés au cours de l'année, en disparaissent ». À travers cet extrait d'entretien, on observe la nécessité pour les individus de circuler dans les médias où communiquent les académiciens (non sans difficulté compte tenu des épreuves présentées) et également comme le montre Zelizer de coopérer avec eux en cherchant à atténuer les sources de conflits⁴⁸⁰. Ainsi, coopérer avec les autres, c'est les écouter et aussi les rattacher provisoirement à des mondes, à intégrer (ou non) une famille. La pratique professionnelle est incertaine. Elle implique notamment de mobiliser des individus susceptibles de chercher à pérenniser ce lien tout en intégrant l'incertitude de leurs situations :

« Nul ne le sait, mais un musicien dont le disque publié en cours d'année a été remarqué par la presse a beaucoup plus de chances d'avoir le prix. Nos académiciens ne votent pas au hasard. Le Prix Django Reinhardt et le Prix du Livre de Jazz mis à part, nous récompensons des disques publiés dans l'année par des musiciens confirmés, mais aussi par de nouveaux arrivants, des outsiders. Notre mission est aussi de découvrir et de récompenser leur travail. Rappelons que le jazz bouge, se transforme, en déplaise à certains. Loin de l'Amérique, il affirme aujourd'hui une identité plus européenne. Le renouvellement se fait en Europe, en France, en Allemagne, en Italie, dans les pays scandinaves. De nombreux jazz cohabitent aujourd'hui. Il n'y a plus un courant qui domine les autres, qui donne le "la" comme l'ont fait le bebop, le hard bop ou le jazz fusion des années 70. » Pierre De Chocqueuse, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 31, au téléphone, le 15/02/2017

⁴⁷⁹ Levinson, J. (1998). *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell.

⁴⁸⁰ Zelizer, V. (2001). *Transactions intimes, Genèses*, 42.

Nous avons montré plus haut les perspectives de basculement ou de stabilisation des individus au cours des années et les sources de conflits. C'est particulièrement la capacité des individus à se situer vis-à-vis de leurs interlocuteurs qui participe à les situer dans l'environnement au cours des années. Cela implique notamment de les écouter pour comprendre leurs parcours personnels, le processus de décision et leurs ancrages au moment où ils font leurs choix. Cela explique aussi les controverses générées au moment de la diffusion des listes des nommés. Le fait que les académiciens ne fréquentent pas toujours les mêmes mondes que les autres individus au cours de leurs pratiques professionnelles participe plus ou moins à la reconnaissance des prix et des récipiendaires de prix dans les mondes concernés. On pourrait dire que ceux qui ont les plus grandes reconnaissances sont ceux qui sont reconnus dans le plus de mondes, dans et en dehors les mondes jazzistiques. Le chiffre significatif (80%) d'individus qui ne connaissent pas le nom des récipiendaires de prix ayant reçu le plus de prix jazzistiques nous interpelle (figure ci-après). Ainsi, au regard de nos observations, être à l'écoute des individus au cours des années implique d'être en capacité de suggérer des personnes qui peuvent les accompagner dans la découverte de nouvelles personnes. Puis, de participer, contribuer, publier et informer activement les individus de leurs présences dans ou à proximité des mondes, jazz ou non. Nous relevons l'importance et la difficulté pour les individus d'entrer en conversation avec le plus d'acteurs possible, pas seulement avec les individus dont on pourrait penser qu'ils sont les plus influents. Difficultés car ce qui se joue au cours d'une performance ou de l'attribution d'un prix, c'est l'existence d'un lien durable au cours des années qui s'effectuent en dehors de la situation présente. Nous observons que cela passe notamment par le remerciement des membres en montrant la reconnaissance qu'ils leur témoignent. Le fait, par exemple, de saluer la présence d'un membre plus expérimenté dans sa communication. Ainsi, et c'est probablement la difficulté principale pour ceux qui s'engagent dans un seul monde, la difficulté est qu'il faut souvent donner beaucoup de temps aux autres avant d'espérer un retour de leur part.

Taux de réponse : 100%



Figure 53. Question 34 : Identification des musicien.ne.s qui ne se sont pas des artistes de jazz (annexes 9 à 11)

En somme, comme le montre Caillé, il s'agit pour les individus de faire un don de soi⁴⁸¹ tout en ayant connaissance du sens qui est donné, au risque de s'enfermer dans une pratique solitaire et fratricide telle que les décrit Heidegger⁴⁸². L'incertitude pour les individus n'implique pas qu'il y a des actions spontanées. Dire que l'on fréquente « par hasard » des individus implique que nous n'ayons pas encore été amenés à identifier notre relation réciproque. Le jazz n'a pas le monopole de l'improvisation ou de la création, ses pratiques s'inscrivent dans une histoire négociée entre chaque individu et les individus qui sont amenés à la partager dans le temps. Chacun coopère et contribue hier, ici et maintenant, probablement demain à réinventer son quotidien (cf. photo ci-dessous). Au fil des années, c'est un environnement mouvant et émouvant où chacun participe activement à l'équilibre de la situation. C'est là un des enseignements essentiels de l'approche longitudinale. Rien n'est sûr et c'est parce que tout est incertain que les individus interagissent entre eux pour rationaliser des choses qui n'en sont pas. Ils négocient autour d'eux des critères pour donner un sens à ce qu'ils goûtent, voient, entendent et ce qui les fait vibrer. Le jour où la situation arrête de fonctionner ainsi ils se privent de leur reconnaissance réciproque. Les débats et les controverses participent à vivre ensemble en acceptant que les communications soient en mouvement. Accepter d'apprendre et désapprendre durablement. Ainsi, l'analyse de la technique conduit Martin Heidegger à décrire comment le développement de dispositifs techniques s'articule avec la notion d'essence de la technique par rapport à leurs usages et leurs historiques, à étudier la « question de la technique ».



Figure 54. Echange entre Jean-Luc Bargès, Jean-Marc Quillet et Elise Caron (photographie réalisée par Bruno Rumen à l'AJMi, le 20/11/2014)

⁴⁸¹ Caillé, A. (2000). *Anthropologie du don : le tiers paradigme*, Paris : La Découverte.

⁴⁸² Heidegger, M. (1958). *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris : Gallimard.

7.2.3. Apprendre et désapprendre en tirant les enseignements de ses erreurs

Nous avons pu observer sur le terrain comme dans la vie quotidienne que les reproches qui nous étaient adressés par les individus ou que nous avons pu adresser à d'autres étaient le fruit d'une incompréhension qui semblait spontanée. En nous appuyant sur nos expériences telles qu'elles ont été présentées dans l'avant-propos, nous sommes en mesure de dire désormais que nos reproches consistaient essentiellement à invoquer des principes autour d'épreuves que nous n'avions pas réussi à accomplir jusqu'à présent. Ce, compte tenu des relations que nous n'avions pas réussi à établir durablement avec les autres individus ou d'expériences que nous n'avions pas réalisées en commun au cours des années. Cet exercice, entre nous (de vous à moi et pour chacun d'entre nous), il est quotidien. Bien que ce soit Gregory Bateson⁴⁸³ qui soit à l'initiative de notion d'expérience, l'apport de Goffman⁴⁸⁴ est essentiel car il permet de percevoir la manière dont les individus communiquent sur leurs perceptions de la réalité, leurs engagements et leurs actes quotidiens. Les transformations, précise Goffman, peuvent se juxtaposer les unes aux autres ou au contraire produire des malentendus si les individus ont une vision différente de la réalité quotidienne. Apprendre, c'est donc postérieurement à une expérience et quotidiennement faire un retour sur soi, un don de soi, considérer à travers la circulation d'un objet pour lequel nous cherchons à attribuer des propriétés, que nous devons écouter. Quel que soit le monde dans lequel nous évoluons, que l'on soit petit ou grand ; nous apprenons de nos expériences. Déjà rien que le fait de marcher suppose au préalable de chuter et de se relever. Cela ne signifie pas que les épreuves nous arrêtent. Au contraire, les épreuves nous permettent de grandir. Au cours des entretiens, nous avons pu observer que les individus qui agissaient au cours des années avaient été capables de rebondir et comprendre les différentes étapes les ayant conduits à leur état actuel. Cette prise en compte avait pu s'exercer notamment avec le soutien des autres individus au cours des sociabilités qu'ils avaient développées (ou non) lors de leurs pratiques culturelles. Le fait, pour d'autres que nous avons observés, qui s'étaient progressivement isolés, consistait jusqu'à présent, à évoluer dans un monde qu'ils qualifiaient de stable où ils avaient un objectif précis. À défaut d'atteindre cet objectif, l'échec consistait à dire que tout s'effondrait autour d'eux : « je n'ai plus d'ambitions ; il faut dire que je n'ai pas le même bagage qu'eux au départ ; c'était inévitable et couru d'avance » les privaient alors à d'outils pour comprendre leurs situations.

⁴⁸³ Bateson, G. (1977). *Vers une écologie de l'esprit*, Paris : Éditions du Seuil.

⁴⁸⁴ Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris : Editions de Minuit.

C'est-à-dire de surmonter l'épreuve du temps en tirant les enseignements des expériences antérieures. Précisément les individus n'arrivaient pas toujours à encadrer leurs rythmes sociaux au cours des pratiques. Ces dernières impliquaient de faire beaucoup d'efforts au risque de chuter à nouveau. En comprenant la nature instable du monde dans lequel les individus évoluaient, les sources de tension et l'environnement ont contribué à leur chute ou leur succès⁴⁸⁵. Il s'agissait pour eux d'apprendre de cette expérience, de l'analyser et d'intégrer les différents éléments pour éviter de tomber à nouveau. À travers des histoires de vies communes, les personnes étaient susceptibles d'être réflexives et de prévenir la chute des autres. Cela impliquait d'apprendre à désapprendre. Leurs expériences dans les mondes du jazz français témoignaient de la manière de réagir au cours des années et la nécessité permanente de se remettre en question. Cette nécessité participe à agir tout au long de la vie en établissant une relation de confiance avec ses pairs en ritualisant le plaisir des échanges, en donnant un sens non plus à l'expérience, mais à travers l'expérience, à sa vie entière. C'est-à-dire de basculer d'un temps de faire ensemble à un temps de vivre ensemble. Progressivement le fait de pratiquer participe au fait de vivre. Nous existons, nous agissons, nous donnons du sens à nos actes quotidiens pour survivre dans les mondes ; nous sommes amenés à être libres, à vivre ensemble. Nous pouvons nous rappeler l'analyse des faits de Patrice Flichy⁴⁸⁶. Elle implique notamment de montrer comment l'épreuve du temps conduit non plus les entrepreneurs culturels à « se libérer du travail, mais à libérer le travail ». On ne sera pas surpris de constater que la situation familiale des individus rejoint cette dynamique qui consiste à libérer et recomposer différentes familles au cours du temps. Elle suppose néanmoins d'établir une relation de confiance.

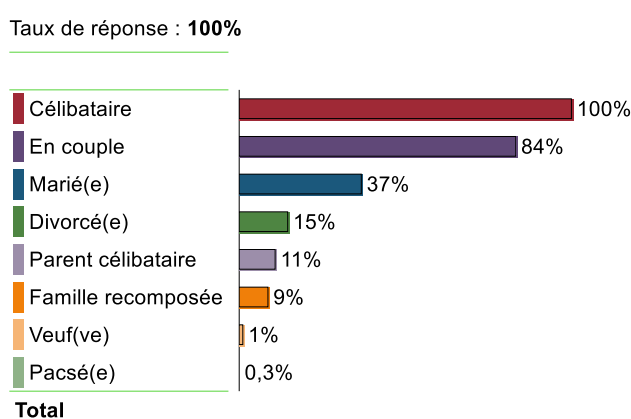


Figure 55. Evolution de la situation familiale (annexes 9 à 11)

⁴⁸⁵ Raymond Vaillancourt démontre comment le couple incertitude-insécurité conduit à être vulnérables à l'environnement. Selon lui, « c'est en affrontant notre insécurité que nous pouvons baliser l'influence de l'incertitude sur le vécu des organisations » (cf. Vaillancourt, R. (2003). *Le temps de l'incertitude : Du changement personnel au changement organisationnel*. Québec : Presses de l'Université du Québec).

⁴⁸⁶ Flichy, P. (2017). *Les nouvelles frontières à l'ère numérique*. Paris : Seuil.

7.3. Agir tout au long de la vie en établissant une relation de confiance

Nat Adderley (2000), John Lewis (2001), Lionel Hampton (2002), Nina Simone (2003), Ray Charles (2004), Pierre Michelot (2005), Lou Rawls (2006), Joe Zawinul (2007), Esbjörn Svensson (2008), George Russell (2009), Hank Jones (2010), Paul Motian (2011), Dave Brubeck (2012), Yusef Lateef (2013), Charlie Haden (2014), Eddy Louiss (2015), Geri Allen (2016), Al Jarreau (2017), Didier Lockwood (2018), etc. La vie de ces jazz.women morts au cours des années 2000 nous rappellent comment ces musiciens ont pu agir tout au long de leurs vies en établissant une relation de confiance avec nous malgré les difficultés de leurs conditions de vie initiales ou au cours de leurs vies ainsi que les nôtres. Paul Ricoeur montre que nous pouvons agir en éprouvant du plaisir dans les échanges que nous entretenons les uns avec les autres au cours de la vie. Selon lui, le fait que même si nos processus individuels sont en cours d'élaboration, différents des autres ou terminés ; ils impliquent, selon lui, le plaisir. C'est-à-dire que les autres individus participent à parfaire notre épreuve du temps à vivre ensemble. En citant et en s'inspirant d'Emmanuel Kant⁴⁸⁷, il affirme que nous sommes dans « un ordre dans lequel nous sommes déjà maintenant et dans lequel nous sommes capables de continuer notre existence »⁴⁸⁸. En cela, les prix décernés par l'Académie Charles Cros participent dans la communication des jurés à formaliser le plaisir avec une partie d'individus au cours de leurs pratiques professionnelles. Arnaud Merlin, membre de l'académie Charles Cros, précise que :

« l'exercice de la critique musicale et notamment dans la presse écrite est parfois compliqué avec les proches sur le plan humain. Pour cela, on peut s'interdire d'écrire pour les copains, mais ce n'est pas forcément mieux car on connaît bien leurs musiques. La difficulté résulte donc dans la construction d'un discours en prenant soin d'avoir du recul. Ce qui signifie d'éviter d'en parler dans la loge et plutôt de faire passer des messages le lendemain autour d'un verre, par exemple. Si la personne ressent notre bienveillance et est en confiance, le message passe ». Arnaud Merlin, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 25, au téléphone, le 10/05/2016.

C'est également quelque chose que nous avons pu expérimenter au cours du temps par le biais des entretiens radiophoniques qui ont été un matériau riche pour recueillir le témoignage des individus. En permettant progressivement aux invités d'être accueillis dans des conditions où ils pouvaient communiquer dans le cadre d'une relation de confiance réciproque, permettant de passer des messages. Il s'agissait que chacun puisse prendre du plaisir à communiquer.

⁴⁸⁷ Kant, E. (1788). *Critique de la raison pratique*.

⁴⁸⁸ Ricoeur, P. (2004). *A l'école de la phénoménologie*. Paris : Vrin, p.119.

Arnaud Merlin, membre de l'académie Charles Cros, complète la perception de son action :

« Toute vérité peut se dire au bon endroit et au bon moment. Il faut dire que les musiciens satisfaits sont assez rares. [...] La fréquentation des musiciens m'a apporté plus de joies et de savoirs que de problèmes de cet ordre-là. Pour parler de l'expertise, je dois dire que je suis assez actif dans ces instances [...]. C'est quelque chose auquel j'ai pensé notamment lorsque je votais pour les victoires de la musique classique l'autre jour. [...] J'aime bien ce genre d'exercice car c'est un moyen de sortir de son actualité quotidienne ou mensuelle pour s'intéresser à une période plus large. [...] Depuis 2000, il faut signaler que le disque a beaucoup changé même si l'Académie Charles Cros bénéficie d'une image historique compte tenu de la présence de ces vignettes sur les pochettes de disques dès les années 70 dans le domaine de la chanson, notamment ». Arnaud Merlin, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 25, au téléphone, le 10/05/2016.

Le fait que moins de 10 % des individus perçoivent le grand prix de l'Académie Charles Cros invite à nuancer le propos d'Arnaud Merlin. Mais, les observations et les travaux de Carl Rogers confirment que la relation de confiance devient un critère très important dans le temps car elle permet de pérenniser des relations sociales, incertaines et dynamiques⁴⁸⁹. Particulièrement dans le monde industriel où l'incertitude implique de nombreux individus qui coopèrent à son animation. Pour les individus, les expériences et les différents ancrages dans les mondes investis au cours du temps (ou l'implication récente dans le monde industriel) participent à chercher à minimiser les risques en fonction des budgets dont ils bénéficient. Mais, pour une partie d'entre eux, la difficulté à transmettre leurs plaisirs au cours des années 2000, a pu ou peut freiner leurs actions de communication. Cela suppose en effet d'être en contact permanent avec les différents individus d'un réseau tout au long du processus d'édition d'un disque, par exemple. Cela tient essentiellement à l'existence d'une culture commune et partagée avec les différents acteurs concernés où s'insèrent les « dispositifs de confiance et les engagements crédibles »⁴⁹⁰.

Taux de réponse : 100%

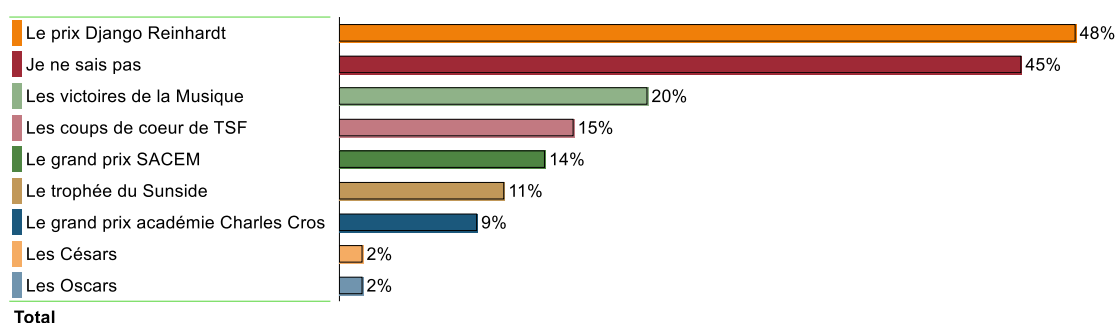


Figure 56. Identification des récompenses qui priment le jazz (annexes 9 à 11)

⁴⁸⁹ Rogers, C. R. (1980). *A Way of Being*. Boston : Houghton Mifflin.

⁴⁹⁰ Karpik, L. (1996). Dispositifs de confiance et engagements crédibles, *Sociologie du travail*, 38 (4), p. 527-550.

Dans ces situations de communication, chaque détail compte, le choix du studio, de l'ingénieur du son, du graphisme de la pochette, des informations mentionnées sur la pochette, le sens donné au projet discographique au regard du parcours de chacun des individus impliqués, etc. Pour l'illustrer, nous allons vous livrer une anecdote que nous avons vécue à Paris et qui rappellera une situation de communication à de nombreux individus qui ont tenté de communiquer avec un directeur de label. Assis au café avec un directeur de label, un disquaire et un duo (femme et homme) viennent à notre rencontre au moment où nous prenons le café. Le disquaire qui commercialise une partie de la discographie du label vient à notre rencontre « Bonjour messieurs, je vous présente X et Y. Il s'agit d'un duo dont [en s'adressant au directeur de label] je t'ai déjà parlé et qui vient de produire son disque ». La communication coupe court car le directeur de label poursuit avec une réunion « Je m'excuse, j'ai bien reçu votre mail et votre proposition, mais je ne peux pas la soutenir. Nous recevons de nombreuses propositions et nous ne pouvons pas participer à chaque projet malgré notre intérêt pour votre projet ». Cette situation de communication, un jour ou l'autre, un individu soucieux de communiquer avec un label l'a vécue, quelle que soit sa grandeur au moment des faits. Même s'il est grand, il peut être freiné dans son élan compte tenu du rapport au temps qu'entretiennent les individus avec qui ils participent à la communication. La négociation qui s'organise entre les individus participe alors à établir un espace-temps proche qui leur permet de vivre ensemble. À travers la notion de plaisir, nous voyons bien que cette situation est susceptible d'évoluer favorablement au cours de la vie par le biais du développement de la relation de confiance. Anne-Marie Gagné⁴⁹¹ qui s'intéresse à la notion de « relation de confiance » dans le cadre de la Responsabilité Sociale de l'Entreprise (RSE) ainsi que Pierre Mongeau et Jacques Tremblay⁴⁹² qui étudie la notion de « plaisir en communication » permettent d'éclairer notre propos. À travers ces analyses communicationnelles, les auteurs parviennent à formuler quatre formes de plaisirs : le plaisir de s'engager, de persévérer, de se libérer et de se défilier. Ces notions et leurs déclinaisons impliquent notamment de montrer comment les actions de communication et les réactions des individus font l'épreuve du temps comme un processus de réajustement des perceptions et des modalités d'actions de communication. Ce qui participe selon eux à adapter notre vision d'une situation sous un angle dynamique où le « plaisir est un choix ».

⁴⁹¹ Gagné, A-M. (2011). La confiance et le soupçon, *Communication*, Vol. 29.

⁴⁹² Mongeau, P. & Tremblay, J. (2011). *Tableur sur le plaisir. Tactiques et stratégies de communication*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

7.3.1. Donner un sens à sa vie

John Berger⁴⁹³ interroge la manière dont les conventions publicitaires participent à visionner les images qui sont autour de nous et participent à donner un sens à notre quotidien. Il invite à interroger notre héritage culturel à partir de nos savoirs et de nos croyances culturelles. En effet, nous l'avons vu, le fait de voir ou de se produire au cours de nos vies est incertain. À l'épreuve du temps long, choisir, c'est choisir ce que l'on voit et produit en termes de cultures où les médias ont une part non négligeable dans notre représentation du quotidien⁴⁹⁴. Alors, selon Berger, le fait de dialoguer avec les différents individus participe à attribuer un sens à nos pratiques professionnelles, un sens à nos vies. Ce n'est pas seulement le regard que l'on porte sur un objet tel que le jazz qui traduit notre rapport culturel à l'objet, c'est le rapport entre nous et les objets jazzistiques ainsi que la connexion de ces objets avec d'autres dispositifs, élargis au concert de jazz, par exemple. Ainsi, comme le mentionne Jonathan Duclos-Arkilovitch, directeur artistique des Victoires du Jazz, dans le monde marchand :

« Je réalise ce travail avec le concours des maisons de disque sur la base des enregistrements effectués par des musiciens français ou étrangers établis en France depuis 5 ans. Les Victoires ont vocation à récompenser la production française. On ne réalise pas de présélections avant le vote. À l'issue du premier scrutin, il y a 8 artistes finalistes et au second tour, il y a 3 finalistes dont le lauréat est désigné parmi ce trinôme le soir de la cérémonie. Cette cérémonie est diffusée par France 3 en partenariat avec Radio France. Jusqu'à très récemment, c'était la seule chaîne nationale qui diffusait une cérémonie de jazz. La France a inventé le premier festival, le premier label, le premier orchestre et la première cérémonie jazz ; nous sommes la fille aînée du jazz. C'est un équilibre fragile, mais on est très fier de cela malgré que ce soit diffusé très tard le soir et que le répertoire soit très grand public. Aujourd'hui, le jazz c'est marginal en termes de ventes ou de médiatisations. En 20 ans, j'ai vu la précarisation de la filière jazz en France liée à la crise du marché du disque et de l'industrie musicale. Le jazz est une niche qui a un fort réseau et qui se marginalise. Il s'est structuré autour de musiciens autodidactes des années 60 qui ont connu la médiatisation puis progressivement le public s'en est détourné ». Jonathan Duclos Arkilovitch, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 24, au téléphone, le 10/04/2016.

⁴⁹³ Berger, J. (2014). *Voir le voir*. Paris : B42.

⁴⁹⁴ Maigret, E. & Macé, E. (2005). *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : Armand Collin.

Au cours de l'entretien, le fait que Jonathan Duclos-Arkilovitch mentionne que la première cérémonie des Victoires du Jazz a eu lieu au MiDEM (Marché International De l'Édition Musicale) à Cannes participe à donner du sens à son action au contact des acteurs de l'édition musicale. On entrevoit du reste au regard de son parcours les différentes relations qui participent à traduire son rapport entre les individus et les objets en circulation qu'il décrit. C'est-à-dire, comme le souligne Berger, à attribuer autour de son parcours personnel et autour du jazz, une série de médiations culturelles et d'objets connectés avec d'autres dispositifs. D'autant que le parcours du directeur artistique et notamment la recherche qu'il a accomplie sur le temps de la maîtrise ainsi qu'une série d'expériences qu'il détaille participe de ces multiples ancrages et à faire don de patrimoine⁴⁹⁵. Il dit, après Paris, la région PACA :

« est probablement la région avec le patrimoine le plus important pour cette musique (musiciens, peintres, écrivains). Stéphane Grappelli a réalisé la préface de mon livre où il revient sur le développement du jazz à St Tropez dans les années 20 sous l'influence de Colette, Cocteau et d'une série d'intellectuels parisiens. C'est par le biais de ce tourisme bourgeois et des festivités qui l'accompagnent que va se développer le jazz sur la Côte d'Azur dans les bars, les restaurants et les palaces de l'époque. J'ai découvert ce patrimoine et cette histoire qui va démarrer dès le XIXe siècle ». Jonathan Duclos Arkilovitch, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 24, au téléphone, le 10/04/2016.

La vitalité qu'il décrit dans la région Provence Alpes Côte d'Azur (PACA) se retrouve effectivement à Avignon en 2017 et dans de nombreuses villes au cours de l'été, notamment. Dire que le public l'a délaissé, c'est prendre appui sur ses expériences et celles de son entourage, soit produire une communication qui ne tient pas compte d'autres mondes où le jazz est susceptible d'être diffusé en dehors du tourisme culturel. Cette auto-analyse historique n'est pas sans rappeler les analyses de Geertz, sur la dimension anthropocentrée d'une partie du travail historique, notamment⁴⁹⁶. Nous ne lui en faisons pas le procès tant effectivement on peut dire que dans de nombreux mondes, les individus pourraient être perçus comme tels. Mais, on pourrait questionner la terminologie et on a vu à travers l'évolution des dispositifs et des rythmes sociaux que l'on peut nuancer son propos en abordant le parcours des individus. La mention à plusieurs reprises au cours des entretiens avec les professionnels ou parmi les plus assidus que « ces instants, ce sont ceux qui me font exister » participent alors à voir comment les individus vivent pleinement leurs expériences au cours de la vie. Les limites principales que nous avons déjà évoquées plus haut est que même si les individus « ne sont pas dans le calcul »,

⁴⁹⁵ Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier.

⁴⁹⁶ Geertz, C. (2002). Culture, Esprit, Cerveau, in Rastier, F., Bouquet, S., *Introduction aux sciences de la culture*, Paris : Presses universitaires de France, p.229-241.

qu'ils cherchent « à gagner peu » et « passent leur vie au travail/pour cette passion 7 jours sur 7 », elles supposent de nombreuses négociations autour d'eux. Donner un sens à sa vie participe pour les individus à ne pas être enfermé dans leurs pratiques quotidiennes. Et précisément, c'est un autre enseignement de cette recherche. La difficulté à catégoriser les pratiques des individus participe au fait qu'ils cherchent de manière constante à négocier les frontières de leurs actions dans leur vie quotidienne. Précisément comme l'ont invoqué Béatrice Fleury et Jacques Walter dans le cadre du témoignage audiovisuel, le témoignage en entretien pour une thèse implique que les individus aient connaissance qu'il sera diffusé. Le témoignage implique des « enjeux de la frontière entre fiction et non-fiction »⁴⁹⁷. C'est pourquoi, nous avons été vigilants à multiplier les outils méthodologiques.

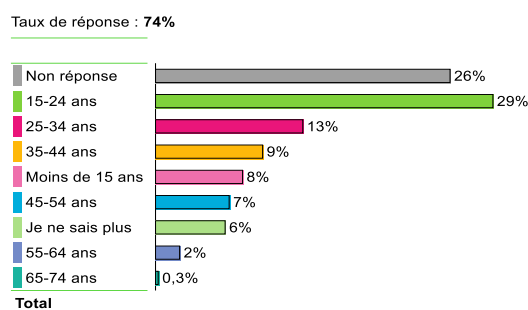


Figure 57. Question 16 : Âge où le jazz est perçu comme marquant (annexes 9 à 11)

Ainsi, le fait que pour les deux tiers d'entre les sondés (68%), on parvienne à identifier un moment de leur vie où le jazz a été marquant, participe à cette mise en action. Elle n'implique pas nécessairement une sociabilisation précoce (8 %) et implique qu'ils négocient le fait d'avoir des activités les amenant à accepter des situations inconnues, notamment entre 15 et 24 ans (29 %), 25 et 34 ans (13 %) et ultérieurement (18 %). Ils négocient le fait d'embrasser l'incertitude, par le biais de la médiation culturelle, l'envie de découvrir d'autres activités qui seraient susceptibles de donner plus de sens à leur vie. Nous avons observé qu'à mesure qu'ils mettent du sens dans leurs activités, le doute s'efface à partir du moment où ils ont fait le deuil des anciennes pratiques. Le sens de leur vie provient du fait qu'ils ont dû réaliser une série d'activités spécifiques, une pratique en appelant une autre. Frankl⁴⁹⁸ montre ainsi que le plaisir se conjugue au sens du devoir, de l'amour et de la souffrance. Selon l'auteur, donner un sens à nos vies permet de justifier l'engagement que nous réalisons, l'amour que l'on porte à ses semblables et la souffrance que l'on témoigne dans nos pratiques au cours de la vie.

⁴⁹⁷ Fleury, B. & Walter, J. (2007). *Médias, médiations, immigrations*. Nancy : Presses universitaires de Nancy.

⁴⁹⁸ Frankl, V-E. (1988). *Découvrir un sens à sa vie avec la logothérapie*. Paris : Les Editions de l'Homme.

Synthèse du chapitre

L'épreuve du temps consiste à appréhender les différents ancrages vécus et perçus par les individus au contact des objets et des autres individus au cours de leurs pratiques. Elle évite la photographie qui consisterait à présenter une homologation des pratiques en les classant par leurs classes sociales. Au contraire, elle montre comment les individus sont amenés à négocier des critères et la diversité de leurs jugements sur la qualité des œuvres. Ces résultats permettent d'analyser la manière dont les individus vont plus ou moins s'investir et interagir par la traduction de leurs gestes et de leurs paroles au cours du temps. En s'intéressant à l'épreuve du temps, on saisit le contexte permanent et transitoire qui permet d'opérer une série de médiations culturelles et l'épreuve d'une série d'expériences au contact des autres. Le développement des expériences dans le temps participe au développement des attachements réciproques entre les individus ou *a contrario* à leurs détachements provisoires voire définitifs.

Le développement de ces expériences dans le temps par les individus participe à la communication dans l'espace public ainsi qu'à la consolidation de la qualité. George Akerlof⁴⁹⁹, Victor Ginsburgh ou encore Sheila Weyers⁵⁰⁰ ont montré notamment que la résistance au temps est la qualité première d'une œuvre (et d'un.e artiste) de qualité dans le domaine cinématographique. Potentiellement, elle permet aux individus de négocier au fur et à mesure les critères d'une qualité de vie supérieure à compétences égales ainsi que de procéder à sa communication publique. Ce jugement sur la qualité résulte au sens de Goffman des « cadres » où se déroule l'expérience. Au cours du temps, nous observons que l'expérience permet de négocier la présence des œuvres en circulation tout en intégrant leurs grandeurs relatives en relation avec leurs interprètes. C'est-à-dire que les individus évaluent à la fois ce qui est derrière eux, devant eux et leurs projections de l'œuvre dans d'autres contextes.

⁴⁹⁹ Akerlof, G-A. (1970). The Market for 'Lemons': Quality Uncertainty and the Market Mechanism. *Quarterly Journal of Economics*, 84-3, p. 488-500.

⁵⁰⁰ Ginsburgh, V., Weyers, S. (1999). On the perceived quality of movies, *Journal of Cultural Economics* 23, p. 269-283 et Ginsburgh, V., Weyers, S. (2008). Quantitative approaches to valuation in the arts, with an application to movies », in Hutter, M., Thrsoby, D., *Beyond Price. Value in Culture, Economics, and the Arts*, New York : Cambridge University Press, p. 179-199.

Au moment de l'expérience, le jugement implique de comprendre l'articulation entre les « grands » et les « petits » de chacun des mondes, les différents mondes, les attitudes des autres individus et de leurs pairs. Ainsi, les bruits qui parcourent le déroulement de l'expérience (comme les klaxons liés au trafic attendant au lieu d'un concours, par exemple), la période micro-historique où se déroule l'expérience, etc. Soit au cours du temps à passer ensemble tout ce qui participe à évaluer, s'évaluer dans l'expérience ; négocier un récit commun et une identité contemporaine ; être intégré et s'intégrer à un groupe cohérent en nuancant son emprise ; coopérer vers un retour sur soi ; avoir une écoute active des autres, se situer et les situer dans l'environnement ; apprendre et désapprendre en tirant les enseignements de ses erreurs ; attribuer des conventions au plaisir partagé et donner un sens à son existence. L'épreuve suppose donc de s'ajuster aux différents contextes temporels où les acteurs sont susceptibles d'évoluer. Leurs activités se conjuguent pour vivre avec l'œuvre. C'est pourquoi, il nous paraît important de nous situer en tant que chercheur lorsque nous traversons les mondes et d'explicitier notre parcours pour comprendre les ancrages culturels que nous avons avec les différents individus. S'interroger sur cela participe à comprendre le développement des pratiques individuelles et collectives qui agissent au cours de l'expérience dans l'espace-temps.



Figure 58. Tricia Evy et les musiciens du quartet David Fackeure au piano, Jean-Philippe Fanfant à la batterie et de Sébastien Girardot à la contrebasse) improvisant "Singin' in the rain" au Tremplin Jazz d'Avignon au moment où la pluie commence à tomber sur la scène (31/08/2015)

Chapitre 8. L'épreuve de l'espace pour re-vivre une expérience collective

En se rattachant à la notion « d'agir communicationnel » au sens de Habermas⁵⁰¹, nous avons expliqué que la circulation de l'information implique que les individus dynamisent leurs communications. Nous avons également montré que ces activités s'organisent dans différents espaces, consécutifs d'une série de représentations agissant au cours du temps. Les différents dispositifs d'un club de jazz comme l'AJMi à Avignon se traduisent par différents aménagements de l'espace interne au club (dispositif de concert et dispositif jeune public, par exemple). Cet aménagement est perçu par les individus au moment du déroulement de leurs pratiques communicationnelles. Nous avons évoqué la proximité qui se mettait en œuvre dans une salle de concert (le Délirium, par exemple) et les relations induites par cette proximité avant, au début et à la fin du concert. Nous avons identifié les tensions et les sources d'apaisement qui peuvent exister à la fin du concert dans une jauge 10 fois plus importante (Tremplin Jazz d'Avignon, par exemple). Enfin, nous avons mentionné la diversité des pratiques professionnelles et culturelles dans et à proximité des institutions culturelles d'un même quartier (Théâtre du Chêne Noir et AJMi, par exemple). Malgré ces différences, comment pouvons-nous expliquer que les pratiques des individus puissent se dynamiser dans différents espaces ? Et en quoi pouvons-nous dire qu'il s'agit d'une épreuve de l'espace pour vivre ou revivre une expérience collective ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur les relevés ethnographiques des lieux et la manière dont les acteurs de la revue des *Allumés du Jazz* qualifient l'authenticité des pratiques jazzistiques. Nous l'aborderons par le biais de la méthode du bricolage⁵⁰², préconisée par Michel de Certeau. C'est-à-dire, que nous chercherons systématiquement à identifier les termes qui sont rattachés à la notion d'authenticité et en quoi ils traduisent un rapport des individus à l'espace. Particulièrement car la revue concentre le propos des individus, engage des principes tels que ceux évoqués dans le monde inspiré et parce que les individus sont amenés à circuler dans d'autres mondes. La reconnaissance de cette revue par le Ministère de la Culture permet par ailleurs de mesurer le soutien public aux acteurs de la création. Il s'agit notamment de labels indépendants.

⁵⁰¹ Habermas, J. (1987), *Théorie de l'agir communicationnel*, tome 1 : rationalité de l'agir et rationalisation de la société, Paris : Fayard.

⁵⁰² De Certeau, M. (1990), *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard.

En cela, la présence à un concert au cours d'évènements ponctuels, saisonniers ou festivaliers n'est pas si éloignée de la relation que nous nouons avec le disque. Pour rappel, notre description illustre la complémentarité des pratiques d'écoutes et de sorties ainsi que leurs exclusivités respectives. Le contexte spatial dans lequel se déroule l'expérience collective permet alors une analyse originale. C'est-à-dire d'identifier le contexte où se formalisent des relations sociales en étant mobiles. Puis, la manière dont les acteurs séduisent et sont séduits en recherchant l'authenticité au cours de la saison festivalière. En somme, la capacité à être complice, spontané et polymorphe. Tout comme lorsque nous négocions la diffusion d'un disque à la maison ou en voiture, l'intimité des espaces peut ainsi participer à communiquer sur la médiation humaine au cours de la saison culturelle. Les espaces de l'agir communicationnel peuvent témoigner de la diversité des pratiques que réalisent les individus sur un territoire. Il s'agit ici de situer la spécificité de chaque contexte communicationnel ou du rapport information/communication au centre de la description afin de comprendre la communication au cœur des pratiques sociales et non comme un produit⁵⁰³. La représentation du jazz est comprise dans et en dehors des espaces habituels, du club et du festival consacré. Nous pouvons très bien envisager qu'elle agit au moment d'une improvisation dans la rue, au pied d'un bâtiment historique ou au cours d'une projection cinématographique, par exemple⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Perret, J.-B., (2004), *Y a-t-il des objets plus communicationnels que d'autres ?*, Hermès, n° 38, p. 121-127.

⁵⁰⁴ Nous nous sommes notamment inspirés du modèle situationnel de Muchielli pour analyser le contexte spatial et situé nos individus. Muchielli, A. (2010). *Les modèles de la communication*, in *La Communication -Etat des savoirs*, Paris : Editions Sciences Humaines, p. 70.

8.1. Formaliser des relations en étant mobiles au cours des évènements ponctuels

Quelles relations de communication nouent les individus au cours des évènements ponctuels qui se déroulent dans une salle de concert (le Délirium), un bar (le Barrio, l'Explo, le Zinzolin), une place animée (Place du Palais, Place Pie), au moment de la fête de la Musique ou dans d'autres espaces tels que le studio d'une radio étudiante (studio de Radio Campus Avignon) ? *A priori*, nous pourrions nous attarder sur chacun des espaces pour revenir en détail sur leurs spécificités. Or, au cours des observations, des échanges avec les individus et de la réalisation des relevés ethnographiques ; il est apparu que la formalisation des relations de communication et les mobilités qui s'organisaient dans ces dispositifs participaient à une forme commune dans la manière de vivre l'agir communicationnel. Les individus témoignaient notamment de la capacité à « s'entourer d'une équipe » convaincue de la « nécessité de vivre ou revivre cette expérience inédite dans un espace inédit ». Puis, ils mentionnaient la capacité à entendre et faire entendre « l'intensité de leurs propos » au cours de cette expérience. Enfin, ils relevaient le fait de « rassembler les choses de manière formelle ». Le temps de l'avant rencontre supposait pour eux d'avoir été invité ou d'avoir été à l'initiative de la rencontre dans le contexte d'une soirée dansante, d'une interview, d'un karaoké, de partager un verre en terrasse ou d'une soirée se déroulant sur une place publique. Suivant l'approbation ou non pour sortir, les individus se dirigeaient vers l'espace où se déroulait la rencontre. Réunis par les organisateurs, une partie d'entre eux, ayant noué des relations, partageait un repas ou une boisson avant la rencontre dans ou à proximité du lieu. Pour les autres, ils se rassemblaient sur les tables ou sur les terrasses à proximité de la scène 30 à 60 minutes avant l'expérience ou ils venaient au fur et à mesure du déroulement de l'expérience. Chaque entrée faisait l'objet de l'acquisition gratuite d'une friandise ou d'une boisson offerte par les organisateurs. Un contrôle s'organisait par un étudiant pour rentrer dans le studio radio, par des vigiles à l'entrée de la salle de concert, par un serveur au bar ou par le regard approbateur des autres individus participant à leur accueil. Puis, ils étaient répartis dans l'espace par cercles où les acteurs circulaient librement au cours de l'expérience dans les différents espaces du lieu. Ils inter-changeaient leurs rôles pour partager un moment ensemble. C'est-à-dire que les individus étaient amenés à chanter sur scène ou sur la terrasse ; à danser ; à prendre la parole au micro pour les interroger dans le cadre de l'émission ; à réaliser une série d'interdiscursivité (cf. analyse de Charaudeau⁵⁰⁵).

⁵⁰⁵ Charaudeau, P. (2006). La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif, in *TRANEL n°44, Interdiscours et intertextualité dans les médias*, Neuchâtel : Institut de linguistique de l'Université de Neuchâtel.

Soit, le fait pour Charaudeau que les individus étaient mobiles et que cette mobilité participait à investir différents cercles au cours de l'expérience. Ainsi, cette dimension spatiale implique, selon Levy, que la « musique en [est] à la fois un effet contraint et une expression créative »⁵⁰⁶. De plus, une série de mobilités se déroulaient sous leurs yeux dans et à proximité de l'espace investi. L'expérience se déroulait dans des espaces où les individus pouvaient observer la circulation des autres individus dans la ville. Des vitres donnaient sur la rue, les bars proposaient des concerts sur leurs terrasses ou à proximité de la rue et de lieux d'habitation ainsi que dans la rue directement. Les interactions entre l'espace de l'expérience et l'espace public étaient fortes, les individus interpellaient ainsi de nombreuses personnes qui circulaient à proximité. Le fait de s'entourer d'une équipe désignait alors la capacité à constituer un groupe hétérogène, que la médiation humaine participe au développement du lien social, d'une médiation culturelle⁵⁰⁷.



Figure 59. Symphonies Urbaines à Radio Campus Avignon, 08/10/2013, photographie de Mathylde Ramos

⁵⁰⁶ Levy, J. (1999). *Le tournant géographique: penser l'espace pour lire le monde*. Paris : Belin

⁵⁰⁷ Caune, J. (1999b), La médiation culturelle : une construction du lien social, *Les Enjeux de l'information et de la communication*.

8.1.1. *S'entourer d'une équipe convaincue de la nécessité de vivre une expérience*

L'un des critères importants pour les individus au moment de circuler dans ces espaces est de s'entourer d'une équipe hétérogène qui permet d'échanger sur ses goûts dans et à proximité du cercle initial. L'œuvre devient un outil de médiation pour interagir avec les autres. Ainsi, Christian Ruby⁵⁰⁸ montre que l'expérience du spectateur implique qu'il réalise une série de sociabilités qui amènent les femmes et les hommes autour de lui à échanger sur ses goûts au cours d'une conversation. En s'appuyant sur la philosophie de David Hume⁵⁰⁹, il montre comment ces individus parviennent à négocier avec les autres la nécessité de vivre cette expérience, de découvrir la relation économique qui est générée entre eux à partir de l'œuvre produite ainsi que la relation qui oscille entre le sérieux et l'engouement du spectateur généré par l'œuvre. Le fait que les individus mentionnent dans les entretiens « la possibilité de découvrir des espaces qui vont plaire ou déplaire » à eux-mêmes, à leurs invités et aux individus participe activement de ces médiations culturelles. Soit le fait qu'elle agit avec les autres désignés dans les discours par « eux », le groupe initial désigné par un « nous » et eux-mêmes désignés par « moi » participent au partage de leurs goûts. Une négociation avec soi et les autres qui maintient l'incertitude de savoir comment et avec qui va se dérouler l'expérience. Malgré cette incertitude, ils ont la certitude que l'expérience leur permet ainsi qu'aux autres individus et leur groupe initial de faire un peu plus ensemble jusqu'à une prochaine rencontre inattendue. Au cours de ces expériences, nous avons observé l'importance pour ces individus d'être considéré par les autres cercles, de manière positive comme négative. C'est-à-dire que la compréhension des autres est justifiée pour qualifier et appréhender l'espace où agit l'expérience de la compréhension de l'œuvre. David Hume évoque cette sensibilité par le fait que les individus absorbent tout ou partie ce qui est dans et en dehors de l'œuvre. La conversation apporte au spectateur une source d'épanouissement c'est-à-dire, selon Hume, la capacité à élargir son cercle de référence autour du groupe initial. Nous pourrions le traduire par le partage de tout ce qui nous rend heureux ainsi que tout ce qui nous rend malheureux. Nous sommes, selon l'auteur, en capacité de comprendre ce qui nous fait plaisir ou déplaire dans la lecture. À travers ce ressentiment, nous sommes, selon lui, en capacité de partager nos goûts pour la lecture. Il évoque la bonne connaissance de la nature humaine pour effectuer une compréhension saine, c'est-à-dire une évaluation compréhensive. C'est ce que nous avons

⁵⁰⁸ Ruby, C. (2011). L'expérience du spectateur, dans le programme « esthétique » humien. *Le Philosophoire*, 36 (2), p.179-206.

⁵⁰⁹ Hume, D. (1742). De la délicatesse du goût et de la passion.

mentionné autour du régime empathique. Nous pouvons nuancer cette approche qui consisterait à considérer le goût tourné essentiellement vers l'œuvre. Nos observations au cours de ces situations nous amènent davantage à penser que les individus évaluent leurs capacités à circuler dans l'espace et à s'approprier l'espace où l'œuvre opère. En nous appuyant sur les travaux de Dumas, nous pourrions dire à circuler dans l'œuvre⁵¹⁰. En mentionnant que la situation amène les individus à vivre plus de souffrance que de joie, Hume précise que « la gaieté et la pétulance d'un compagnon de beuverie se développent avec lui en une amitié solide, et les ardeurs d'un appétit juvénile deviennent une passion élégante »⁵¹¹. En effet, nous avons relevé le caractère tempétueux du goût et la manière dont certains individus étaient amenés à s'isoler avec un petit nombre en engageant des principes dans un monde en particulier. Nous avons également rappelé comment leurs communications participaient à renouveler ces actions de communication et permettaient de faire circuler des informations dans les mondes au cours du temps. Le fait que la scène soit de plain pied et que les individus soient amenés à se toucher ou se sentir au cours de l'expérience participait à des rapprochements. La présence d'espaces fumeurs, d'espaces de danse, d'espaces de convivialité matérialisée par des canapés, des fauteuils, une piste de danse participait à ces circulations de l'information dans l'espace. C'est-à-dire que les individus étaient amenés à danser et à reprendre en chœur les refrains, voire à présenter un morceau sur scène autour de standards de jazz ou de reprises. Ils avaient également la possibilité de communiquer à haute voix au cours de l'exécution de l'œuvre. Les moments qui suivaient les dialogues à la radio ou les interventions sur scène étaient alimentés par des extraits musicaux. Au cours de ces moments, les individus pouvaient partager un verre. C'était alors l'occasion pour les individus de négocier des projets de coopération à venir. Par exemple, inviter les individus à réaliser une interview ou à se produire dans une autre salle de concert, à faire connaissance à l'issue de l'expérience et envisager de réaliser des projets ensemble, etc. Au cours d'un entretien au Barrio, un bar à Avignon, Mélissa y revient « Ici, on est bien, on peut bouger, manger, proposer un texte ou prendre le micro avec les musicien.ne.s. Si on parle pendant leurs interventions, il n'y a personne qui va nous faire la morale. Les musicien.nes sont adorables ; ils jouent très bien. Ça arrive qu'on prenne un verre ensemble, c'est agréable, sans prise de tête ». Mélissa, entretien avec Mathieu Feryn, le Barrio, 14/04/2017.

⁵¹⁰ Dumas, F. (2010). *L'appropriation d'un objet culturel. Une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*, Québec : Presses de l'université du Québec.

⁵¹¹ Hume, D. (1742). De la délicatesse du goût et de la passion.

Le propos qu'elle tient ainsi que celui des individus était de tenter de faire connaissance avec les objets et des êtres présents dans l'espace. C'est-à-dire se confronter à la réalité objective et matérielle des lieux avec un imaginaire, une projection, un fantasme ou un récit déjà là, pratiqués par eux-mêmes, leurs accompagnateurs ou d'autres ; tel que le décrit Christian Metz dans le rapport que nous entretenons au cinéma⁵¹². En d'autres termes, la situation vécue ou perçue par les individus et le caractère ponctuel participaient à tester et mettre à l'épreuve l'espace pour confirmer ou non leurs capacités à communiquer au cours de cette expérience sensible.

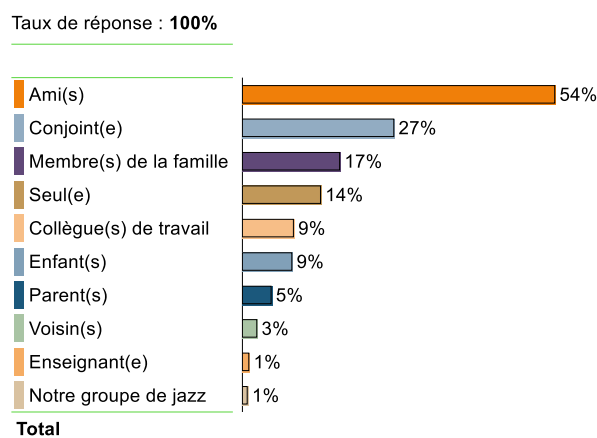


Figure 60. Question 18 : Accompagnateurs.rices lors de la sortie (annexes 9 à 11)

Ainsi, les individus étaient disposés par tables, majoritairement entre amis ou en famille comme dans la majorité des espaces (cf. figure ci-dessus), où circulaient les récipiendaires de prix avec un répertoire composé de standards ou de reprises sur lesquels les individus pouvaient chanter. Le responsable de l'émission de radio avait une grille sur laquelle les individus pouvaient intervenir. Simon, guitariste, nous précise les raisons qui l'amènent à fréquenter l'Explo

« C'est un endroit où je peux boire, fumer et discuter avec les copains tout en écoutant de la bonne musique. Moi-même, j'ai joué ici il y a 2 semaines et j'aime bien l'endroit. Je fais souvent des rencontres car les gens sont cools. Pour les copines qui sont de Marseille, c'est l'occasion de partager un moment ensemble. Je ne connais pas le groupe de ce soir et c'est très bien car les filles voulaient découvrir leurs sons et décoller librement si ça ne leur plaisait pas. » Simon, entretien avec Mathieu Feryn, l'Explo, 23/03/2017.

La présence des amies de Simon lui permet à la fois de mobiliser des individus avec lui et de communiquer sur le caractère exceptionnel de l'expérience avec elles. Nous relevons par ailleurs que le fait qu'il soit entouré d'un groupe lui permet de communiquer avec d'autres.

⁵¹² Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Bourgeois.

Simon complète, « c'est clair que je viens rarement seul. En étant présent avec des filles ce soir, je pense que ça rassure les autres filles que je pourrais draguer. Mes potes sont lourds et quand tu es entre mecs, les filles n'apprécient pas toujours. Fin, de toi à moi, si je peux entendre de la musique et me faire entendre des nanas, c'est le pied. » (Simon, entretien avec Mathieu Feryn, l'Explo, 23/03/2017). Ce que désigne Simon s'apparente à une communication « orchestrale ». C'est-à-dire, comme le montre Yves Winkin⁵¹³, que la communication agit à plusieurs niveaux, entre lui et son groupe d'amies, lui et d'autres groupes, lui et la musique. Nous relevons, en effet, que l'organisation spatiale est propice à la communication entre les individus au cours de l'expérience, vécue et perçue par les différents interlocuteurs ainsi que les réajustements. Ici, la musique explore le compagnonnage à la base de chaque relation humaine⁵¹⁴. Il s'agit du fait, au sens d'Yves Winkin, que la communication par l'œuvre implique notamment de montrer comment toutes les informations et les êtres en situation participent à transmettre un message pris en compte par les différents individus. Ce qui participe pour lui à l'«esthétique organisationnelle ». La façade du bâtiment, la convivialité instaurée dans l'espace d'accueil, la tenue vestimentaire des personnes à l'accueil participent à la représentation de l'espace sensible, culturelle et identitaire des individus.



Figure 61. Concert au Déliirium à l'occasion du Labyrinthe de Noël, novembre 2017

⁵¹³ Winkin, Y.(1981). *La Nouvelle communication*. Paris : Seuil.

⁵¹⁴ Malloch, S. et Trevarthen, C., (2008), *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship*, Oxford : Oxford University Press.

8.1.2. *Entendre et faire entendre l'intensité de son propos*

L'organisation de la communication dans et en dehors de ces espaces telle que nous l'avons décrite plus haut participe de manière évidente à entendre le propos des autres et faire entendre son propos. C'est-à-dire la possibilité de produire des communications verbales au cours de l'exécution de l'œuvre qui seraient moins permises socialement dans un lieu confiné et silencieux où les échanges verbaux sont régulés par le regard d'une partie des individus assidus des espaces concernés ou les individus ayant participé activement à valoriser les créations. Au cours des années 2000, nous ne pouvons pas dire que l'expérience du jazz conduit au retrait « de l'engagement corporel du spectateur au profit d'une centration sur le son produit par les musiciens »⁵¹⁵, ou sinon que partiellement en la situant. Nous observons que la circulation des individus participe à communiquer en direct sur la communication et de celles des autres. Elle consiste à négocier des conventions du fait de l'expérience individuelle et collective de l'œuvre. Elle ne suppose pas ici d'attendre la fin de son exécution. Les échanges participent à exprimer à haute voix ces choix et ces jugements de manière instantanée. Nous l'avons mentionné plus haut, elle participe d'autres actions passées, présentes et futures. C'est-à-dire que chacune de ces expériences ponctuelles participe à vivre ou revivre une nouvelle expérience individuelle, négociée avec soi et les autres. La diffusion restreinte sur un territoire pourrait freiner le caractère immédiat et partagé avec ses pairs éloignés. Or, le partage d'expériences en direct par le biais des applications mobiles ou dans les médias informatisés participent à des interactions dans et en dehors ces espaces. Il y a également un agenda des structures et une série de groupe sur Facebook qui permet des communications entre les individus. Le déroulement de ces expériences est fortement associé à des moments de l'année vécus par l'ensemble des personnes tels que Noël, le Nouvel An, la fête de la Musique, par exemple. Tout un ensemble d'éléments qui participent à identifier les individus et les membres actifs d'une communauté imaginaire ou dynamique. Dominique Pasquier⁵¹⁶ montre comment les adolescents s'identifient aux rôles joués par les acteurs de la série « Hélène et les garçons » et en quoi cela participe à constituer une communauté de spectateurs. Nous avons évoqué plus haut comment à long terme cela participe au basculement entre une communauté provisoire de goûts vers une communauté de publics puis vers une communauté de pratiques et une communauté imaginaire.

⁵¹⁵ Fabiani, J-L. (2010). Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz. *L'Année sociologique*, vol.60.

⁵¹⁶ Pasquier, D. (1999), *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Les professionnels du monde inspiré, attachés à valoriser leurs coopérations auprès des acteurs institutionnels, très enclins à valoriser les créateurs et les créatrices, font état d'un paradoxe dans l'écoute enregistrée du jazz telle que la présente Jean-Louis Fabiani. Alain, créateur, avec qui nous nous sommes entretenus à l'Auditorium du Thor, y revient :

« C'est vrai que je me souviens de concerts où les gens dansaient sur des péniches, mais ils allaient à l'opéra pour découvrir les créations contemporaines. Je trouvais ça vraiment injuste pour les musiciens créatifs qui devaient souvent galérer pour trouver des dates et être valorisés comme de vrais artistes. On s'est engagé pour rétablir un équilibre et maintenant, je dois dire que les créateurs et les créatrices sont vraiment valorisés. Même si ce n'est pas gagné avec le développement des festivals comme Vienne ou Marciac. » Alain, entretien avec Mathieu Feryn, Auditorium du Thor, le 22/01/2017.

À la lumière de l'étude de Dominique Pasquier et de l'entretien avec Alain, nous identifions comment l'expérience de la série et de la valorisation de son action dans le monde inspiré participe à une expérience interindividuelle. Plus largement, la manière dont se pratique la transmission de conventions sociales. L'étude de cas de Pasquier permet de montrer comment la série et les célébrations de la série participent, pour les adolescents, à partager leurs goûts dans et en dehors de leurs mondes domestiques. Pour les individus ou Alain, il s'agit d'adapter sa communication en permanence. Leurs communications supposent d'être ajustées pour être entendues vis-à-vis des uns et des autres. Or, nous avons pu observer *in situ* et *ex ante*, des discussions postérieures à l'expérience et des projections pour les expériences à venir entre les individus. Le fait qu'ils mentionnent leurs interrelations et témoignent dans des groupes de leurs attachements réciproques et passés participe de la transmission de la représentation des espaces musicaux. Comme le décrivent Dominique Picard⁵¹⁷ et Alain Trognon⁵¹⁸, les interactions verbales en situation participent à établir « un contrat de communication ». Le « contrat » implique que les individus cherchent « à se reconnaître comme des interlocuteurs potentiels (parlant la même langue, étant « autorisés » par les conventions sociales à se parler » ; pour communiquer en « réciprocité » ; en vue de la « contractualisation » de la communication. Soit que la communication devienne une interaction. Par le biais de Facebook, Pauline commente « le Délirium a marqué ma vie étudiante et mon attirance pour la culture musicale du lieu. C'est un monde que j'imaginai il y a 10 ans en fréquentant le Délirium et dans lequel je vis pleinement aujourd'hui. Merci aux musiciens et aux gens que j'ai pu rencontrer ».

⁵¹⁷ Picard, D. (1992). De la communication à l'interaction : l'évolution des modèles. *Communication & Langages*, 93, p.69-83.

⁵¹⁸ Trognon, A. (1991). L'interaction en général : sujets, groupes, cognitions, représentations sociales. *Connexions*, n°57, p.9-25.

L'action de communication de Pauline, comme le montre Dominique Pasquier, participe à faire référence à une communauté hétérogène dont les individus ne connaissent pas l'existence de la totalité des membres. Le fait par ailleurs que certaines soirées soient thématiques participe pour eux à essayer de s'inspirer de l'imaginaire de l'espace, de justifier en complément des mondes où agit une série de représentations. Pour fêter le Nouvel An russe, nous avons observé que les individus arboraient des chapkas. Interrogée par nos soins, une spectatrice nous précise qu'elle a pris une chapka « car j'ai vu des photos de l'an dernier où la chanteuse en portait une. C'est commun et c'est assez sympa à porter avec le froid qu'il fait dehors ». La chanteuse lui répondra qu'elle ne l'a pas portée longtemps ce soir-là et qu'il s'agissait d'un cadeau offert par un membre du public. La posture réflexive des individus consiste alors à concilier l'utile à l'agréable. Ce qui plaît aux individus, c'est de vivre des expériences ordinaires et que chacun d'entre eux, de façon réflexive, peut faire état d'expériences communes à partager. Nous avons observé que la capacité des individus à basculer de l'espace réel vers l'espace imaginaire participait à tester des effets de réciprocité dans une situation de communication ordinaire, vécue de manière très épisodique au cours de l'année. Nous fêtons le Nouvel An russe, une seule fois par an. Pierre réagit à l'interaction entre les deux femmes : « Oui, ce lieu n'a pas d'équivalent à Avignon, en France ou à l'étranger. On s'y sent bien, on ne sait pas pourquoi et c'est tant mieux. Les gens qui viennent ici sont touchés par quelque chose qui les dépasse. Tout ce qui est autour d'eux pourrait s'effondrer et cela n'aurait pas d'importance. Ils sont physiquement là et en même temps, la magie des lieux les fait voyager dans des mondes imaginaires ». Le caractère ponctuel et inédit de ces expériences participe alors à cette relation ordinaire, perçue comme un instant extraordinaire. Le partage de ces émotions implique également de décrire des éléments factuels. C'est-à-dire au sens de Tiffon de montrer l'envers du décor. Cela consiste « à observer les conditions qui permettent à un système musical symbolique de naître, de prendre corps et de perdurer dans un environnement donné »⁵¹⁹. Ainsi, ce n'est pas en soi l'œuvre qui produit une expérience de soi et des autres. Il s'agit, comme la relation entre les adolescents et la télévision, que l'œuvre fasse médiation en touchant les personnes, susceptibles de rassembler les choses de manière formelle et informelle. Soit le fait, selon Daniel Jacobi⁵²⁰, que les individus ont la capacité au cours de la communication d'interagir avec d'autres personnes sur l'énonciation et la reformulation de leurs discours qui participe à observer les différentes formes de l'espace (scientifique).

⁵¹⁹ Tiffon, V., (2002), Pour une médiologie musicale, *MEI*, n° 17, p. 95-107.

⁵²⁰ Jacobi, D. (1999). *La communication scientifique. Discours, figures, modèles*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

8.1.3. Rassembler les choses de façon formelle et informelle

Le caractère ponctuel de l'expérience et l'aménagement des espaces participent alors au développement des relations réelles ou fictionnelles, à ressembler les choses de façon « formelle » et « informelle ». Gilbert Renaud⁵²¹ présente ces deux notions comme un moyen de montrer les tensions sociales et vitales qui existent au cours de la vie des individus. L'intérêt de son approche est de penser les deux notions comme une clé de voûte pour comprendre les multiples manières de vivre une expérience sociale. Il montre qu'elles participent à des mouvements continus et dynamiques ; une vie inachevée et un mouvement perpétuel. Développer des relations formelles et informelles à l'espace, dit-il, consiste à mettre en relation des fragments de vie, vécus par les individus et de voir en quoi, à travers l'emploi des notions les individus communiquent sur leurs expériences. Le fait ainsi que les individus soient en mesure d'évaluer les aménagements de l'espace ou d'acquérir de nouveaux moyens techniques pour partager leurs expériences participe à formaliser leurs pratiques culturelles et professionnelles tout en la partageant dans d'autres espaces moins formels. Accepter de partager son goût pour la musique, c'est aussi accepter le chaos qu'elle peut générer. Effectivement comme le constate Daniel Jacobi à travers son analyse entre la culture et l'éducation non formelle « l'ensemble des contenus disciplinaires privilégiés, les moyens déployés et les attentes escomptées sont dorénavant décroisés et répartis au sein des nombreux équipements et contextes d'éducation auxquels les usagers ou apprenants participent »⁵²². Nous avons pu ainsi observer que les individus faisaient des choix et qu'ils opéraient en permanence un mouvement oscillant, mouvant et émouvant. Un mouvement oscillant entre homogénéité et hétérogénéité de leurs pratiques communicationnelles dans l'espace, intégrant les nombreux équipements et contextes où ils « rassemblaient les choses ». Ainsi, au cours des expériences dans l'espace public sur des places animées ou lors de la fête de la Musique, nous avons pu observer ces oscillations. Marthe, retraitée commente avec nous le concert qui se déroule dans la cour du musée. La cour se trouve en face de son domicile. Nous lui demandons au préalable si nous sommes toujours bien dans la cour du musée où nous souhaitons interroger des individus dans le cadre d'une recherche scientifique portant sur l'évolution des goûts musicaux au cours de la vie des gens.

⁵²¹ Renaud, G. (1995). Le formel et l'informel : une tension créatrice continue. *Symbolique urbaine et foi chrétienne*, volume 3.

⁵²² Jacobi, D. (2018). *Culture et éducation non formelle*. Québec : Presses de l'université du Québec.

Elle nous répond :

« Jeune homme, j’habite en face depuis 30 ans. Alors vous savez, j’en ai vu des choses ici : des ministres, des artistes, des enfants, des parents, des tableaux, des sculptures, des concerts, etc. Chaque jour, je découvre un nouveau visage du bâtiment. Par exemple, vous voyez la lucarne au-dessus de nous ? Ici vivaient des amis il y a 25 ans quand je me suis installée. C’était un bâtiment où vivaient des artistes dont mon mari que j’ai rencontré au moment où il rentrait du travail. En 1996, ils ont décidé d’aménager ce bâtiment et d’en faire un musée. Les travaux ont duré longtemps. Mon mari a travaillé ici puis il est parti rejoindre les Italiens, là-haut. Je vous assure qu’à chaque coin du mur de la façade, je pourrais vous raconter une histoire. Vous savez jeune homme, chaque jour est une aventure, chaque journée a son lot d’histoires. La cour commence à être vieille, un peu comme moi. » Marthe C, entretien avec Mathieu Feryn, Musée Angladon, le 21/06/2015.

Au cours de notre échange, Marthe précise son rapport à l’espace. Elle précise une série d’éléments formels et informels ayant disparu ou apparu. Le bâtiment lui permet de décrire sa relation aux autres, à une partie de son espace de vie quotidienne. Son expérience de l’espace lui permet d’identifier tout ce qui a pu bouger et tout ce qui participe à ancrer sa pratique dans la cour que nous n’osons plus appeler la cour du musée. Au fur et à mesure, nous consultons les archives municipales pour vérifier les faits. Ceci était particulièrement vivifiant car nous avons constaté au cours de l’enquête que les circulations dans les espaces au cours des années 2000 participaient à des expériences antérieures de la vie urbaine. À différents moments de la journée, de la semaine, du mois et de l’année ; la circulation dans l’espace public variait fortement. Les individus n’étaient pas les mêmes et les bifurcations de trajectoires quotidiennes s’opéraient par moment compte tenu de mauvaises expériences passées. Nous avons évoqué, par exemple, plus haut qu’une partie des adolescents rencontrés ne souhaitaient pas toujours fréquenter les institutions culturelles car elles représentaient de mauvais souvenirs⁵²³. De nombreux individus justifiaient leurs interactions au regard de l’aménagement de l’espace comme lieu de culture convergente et d’éducation. Le cas présenté juste après pourra ainsi faire écho à la pratique culturelle de nombreux étudiants et à leurs représentations d’une culture convergente⁵²⁴. Stéphane, situé devant nous dans les studios de Radio Campus Avignon précise qu’il aime assister aux émissions car il retrouve l’ambiance de sa chambre étudiante : « Ici tu peux prendre une bière, te poser dans le canapé , jouer à FIFA avec tes potes tout en écoutant attentivement ce qui se dit à l’antenne. C’est comme si tu étais dans ta chambre, mais en mieux.

⁵²³ Phénomène bien connue des bibliothécaires dont les usagers perçoivent ces institutions comme des lieux poussiéreux et ennuyeux (cf. Maresca, B., Gaudet, F., Evans, C. (2007). *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet : Attractivité, fréquentation et devenir*. Paris : Editions de la Bibliothèque publique d’information, p.162).

⁵²⁴ Jenkins, H. (2013). *La culture de la convergence*, Paris : Colin/INA.

C'est posé, tu peux apprendre des choses en t'amusant et tu peux discuter avec les invités hors antenne, pénard. Les invités le ressentent aussi, je crois ; tu veux que je leur demande ? ». À travers nos expériences dans ce média, nous pouvons confirmer cette manière dont une partie des individus procédaient avec nous. Chaque émission faisait ainsi l'objet de discours et de négociations au cours des communications. Dans ce contexte et ailleurs, de nombreux supports étaient employés pour écouter de la musique au cours des expériences (figure ci-dessous).

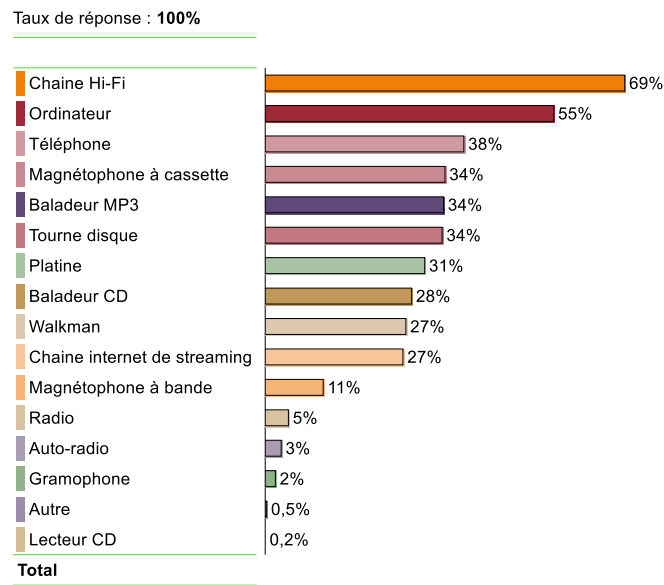


Figure 62. Question 1 : Supports privilégiés pour écouter de la musique (annexes 9 à 11)

Les individus écoutaient la musique sur de nombreux supports et leurs pratiques d'écoute évoluaient au gré de leurs sociabilités. Au cours des émissions, les enceintes placées dans le studio relayaient les informations échangées à l'antenne sur le modèle d'une chaîne Hi-Fi ; certains préparaient leurs émissions en insérant des musiques sur leurs ordinateurs, d'autres faisaient circuler les œuvres diffusées à l'antenne sur leurs téléphones, pendant que d'autres préparaient des vinyles sur la platine de la radio, etc. Chaque émission faisait l'objet d'incertitude et d'ajustements. Il s'agissait alors de mettre notre invité en situation au préalable de l'entretien et de lui présenter la grille de l'émission pour qu'il puisse imaginer l'espace où se déroulait l'entretien. Nous lui rappelions que l'émission se déroulait dans une résidence étudiante, notamment. Si on voit que la chaîne Hi-Fi et l'ordinateur restent les supports privilégiés pour écouter de la musique, on rappelle également le nomadisme de ces pratiques⁵²⁵. Le studio agit à la fois comme un non-lieu⁵²⁶ et un espace de transmission culturelle.

⁵²⁵ Flichy, P. (1991). *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, Paris : La Découverte.

⁵²⁶ Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Le Seuil.

Ainsi, l'émission qui nous précédait était une émission de rap et de hip-hop. Les lumières du studio étaient allumées où s'enchaînaient les *battles* et l'encouragement vif des individus qui prenaient également le micro en main. Au cours de notre émission, nous optons pour un autre dispositif : éclairage d'appoint et ambiance tamisée. Nous avons 5 minutes pour changer le plateau et faire baisser l'ambiance survoltée, instaurée par nos camarades. Les relations que nous avons nouées avec eux et leurs auditeurs, et inversement ; ainsi que les relations qui existaient entre les récipiendaires de prix participaient à partager des plateaux d'enregistrement en commun. De manière informelle, nous observons que les invités communiquaient entre eux pour rassembler un ensemble de réponses à nous communiquer et nous cherchions alors à contourner leurs prévisions. Aussi, ils échangeaient sur les conventions à adopter pour s'adapter aux animateurs respectifs. Mais, discrètement, nous négocions entre animateurs chaque temps précédent l'émission pour démarrer à l'heure, pour laisser une place à l'invité, pour préparer les individus s'ils avaient des questions à poser aux invités, etc. C'est-à-dire que chacune des émissions respectives consistait pour les individus à rassembler les choses de manière formelle en revenant par exemple sur leurs parcours et de manière informelle en faisant des références explicites et implicites aux auditeurs. La dimension ponctuelle de l'émission pour les individus consistait à formaliser les relations qu'ils évoquaient à l'antenne. Ces rencontres éphémères participaient à contextualiser d'autres rencontres, susceptibles d'intervenir au cours de la saison festivalière ou de la saison culturelle. C'est-à-dire d'annoncer les concerts ou la sortie de leurs disques ainsi que la manière dont ils se projetaient dans le temps tout en évoquant l'incertitude des rencontres à venir.



Figure 63. Emission Symphonies Urbaines, Radio Campus Avignon, octobre 2013

8.2. Séduire et être séduit par l'authenticité au cours de la saison festivalière

Quelles relations de communication nouent les individus au cours des festivals tels que le Festival d'Avignon, le Festival des Vents ou le Tremplin Jazz d'Avignon ? *A priori*, nous pourrions nous attarder sur chacun des espaces où se déroulent les festivités pour comprendre en détail leurs spécificités. Or, au cours de nos enquêtes, nous avons relevé que les relations entre les individus au sein de ces dispositifs festivaliers s'organisaient dans des espaces aménagés avec une série de configurations similaires et qu'il existait des relations humaines entre eux. Les individus témoignaient notamment du fait d'être séduits et d'investir un espace propice à la séduction pour vivre ou revivre une expérience⁵²⁷ authentique au cours de la saison festivalière⁵²⁸. Soit le fait d'être complice et dans la confiance, de relever la dimension spontanée et le caractère pluriel des activités dans l'expérience. Le temps précédant la rencontre dans ces espaces supposait pour eux d'avoir été invités ou d'avoir été à l'initiative de la rencontre dans le cadre d'un site patrimonial dans le cadre d'un dispositif de type concert ou une soirée dédiée à un concours dans un cloître, une pièce de théâtre abordant la condition des musicien.ne.s noir.e.s aux États-Unis au cours des années 60 dans un « vieux » théâtre, une soirée musicale dans une bâtisse classée, etc. Le caractère instable du climat estival impliquait soit d'anticiper un grand soleil soit un grand orage. Les récipiendaires de prix réalisaient néanmoins généralement les essais techniques en tong et en short. De nombreux bénévoles participaient à la logistique, la restauration et à l'accueil. Dans les pièces ou les murs attenants la scène, les individus pouvaient observer des expositions temporaires, réalisées par les bénévoles où figuraient les interactions entre les individus. Chaque entrée faisait l'objet d'un contrôle par des vigiles à l'entrée du site patrimonial. Puis, 30 minutes avant l'expérience, ils étaient répartis librement dans les gradins métalliques qui tranchaient avec les « vieilles » pierres du bâtiment. Des invités disposaient de placement préférentiel. Il s'agissait d'élus, de partenaires et des mécènes ainsi que des amis des organisateurs.

⁵²⁷ On se rappellera utilement les travaux d'Emmanuel Ethis avec qui la forme festivalière « crée véritablement un espace de confrontation qui rend possible les évaluations et les entre-évaluations des objets culturels par leur public » (cf. Ethis, E. (2003). *La forme festival à l'œuvre : Avignon ou l'invention d'un public « médiateur »*. Dans O. Donnat, & P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, p. 180-195, Paris: Presses de Sciences Po).

⁵²⁸ On s'appuiera également ultérieurement sur des travaux dans d'autres genres musicaux comme celui des musiques du monde afin d'interroger la pertinence de l'authenticité perçue par les individus. (cf. Loopuyt-Bachir, T. (2011). *Une musique du monde faite en Allemagne ? : Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui*, *Thèse de doctorat en Musique, histoire, société sous la direction de Michael Werner et Wolfgang Kaschuba*. Paris : École des hautes études en sciences sociales.

C'est-à-dire que les expériences vécues et perçues par les individus participaient comme le montre Abdellatif Ait Heda et Vincent Meyer dans le cadre de la valorisation et de la communication des territoires à percevoir « Des marques qui deviennent patrimoine [où] plusieurs générations de spectateurs [consommaient] des produits devenus intemporels : en appelant au passé, aux racines, à la nostalgie qui pose bien les bases d'une communication par l'âge et les générations qui renforcerait aussi et potentiellement un sentiment d'authenticité toujours co-construit »⁵²⁹. Dans le même temps, cette co-construction était dynamisée par de multiples interprétations en fonction des avancés des processus de chaque être et d'une série de dispositifs de médiations culturelles proposés au cours des festivals respectifs comme le montre l'analyse de Michèle Gellereau dans le cadre de la valorisation du patrimoine industriel⁵³⁰. Les individus encourageaient ainsi les différents protagonistes amenés à circuler sur scène. Soit, le fait que les individus étaient exposés autour du site et le fait d'être assis pour les publics participaient à contempler le site au cours de l'expérience. De plus, une série de mobilités se déroulaient sous leurs yeux dans et à proximité de l'espace investi (bénévoles, techniciens, organisateurs, etc.). L'expérience se déroulait dans des espaces ouverts (à proximité d'une rue où circulaient les voitures) ou à ciel ouvert où les acteurs pouvaient observer la circulation des techniciens du spectacle et la nuit tombée. Des bruits émanaient de la rue, les individus réagissaient aux bruits en conséquence. Les interactions entre l'espace de l'expérience et l'histoire étaient fortes, les individus s'interpellaient ainsi sur ce point en relevant la dimension authentique du lieu et de l'expérience. Au cours des festivités, le fait de désigner une complicité et une confiance désignait le caractère exceptionnel de l'expérience. Les festivals se déroulaient entre la fin du mois de juin et le début du mois de septembre.



Figure 64. Cour d'honneur du Palais des Papes au cours du Festival d'Avignon (à gauche) et Clôître des Carmes au cours du Tremplin Jazz d'Avignon (à gauche), photographie de Claude Dinhut & Marianne Mayen

⁵²⁹ Ait-Heda, A., Meyer, V. (2016), Valorisation, stratégies et communication des territoires à l'épreuve de l'authenticité, *Communiquer*, p.1-8.

⁵³⁰ Gellereau, M. (2009). Les multiples interprétations d'un patrimoine industriel : stratégies de valorisation et dispositifs de médiations. *Sciences de la société*, 78, p. 96-112.

8.2.1. Être complice et dans la confiance

Dans son analyse du choix d'Avignon pour le festival de théâtre, Frédéric Gimello-Mesplomb⁵³¹ montre comment Avignon fut préféré à Nîmes pour des raisons logistiques dans le cadre de l'animation des tournées en province et du soutien institutionnel à la création. En comparant la dimension patrimoniale du palais des Papes à d'autres sites patrimoniaux situés dans d'autres festivals du sud de la France (Carcassonne, Narbonne, Béziers, Montpellier, Aix-en-Provence, Vaison-la-Romaine et Orange), son travail participe à montrer comment s'opère la relation au sein des lieux historiques et les expériences vécues par les individus. Il relève d'abord la dimension pratique (forte jauge, grande scène) et peu onéreuse des lieux patrimoniaux pour produire ces spectacles. Puis, il souligne comment une partie des publics (retraités de l'éducation nationale et des mouvements d'éducation populaire) participent à vivre des expériences en phase avec leurs principes. C'est-à-dire qu'ils consistent, pour les individus présents ou à partir des commentaires dans la revue des *Allumés du Jazz*, à relever la dimension authentique des créateurs en opposition aux acteurs du monde industriel⁵³². Enfin, Frédéric Gimello-Mesplomb remarque que les individus ne se plaignent pas des aléas climatiques et souffrent en silence afin d'assister au spectacle dans la rudesse de certaines conditions car cela participe dans leurs histoires personnelles à revivre des expériences telles qu'ils se les imaginent, à rentrer dans les représentations sociales qu'ils se font des expériences pionnières qui auraient été vécues par les premiers spectateurs de théâtre. Le théâtre antique de Vienne, le cloître des Carmes d'Avignon ou l'Espace Folard (bâtisse classée du XVIII^{ème} siècle) de Morières les Avignon sont autant d'espaces où nous avons pu observer des faits similaires à l'analyse produite par Frédéric Gimello-Mesplomb.

⁵³¹ Frédéric Gimello-Mesplomb l'analyse également au cours du Festival d'Avignon (cf. Gimello-Mesplomb, F. (2002). Chapitre II. *Mytho-logiques : lorsqu'il a fallu faire le choix d'Avignon pour implanter le Festival*. In Avignon, le public réinventé : le Festival sous le regard des sciences sociales, pp. 53-71. Paris : Ministère de la Culture - DEPS.

⁵³² En voici une série d'exemples. En 2000, Jean-Louis Wiart souligne qu'« à partir de cette “ notoriété ” toutes les impostures sont permises à commencer par le phénomène aujourd'hui surréaliste d'un “ détournement de notoriété ” appliqué à une notoriété déjà elle-même imposture (par comparaison avec le quasi anonymat d'authentiques créateurs). En 2003, Jean-Jacques Birgé relève que « la demande étant de plus en plus orientée par les services de marketing, il y a de moins en moins de place pour des auteurs authentiques qui font fi de la mode, quitte à la créer plus tard. En 2009, Ramuntcho Matta ajoute qu'il « trouve l'authentique, les musiciens incontournables pour le style envisagé : comment créer un folklore du futur. En s'enracinant dans des traditions intemporelles : une musique qui correspond à une éthique de vie. Chaque musicien est un philosophe de sa propre existence. » Jean-Louis Wiart en 2013 précise que « la seconde, moins connue du grand public, mais vérifiée de source sûre, parce qu'il est un authentique amateur de jazz (le fait de jouer de la batterie, et d'être « fan » de Sonny Payne ou Philly Joe Jones ne laisse planer aucune équivoque) ».

Il s'agit d'une série de relations nouées entre les acteurs du monde inspiré, insérés plus ou moins dans les réseaux institutionnels. Pour les individus, l'authenticité c'est celle qui permet de se rattacher à une histoire du jazz inspiré. Elle est justifiée par les individus comme un moyen d'être « efficace dans l'instant et d'avoir du sens ». L'authenticité de l'expérience se réalise avec « d'authentiques créateurs, elle s'oppose "aux tendances" ». Ces justifications, nous l'avons évoqué plus haut, impliquent certaines tensions au cours des épreuves à passer ensemble. Tout en s'opposant aux acteurs industriels, la tension vécue avec les acteurs du monde par projets implique que les acteurs du monde inspiré invoquent « la prise de risque, l'audace, l'initiative, l'originalité » pour qualifier le régime entrepreneurial. Dans ces espaces, les individus viennent glaner des informations qu'ils n'auraient pas eues dans d'autres situations. C'est-à-dire parfaire leurs connaissances humaines des individus et de leurs réseaux. La saison des festivals étant particulièrement marquée par la circulation des individus dans les différents espaces rattachés à leurs engagements réciproques, à leur volonté de « résister » et « d'initier » d'autres individus. Nous avons pu observer que ces espaces étaient propices à aider d'autres individus dans l'accomplissement de leurs engagements réciproques. Les espaces étant à la vue de tout le monde et l'attachement des individus aux espaces du territoire permettent de motiver leurs communications citoyennes. Comme le souligne Christel Taillibert⁵³³, dans le domaine du cinéma, le développement des festivals de cinéma est un outil au service de l'éducation populaire qui souhaite faire face aux festivals « commerciaux ». L'auteure évoque « L'idée d'une *contre-culture festivalière* [qui] va engendrer pour l'UFOLEIS le désir de devenir acteur de ces revendications, en créant des manifestations conformes à ses propres aspirations ». Ces dynamiques festivalières s'avèrent particulièrement prendre écho dans le domaine du jazz sur les mêmes territoires que ceux observés par Christelle Taillibert. La période de congés où se déroulent les expériences estivales implique aussi, pour une partie des individus en activité, de densifier leurs programmes dans un délai restreint et accéléré pour participer à ces débats. Damien Malinas⁵³⁴ montre notamment que « le temps quotidien est perturbé et suspendu ; les espaces utilisés le sont rarement à l'année pour la même activité que celle – collective - du festival ; et l'action se traduit par une intensification d'activités spéciales ».

⁵³³ Pourquoier-Jacquín, S., Feryn, M. (2016). La Ligue de l'Enseignement et le cinéma : l'éducation cinématographique dans le réseau de l'UFOLEIS (1945-1989). Colloque, Institut national d'histoire de l'art, 13-14 novembre 2015, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 78, n°1, p. 202-203.

⁵³⁴ Malinas D. *et al.*, (2012), Continuer le Festival d'Avignon Mythes et "fonction-auteur", *Communication et Langages*, 173, p. 129-138.

Ainsi, la situation consistait à donner de son temps pour partager un moment de complicité et communiquer sur sa vie au contact des individus. La différence principale que constataient les individus au regard de leurs activités vis-à-vis de celles effectuées au cours de l'année était la présence nombreuse de bénévoles et de personnes impliquées au contact d'eux. Cette proximité avec les bénévoles participait pour les individus à souligner la dimension humaine et conviviale de ces rencontres. L'espace invitait à échanger sur tout ou partie des éléments personnels. Nadège nous interpelle ainsi au préalable de notre entretien « Ce cloître est magnifique. Avec les étoiles qui sont au-dessus de nous, je crois rêver. La musique est monstrueuse, ça fait voyager ». Le contexte collégial et familial de ces espaces participait pour les individus à montrer l'emprise historique de l'expérience. Thomas Enhco déclare « J'ai eu l'occasion de revenir plusieurs fois ici. Je ressens la passion qui anime les gens depuis des décennies. Ils aiment les artistes et leurs publics. Je n'étais pas né lorsque le festival s'est créé, je me sens adoubé par eux, c'est très émouvant. Les publics sont là jusqu'à 1 heure du mat' dans ce magnifique cloître pour écouter une musique contemporaine dans un cadre séculaire » (Thomas Enhco, entretien avec Mathieu Feryn, annexe 48, Tremplin Jazz d'Avignon, 05/08/2017).

Le fait que plus de la moitié du personnel soit bénévole et que les individus évaluent visuellement la transmission culturelle qui s'opère au sein des familles de bénévoles participait à leurs complicités et leurs confidences. « C'est la première fois que je viens ici pour le festival. Je suis venu avec ma fille lorsqu'elle était petite dans le parc public juste derrière. C'est un collègue du boulot qui m'a invitée, il tient le bar. Sa fille l'accompagne, elle fait partie des bénévoles. C'est une copine de ma fille, elles sont au lycée dans la même classe » complète Nadège. Cette réflexivité participait pour les individus à justifier un moyen de se socialiser et d'explicitier la place particulière de l'espace dans leur vie quotidienne. Le cadre, qualifié d'authentique, au sein du site patrimonial participait alors à se raconter. Sa fille reprend sa mère : « Oui, c'est juste maman, mais tu sais on vient souvent au cloître avec Éva le midi pour déjeuner. C'est un cadre sympa et authentique où on peut manger tranquillement. Je ne me souvenais y être venue avec toi. ». Ultérieurement, nous avons pu rencontrer Nadège dans un café. Elle nous a précisé que cette expérience a permis de développer la complicité qu'elle entretient avec sa fille. Cela leur a permis de se confier l'une à l'autre et de découvrir des éléments qu'elles ignoraient suite au divorce avec son ex-mari. Elles déjeunent par moment au cloître le midi toutes les deux. Le titre « sons of Love », interprété par Thomas de Pourcquery et son groupe sont devenu un objet de goût partagé entre la mère et la fille.

Nul ne sait combien de temps cela va durer. Nadège, au café, précise que la perception de l'espace a beaucoup joué dans leur complicité et dans leurs confidences. « Ce soir-là, Thomas de Pourcquery nous a fait voyager. En nous parlant de ses expériences, on a ressenti un peu des choses que nous avons vécues aussi à d'autres périodes avec ma fille. Le cadre perçu comme authentique de l'expérience y a fait beaucoup⁵³⁵. On se rappellera que l'esprit des lieux et l'accueil de l'équipe sont des motivations importantes pour les individus (figure ci-dessous). Je crois que je vous avais parlé des étoiles ce soir-là, savez-vous qu'il y en a sur la pochette de son disque ? ». Ces médiations culturelles par leurs dimensions sensibles, ou expérientielles fondées sur l'action et la participation des individus encouragent les individus à réaliser des médiations culturelles par le goût⁵³⁶. C'est-à-dire comme le décrit Emmanuelle Lambert, la démarche consiste à placer l'usager dans la médiation culturelle à travers des dispositifs variés vécus par les individus. L'aliment au musée, les étoiles au cloître, les photographies des bénévoles participent à se mettre à table dans différents contextes et à les décliner afin de relever le caractère sensible qui s'exerce au cours de la saison festivalière.

Taux de réponse : **100%**

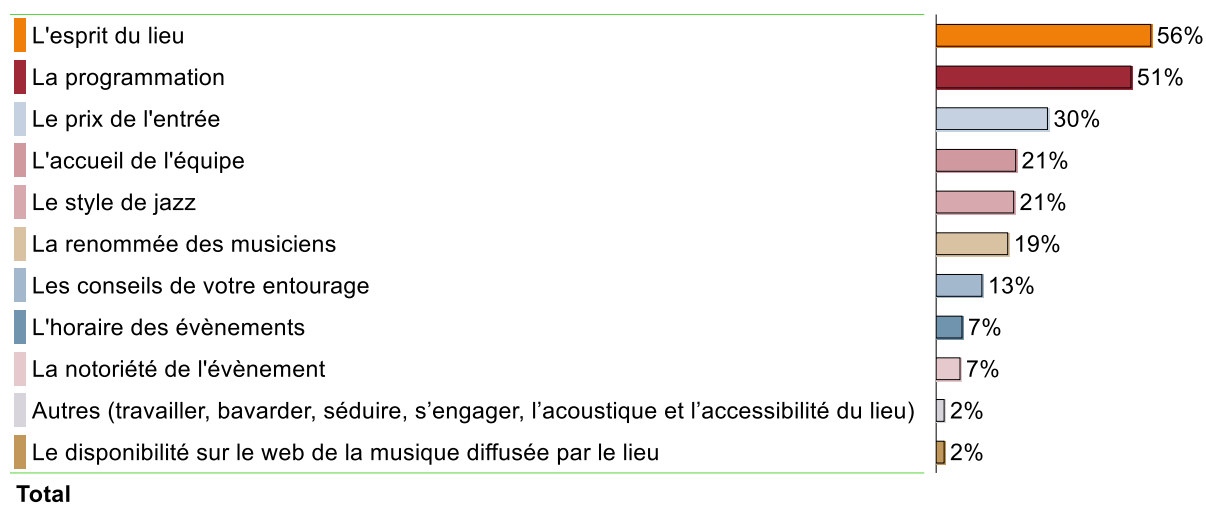


Figure 65. Question 19 : Trois motivations pour revenir (annexes 9 à 11)

⁵³⁵ Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris: Editions de Minuit.

⁵³⁶ Lambert, E. (2009). Les médiations gustatives ou l'art de la mise en bouche. *Culture & Musées*, 13, p.49-70.

8.2.2. Être spontané et sensible : la quête de l'authenticité dans le jazz

Pour bien se comprendre, il ne s'agit pas de dire que les formes festivalières sont plus prompts à défendre l'authenticité jazzistique que d'autres espaces. Il s'agit de cerner les justifications et le contexte où elles sont les plus saillantes. En l'occurrence, lorsque les individus évoquent les espaces où se déroulent les festivals, la problématique de l'authenticité est au cœur de leurs interrelations. Le fait que dans la revue *les Allumés du Jazz*, les individus associent l'authenticité à la dimension « immédiate entre le folklore (virtuose, expressif, improvisé) et le jazz actuel » ainsi que de nombreuses sources de filiations avec des récipiendaires de prix tels que Carla Bley, Maria Scheinder, Ornette Coleman, Duke Ellington, Charles Mingus, Gil Evans, John Coltrane, etc. participent à l'évocation des termes de « couleurs, de rage, d'impressionnisme ». En cela, l'authenticité comme la définit Richard Peterson pour la *country music*⁵³⁷ ou plutôt une série de représentations négociées au cours des communications participent de ces communications, soit « la présence réelle, concrète, corporelle » d'êtres⁵³⁸.

Dans son ouvrage, Richard Peterson montre notamment que les individus attentifs à l'authenticité de la *country music* n'étaient pas spécialement attentifs à la vérité historique, secondaire pour eux, davantage que l'illusion de l'authenticité. C'est-à-dire comme pour la mère et la fille que l'évocation de l'authenticité de la musique diffusée au cloître des Carmes participe à satisfaire en partie les besoins du présent. À la manière de Peterson, nous allons chercher à montrer comment cette communication des faits historiques implique la communication des individus et identifier avec qui les individus vont débattre. La tension entre ces deux pôles consiste à négocier la définition des espaces de l'authenticité. Dans certains forums (couloirs de ces espaces et éléments de la revue), nous avons observé leurs justifications. Pour les individus inspirés, la notion d'authenticité jazzistique renvoie aux conditions précaires des individus évoluant dans leurs mondes, au statut de l'artisan. Être authentique c'est « avoir une éthique », « savoir que des femmes et des hommes se sont battus pour défendre leurs causes et poursuivent leurs luttes en mettant du sens à son propos », « défendre sa liberté et ne pas céder aux pouvoirs financiers ».

⁵³⁷ Peterson, R. (1999). *Creating country music : Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.

⁵³⁸ Ginzburgh, C. (1991). *Représentation : le mot, l'idée, la chose*, Paris : Armand Colin, p. 1219-1234.

Pour les acteurs industriels, l'authenticité se mesure « à la maîtrise des standards travaillés par l'artiste », « à la connaissance des classiques », « à une conscience philosophique et politique », elle s'est traduite par « le développement des pratiques grâce à des musiciens d'Europe centrale », notamment « la diaspora de musiciens comme Jérôme Kern, George Gershwin, Irving Berlin ». C'est un débat ancien que l'on observe dans les analyses sociologiques de l'art entre la figure de l'artisan et l'artiste. Or, à travers ces disputes, les individus négocient les principes agissant dans les mondes où ils communiquent. Si on l'observe dans la durée, cette pratique consiste à exprimer le regret de ne pas avoir accompli une opération durablement au cours de son parcours personnel. La recherche d'authenticité, comme le montre, Richard Peterson peut donc prendre plusieurs formes. Tania Loopuyt-Bachir⁵³⁹ montre dans la fabrication des festivals de musiques du monde en Allemagne ou Steven Feld autour de la notion de musiques du monde⁵⁴⁰ que la quête d'authenticité conduit de nombreux scientifiques à travailler sur des données endogènes, contraintes à partager des principes sans reconstituer les processus de groupes dans lesquels ils sont eux-mêmes insérés ou séparés au cours du temps, mis en relation dans des espaces hétérogènes où chacun d'eux a des appartenances multiples à un groupe et à d'autres groupes professionnels. C'est-à-dire que la réflexion des deux auteurs dans le domaine de la musique du monde invite à considérer les catégories des individus et non les catégories les plus partagées dans le monde d'appartenance des scientifiques ou celle des principes auxquels ils aspirent. En effet, au cours des années 2000, la circulation des individus dans les festivals a largement participé au délitement de ces tensions ainsi que la constitution de réseaux d'individus tels qu'ils peuvent exister dans les festivals allemands. C'est-à-dire que les processus individuels dans les différents mondes au cours du temps ont participé à atténuer les conflits entre eux. L'existence de ces espaces a participé à des zones d'apaisements et de rencontres entre les individus des différents mondes. Les individus eux-mêmes, valorisés dans les deux mondes, ont explicité ces tensions et précisé la nécessité d'être au carrefour de plusieurs mondes. En définitive, comme le montre Steven Feld pour la « world music », la reconnaissance du jazz, par les individus quels que soient leurs principes, contribue « à former une sorte de multiculturalisme destiné à séduire les consommateurs, et qui obéit à la logique de l'expansion et de la consolidation du marché ».

⁵³⁹ Loopuyt-Bachir, T. (2011). Une musique du monde faite en Allemagne ? : Les compétitions Créole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui, *Thèse de doctorat en Musique, histoire, société sous la direction de Michael Werner et Wolfgang Kaschuba*. Paris : École des hautes études en sciences sociales.

⁵⁴⁰ Feld, S. (2004). Une si douce berceuse pour la "World Music". *L'homme. Revue française d'anthropologie* 171-172, p. 380-408.

Nous avons ainsi pu observer par le biais des médias informatisés des réactions sensibles ; questionnant l'engagement des individus. François Corneloup précise, par exemple, que :

« Parker, Coltrane, Bill Evans a très sérieusement étudié Ravel, Bartók, Debussy et d'autres plus anciens. François Rossé dit simplement qu'il n'y a pas de génération spontanée. Ça n'enlève rien à la musique de ces 3 musiciens. Acceptons un peu de faire partie d'un tout. Ça fera du bien au "jazz". D'ailleurs quelles sont les limites réelles que recouvre ce terme ? On en revient toujours à ce même problème. Même une blague vidéo peut créer cette espèce d'angoisse existentielle. Comme si le jazz détenait à lui seul toute la création musicale contemporaine et qu'on craindrait que quelqu'un veuille le priver d'une quelconque reconnaissance. Ce qui tue le jazz, c'est justement qu'on veuille le déconnecter du reste... Mahler n'a peut-être pas inventé le blues, mais il a peut-être contribué à ce que quelqu'un l'invente plus tard. Où est le problème ? » (François Corneloup)

Nous avons mentionné plus haut en quoi cette quête d'authenticité participait à communiquer sur des expériences individuelles avec les autres. Au sein des festivals, nous avons rappelé le contexte urbain propice à des interactions avec des éléments de l'urbain. Le fait de reproduire le son d'un klaxon, par exemple. Cette polyphonie de l'authenticité invite à l'instar de l'urbain à mesurer les multiples appartenances, sociabilités, cultures et identités des femmes et des hommes. C'est-à-dire, comme le montre Bernard Lamizet, que les cultures urbaines s'expriment « dans les formes conflictuelles de la communication politique et dans les formes intégratrices de la médiation culturelle. Il s'agit d'une forme sémiotique de communication inscrivant les formes de l'expression et les dynamiques de la signification et de l'interprétation dans des lieux de communication qui articulent dans l'esthétique et la culture l'identité des acteurs et leurs langages dans la géographie politique de l'espace public »⁵⁴¹. Dans ces espaces festivaliers, nous avons également observé que les individus étaient en mesure de s'observer au cours des expériences. C'est-à-dire de partager des émotions de manière sensible en faisant l'épreuve du corps vivant au cours de l'expérience⁵⁴². Le fait qu'ils ne soient pas disposés en rang les uns derrière les autres dans une salle obscure et installés dans une configuration en gradins participait alors pour les individus de s'observer et relever leurs interactions soit une « immersion cognitive dans la conscience du corps vécu ». Le fait aussi que la saisonnalité des festivals se déroule au cours de l'été implique qu'ils imaginent faire du tourisme culturel⁵⁴³. Comme le montre Amirou, le souci d'authenticité participe ainsi à assister à un « show » qui prime sur la visite de l'espace patrimonial. Ainsi, dans les questions ouvertes du questionnaire

⁵⁴¹ Lamizet, B. (2007). La polyphonie urbaine : essai de définition, *Communication et organisation*, 32, p.14-25.

⁵⁴² Andrieu, B., Burel, N. (2014). La communication directe du corps vivant. Une émergiologie en première personne, *Hermès, La Revue*, vol. 68, n°1, p. 46-52.

⁵⁴³ Amirou, R. (2000). *Imaginaire du tourisme culturel*. Paris: Presses Universitaires de France.

portant sur leurs expériences festivières, on peut retrouver des anecdotes vécues qui font référence au « show » des récipiendaires de prix qui s’amusent de leurs réactions et réciproquement dans les entretiens que nous avons eus avec les récipiendaires de prix au cours des festivals. Le fait de faire participer les individus au cours de l’expérience participait alors à réduire la distance physique qui les séparait. Elle rompait aussi avec la hauteur de la scène, située à 50 mètres du sol, au pied de l’enceinte patrimonial. C’est-à-dire que chacun se donnait à soi et aux autres. Soit comme le montre François de Singly, « le droit d’apprendre à être lui-même par l’expression de ses souhaits et de ses goûts. La reconnaissance des revendications [...] implique que les [individus] renoncent à imposer leurs valeurs »⁵⁴⁴. De fait, la quête d’authenticité visait pour les individus à communiquer sur des instants d’improvisation et des instants d’animation de l’espace. Le fait que chacun des individus puisse s’approprier l’œuvre de façon sensible renforçait ces pratiques culturelles et ces attachements aux espaces. L’authenticité pour les individus participants à identifier des festivals, consistait à s’émerveiller devant des instruments et à prendre part à un dialogue permettant de situer son expérience. Le caractère authentique se traduisait par la spontanéité et la sensibilité assumée par les individus en se rattachant à l’humour et la poésie. Enfin, il nous paraît important de signaler que le caractère pluriel de l’activité des individus était également une variable communiquée pour aborder l’authenticité. Le fait d’être « poly-instrumentiste, percussif, profond », de « s’insérer avec différentes personnalités et dans différents univers », de « décroïsonner » ses pratiques de communication. Nous pouvons nous rappeler l’analyse du principe de diversité culturelle par Béatrice Fleury et Jacques Walter⁵⁴⁵. Elle implique notamment de montrer comment se développent (et dès la fin des années 70 par les sciences politiques, culturelles et de communication) des dynamiques complexes entre le local, le national et le transnational. Ce qui participe pour eux à étudier de près le dérèglement de la notion d’« exception culturelle ».

⁵⁴⁴ De Singly, F.(2003). *Les uns avec les autres. Quand l’individualisme crée du lien*. Paris : Hachette Littératures.

⁵⁴⁵ Fleury, B., Walter, J. (2008). Promouvoir la diversité culturelle ?, *Questions de communication*, 13 , p.153-169.

8.2.3. Prendre des formes plurielles

Parmi les individus, certains relèvent qu'ils ont pu se rencontrer dans un autre contexte. Les experts soulignent que les individus occupaient alors un rôle changeant, différent lors de leurs précédentes expériences. De *side.wo.man* ils étaient devenus leader ou inversement, ou bien continuaient à pratiquer les deux fonctions au sein de différents groupes. Ils précisent qu'ils évoluaient dans différents milieux artistiques et culturels. D'étudiant ils étaient devenus actif et inversement ou bien poursuivait les deux activités. Emmanuel Ethis montre notamment comment au Festival d'Avignon, les publics ont des attentes très diversifiées⁵⁴⁶. Son travail renseigne sur comment chacun des acteurs espère trouver un théâtre à son goût, quelque chose d'intense, une émotion originelle : une expérience authentique. L'auteur montre notamment l'appétence des individus pour les pratiques culturelles. Aussi, il souligne la manière dont la pratique collective des jeunes se mue progressivement en une pratique de plus en plus individualisée au fil du temps. Il souligne que le vieillissement du festival s'accompagne du vieillissement des publics compte tenu de la fidélité et de l'assiduité des publics constatées dès 1999⁵⁴⁷. Effectivement, nous avons également observé cela lorsque nous interrogeons les membres de l'AJC. L'effet miroir visait à interroger le vieillissement des fondateurs et de leurs publics. Au regard de nos résultats, nous ne pouvons pas parler d'une fidélité et de l'assiduité des individus dans le temps. Il s'agit davantage d'une série d'épreuves vécues à différents moments de la vie des individus qui les amènent à varier leurs pratiques. Nous l'avons montré plus haut. Le caractère de « caméléons » souligné à de multiples reprises par les individus souligne la dimension authentique de l'expérience. C'est-à-dire que les individus sont en mesure de rattacher leurs expériences de l'espace à d'autres espaces où ils ont pu percevoir l'œuvre. Outre le temps donc, nous avons pu observer des références au cinéma, à la publicité ou à d'autres formes plurielles. Le fait pour les individus de formaliser un lien spatial prenait sens dans l'épreuve à vivre ou à revivre ensemble. Partager une « pure » ou une « vraie » expérience consistait à intégrer la spécificité de la forme où elle se déroulait tout en ayant en mémoire ou en se projetant la représentation qu'elle pourrait communiquer dans d'autres espaces, réels ou imaginaires. Le fait par ailleurs que sur le territoire les individus soient amenés à se rencontrer dans d'autres contextes participait de ces représentations.

⁵⁴⁶ Ethis, E. (2008). Distances esthétiques, proximités sociales : Les conditions de l'élaboration du jugement critique des publics du Festival d'Avignon. *Communications*, 83 (2), p.47-64.

⁵⁴⁷ Ethis, E., Pedler, E. (1999). Les spectateurs du Festival d'Avignon, *Développement culturel*, 129.

Les connexions entre les différents individus dans les différents mondes du jazz ou dans d'autres domaines participent de ces rencontres multisites et aux identités plurielles des individus⁵⁴⁸. Rolland qui assiste à un concert au Festival d'Avignon nous précise qu'il a eu l'occasion « de voir Joëlle Léandre dans d'autres contextes (France Culture, Moulin à Jazz à Vitrolles, DVD à la maison, à l'étranger, etc.) ». En assistant à sa performance au jardin de la Vierge du lycée Saint-Joseph, il précise que c'est un « instant rare et authentique ». Pour lui, le fait qu'il y ait vu la contrebassiste dans de nombreux contextes et qu'il ait connaissance de la diversité de ses pratiques professionnelles participe à rattacher ses activités à la dimension de caméléon. C'est-à-dire, comme le montre Stuart Hall lorsqu'il étudie la mondialisation comme un « processus "contradictoire" où coexistent tendances à l'homogénéisation et à l'hétérogénéisation »⁵⁴⁹. Il s'agit pour les individus de communiquer sur leurs pratiques culturelles et d'évoquer les différents espaces où ils se souviennent avoir vu ou entendu un récipiendaire de prix et réciproquement. L'évocation de la mise à distance esthétique pour les individus au cours d'un festival comme le festival d'Avignon, le Tremplin Jazz d'Avignon ou le festival des Vents participe à des interactions entre eux. Pour les individus, la dimension authentique de l'expérience vise à se représenter une cartographie dynamique de leurs pratiques culturelles. L'espace où se déroule l'expérience vise à communiquer sur cette hétérogénéité dans un lieu relativement homogène. Les individus revendiquent la capacité de changer de position dans l'espace festivalier et d'ancrer leurs communications dans différents lieux. Lorsque l'on évoque le Festival d'Avignon, il faut aussi bien mentionner le palais des Papes, les garages qui se muent en théâtre provisoire, la rue qui accueille les passants ; tout un ensemble d'acteurs humains et non humains dont Emmanuel Ethis explique qu'il s'agit d'une « ville festival ». La dimension patrimoniale des lieux n'agit donc pas de manière homogène sur la perception de l'authenticité. Derrière chaque espace se dessinent des fragments d'expériences. Il faut voir en pointillés des connexions qui se réalisent entre les individus à différents moments de leur vie et des espaces qu'ils occupent. Chacun d'eux essayant plus ou moins de négocier en permanence autour de la notion d'authenticité un dialogue avec l'autre. Ces communications impliquent que ces différents individus passent du local au global directement, ou le militantisme s'estompe peu à peu pour coopérer avec les différents acteurs.

⁵⁴⁸ Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. p. 222-237. in: Rutherford, J., *Community Culture, Difference*. Londres. Lawrence and Wishart.

⁵⁴⁹ Hall, S. (1997). The local and the global: Globalization and ethnicity, p. 19-39. in: King A. D., dir. *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

En effet, les individus participent à traduire leurs expériences vis-à-vis de ce qu'ils donnent et de ce qu'ils espèrent recevoir. La communication agit alors comme un miroir où comme le montre Christian Metz à travers le site du film, la communication impersonnelle rompt avec l'opposition énoncée/énonciation⁵⁵⁰. Le propos s'insère dans des mondes pluriels qui fragilisent la structure narrative. Elle invite les individus à communiquer avec eux-mêmes et à faire d'autres expériences. La question que se posent les individus en situation est : « Est-ce que les personnes qui sont face à moi font écho à mon vécu et comment l'espace où je re-vis l'expérience participe à occuper un lieu qui m'est familier ? » Amorçant alors des réponses de ce type : « J'aime beaucoup l'Espace Folard car j'ai vu beaucoup de spectacles de mes enfants ici. Il y a quelque chose dans les murs qui me rappelle aussi une partie des pierres du lieu où j'ai grandi au cours de mon enfance. Ce lieu est authentique et les musiciens aussi. Je ne sais pas si vous avez fait attention à la plaquette du Festival, mais ils ont l'occasion de jouer dans de nombreux projets avec des artistes connus. ». Le fait d'être séduit par le caractère pluriel des individus renvoie directement à leurs propres pratiques culturelles, essentiellement partagées avec leurs pairs et susceptibles de se dynamiser au cours de leurs vies (cf. figure ci-dessous).

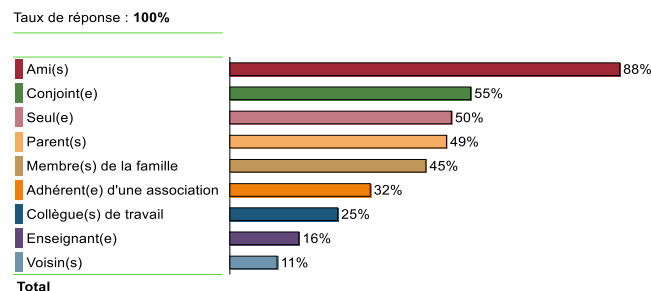


Figure 66. Question 4 : Personnes avec qui les individus partagent leurs loisirs (annexes 9 à 11)

De même, cette pratique culturelle des individus implique de les séduire. La forme festivalière opère à la manière d'une relation amoureuse au cours d'un été comme le rapport que nous nouons au cinéma⁵⁵¹. Le temps des tenues légères, des chapeaux de paille, des caresses du soleil ; l'été est le temps où l'espace semble infini. Il donne à voir et à entendre de nombreuses romances que les individus pourront se raconter au moment de la rentrée. Après ou sans avoir formalisé des relations passagères au cours des événements ponctuels puis après avoir ou sans avoir éprouvé la séduction au cours de la saison festivalière, les individus sont amenés à tester leurs intimités lors de la saison culturelle.

⁵⁵⁰ Metz, C. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.

⁵⁵¹ Emmanuel Ethis fait remarquer que « la sortie au cinéma reste la première pratique de sortie choisie par les couples au début de leur relation amoureuse, cela tient précisément au fait que le partage d'un film offre à chaque partenaire une manière rapide à mettre à l'épreuve le soi intime de l'autre ». (cf. Ethis, E. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Colin, p.90).

8.3. Être intime par le biais de la médiation humaine au cours de la saison culturelle

Quelles relations nouent les individus au cours de la saison culturelle dans les concerts au théâtre, dans les SMAC ou des dispositifs tels des conférences ou des concerts dans un club de jazz ? *A priori*, nous pourrions nous attarder sur chacun des espaces où se déroulent les concerts et chacun des dispositifs pour comprendre en détail leurs spécificités. Or, au cours de nos enquêtes, nous avons relevé que les relations entre les individus au sein de ces dispositifs jazzistiques s'organisaient dans des espaces aménagés dans des configurations similaires et qu'il existait des relations de communication entre eux. Nous avons mentionné plus haut la particularité des jam-sessions et des spectacles jeune public, nous n'y reviendrons pas. Les individus témoignaient notamment du fait d'être intimes par le biais de la médiation humaine au cours de la saison culturelle pour vivre ou revivre une expérience collective. Soit le fait de percevoir les sens de façon proche et de ressentir la sincérité des autres ; ce que Stuart Hall désigne par « un langage silencieux »⁵⁵².

Le temps précédant la rencontre dans ces espaces supposait pour eux d'avoir été invités ou d'avoir été à l'initiative de la rencontre dans le cadre d'un espace soutenant la création : un club de jazz ou un théâtre permanent d'Avignon. Le caractère instable du climat au cours de l'année impliquait soit d'anticiper un fort mistral ou une grande éclaircie. Les récipiendaires de prix réalisaient les essais techniques à l'issue de leurs arrivées en train. Certains oubliant leurs instruments de musique et des musiciens se proches des organisateurs prêtaient par moment leurs instruments aux récipiendaires de prix. Des bénévoles et des salariés participaient à la logistique, la restauration et à l'accueil. Dans les pièces ou les murs attenants la scène du club, les individus pouvaient observer des expositions temporaires, réalisées par les créateurs ou les créatrices invités où figuraient leurs sources d'inspiration⁵⁵³. Chaque entrée faisait l'objet d'un contrôle par les salariés (directeur/directrice ou responsable de communication) aux différents points d'entrée. Une fois dans la salle, les individus n'avaient pas la possibilité d'observer la rue ou les bâtiments aux alentours. 30 minutes avant l'expérience, ils étaient répartis librement dans les rangs, les uns derrière les autres. À différents moments de l'année, ils pouvaient partager un verre de l'amitié ou un thé avant le concert ou au cours du dispositif.

⁵⁵² Hall, E-T. (1992). *Le langage silencieux*. Paris : Le Seuil.

⁵⁵³ Nous avons évoqué plus haut une typologie des différentes formes d'exposition des photographies.

Les individus s'encourageaient mutuellement au moment des improvisations collectives, les plus assidus se plaçaient au premier rang. Le caractère ponctuel des expérimentations dans d'autres SMAC, moins spécialisés en jazz, impliquait des mobilités comme dans les événements ponctuels. Les interactions dans l'auditorium départemental du Thor s'apparentaient aux faits évoqués dans les festivals. Nous nous attacherons donc à évoquer la forme classique soit une rangée de sièges dans une salle obscure, face aux récipiendaires de prix. Soit, le fait que les individus étaient exposés directement les uns face aux autres comme dans les représentations d'un cinéma labellisé « Art et Essai ». L'expérience se déroulait dans des espaces fermés (à proximité d'une rue où ils n'entendaient pas les voitures). Des alternatives ont pu être réalisées en proposant des places assises et des places debout, nous y reviendrons. D'autres se déroulaient dans l'espace civique attenant aux lieux pour amorcer la saison culturelle, par exemple. C'était l'occasion d'observer les différents individus, assidus et des publics occasionnels.



Figure 67. Concert jazz au Théâtre du Chêne Noir (annexes 9 à 11)

8.3.1. Percevoir les sens de façon proche

Nous avons évoqué plus haut l'importance pour Michel F. d'être au premier rang. Jean-Claude Rochat, programmateur au Chorus, à Lausanne précise également son expérience dans le club. Il compare ses expériences dans les différents espaces dont on peut voir des rapprochements évidents avec les événements ponctuels que nous venons de décrire :

« Pendant longtemps, il n'y avait pas eu de club de jazz à Lausanne, il y avait des bistrots où jouaient les orchestres. Pour le restaurateur, le but était de faire plus d'argent, il y avait deux concerts par an au Théâtre Municipal et à l'Opéra où Duke Ellington et Count Basie pouvaient assurer les soirées. Je trouvais dommage qu'il n'y ait pas un lieu où l'on ne respecte pas les musiciens de jazz. Il y avait des lieux où les gens pouvaient danser, les gens allaient au théâtre ou à l'opéra pour écouter plus attentivement les artistes. Je trouvais donc dommage que les musiciens de jazz n'aient pas de lieux où l'on puisse les écouter. Il n'y avait pas de lieux d'expression du jazz comme lieu d'expression de l'art. Moi-même, j'ai joué dans des bistrots, je voulais qu'on inverse ce rapport de force : de la bouffe au service de la musique vers la musique au service de la bouffe. » Jean-Claude Rochat, entretien avec Mathieu Feryn, Chorus, annexe 32, le 21/07/2017.

Tout y est et en même tout ou partie. C'est-à-dire que le rapport à l'espace est justifié comme un lieu d'expression collective qui coproduit de l'art⁵⁵⁴ et rattaché à la question de l'institutionnalisation du jazz en France⁵⁵⁵. La rencontre s'organise aujourd'hui *a priori* autour de la création. Dans ces espaces, les récipiendaires de prix présenteraient leurs créations où les publics coproduiraient l'expérience esthétique. Les improvisations collectives seraient valorisées par les individus. Si on se tient à la description des entretenus et des sociologues, les interactions sont variables, ponctuées par les applaudissements au moment des chœurs et par les rires des individus compte tenu des blagues qu'ils s'adressent au cours de la saison culturelle. Alors oui, cela fonctionne ; oui, la salle est plongée dans le noir dans un tel dispositif au moment de la présentation des créations. Oui, le silence s'opère au moment des improvisations collectives. En revanche, les interactions humaines qui s'organisent entre les individus à la billetterie, au bar du club, avec le régisseur, avec les individus qui parcourent à pied des salles et des théâtres sont exemptes de l'analyse et pourtant ont bien leur place dans l'expérience culturelle. Le fait que les individus se fassent la bise et s'appellent par leurs prénoms est un des indices le plus fécond.

⁵⁵⁴ Pour une description similaire : Roueff, O (2002). Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club. *Revue de Musicologie*, vol.88, n°1, p.67-93.

⁵⁵⁵ Lizé, W. (2016). *La légitimité du jazz et des musiques savantes*. RESET, n°5.

Si on a déjà énuméré les principales limites que recouvre la notion de création, nous pouvons remarquer l'importance de ces espaces et des sociabilités vécues entre les individus. Elles agissent au sens de « conflits » tels que les décrites Georg Simmel⁵⁵⁶. Le flux ininterrompu d'interactions qui agissent dans un espace restreint et plongé dans le noir amène à ressentir avec l'ensemble des individus tout ce qui se joue maintenant et tout ce qui a pu se jouer après ou postérieurement à la coproduction esthétique. Le fait que les individus les plus éloignés soient séparés d'une distance de 50 centimètres à 6 mètres participe d'une forte proximité humaine. Pour ces individus, la proximité vise à « ressentir la sincérité » des autres. Les relations de communication sont en réalité plus complexes et multiples. Les individus peuvent participer à des « forums » et réagir à l'issue du concert avec les autres individus. Ils peuvent partager leurs expériences par le biais de discussions en dehors de la salle ou dans les médias informatisés, par exemple. C'est-à-dire réaliser une série de médiations culturelles. Ils peuvent réaliser des photographies avec différentes attentions communicationnelles, impliquer des individus ordinaires autour d'eux pour faire un retour d'expériences, engager des discussions avec la chargée des publics et arriver en retard au concert, etc. Derrière une apparente spontanéité des pratiques culturelles, leurs communications font apparaître un ensemble dynamique de médiations culturelles et politiques. En se focalisant sur la relation entre médiation technique et usage, Yves Jeanneret montre qu'« En réalité, c'est le prestige des opérations médiatiques – et aussi le fait que le média, au lieu d'être pensé comme un média de l'écriture, est conçu comme une « technologie de l'information » – qui légitime ces pratiques et détourne de faire, comme pour toute analyse statistique, une critique des conditions dans lesquelles les textes et les données sont produits, pour dimensionner correctement leur interprétation »⁵⁵⁷. La démonstration de la relation entre médiation technique et usage d'Yves Jeanneret implique notamment de prendre au sérieux les relations culturelles qui s'articulent avec la notion de médiation culturelle par rapport à l'objectivité et la subjectivité des individus et aux différents contextes spatiaux de leurs existences. Ce qui participe selon lui à analyser des « êtres culturels ». Sur le plan scientifique, cela implique de travailler avec plusieurs variables et sur plusieurs sites en partant des communications entreprises par les individus. Soit à considérer les espaces où ils sont amenés à agir et communiquer. Ici, il s'agit d'observer tout ou partie de ce qui se réalise avant, pendant et après un concert dans un club de jazz.

⁵⁵⁶ Simmel, G. (1992). *Le conflit*, Paris : Circé.

⁵⁵⁷ Jeanneret, Y. (2009), La relation entre médiation et usage dans les recherches en information-communication en France, *RECHIS : Electronic Journal of Communication Information & Innovation in Health*, vol.3, n°3.

8.3.2. Ressentir la sincérité des autres

Au cours d'un entretien, Arlette, une spectatrice nous informe de la manière dont elle vient de rentrer dans la salle : « J'ai été accueillie par Camille (chargée de communication), la personne qui nous donne le billet d'entrée. Elle m'a précisé que Jean-Paul Ricard (président de l'AJMi) et Pierre Villeret (directeur artistique) étaient à l'étage. Elle a ajouté que l'on peut prendre un thé avec eux et les personnes qui sont déjà arrivées. Elle m'a aussi conseillée un concert la semaine prochaine [...] » (Arlette, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, 08/01/2017). À travers cette situation, nous observons que la médiation humaine agit tout ou partie avant, pendant et durant l'expérience au cours de la saison culturelle. Nous avons évoqué plus haut l'importance des photographies et des visages dans la communication des institutions culturelles. Permettez-vous que l'on revienne sur cette interaction à la billetterie entre Arlette (spectatrice) et Camille Jublou (chargée de communication) ? Emmanuel Ethis⁵⁵⁸ a également observé la confiance accordée par les individus à la caissière au cinéma. Si pour lui, il s'agit d'une anonyme en poste, on a pu observer que cela opère aussi pour des individus qui viennent pour la première fois. Ils ont quelques secondes pour faire leurs choix et glaner des informations. Pour les individus occasionnels ou assidus, le prénom de l'hôtesse d'accueil (Camille) est clairement identifié. Il crée un repère, un confort, un point stable qui permet de (re)constituer une identité. Effectivement, comme le souligne Emmanuel Ethis, la démarche consiste à s'appuyer sur la dimension affective. Il s'agit ici de « penser le rôle des émotions dans l'interprétation des situations, dans la mise en œuvre des actions et dans les interactions professionnelles et sociales »⁵⁵⁹. Pour une sexagénaire, il y a quelque chose qui agit dans le sens de la famille. Lorsqu'on observe Arlette dans les escaliers qui montent à la salle de concert, elle évoque le fait que Camille Jublou lui rappelle sa petite-fille, que le directeur artistique et l'administratrice ont l'âge de ses enfants et Jean-Paul a l'âge de ses amis. Elle recompose une famille. Nous avons pu observer que selon l'âge des individus, les rôles dans l'organisation de la famille pouvaient s'inter-changer⁵⁶⁰. Ainsi, la médiation humaine qui s'opère à la billetterie agit comme une relation bienveillante entre deux parents. Elle opère également au sein des groupes.

⁵⁵⁸ Ethis, E. (2000). La caisse du cinéma : quand il faut décider. *Communication et langages*, n°125, p.44-55.

⁵⁵⁹ Martin-Juchat, F. Lépine, V. Aznar, M. (2018). L'agir affectif dans le travail d'encadrement : un objet de recherche interdisciplinaire, *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 12.

⁵⁶⁰ Ces réflexions sont initiées par la lecture de Christian Ruby (cf. Ruby, C. (2007) *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. Bruxelles : La Lettre Volée).

On notera d'ailleurs que notre enquête fait apparaître une répartition très diversifiée des catégories d'âge vis-à-vis des enquêtes antérieures réalisées sur les publics du jazz. D'où l'importance éthique de situer les différents dispositifs et de ne pas se limiter à ses systèmes de valeurs partagés avec les professionnels.

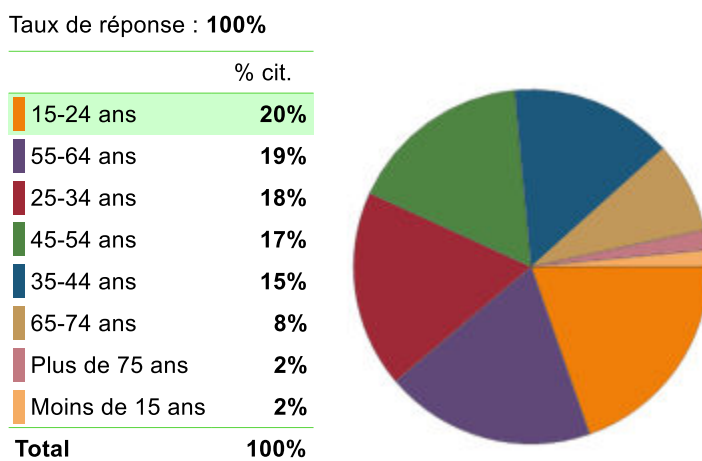


Figure 68. Question 41 : Âge des individus interrogés (annexes 9 à 11)

Arlette, âgée entre 55 et 64 ans, complète son analyse réflexive au cours de notre entretien :

« Je ne sors pas toujours à cette période. Il y a un froid glacial dehors. Les conseils de Jean-Paul me permettent d'écouter des disques à la maison, au chaud avec mes petits-enfants. Je suis les avis de Camille quand le mistral se calme et j'apprécie les choix que font Pierre et Emilie dans la programmation. On se sent bien ici, c'est comme en famille. Mes proches sont loin maintenant alors forcément ça crée un lien particulier avec ces gens-là, les musiciens et les spectateurs. Les gens sont sincères avec nous. » Arlette, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi, le 08/01/2017.

Cette relation entre les individus, nous l'avons observée dans de nombreux espaces de la saison culturelle. La médiation humaine agit également dans la file d'attente. Le fait que les individus échangent entre eux en recourant aux supports de communication des institutions culturelles participe aussi à affirmer leurs choix. Le fait qu'ils confrontent leurs points de vue avec les récipiendaires de prix également, c'est-à-dire que l'après-concert agit également sur l'incertitude des expériences à venir. Les temps de convivialité permettent alors d'éprouver l'espace ensemble et d'opter pour des interventions de type conversationnel⁵⁶¹. Comme le montre Julien-Casanova, la conversation entre les individus fait évoluer les représentations.

⁵⁶¹ Julien-Casanova, F. (2003). Comment la médiation culturelle. La pratique d'un mode-modèle et ses actualisations : les interventions de type conversationnel en présence directe, *MEI*, 19.

Ainsi, que désignent les individus lorsqu'ils évoquent des légendes dans leurs conversations à l'issue d'un concert ? En quoi cette mention invite à éprouver ensemble l'espace de leurs pratiques ? C'est-à-dire que les pratiques professionnelles se muent en pratiques culturelles. Paul Veyne⁵⁶² et François Jost⁵⁶³ montrent notamment que la fonction du mythe et d'un récit banal agit comme une fabrique culturelle et que le contexte où se produit l'expérience nous informe sur la grammaire employée. Le fait de produire une communication autour d'un temps partagé entre les individus et d'identifier les qualités sensibles d'un être légendaire participe à un couple d'association d'idées. Il consiste à réduire l'incertitude des autres individus. Il importe peu finalement que la sensibilité de la légende soit réelle, élaborée ou naïve. Le fait que dans le club, la négociation des principes agit autour de la figure des créateurs et des créatrices participe à renforcer le discours. La forte proximité physique qui s'opère entre les différents individus ne peut pas laisser de place à l'ambiguïté au cours de l'expérience. Le fait que les individus soient en face à face implique que chaque mouvement fasse l'objet d'une interprétation visuelle. Par exemple, le bruit d'une chaise au cours d'un instant de silence pourra créer une tension. Chacun perçoit les yeux des interlocuteurs et des interlocutrices, leurs jambes, tout un tas de mouvement. S'ils se grattent le dos ou font une blague entre deux morceaux, chacun pourra l'entendre. Les individus sont à l'écoute et attentifs à chaque point de la discussion car l'espace est plus restreint alors ils essaient de communiquer par différents canaux avant, pendant et après le concert. L'espace tel qu'il est configuré participe à cette attention légendaire et à communiquer avec les légendes de façon très banale. Nous devrions dire que l'espace et la manière dont les individus se représentent les conventions de cet espace participent à se rattacher à leurs identités culturelles. C'est-à-dire qu'ils négocient au cours de l'expérience différentes façons de vivre l'expérience : debout, assis, en mouvement, silencieux, bruyants, etc. Les regards qu'ils échangent entre eux participent de ces dynamiques culturelles. L'espace où communiquent les individus est une épreuve, c'est-à-dire qu'il permet de contextualiser ses pratiques culturelles en cultivant « le culte du banal » et en négociant leurs mythes.

⁵⁶² Veyne, P. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris : Editions du Seuil.

⁵⁶³ Jost, F. (2007). *Le culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS Editions.

Synthèse de la partie

L'épreuve de l'espace consiste à tenter d'agir pour communiquer avec soi et les individus. Elle participe à situer les individus, soit à observer la manière dont les individus sont mobiles au cours des événements ponctuels. Nous avons remarqué comment leurs mouvements participent à s'entourer d'un groupe plus ou moins stable, convaincu de la nécessité de vivre une expérience individuelle et collective. Ces résultats permettent d'analyser la manière dont les individus vont plus ou moins communiquer ensemble pour faire entendre et entendre l'intensité de leur propos et du propos tenu par les autres en intégrant leurs multiples expériences spatiales. En s'intéressant à l'épreuve de l'espace, on saisit la diversité des contextes où peuvent se réaliser des communications jazzistiques. Une expérience par et pour les femmes et les hommes. Le développement des expériences dans les événements ponctuels participe donc à formaliser des relations sociales et à rassembler les choses de façon formelle et informelle.

Le développement de ces expériences dans l'espace par les individus participe à communiquer dans différents mondes au sein d'un monde. Potentiellement, elle permet aux individus de réduire l'incertitude de leurs pratiques communicationnelles. Par exemple, la séduction permet aux individus de séduire et d'être séduits en recherchant l'authenticité au cours de la saison festivalière. Dans la diversité des lieux de ces espaces, nous observons que l'expérience permet aux individus de développer une complicité entre eux et d'instaurer une série de confidences. C'est-à-dire que les individus évaluent à la fois le caractère singulier et pluriel de leurs communications en les situant dans d'autres contextes spatiaux. Au moment de l'expérience, leurs communications impliquent d'intégrer les circulations des individus et des informations dans d'autres espaces vécus ou perçus, réelles ou imaginaires, la période de l'année où se déroule l'expérience, etc. Les événements ponctuels agissent comme des relations d'une nuit alors que les festivals comme une relation estivale, voire les deux. Tandis que les expériences de la saison culturelle agissent comme le développement de médiations infimes, intimes, humaines.

Soit au cours de l'espace à partager ensemble tout ce qui participe à percevoir les sens de façon très proche et ressentir la sincérité des autres. Négocier un conseil, une bise avec la programmatrice ou le programmeur, un récit légendaire avec les récipiendaires de prix et s'appeler par son prénom sont autant de pratiques banales que nous avons pu observer à l'origine d'anecdotes légendaires. L'épreuve de l'espace suppose donc de s'ajuster aux différents contextes spatiaux où les individus sont susceptibles d'évoluer et de situer leurs interactions dans les lieux de l'espace de manière précise. Le fait par exemple que les individus s'installent au premier rang afin d'observer les faits et les gestes de leurs yeux. Leurs activités se conjuguent pour vivre avec et dans l'œuvre et inversement. C'est pourquoi, il nous paraît important de s'attacher à montrer la diversité des contextes spatiaux où peut se produire la communication. L'enjeu éducatif et pédagogique est de montrer la diversité des plaisirs jazzistiques et les conditions dans lesquelles ils se déroulent. S'interroger sur cela participe à comprendre le développement des pratiques communicationnelles qui agissent au cours de l'expérience dans l'espace-temps où les corps occupent une place essentielle.



Figure 69. Workshop à l'AJMi autour du thème « jeune public » (Têtes de Jazz)

Chapitre 9. L'épreuve du corps à corps pour domestiquer ses pratiques

En nous rattachant à la notion d'expertise de la qualité au sens de Jean-Marc Leveratto⁵⁶⁴, nous avons expliqué les prescriptions et les mutations des actions de communication qui impliquent que les individus dynamisent leurs pratiques sociales. Nous avons également décrit comment ces activités s'organisent dans différentes configurations, consécutives d'une série d'étapes plus ou moins éprouvées par les individus. Les différents gestes des individus se traduisent par une attention particulière portée à leurs corps. Pour s'en convaincre, on peut citer les 3 doigts de Django Reinhardt ou les joues de Dizzy Gillespie. Ces particularités sont perçues par les individus au moment du déroulement de leurs pratiques. Nous avons évoqué les basculements de tête et le tapement des pieds au cours des improvisations. Nous avons évoqué les tensions peuvent exister au moment où les individus dansent. Enfin, nous avons mentionné les conventions vestimentaires lors de soirées thématiques. Malgré ces différences, comment pouvons-nous expliquer que les pratiques de communication des individus puissent se dynamiser par leurs corps ? Et en quoi pouvons-nous dire qu'il s'agit d'une épreuve du corps à corps pour domestiquer leurs pratiques ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur les relevés ethnographiques des lieux et l'observation des pratiques *in situ* ainsi que des réponses à notre questionnaire. C'est-à-dire, que nous chercherons systématiquement à identifier les termes qui sont rattachés aux corps et en quoi ils traduisent une série de médiations culturelles par leurs corps et ceux des autres. Particulièrement car le corps fait l'objet d'une évaluation, il concentre les traces verbales et non verbales de la communication des individus. La recherche de consensus au moment d'applaudir permet par ailleurs de mesurer ces procédés communicationnels. En cela, Paul Ricoeur⁵⁶⁵ montre que l'appropriation du regard des autres et du regard que l'on porte sur soi, la compréhension des gestes et des conventions vestimentaires ainsi que le développement d'un état d'esprit charismatique au contact des autres participent de la domestication des pratiques. Le contexte corporel dans lequel se déroule l'expérience collective permet alors une analyse originale qui revient à considérer l'expérience du corps comme une expérience culturelle.

⁵⁶⁴ Leveratto, J-M. (2000). *La Mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, Paris : La Dispute.

⁵⁶⁵ Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil.

Nous allons identifier les contextes où se coordonnent les individus et les objets du quotidien, où ils communiquent sur leurs émotions avec les autres, s'évaluent et évaluent les regards des participants à l'expérience. Puis, la manière dont les tenues, les applaudissements, les chansons nous renseignent sur les contextes expérimentaux. En somme, la capacité à être un.e caméléon et à vibrer dans l'esprit des vivants après leur mort. Tout comme lorsque nous négocions le lavage de nos dents ou le fait de se coiffer, Jean-Marc Leveratto montre que l'intimité des corps peut ainsi participer à domestiquer ses pratiques. Les corps témoignent de la communication et de la dynamique culturelle que réalisent les individus. L'incorporation des conventions participe progressivement au développement d'une expertise culturelle. Nous pouvons très bien envisager qu'elle agisse au moment d'une improvisation dans la rue, au pied d'un bâtiment historique ou au cours d'un concert dans un festival, par exemple. Tout est question de focale, d'un regard que l'on porte sur les autres et sur soi. En outre, le jazz, comme catégorie de médiation culturelle et politique est renégocié selon chaque contexte, par un flou permanent entre énoncés / énonciation, par une perception, et non des moindres des discours. Comme le montre François Jost⁵⁶⁶ dans l'analyse des genres télévisuels, « le spectateur immergé dans le flux [...] : à un moment donné, [conçoit le genre] comme une configuration stable des modes et de dispositifs articulant un thème avec un certain ton, tout cela formant un « assemblage » indissociable ». La dernière partie de notre manuscrit vise donc à présenter le contexte corporel pour voir comment ces dispositifs sont perçus comme une configuration stable.



Figure 70. Fin de concert au Festival des Vents, photographie de Marc Robitaille

⁵⁶⁶ Jost, F. (1997). La promesse des genres. IN : Jost, F., Pasquier, D. (dir.), Le genre télévisuel, Paris : CNET-CNRS, 1997. p. 11-31.

9.1. Apprivoiser le regard des autres et le regard que l'on porte sur soi

Imaginons que vous arrivez pour la première fois dans un club de jazz, à l'AJMi à Avignon. Comment le contexte corporel agira sur votre expérience, et réciproquement ? Nous avons évoqué plus haut l'incertitude de s'y rendre dans le temps et la manière dont la communication avec la personne qui se trouve à la billetterie ainsi que les photographies accrochées aux murs participaient ou non à réduire votre incertitude en vue d'un renouvellement des pratiques. Faisons l'hypothèse que vous avez négocié avec votre famille de dîner en ville à 19 h puis de vous rendre dans ce club une heure avant le concert. Vous avez fait le repérage du lieu avant de sortir et décidé de dîner à proximité. Vous vous rendez donc sur place à 19 h 30 où la porte du club est fermée. Une sonnette mentionne le nom de trois structures culturelles dont l'AJMi à deux reprises. Vous sonnez, personne ne répond. Il est 19 h 30, vous supposez que vous êtes arrivés trop tôt. La porte bleue estampillée « AJMi JAZZ CLUB » et le lampadaire bleu clignotant « JAZZ CLUB » au coin de la rue vous confirment que vous êtes au bon endroit. Jacques Goody remarque que « la communication peut exister sans l'écriture, étant entendu qu'écrire ce n'est pas seulement noter la parole, mais aussi en découper et en abstraire les éléments »⁵⁶⁷. Après 5 minutes, votre femme et vos deux enfants commencent à s'impatienter « Chéri, es-tu sûr que c'est bien ce soir ? Les escaliers mènent au Rocher des Doms, es-tu sûr que ce n'est pas une annexe du Palais des Papes ? ». Vous observez un homme également dubitatif. Après votre échange de regards, il agite son téléphone portable. « Bonsoir messieurs dames, je me permets de vous déranger. Comme vous, j'avais un doute, j'ai vérifié sur le site. Il est écrit : « Nous nous situons à l'arrière du cinéma Utopia en face du Théâtre des Doms. Lorsque vous êtes sur la terrasse du bistro Utopia passez sous le porche qui est à votre droite et contournez le bâtiment, vous verrez notre entrée est sur la gauche des escaliers Sainte-Anne qui amènent au Rocher des Doms ». Je dinai à côté de vous et vos enfants au bistro, il y a une seule porte à gauche au pied des escaliers. Nous sommes au bon endroit ». À l'instant où il termine son intervention, la porte s'ouvre : Bonsoir messieurs dames et bienvenue ». Après vous être coordonné avec les individus qui patientaient avec vous, vous entrez au pied d'un escalier. À travers cette anecdote, nous avons voulu illustrer la façon dont les individus se coordonnent avec les autres et les objets de leur quotidien avant le concert de manière tout à fait imprévisible.

⁵⁶⁷ Goody, J. (1979). *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris : Éd. de Minuit.

C'est-à-dire que comme l'a montré Baudrillard, les objets autour du club ont un sens matériel et pratique soit un système cohérent de signes pour les individus⁵⁶⁸. Le fait complémentaire que les acteurs culturels informent les individus qui viennent pour la première fois permet de réduire l'incertitude de leurs pratiques. Nous avons observé que cette coopération agit au cours du concert et après le concert. Nous avons évoqué plus haut les conversations qui agissent dans l'espace et leurs différentes dimensions. Nous allons revenir en détail sur la manière dont les individus communiquent sur leurs émotions avec les autres au sens de Goffman (en voyant comment les individus intègrent et contournent le cadre de l'expérience)⁵⁶⁹. À terme, il conviendra de préciser les enjeux de l'évaluation et de l'auto-évaluation des regards des participants, soit « à un processus global générant différents modes d'écriture »⁵⁷⁰. En effet, pour cette famille qui réalise sa première sortie jazzistique, nous allons chercher à rendre compte de la manière dont elle apprivoise le regard des autres et le regard sur elle-même, voir comment chacun des membres de la famille porte un regard sur soi. Nous nous appuyerons sur les observations et les échanges informels que nous avons eus avec eux. De plus, l'observation d'autres familles permettra quelques comparaisons. Au fur et à mesure, nous intégrerons aussi l'observation d'autres lieux et d'autres temporalités dans des expériences similaires.



Figure 71. Edward Perraud, AJMi, décembre 2017, photographie de Bruno Rumen

⁵⁶⁸ Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris : Gallimard.

⁵⁶⁹ Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris: Editions de Minuit.

⁵⁷⁰ Marcus, G.E. (2002). Au-delà de Malinowski et après Writing Culture : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie, *Ethnographiques.org*, n°1.

9.1.1. Se coordonner avec les personnes et les objets du quotidien

Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger⁵⁷¹ montrent notamment comment face à des contraintes internes, les individus mobilisent des compétences pour communiquer. Ils s'attachent à montrer que l'ethnographie de l'action permet aux chercheurs de montrer les tensions et les formes de coordination hétérogènes permettant aux individus de négocier le bon déroulement de leurs pratiques. Au cœur des pratiques des individus, les deux chercheurs précisent que les rencontres avec d'autres personnes, avec des dispositifs permettent de communiquer. D'une part, sans l'intervention de la personne extérieure et les faisceaux d'indices autour d'eux, la famille aurait pu reporter sa sortie. D'autre part, le fait d'avoir été interpellé par la personne participe à une interaction qui engage vers la sortie. L'usage d'un téléphone portable et d'Internet, objet du quotidien des deux groupes, participe à valider l'hypothèse. Aussi, le regard rapide échangé par les deux hommes participait à la communication. Sans le formaliser, ils se sont mutuellement aidés pour réduire leurs doutes. Notre approche qui s'insère dans celle des *Cultural Studies* et d'auteurs comme Arjun Appadurai « conduise[raie]nt à relativiser la portée de la domination des produits culturels américains au nom [...] de la réappropriation dont ces produits feraient l'objet de la part des récepteurs indigènes. »⁵⁷² Nous allons donc retranscrire la coordination entre les personnes à la manière d'un sociogramme⁵⁷³. L'homme, 68 ans, divorcé et retraité, n'avait pas eu l'occasion de fréquenter le club depuis 20 ans. Il est comme la majorité des spectateurs du soir, un spectateur qui vient pour la première fois. Lui aussi en arrivant, il avait un doute sur la localisation du club, l'information lui a été transmise par une amie avec qui il a pris un verre au bistro, près du cinéma Utopia. Alors qu'il patiente dans la file d'attente, il précise à la personne à l'accueil qu'il lui est déjà arrivé de chercher des lieux par le passé. Il a renseigné la famille qui monte les escaliers pour les aider parce qu'il a vécu une expérience similaire. Pendant que l'homme renseigne ses coordonnées personnelles, après avoir franchi la billetterie, la famille s'engage dans la cage d'escaliers où elle observe les affiches de la saison culturelle. Les enfants de 7 et 9 ans réagissent à la vue d'autres enfants (AJMi Môme) « Regarde papa, ils font quoi ? » Le père, technicien, répond qu'ils font de la musique avec un homme qui

⁵⁷¹ Dodier, N & Baszanger, I. (1997). Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique. *Revue française de sociologie*, n°38-1, p.37-66.

⁵⁷² Appadurai, A. (1990), Disjuncture and difference in the global cultural economy, p. 295-310, in: Featherstone M., dir, *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. Londres : Sage.

⁵⁷³ La notion de sociogramme renvoie aux travaux d'Emmanuel Ethis, de Jean-Louis Fabiani et de Damien Malinas (Ethis, E. ; Fabiani, J-L. & Malinas, D. (2008). *Avignon ou le Public participant*. Montpellier : L'Entretemps). Il s'agit de portraits de spectateurs qui s'appuient sur des entretiens et des observations réalisés auprès des publics sur le terrain. On peut le définir comme une reconstitution de la réalité sous une forme abrégée.

en fait probablement son métier. « L'objet qu'il a entre les mains est une baguette, c'est-à-dire son outil de travail ». L'aîné s'empresse de demander le téléphone à sa mère, en recherche active de travail, afin de regarder d'autres baguettes. Ils entrent alors dans le club et tombent nez à nez avec l'un des récipiendaires de prix, saxophoniste, dont le visage est exposé dans l'escalier. La mère dit à son fils « Regarde, c'est le monsieur qui joue ce soir, il fait du saxophone ». Surpris, le récipiendaire de prix leur propose de discuter après le concert et de montrer au jeune garçon son instrument de musique. Le jeune garçon intimidé répond d'abord à sa mère « Ah oui maman, s'il te plaît, je veux voir l'instrument du monsieur ». À son tour, la mère est intimidée. D'un signe du pouce, elle valide la proposition du récipiendaire de prix. La famille s'installe alors au fond du club car elle craint de déranger les autres personnes si les jeunes garçons font du bruit et notamment les gens qui ont déposé leurs vestes au premier rang qui sont accoudés au bar. Le père se dirige vers le bar en question et commande deux jus de fruits. Les garçons sont heureux de prendre le jus à 20 h car ils sont habituellement autorisés à en prendre uniquement pour le goûter avec leurs mères lorsqu'ils rentrent de l'école. Le retraité qui les a conseillés plus bas se positionne près d'eux et consulte le programme de la saison en saluant de la main une amie qui arrive. La mère se met à gauche des enfants et le père à droite. Nous sommes derrière eux. Au moment du premier chorus, réalisé par le saxophoniste, la famille est surprise. Pourquoi donc les personnes l'applaudissent ? Ils font de même sans comprendre. Dans l'assemblée, Serge, initiateur, un habitué du lieu et retraité, précise en chuchotant que chaque chorus fait l'objet d'encouragements car l'exercice est délicat. La femme de l'initiateur intervient pour traduire la notion de chorus, également retraitée et rarement présente. Ils s'engagent alors une discussion entre la mère, l'un de ses enfants, le couple et des curieux qui viennent occasionnellement au club pendant 5 minutes. L'autre garçon en profite pour faire des photos avec le téléphone portable de son père. Dans les premiers rangs, certains habitués commencent à se retourner et soupirent. Le calme revient et le concert se termine. L'aîné revient vers son père « Papa, papa, on imprimera les photos, hein ? ». Son père approuve la demande de son fils et lui propose d'aller à la rencontre du saxophoniste. Son frère prend le pas, sa mère les accompagne un peu malgré elle car elle aurait aimé poursuivre la discussion avec les gens autour d'elle. La famille fait une photo avec le saxophoniste. Un an après, la famille revient à l'occasion du dispositif jeune public. Elle informe la personne à l'accueil que la photographie est désormais suspendue dans le salon. C'est la pièce où se retrouve la famille pour manger. Les garçons évoquent alors un film d'animation où ils ont déjà vu un instrument de musique similaire. Leur père, toujours technicien et leur mère, attachée de direction découvrent le dispositif. En arpentant les escaliers, les discussions consistent à tenter

de reconstituer minute par minute la dernière expérience. Ils entremêlent des références à des mondes réels et imaginaires. Le père profite de cet échange avec ses deux garçons pour leur faire découvrir des extraits de dessins animés où le saxophone et la batterie sont présents ainsi que d'autres musiques du récipiendaire de prix avec qui ils ont pris la photographie.

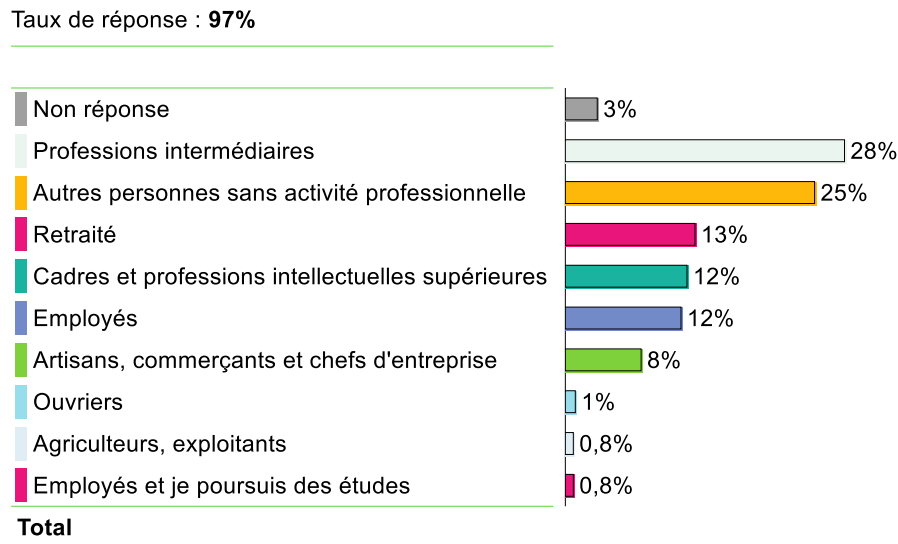


Figure 72. Question 48 : Profession(s) (codage selon les modalités de l'INSEE, annexes 9 à 11)

Ce sociogramme et ces chiffres (supérieurs à 100 % du fait du cumul d'activités) permet d'une part d'illustrer comment de façon imprévisible, les individus (quel que soit leurs professions) se coordonnent avec les autres et d'autre part, comment ils se coordonnent avec les objets du quotidien. Cette perspective, héritée des *Cultural Studies*⁵⁷⁴, montre comment la réception du jazz s'insère au cours des pratiques culturelles dans des contextes homogènes et hétérogènes. Les entretiens que nous avons eus avec les parents dans les différents dispositifs témoignaient de l'envie de sortir de la maison à des horaires adaptés aux rythmes sociaux de leurs enfants. Par ailleurs, la rencontre avec les individus au cours de l'expérience et le fait qu'ils mentionnent la présence d'objets comme des photographies réalisées avec les individus participant à domestiquer leurs expériences. Le fait par ailleurs que les individus puissent observer une série d'informations et décomposer l'information dans différents contextes agit comme un élément de médiation culturelle à plusieurs niveaux. Ils permettent d'une part aux individus d'associer des éléments visuels à des instruments de musique.

⁵⁷⁴ Mattelart A., Neveu É. (2003), *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte.

Ils permettent aux individus de reproduire les gestes pratiqués par les récipiendaires de prix. Enfin, ils participent à communiquer et à partager leurs émotions avec les autres membres de l'assemblée. Les outils de communication mobilisés par les individus permettent ici « la connaissance et la maîtrise de codes culturels communs, indispensables à la rencontre et à la compréhension »⁵⁷⁵. Il s'agit donc selon Serge Chaumier et François Mairesse de communiquer sur les interrelations et de comprendre les différentes communications entre les interlocuteurs et les interlocutrices en situation.

⁵⁷⁵ Chaumier, S., Mairesse, F. (2013). *La médiation culturelle*. Paris : Armand Colin.

9.1.2. Communiquer sur son émotion avec les autres

Si on a pu observer au cours du sociogramme la manière dont cette famille a réduit l'incertitude de sa pratique culturelle en coopérant avec ses membres et les autres individus (et réciproquement), il convient de se demander dans quelles conditions les individus communiquent sur leurs émotions avec les autres. Nous avons relevé plus haut les difficultés pour une partie des individus à transmettre leurs passions et leurs goûts jazzistiques. Ce, notamment dans le cadre de la négociation des principes engagés en situation de communication. Nous avons mentionné plus haut que le fait de s'engager dans une pratique professionnelle, durable dans un monde en particulier a pu conduire à des débats, des controverses et des disputes artistiques au cours des années 2000. Nous avons rappelé les comportements misogynes au cours des délibérations ou des pratiques industrielles. Communiquer sur son émotion consiste à prendre part à ces actions et à leurs dynamismes. C'est-à-dire faire l'épreuve d'expériences corporelles négociées. Vygotski et Wallon⁵⁷⁶ montrent que la négociation de la communication sur son émotion avec les autres implique différentes transformations des instruments de mesure. Ils insistent sur le fait que les individus ne sont ni passifs, ni préalablement amenés à interagir avec les autres objets, humains et non humains. Selon eux, la communication participe d'une médiation culturelle située où les individus s'adaptent en évaluant les opérations de travail des autres. Nous avons rappelé à plusieurs reprises les négociations agissant dans, entre et en dehors les mondes jazzistiques pour soi, les autres et la représentation que l'on a des autres. Communiquer sur son émotion et faire la mention du corps des individus est notamment l'objet de négociations permanentes. Le fait que Joëlle Léandre « refuse de se taire »⁵⁷⁷ et que les individus soient amenés à partager leurs émotions avec les autres participe de la communication sur leurs émotions. Ces communications participent à activer soi-même et avec les autres l'expression de son expérience. Elles agissent de manière imprévue au cours de la relation entre les individus. Les émotions permettent de communiquer sur des conventions partagées selon le contexte où elles se produisent. Le fait d'applaudir arbitrairement puis suite à ses observations dans la salle permet d'applaudir « spontanément » avec les autres individus, par exemple.

⁵⁷⁶ Wallon, H. (1931). Comment se développe chez l'enfant, la notion du corps propre. *Journal de Psychologie*, n°28, p.706-748. Vygotski, L.S. (1998 / 1933) *Théorie des émotions : étude historico-psychologique*. Paris : L'Harmattan.

⁵⁷⁷ Lettre ouverte de Joëlle Léandre [En ligne]. Association Culture Jazz, 2017, Disponible sur : <http://www.culturejazz.fr/spip.php?article3233>

Dans le cadre d'un dispositif de type concert à l'AJMi, l'improvisation est souvent collective (mais pas systématique !). Dès lors, une nouvelle adaptation des individus est nécessaire. Chaque contexte et chaque morceau suppose de s'adapter. Elle suppose que, comme le montrent les auteurs cités, les individus associent rapidement la manière de réagir et soient guidés par l'intuition de l'instant. L'émotion agit sur les mondes, sur soi-même et sur les autres. Les cris et les paroles échangées entre les individus participent alors à synchroniser cette communication. Elles transforment le tuyau cuivré en un saxophone, le récipiendaire de prix en un homme, l'expérience individuelle en une expérience collective sans exclure chacune des informations citées. Le développement de ces usages éclot au cours des communications. Le devenir de l'émotion pour Vygotski ou l'intelligence des situations développées par Wallon permettent de mesurer la manière dont cela participe à domestiquer nos pratiques. De la même manière que nous avons observé que l'épreuve du temps à passer ensemble et l'épreuve de l'espace participent à partager une expérience, l'épreuve du corps à corps participe progressivement à communiquer sur l'incarnation au cours de l'expérience. Incarner c'est-à-dire que les individus sont en chair et en os. Le fait d'exprimer son émotion puis de justifier son émotion participe à intégrer le contexte où se déroule l'expérience et progressivement la faire sienne à travers des dispositifs de communication. Dans les justifications des photographies présentes aux domiciles des individus, nous avons pu observer que cela témoignait pour eux de cet attachement aux corps. Les commentaires sur les photos dans les médias informatisés participent également de ces communications, soit à « produire de l'information »⁵⁷⁸. L'émotion est une matière intense et brève pour les individus. Elle résulte de la communication qui s'opère dans le contexte où se confrontent les corps au regard des différentes épreuves du temps et de l'espace. On n'applaudit pas nécessairement après un chœur dans un bar ou un restaurant. Mais, comme le souligne Mauss, le fait que les individus pleurent ou rient au cours de cette interaction participe de l'expression de leurs émotions⁵⁷⁹. Nous avons observé qu'il s'agissait pour les individus d'exprimer ce qu'ils ressentaient. En les invitant à réagir à l'issue de l'expérience, cela participait d'une relation avec leur propre histoire et le lieu qu'ils occupaient dans l'espace au cours de l'expérience. Le fait d'être plongé dans le noir au club conduit à devenir plus intimes.

⁵⁷⁸ Jeanneret, Y. (2007 (2000)). *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Ascq : Septentrion.

⁵⁷⁹ Mauss, M. (1950). Les techniques du corps, IN : *Sociologie et anthropologie*, p.365-386, Paris : Presses Universitaires de France.

Cette intimité était mentionnée par les individus comme une opportunité d'exprimer leurs émotions plus facilement que dans des lieux où ils se sentaient moins intimes. La communication sur leurs émotions consistait à négocier l'ouverture d'un dialogue avec les autres en montrant que les émotions venaient dissiper leurs doutes. Nous avons rappelé que la communication portant sur les émotions permettait aux individus de nuancer leurs propos. Les émotions telles qu'elles étaient traduites ici permettaient en effet de comprendre et faire comprendre leurs points de vue et de les situer corporellement. Clémentine, une spectatrice, s'adresse à nous lors d'un concert au Théâtre des Vents : « C'est rare que je pleure car j'ai plus l'habitude d'encourager les musiciens en applaudissant. Leur musique m'a touchée en plein cœur. Ça m'a secoué car je voyais que ça touchait les gens aussi. » Le fait de partager ses émotions participe pour les individus à affiner leurs expertises, à traduire une série d'émotions passagères. Aussi, nous avons observé que des récipiendaires de prix qui ne parvenaient pas à maîtriser leurs émotions concourraient progressivement au déclassement. Le fait que le leader fixe ses side.women de manière insistante et répétée avec les sourcils froncés participait, par exemple, à exprimer son angoisse. Nous observions que cela signifiait notamment au reste du groupe qu'il devait lui laisser plus de temps pour terminer son improvisation. La démarche consistait à appréhender ses émotions et les exprimer. Pour les individus, elle consistait à observer une source de conflits. Les encouragements et les clins d'œil participaient alors à approuver plus ou moins le choix du leader. Le fait que les individus soient en mesure d'évaluer cela participe du développement de l'expertise. Nous pouvons nous rappeler l'analyse des corps de Jean-Marc Leveratto. Elle implique notamment de montrer comment le processus d'objectivation s'articule avec les dispositifs de communication en situation, en intégrant notamment les plaisirs de la rencontre avec soi et les autres. Ce qui participe pour lui à la « compréhension intersubjective et le rempart contre le développement de la violence ».⁵⁸⁰



Figure 73. Bar de l'AJMi, février 2018, photographie de Bruno Rumen (à gauche, Julien Tamsier – au centre, Emilie Honnart)

⁵⁸⁰ Leveratto, J-M. (2006). Les techniques du corps et le cinéma. *Le Portique*, 17.

9.1.3. S'évaluer et évaluer le regard des participants

En s'appuyant sur l'exemple du joueur de tennis qui anticipe l'arrivée de la balle sur sa raquette, Alain Berthoz⁵⁸¹ montre la capacité que nous avons à anticiper les choses sans avoir la certitude qu'elles se réalisent. Il montre comment nous anticipons le mouvement de la balle en sélectionnant les informations sensorielles qui permettront de réaliser le mouvement. Soit, en fonction du contexte, il montre que notre cerveau présélectionne des informations sensorielles importantes. Par exemple, se préparer à réaliser un *smash*, un revers ou un *lift* sur de la terre battue ou du gazon n'aura pas les mêmes fonctions. Nous vous proposons un exercice, demandez à un.e ami.e de mimer Django Reinhardt ou Dizzy Gillespie. Vous serez surpris de constater que l'un réalise de l'air *guitare* avec trois doigts et l'autre gonfle ses joues. C'est la manière dont les individus se prennent à imiter les récipiendaires de prix à la lecture des informations mentionnés dans les programmes. Alain Berthoz montre que nous avons cette capacité à imaginer et à reproduire mentalement des mouvements, de manière réelle sans qu'ils soient exécutés. Il montre que notre cerveau n'est pas en mesure d'évaluer exactement où nous sommes dans l'espace, mais à situer notre corps parmi de nombreux contextes. C'est d'une part, selon lui, la vision qui permet de mesurer notre mouvement et celui des objets autour de nous. Et, d'autre part, l'oreille interne qui mesure les accélérations, les rotations de la tête et les otolithes qui mesurent les inclinaisons de la tête par rapport au lieu où nous sommes et les translations possibles. Selon l'auteur, lorsque nous évaluons le regard des autres et nous nous évaluons au regard des autres, nous mesurons notre orientation au regard de la gravité. Berthoz montre que le regard agit alors comme un référentiel, le regard construit le mouvement du corps et il permet de dessiner une trajectoire dans un espace, des rites d'interactions si bien décrits par Goffman⁵⁸². Nous pourrions dire une représentation du ou des mondes. Lorsque les individus évoquent qu'ils ne fréquentent pas de festivals ou n'écoutent pas de jazz dans les médias parce qu'ils ne les connaissent pas assez, ils renvoient au fait qu'ils se représentent des discussions entre connaisseurs où ils ne pourront pas participer. Or, nous avons montré comment, dans la diversité des contextes se reconfigurent en permanence les interactions entre les individus où les représentations sont susceptibles de se dynamiser. Ils agissent comme un mécanisme permettant de simuler le contexte et de prédire les conséquences de la communication.

⁵⁸¹ Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob.

⁵⁸² Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Trad. de l'anglais par Alain Kihm. Paris: Les Editions de Minuit.

Taux de réponse : 100%

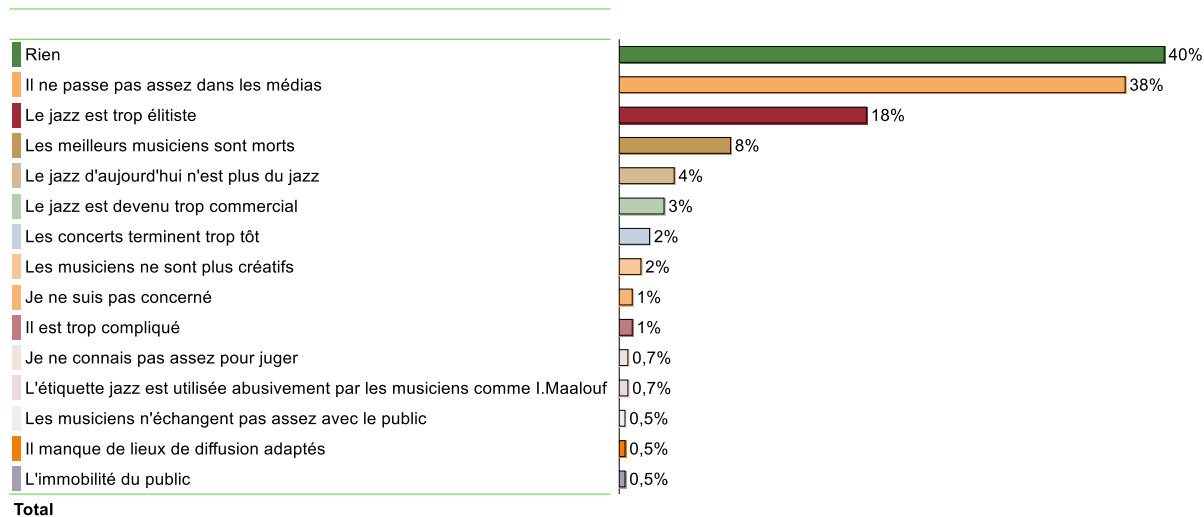


Figure 74. Question 40 : Reproches adressés au jazz (annexes 9 à 11)

Le fait que 40% d'entre eux (diagramme ci-dessus) ne reprochent rien au jazz implique le fait qu'il n'y a pas eu de médiation culturelle permettant aux différents individus de domestiquer le regard des participants. Les pratiques culturelles des individus impliquent qu'ils soient en mesure de négocier leurs basculements d'un monde à autre, d'un espace à un autre, d'un temps à un autre, de corps à d'autres (et réciproquement). Le fait que chacun de nous puisse s'évaluer et évaluer le regard des autres participants implique alors de parvenir à contextualiser son expérience. Un sourire, une bise, un regard souriant sont autant de conventions partagées entre les individus et participant de ces négociations corporelles. Soit tout un ensemble de conversations qui participent à dire « bienvenue chez vous », et inversement. Parmi les individus, nous avons observé que le fait de prendre en considération ses défauts et ses manquements participaient à les rendre plus humains au regard des autres. Il faut noter ici tout ou partie de ce qui se déroule en dehors et sur la scène. Le fait, par exemple, d'adapter sa communication en fonction du monde investi. Les individus sont donc en mesure d'évaluer le caractère ordinaire d'une personne imparfaite et fiable quelle que soit sa grandeur. Lorsque Walter Benjamin montre qu'au cinéma, « le public se trouve dans la situation d'un expert [...] il fait passer un test » optique à l'acteur. Il constate alors que « ce qui importe pour le film, c'est bien moins que l'interprète présente un autre personnage que lui-même ; c'est plutôt qu'il se présente lui-même à l'appareil »⁵⁸³.

⁵⁸³ Benjamin, W. (2000). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, in : *Œuvres*, Tome III, Paris : Folio, p. 289-290.

Appuyés par les écrits de Jean-Marc Leveratto, ces procédés communicationnels montrent que la commercialisation du cinéma n'est pas un frein à l'expression des acteurs de la création, mais développe l'appétit des individus. Jean-Marc Leveratto montre notamment que par le biais de la « fabrication d'une image de la personne humaine, que l'art cinématographique a profité du désir des spectateurs de sympathiser avec des êtres qui ne sont pas seulement des images, mais aussi des personnes humaines »⁵⁸⁴. Ainsi, dans la communication, plus les individus accordent de l'importance à l'évaluation des autres, plus leurs propres évaluations sont dévalorisées⁵⁸⁵. La négociation du regard des autres et du regard qu'ils portent sur eux-mêmes participe alors à clarifier leurs communications. En demandant aux autres personnes comment corriger leurs erreurs à l'avenir, cela participe à adapter leurs évaluations et les évaluations du regard des autres. Dans cette thèse, la clarification des critères d'évaluation des autres participe à comprendre leurs principes. À terme, l'enjeu pour les individus est de faire dialoguer leurs principes avec ceux des autres en recherchant un point de tension. Une tension entendue comme le fait d'être attentif à mettre en phase les individus avec leurs principes en les opposant. Domesticquer sa communication ne signifie pas être incorporé totalement, la somme de 1 + 2 n'est pas égale à 3. Ici, la somme 1 + 2 = + infini, soit le fait que la tension permet de mettre en dialogue l'évaluation de son regard et l'évaluation du regard des autres. En accordant trop d'importance au regard des autres et en cherchant à faire correspondre symétriquement les principes des personnes entre elles, les individus prendraient le risque de soumettre au diktat une échelle de principes. Or, au cours des années 2000, le constat, par de nombreux individus, que la volonté de décloisonner leurs pratiques culturelles a permis de poursuivre des engagements hétérogènes. Pour ceux qui n'y sont pas parvenus en raison des épreuves évoquées, ils se sont vus déclasser ou devenir acteur d'un monde en particulier. La domestication des pratiques a consisté à intégrer l'évaluation de leurs alliés comme de leurs détracteurs en s'en détachant suffisamment. De plus, la communication de leurs propres pratiques et l'écho qu'elle a pu rencontrer dans le contexte corporel des autres individus ont participé à ces dynamiques culturelles. Soit le fait que les individus aient, tout ou partie, apprivoisé le regard des autres et le regard qu'ils portent sur eux-mêmes. Dans leurs évaluations, cela revient à comprendre les gestes et des codes vestimentaires à adopter en fonction du contexte de communication pour saisir les plaisirs partagés, ensemble.

⁵⁸⁴ Leveratto, J-M. (2006). Les techniques du corps et le cinéma. *Le Portique*, 17.

⁵⁸⁵ Hall, S. (1992). The question of cultural identity. P. 273-316. In: Hall S., Held .. McGrew T, *Modernity and its Futures*, Cambridge : Polity Press/The Open University.

9.2. Comprendre les gestes et les codes vestimentaires pour saisir les plaisirs

Nous venons de montrer comment les individus domestiquent leurs pratiques en faisant l'épreuve du regard des autres et du regard qu'ils portent sur eux-mêmes. Nous avons également observé que la compréhension des gestes et des conventions vestimentaires participait à saisir les plaisirs partagés. Nous allons donc rappeler comment la tenue, les applaudissements et la participation des individus nous informent de leurs compréhensions de la communication. Lors d'une tournée estivale, l'un des récipiendaires de prix nous interpelle au cours d'un entretien portant notamment sur le fait qu'il est en tong au moment des essais techniques :

« J'ai remarqué dans d'autres festivals (et notamment de musique classique) que les femmes ont souvent un tailleur et que les hommes ont une veste. Je ne peux généraliser ce constat, mais de nombreux professionnels qui nous accueillent le sont également au moment du concert. Même si je dois dire que lorsqu'on est dans le train, au dîner avec eux ou à l'hôtel avec notre famille, nous ne mettons pas nos tenues de scène. On s'habille en fonction de notre humeur quotidienne, ma femme est particulièrement attentive à ces détails. Par contre, les gens avec qui je travaille sont rarement barbus et j'ai l'impression que d'un milieu à un autre, il y a un vachement de conventions vestimentaires. » Martin, Entretien avec Mathieu Feryn, Festival de la Roque d'Anthéron, Août 2017.

Comment pouvons-nous expliquer ces gestes et avec qui se négocient les conventions vestimentaires ? C'est-à-dire en quoi ces conventions participent à saisir les plaisirs ou les déplaisirs partagés ? La réponse se trouve tout ou partie en chacun de nous et dans la communication que nous avons avec les autres. La question du regard des autres et du regard que l'on porte sur soi n'est pas si éloignée de cette problématique. Le fait de porter une veste noire et une chemise blanche ou un tailleur dans le contexte du festival de la Roque d'Anthéron n'est pas surprenant. Mais, nous ne pouvons pas généraliser ce phénomène, tout dépend du festival nous direz-vous, de l'espace et du temps, du dispositif où se déroule l'expérience. Vous aurez raison de nous dire cela. Dans ce festival, au moment où nous avons réalisé ces observations, la majorité des individus sur scène au moment du concert étaient habillés ainsi. En revanche, au cours de la période qui précédait le concert, ils portaient des tenues de leurs vie quotidienne respective, adaptées à la saison estivale. Ce, afin de faciliter l'exercice pratique de leurs activités. Par exemple, les techniciens du son et des lumières portaient des tenues exigées par décret⁵⁸⁶.

⁵⁸⁶ Par exemple, le code du travail encadre par décret les équipements de travail mobiles (articles R. 4323-50 à R. 4323-52 du Code du travail).

Ce dispositif de sécurité vise à protéger les individus de la manutention de charges lourdes qui pouvaient tomber sur leurs pieds et s’habiller en conséquence pour ne pas conduire une charge sur leurs corps au moment de la manutention. Différents métiers sont exposés à ce risque élevé (constructeur de décors, machiniste du spectacle vivant, technicien lumière, électricien, cadreur, ingénieur du son, etc.)⁵⁸⁷. Ainsi, après le concert, les tenues faisaient plus ou moins l’objet de remarques par les individus jusqu’à l’arrivée à leur domicile (ou à l’hôtel) voire dans leurs discussions entre pairs. C’est-à-dire que la tenue de scène ou la tenue de sortie agissait pour les individus comme un moyen de communiquer sur le basculement provisoire opéré depuis la sphère privée et domestique. Il s’agissait d’aborder une tenue de travail. À travers cette description, il s’agit pour les individus de percevoir la vie quotidienne comme une communication permanente d’interprétation et de négociation de signes dont les écrits de Charles S. Peirce⁵⁸⁸ et d’Umberto Eco⁵⁸⁹ peuvent nous éclairer utilement. L’analyse sémiotique des auteurs permet notamment de mettre en évidence que la communication vestimentaire des individus met en jeu la confirmation ou l’infirmité de leurs identités plurielles et la compréhension du ou des mondes investis. Soit la transmission d’une information par rapport aux négociations entreprises par les individus en communication. Ce qui contribue pour les auteurs à une représentation significative des signes vers d’autres représentations possibles.

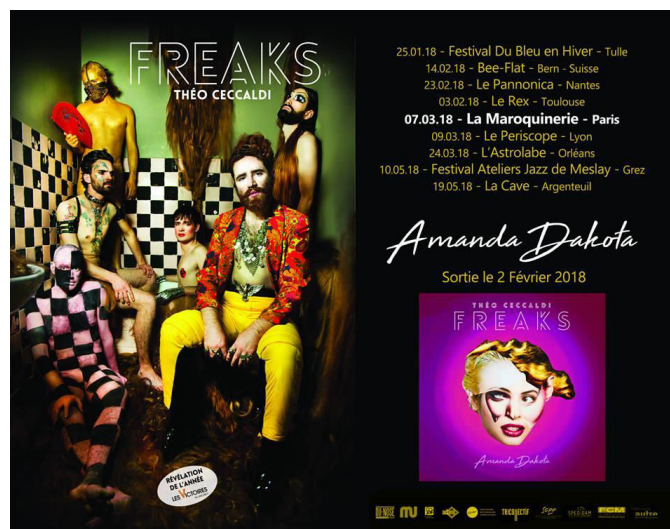


Figure 75. Action de communication à l'occasion du lancement de FREAKS

⁵⁸⁷ La loi en cadre par décret la manutention des charges (articles R 4541-1 à R4541-11 du Code du travail) selon des principes de prévention à mettre en œuvre par l’employeur (articles. R. 4541-3 et R.4541-4 du Code du travail). L’employeur doit prévenir de la manutention manuelle de charges par les salariés notamment en organisant les plannings ou par des équipements mécaniques. Il y a une limite de poids pour des charges portées de façon habituelle (Art. R4541-9 du Code du travail).

⁵⁸⁸ Peirce, C-S. (1978 (1958)). *Écrits sur le signe*, Paris : Seuil.

⁵⁸⁹ Eco, U. (1988 (1971)). *Le signe. Histoire et analyse d’un concept*, Paris : Livre de Poche et Eco, U. (1992 (1975)). *La production des signes*, Paris : Librairie Générale Française.

9.2.1. *Ce que la tenue nous dit du contexte expérimental*

Plus haut, nous avons mentionné la spécificité des espaces et des dispositifs que nous avons investis au cours de l'enquête. Nous avons mentionné qu'une partie des individus se changeait au préalable du concert. Cela se traduit pour eux par un basculement d'un monde à un autre. Au cours de l'expérience, le changement vestimentaire faisait l'objet de négociations par leurs pairs, leurs entourages et les autres individus au cours de leurs pratiques. Aussi, nous avons rappelé que cela pouvait participer à une étape de singularisation. Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier⁵⁹⁰ s'attachent ainsi à montrer comment les corps des spectateurs traduisent leurs émotions dans la vie quotidienne. Ils évoquent pour cela le savoir généré par le spectateur. En partant du plaisir généré par l'œuvre et son impact au contact relatif de l'œuvre, ils montrent comment les corps des individus permettent de signifier leurs vies avant, pendant et après la relation à l'œuvre. Pour les auteurs, la démarche théorique consiste à prendre au sérieux le rôle des objets au cours de la communication. En s'appuyant sur l'exemple du cinéma et des avancées techniques permettant aux individus d'accumuler des expériences audiovisuelles, les auteurs expliquent le développement de l'expertise des corps. Ils mentionnent le fait que l'augmentation des produits culturels en circulation a conduit les individus à évaluer les œuvres dans un « univers étendu ». Nous pourrions dire à évaluer le jazz en le rattachant aux choses ordinaires de la vie quotidienne, à leurs insertions médiatiques et culturelles. C'est-à-dire, comme le montre Jean-Marie Floch qu'au cours des tensions internes vécues et perçues par les individus, chacun de nous se rattache à une série de conventions externes dans d'autres domaines, hors du texte⁵⁹¹. Les tenues vestimentaires nous informent donc de la capacité des individus à négocier entre elles avant, pendant et après l'expérience une série de conventions partagées. Le fait que les individus soient en mesure d'identifier tout ou partie des tenues participe à contextualiser leurs expériences. Les négociations des individus portant sur leurs tenues vestimentaires participent à communiquer sur leurs identités ainsi que leurs rapports aux objets artistiques et culturels. Les tenues témoignent que les faits évoqués sont à la fois le fait de l'histoire des personnes et qu'ils s'insèrent ou non dans l'expérience culturelle des individus. Elles varient d'une expérience à une autre en fonction des dynamiques internes et externes vécues et perçues par chacun d'eux.

⁵⁹⁰ Leveratto, J-M., Jullier, L. (2010). *Cinéphiles et cinéphilies*. Paris : Armand Colin.

⁵⁹¹ Floch, J-M. (1995). *Identités visuelles*, Paris : Presses universitaires de France.

Blandine, spectatrice à la Roque d'Anthéron se dirige vers l'accueil du festival : « Bonjour Mademoiselle, je ne comprends pas très bien car je vois de jeunes hommes avec sacs à dos. On est bien au Festival de la Roque d'Anthéron rassurez-moi. ». Observant cette interaction, je me dirige vers la spectatrice à la fin du concert après qu'elle ait achetée un disque afin d'évoquer son émoi. « Bonjour jeune homme, j'ai souhaité un enregistrement avec des œuvres qui était dans le programme du soir. C'est un jour très particulier pour moi. Mon compagnon est décédé il y a un an, jour pour jour. Lorsque j'ai vu que le jeune garçon portait le même sac à dos que mon mari, ça m'a fait un choc ». Ainsi, sans généraliser cet entretien, les tenues vestimentaires participent à domestiquer les pratiques. Selon Floch, le fait que les individus soient en mesure de communiquer sur leurs choix et leurs motivations (voire leurs refus) participent à contextualiser leurs expériences corporelles ainsi qu'à mesurer l'étendue de leurs significations⁵⁹². C'est-à-dire que pour Floch ou Landowski⁵⁹³, ces signes et leurs représentations constituent une « grammaire sensible ». Soit une appréhension incomplète et imparfaite du monde investi où la communication et les sociabilités participent à se confronter avec des tenues vestimentaires au cours de l'expérience qui participe ou non à communiquer sur les choix des individus. Le degré d'engagement des individus participe alors à attribuer un principe à ces objets et donc à les comprendre. Le fait que les individus soient plus ou moins intégrés dans la situation de communication dans laquelle ils évoluent participe de ces négociations. Ainsi, les tenues vestimentaires peuvent traduire l'incorporation des individus dans les mondes investis et leurs effets de singularité. Ces communications impliquent pour eux d'intégrer le contexte social et politique où ils agissent. Comme au théâtre, les tenues vestimentaires des comédiennes et des comédiens peuvent renvoyer à la condition ordinaire de leurs rôles ; les tenues vestimentaires renvoient ici à une série d'appareillements sémiotiques. La diversité des pratiques des comédien.ne.s comme des récipiendaires de prix jazzistiques ou des publics impliquent que leurs tenues reflètent plus ou moins leurs degrés d'incorporation. La variété des tenues vestimentaires permet alors de communiquer sur les différents types de représentations de soi et des autres. C'est-à-dire qu'elles agissent comme des éléments identitaires et mettent en évidence les dynamiques culturelles. Il n'y a pas une tenue de scène en soi, mais des tenues susceptibles d'évoluer selon le contexte où se déroule l'expérience.

⁵⁹² Floch, J-M. (1990). *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris : Presses universitaires de France.

⁵⁹³ Landowski, E. (1998). *Sémiotique gourmande. Du goût, entre esthésie et sociabilité*, Limoges : Pulim.

Si nous étions restés sur une approche photographique de ces faits, nous aurions pu argumenter que l'expérience au cours du festival de la Roque d'Anthéron implique de porter une tenue vestimentaire adaptée pour se distinguer telles qu'elles sont décrites par Surreaux au cours des siècles des Lumières⁵⁹⁴. Or, à travers nos observations et nos entretiens, nous voyons que le degré d'incorporation des individus suppose de mesurer le contexte où se réalisent leurs pratiques quotidiennes. De même, il incombe de voir comment s'articule l'histoire des individus et les situations où ils sont amenés à communiquer. Les brefs entretiens que nous avons eus avec les individus à ce sujet participaient à des négociations entre eux. Ils se référaient à la tenue des membres de l'équipe du festival, des récipiendaires de prix, à leurs proches et aux autres individus au cours de leurs pratiques. La relative stabilité des tenues vestimentaires variait en fonction de la saisonnalité et de la compréhension de l'environnement autour d'eux, épreuves mentionnées plus haut. Cette évaluation des tenues vestimentaires participait à l'expérience passée, présente et à venir. Ce festival associant une programmation jazz et classique était également l'occasion d'observer l'évaluation au moment des applaudissements. Là aussi, ils nous informaient de manière précise sur les critères d'évaluation mobilisés par les individus au cours de leurs communications. Sans doute parce que les individus qui participent à une expérience jazzistique intègrent plus ou moins (selon leurs degrés d'expertise) le caractère infini des pratiques, leurs compréhensions des représentations vestimentaires participent alors à la négociation de normes affectives⁵⁹⁵. Le travail d'Eric Landowski invite notamment à étudier comment la communication s'articule avec la notion de médiaculture, de situer les principes identitaires des individus par rapport aux imitations qu'elles génèrent et aux affects négociés entre les individus. Ce qui participe à étudier les dynamiques affectives qui permettent aux individus de développer leurs identités en éprouvant leurs chairs.

⁵⁹⁴ Surreaux, S. (2012). La distinction d'une élite sociale par l'habit au siècle des Lumières. Les maréchaux de France et leur garde-robe, *Apparence(s)*.

⁵⁹⁵ Landowski, E. (2004) *Passions sans nom*, Paris : Presses universitaires de France.

9.2.2. *Ce que l'applaudissement nous dit du contexte expérimental*

Axel Honneth⁵⁹⁶ montre comment notre corps réagit à nos expériences antérieures et l'échange que nous réalisons vis-à-vis de nous-même et des autres en fonction du contexte où se déroule l'expérience. À travers la notion de « conflits », il montre comment le principe de la reconnaissance implique que les individus négocient des interactions sociales et l'intégration à des groupes hétérogènes. Le fait de prétendre à être seul.e, considéré.e et estimé.e socialement suppose, selon l'auteur, que cohabitent dans chacun de nous l'individu, la personne et le sujet pour développer des relations de confiance, de respect et d'estime avec les autres. Pour l'auteur, l'approche conflictuelle du social implique de se rapporter à l'expérience d'une communication antérieure qui permet de connaître son identité et la réalisation de soi. Face à une difficulté d'ordre communicationnel, les individus évaluent leurs expériences d'injustices antérieures et les analysent. Nous pourrions dire que la phase qui suit ces conflits ou ces tensions à travers les communications des individus participe de négociations permettant la réalisation de soi et la domestication des pratiques. Le fait que les individus soient en mesure d'identifier la nécessité ou non d'applaudir et d'en faire l'épreuve en contextualisant le moment où cela intervient participe de l'évaluation. Souvenez-vous plus haut de l'exemple de la famille qui vient au club pour la première fois. Peut-être avez-vous également à l'esprit des expériences dans des concerts où des individus applaudissent à la fin de l'exécution de chaque œuvre, pendant que d'autres applaudissent au moment de chaque chœur et d'autres sont en train d'observer cette polyphonie. Alors vous vous souviendrez peut-être des sourires échangés avec les individus. Pièce, œuvre, morceau, on voit par ailleurs la diversité sémantique pour désigner cette chose abstraite qui associe les individus au moment où ils vieillissent ensemble au cours de la communication⁵⁹⁷. La dénomination de cette chose fait également l'objet de communications entre les individus. À la fin du concert, les individus s'expliquent sur leurs gestes. C'est-à-dire qu'ils se réfèrent à des expériences antérieures pour informer les autres sur le moment où ils applaudissent. Le contexte participe alors à trouver un consensus. « Puisque nous sommes ici, nous applaudissons comme il est d'usage de le faire ici (ou pas !) ». Soit la manière dont chacun de nous tente d'ajuster son processus à celui des autres afin de trouver un accord permettant une communication adaptée au contexte.

⁵⁹⁶ Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Cerf.

⁵⁹⁷ Schütz, A. (2007). *Écrits sur la musique : 1924-1956*. Paris : Editions MF, p.134.

L'épreuve des applaudissements consiste à trouver un accord. Dans sa thèse consacrée à l'histoire des applaudissements, Jérôme-Henri Cailleux⁵⁹⁸ mentionne l'évolution de l'applaudissement au cours du temps dans la musique classique. Il montre ainsi les différentes dynamiques à l'œuvre et les négociations qui s'opèrent au fil des siècles. Il rappelle la diversité des espaces où étaient présentées les œuvres de musique classique. En citant Mozart, il montre comment les musicien.ne.s accueillent de manière positive les applaudissements au cours de l'exécution des œuvres, par exemple. En faisant l'hypothèse que le changement s'opère au moment de l'arrivée de la radio, Jérôme-Henri Cailleux montre que les individus sont en mesure d'écouter l'œuvre en entier sans interruption. Ces audiophiles développent ainsi, selon lui, un rapport plus intime avec la musique. Puis, il montre que de nombreux chefs et solistes au cours de la seconde partie du XXème encouragent les publics à applaudir pendant les œuvres et entre les mouvements. Cela implique que les négociations se jaugent de manière incertaine et continuent par le biais de la communication. De plus, nous avons rappelé la diversité des espaces où s'organisent les pratiques. Comme le montre Stuart Hall, les pratiques des individus sont homogènes et hétérogènes⁵⁹⁹. C'est-à-dire comme le montre l'auteur que l'évaluation (ici des applaudissements) participe à éprouver le corps des autres et son propre corps dans un lieu. Les attachements au lieu et à une manière de faire participe selon Hall à supposer que nous percevions les lieux comme des espaces établis, codifiés et encadrés. Or, l'applaudissement agit comme une musique, prise dans un flux continu, elle produit un son et une vibration au contact des autres et réciproquement. L'évaluation consiste à ancrer sa pratique en intégrant le degré d'incertitude de sa réalisation en fonction du contexte où elle se produit. Dans le cadre de l'évaluation, il s'agit pour les individus de comprendre le degré d'approbation des autres. Pour les individus, les encouragements qui accompagnent les applaudissements tels que « bravo » participent à mesurer ces interactions. Le fait que les individus évaluent la temporalité, l'expression, la cadence et la durée des applaudissements participe par exemple au développement de leurs expertises en situation.

⁵⁹⁸ Cailleux, J-H. (2000). Applaudissement et grande musique : histoire et significations d'un geste d'aujourd'hui. Thèse de doctorat, sous la direction de Gilles Cantagrel et Jean-Jacques Velly, Université de Paris-Sorbonne.

⁵⁹⁹ Hall, S. (1995). New cultures for old, p. 175-211, in: Massey D., Jess P., dirs, *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*. Oxford : The Open University/Oxford University Press.

Le fait qu'ils communiquent avec d'autres sur les applaudissements participe par ailleurs à domestiquer leurs pratiques. C'est-à-dire que les individus sont en mesure d'évaluer le moment où il leur semblent le plus adapté d'applaudir sans subir le corps des autres. Nous avons probablement tous à l'esprit une expérience similaire. Le fait, par exemple, que contre toute attente un.e récipiendaire de prix nous encourage à applaudir à un instant où nous ne l'avions pas prévu. D'abord désabusé puis voyant les autres applaudir, nous cherchons alors plus ou moins à les imiter. C'est-à-dire de participer à une expérience individuelle et collective. Nous l'avons observé à de nombreuses reprises au cours du festival de Cannes et du festival d'Avignon. Par exemple, un groupe de danseur occupe la rue et progressivement les personnes s'ameutent autour d'eux en constituant un groupe. Le groupe applaudit et encourage les individus. Ils s'encouragent par ailleurs eux-mêmes car ils cherchent à montrer que ce qu'ils observent fait l'objet d'une évaluation positive. Observant l'entrain du groupe, progressivement d'autres personnes viennent se greffer à l'assemblée. La foule attire la foule. Au cours de ces observations, nous avons remarqué que les individus étaient amenés à interagir fortement. L'évaluation de leurs corps ainsi que du corps des autres à proximité du lieu où ils se trouvaient agissait alors comme un moyen d'évaluer ce qui se déroulait sous leurs yeux. On pouvait entendre : « Viens, on y va. Ça l'air super, les gens applaudissent et prennent des photos ». Pour d'autres, l'attroupement justifiait au contraire de se mettre à distance. « Désolé, je n'aime pas quand il y a trop de monde, vas-y si tu veux ». Ainsi, le degré plus ou moins étendu d'incorporation au monde civique participait de ces négociations. Applaudir ou non applaudir signifiait alors le choix d'approuver ou non la situation et de la faire sienne. Elle participait à situer la communication tout en émettant une probabilité de passer tout ou partie à côté de son déroulement. Le fait qu'elle impliquait de manière explicite de participer ou non avec les individus au monde du festival et de développer une « identité ». Emmanuel Ethis⁶⁰⁰, Olivier Zerbib et Damien Malinas⁶⁰¹ précisent que les mises à l'épreuve des images du festival de Cannes impliquent notamment de montrer comment les individus réalisent des « photographies souvenir » qui témoigne des moyens que se donnent les individus pour « croire et de faire croire » à leurs participations. Elle s'articule avec la possibilité de « franchir certaines barrières », de situer les multiples attitudes objectives et leurs communications. Ce qui participe pour eux à « un festival des signes ».

⁶⁰⁰ Ethis, E. (2003). Cannes, un festival des signes de l'identité spectatorielle. *Protée*, vol.31, n°2, p.37-46.

⁶⁰¹ Zerbib, O., Malinas, D. (2003). Les cicatrices cinéma (pho)tographiques des spectateurs cannois. *Protée*, vol.31, n°2, p.63-71.

9.2.3. *Ce que la participation des acteurs nous dit du contexte expérimental*

Nous venons de montrer que dans leurs évaluations, les individus sont amenés à contextualiser leurs rapports à leurs tenues vestimentaires et celles des autres ainsi que leurs applaudissements. Nous avons vu que ces évaluations étaient amenées à se dynamiser dans une pluralité de contextes pour mieux les domestiquer. Il convient d'être attentif à la manière dont les individus évaluent également la participation des autres au cours de leurs expériences. C'est-à-dire de faire apparaître les conditions de participation de soi et des autres au cours de négociations portant sur les gestes et les codes à partager ensemble pour vivre (ou non) ses plaisirs. Nous nous appuyons sur de nombreuses observations participantes dans le cadre de dispositifs variés au contact des récipiendaires individus dont le cadre cannois offre une entrée particulièrement stimulante⁶⁰². L'étude du festival d'Avignon par Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas⁶⁰³ apporte également une série d'explications de ces phénomènes autour de la participation des publics. Sur une période similaire à notre étude (équivalente à plus ou moins 15 ans), les auteurs interrogent la participation des publics du Festival d'Avignon. En relevant le caractère plus ou moins ritualisé de l'expérience pour les artistes, ils s'attachent à montrer que l'expérience est équivalente pour les publics ainsi que sa dimension incertaine. La dimension du « faire » le Festival d'Avignon est particulièrement intéressante. Faire, pour les auteurs, permet aux publics d'inventer et de réinventer des moyens de vivre l'expérience avignonnaise. En se rattachant à l'histoire institutionnelle de la politique culturelle et de l'histoire des publics, les auteurs montrent comment ils développent des outils de mesure pour se réunir. La participation qui implique les publics et les artistes participe à l'évaluation du faire ensemble. C'est-à-dire qu'ils évaluent leur capacité à intégrer des contextes différents où se réunissent des artistes et des publics. En rappelant que chaque année le festival est menacé d'être reconduit depuis son existence, Jean-Louis Fabiani rappelle l'incertitude qui existe dans cette expérience partagée. En montrant par ailleurs comment les dialogues, les silences et les hésitations qui s'instaurent au moment des prises de parole, l'auteur montre l'incertitude qui règne dans la relation communicationnelle entre les artistes et les publics au cours du Festival d'Avignon.

⁶⁰² Ethis, E. (2003). Cannes, un festival des signes de l'identité spectatorielle. *Protée*, vol.31, n°2, p.37-46.

⁶⁰³ Ethis, E. ; Fabiani, J-L. & Malinas, D. (2008). Avignon ou le Public participant. Montpellier : L'Entretemps.

De plus, la présentation de la relation critique des publics qui se rendent à des pièces ou négocient le fait de se rendre quelque part pour voir des pièces participe à montrer les différents régimes de justification mobilisés par les individus. Le fait que les auteurs s'attachent à montrer la spécificité de l'articulation entre spectacles et débats participe à illustrer les justifications. Nous l'avons dit, cette dimension est spécifique à Avignon et s'exerce de manière plus ou moins saillante dans d'autres contextes territoriaux. C'est-à-dire qu'elle s'organise en amont, au cours et après l'expérience. Nous pourrions dire que les communications sont permanentes et participent à réduire l'incertitude. L'expertise culturelle permet aux individus de justifier leurs choix et de mettre en discussion leurs choix avec ceux des autres. Tout comme les vêtements et les applaudissements, les participations possibles sont multiples ; elles agissent comme des médiations culturelles. Pour se convaincre du fait qu'elles ne sont pas limitées à l'emploi d'usages dans les médias informatisés, il suffit de la rattacher à la dynamique culturelle d'une agglomération. On constatera qu'elle est elle-même, une forme culturelle différente, qui dépasse le cadre individuel. Comme le montre Manovich, nous sommes ainsi amenés à communiquer dans de nombreux contextes et à « naviguer » dans de nombreux médias⁶⁰⁴. Ainsi, au-delà du mois de juillet, le fait que la ville soit encerclée par des remparts participe à renforcer ces évaluations dans et en dehors du temps du Festival d'Avignon. C'est-à-dire que de nombreux individus que nous avons rencontrés étaient en mesure de se représenter les dynamiques humaines d'une rue, d'une place ou d'un lieu dans l'intramuros en rattachant des atmosphères urbaines et provisoires. Au mois de mai, Claire nous interpelle lors de la passation au Palais des Papes où un trompettiste reprend un standard :

« La musique à Avignon ça dépend vraiment des quartiers et des places où ça joue. Tu vas voir la Place Pie c'est une ambiance plutôt étudiante à partir de septembre. Il n'y a pas mal de marginaux qui fument et qui boivent sur les bancs à côté des touristes au moment du déjeuner. Les gens qui travaillent déjeunent dans les restos ou à côté des bars. J'aime bien me caler là le midi car il y a des musiciens qui jouent super bien. J'ai tapé le bœuf avec le mec là (qui a la trompette). C'était hier, au même endroit, devant le Palais des Papes, il joue souvent là-bas. Sur cette place, c'est plus touristique, mais tu as souvent des jeunes qui dansent et avec qui tu peux discuter. Je pourrais te décrire le centre-ville car c'est petit et on finit par repérer les gens qui circulent. » Claire, entretien avec Mathieu, mai 2016.

⁶⁰⁴ Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*, MIT Press.

C'est-à-dire que les individus étaient plus ou moins en mesure de réaliser une sociologie urbaine. Sur la base de leurs expériences, de celles des autres, ils négociaient des outils pour mesurer leurs pratiques culturelles. Toma et Olivier viennent travailler aux Passagers du Zinc « J'aime bien travailler aux Passagers du Zinc. C'est la seconde ou la troisième fois que l'on vient ici. C'est vraiment cool, on est proches des gens et on est bien accueillis par les organisateurs et les bénévoles. C'est près de la gare, il y a un parking et un centre commercial en bas donc on peut aussi aller manger quelque chose avant les balances ». Le fait que les individus soient en mesure d'évaluer la participation des autres participe à anticiper le déroulement de leurs pratiques communicationnelles, voire à la disqualifier en se référant à d'autres participations antérieures. Ces tensions illustrent le fait que les individus sont amenés à envisager cette rencontre et participent au développement ou non de leurs communications. C'est-à-dire qu'ils se projettent dans une forme de participation⁶⁰⁵. Ainsi, comme le souligne Sonia Livingstone il existe « des espaces médiatiques qui sollicitent et valorisent la participation de publics plus diversifiés, non seulement en incluant des débats sur des thèmes alternatifs ou concernant des minorités, mais aussi en contestant les règles-mêmes du débat rationnel-critique ou de la politique de consensus ». Le fait par exemple que les individus chantonnent, dansent ou remuent la tête en reproduisant les gestes des autres participe de leurs évaluations. Ils cherchent à communiquer sur leurs émotions avec la participation des autres individus au cours de l'expérience. Cette capacité à contextualiser l'interaction participe de la domestication de leurs pratiques. Emilie, aux Passagers du Zinc (SMAC), s'installe dans le patio pour fumer une cigarette et s'adresse à nous alors que nous réalisons les passations. « Il est super ce morceau T'as la touche manouche. Regarde, j'ai chopé le truc, « j'ai les genoux qui s'touchent, je rêve d'être supère manouche » ». Elle nous montre une série de gestes qui illustrent selon elle la manière dont Django Reinhardt pouvait tenir sa guitare. Cette communication on l'a également observée au cours de concerts à la Gare de Coustellet, autre SMAC du territoire. Elle résulte d'une interaction déclenchée par les individus. Elle varie d'un morceau à un autre, d'un espace à un autre, d'un temps à un autre. Elle consiste à anticiper et à tester au cours de la performance la manière dont vont participer les autres individus avec eux. Dans leurs communications, leurs évaluations visent, comme l'ont montré les auteurs dans l'étude du Festival d'Avignon, à négocier la compréhension des gestes et des conventions pour saisir les plaisirs partagés⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ Livingstone, S. (2005), *Audiences and Publics : When Cultural Engagement Matters for the Public Sphere*, Intellect Press.

⁶⁰⁶ Ethis, E. ; Fabiani, J-L. & Malinas, D. (2008). Avignon ou le Public participant. Montpellier : L'Entretemps.

9.3. Développer un état d'esprit charismatique au contact des autres

Nous venons de décrire les négociations des individus favorables à la domestication de leurs pratiques en faisant l'épreuve du regard, des gestes et des tenues vestimentaires. Nous avons également observé que le développement d'un état d'esprit charismatique permettait aux individus de contextualiser leurs communications. Nous allons donc rappeler comment les pratiques de communication valorisent plus ou moins le caractère « caméléon » des individus et ce que recouvre le fait de vibrer dans l'esprit des vivants après leur mort. Nous avons eu l'occasion d'illustrer le fait que les individus parviennent ou non à basculer d'un espace où ils interagissent à 100 personnes vers 5 000 personnes. Nous avons également rappelé que la diversité de leurs pratiques de communication au cours de la vie pouvait les amener ou non à occuper différents rôles dans le temps. Au cours d'une même journée, on a pu observer que les individus étaient à la fois connus, reconnus et inconnus. Dans la diversité des contextes où nous circulons, le rapport que nous entretenons aux autres est susceptible d'évoluer. Alors, comment pouvons-nous expliquer que certain.e.s individus nous troublent par leurs discours, leurs caractères ou leurs actions ordinaires ? Comment et avec qui parvenons-nous à évaluer la capacité de ces individus à nous convaincre, à influencer notre vie quotidienne, nous séduire, à développer leurs responsabilités ou à nous insuffler de la confiance ? Nous avons eu l'occasion de décrire comment les individus avaient l'occasion de travailler leurs relations au cours du temps et de l'espace. Le fait qu'ils évaluent la capacité des individus à affirmer leurs personnalités en partageant des idées et des épreuves en présentant des situations de communication participe à reconstituer leurs évaluations. Nous avons observé notamment que les individus étaient particulièrement admiratifs des dynamiques culturelles qui évoluaient au cours de leur vie pour faire avancer leurs rêves. De plus, le fait que les individus agissent avec tact et diplomatie lorsqu'une situation ne convenait pas à leurs principes participait de cette évaluation. L'état d'esprit charismatique se traduisait donc par la capacité à communiquer au sein d'un univers étendu sans imposer ses choix en prenant la parole en public tout en instaurant des silences. C'est-à-dire l'idée de nuancer ses propos dont nous avons déjà évoqué les cheminements. Le fait que les individus restent de marbre face à une situation conflictuelle et ne réagissent pas de manière impulsive participe ainsi à développer la perception de leur état charismatique en se référant à des expériences antérieures.

De plus, dans un conflit, le fait de communiquer activement plus que de se plaindre participait au développement de cet état au contact des autres. Échanger ses principes au sein des mondes et cultiver un certain mystère en étant à l'écoute des autres et en capacité à les observer participait de ces compréhensions du contexte. Il s'agit, selon Paul Ricoeur⁶⁰⁷, de mettre en relation la pratique individuelle de l'amour des individus et la pratique collective de la justice pour établir l'équité. Selon l'auteur, cette épreuve entre amour et justice justifie le fait qu'au moment où nous communiquons nous revendiquons l'amour et la justice. Ainsi, lorsque les individus partagent leurs ressentis même si cela conduit à être détesté ou à ne pas se laisser marcher sur les pieds conduit durablement à instaurer un statu quo avec les autres individus. Avancer avec une vision même si autour d'eux, d'autres individus peuvent les dissuader participe à faire la différence avec les autres individus lorsque leurs idées divergeaient de la majorité. Devant la pression, cette vision des choses permet de mobiliser leurs convictions. Le fait qu'ils soient à l'aise (même si cela est simulé) quelle que soit la situation et qu'ils soient positifs sans chercher à plaire à tout le monde participe à évaluer le fait qu'ils ont développé un état charismatique au contact des autres. Cette conception, selon Clifford Geertz⁶⁰⁸, témoigne d'un état entre le quotidien et le sacré, le loin et le proche. C'est-à-dire que pour Geertz, il existe dans notre quotidien une série d'individus charismatiques dont une très grande partie d'entre nous n'ont pas connaissance. On peut penser aussi aux usages publicitaires qui valorisent « ces héros ordinaires ». Il convient donc d'étudier quelles épreuves traversent ces individus qui participent à les qualifier de charismatiques.



Figure 76. Affiche publicitaire de Biocoop "Les héros ordinaires"

⁶⁰⁷ Ricoeur, P. (2008). *Amour et justice*. Paris: Essais.

⁶⁰⁸ Geertz, C. (1986). *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir. Trad. de l'anglais par Denise Paulme*. Paris: Presses Universitaires de France.

9.3.1. Être caméléon

Ces épreuves du corps à corps ne vont pas de soi. Il s'agit d'un processus quotidien réalisé par les individus au contact des autres. Nous avons eu l'occasion de rappeler le rôle du caméléon. Il convient d'être attentif à la manière dont cela était évalué par les individus en termes de corporalités. Il s'agit également d'être attentif à montrer comment le terme de « caméléon » permet d'évaluer le développement d'un état d'esprit charismatique. Anne Sauvageot⁶⁰⁹ analyse l'œuvre de Sophie Calle comme un art caméléon. Cette terminologie nous permettra de procéder à une comparaison en termes d'évaluation mobilisée par les individus au cours de leurs communications. C'est-à-dire que, contrairement à elle, nous ne chercherons pas à nous focaliser sur l'œuvre. Nous chercherons à voir comment la relation entre les individus et l'œuvre participent à faire état d'une évaluation de l'être caméléon. En s'attachant à montrer la pluralité des dispositifs des œuvres de Sophie Calle, l'auteure rappelle la diversité de sa production : lettres manuscrites, rapport, photographies, DVD, mails traduits en langage binaire ou en morse ou en braille. Une dimension médiatique similaire à la pratique de certains individus. En mentionnant à la fois le caractère empathique et domestique des œuvres, la sociologue montre le caractère ordinaire des récits et des anecdotes de Sophie Calle. Le fait que les individus soient amenés à négocier la circulation des objets et de l'information dans différents espaces au cours du temps se réalise de façon incertaine. Le fait qu'ils puissent être identifiés à différents dispositifs au sein d'univers hétérogènes participe de cette dimension de caméléon. Les individus intègrent dans leurs évaluations la manière dont le corps des autres est en mouvement. Les pratiques de communication sont pensées comme des médiacultures en mouvement au sein d'un monde partageant des principes et diffusées dans des médias relayant ces principes en particulier ou sont amenées à évoluer dans différents mondes participant à la représentation des mondes⁶¹⁰. Lorsque nous précisons que la circulation de l'information peut se réaliser pour participer à un hommage dans le cadre d'un film, il conviendrait alors de qualifier le monde cinématographique dans lequel les individus vont engager des principes. Ce, afin de contextualiser comment s'engage une négociation autour de ces principes. *Bird* pourra être disqualifié alors qu'*À bout de souffle* pourra être valorisé par un même individu. Nous avons rappelé que cela varie fortement au cours d'une série d'épreuves.

⁶⁰⁹ Sauvageot, A. (2007). *Sophie Calle : l'art caméléon*. Paris : Presses Universitaires de France.

⁶¹⁰ Maigret, E. & Macé, E. (2005). *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : Armand Collin.

En soi, on le voit bien, ce n'est pas l'art caméléon qui fait l'objet de l'évaluation par les individus. C'est le caractère plus ou moins caméléon de Sophie Calle et des individus qui partagent des principes négociés avec elle. Lorsque les individus évaluent la dimension caméléon de son œuvre, ils évaluent la capacité à avoir éprouvé eux-mêmes le fait d'être un ou une caméléon. En cela, le fait que Sophie Calle évoque la vie quotidienne des personnes participe pour les individus à évaluer leurs réflexivités. Est-ce que la vie de Sophie Calle et les justifications de son œuvre dans sa communication permettent aux individus de se sentir concernés, et inversement ? L'évaluation de l'état charismatique consiste à éprouver cela. Pour les individus, cela consiste à chercher à faire correspondre la vie des gens avec leur propre vie en se référant à des éléments de la vie quotidienne, une série d'épreuves, vécues et perçues par tou.te.s. La vie et la mort des individus font partie de ces évaluations. En somme, il s'agit pour les individus d'évaluer la manière dont les autres s'adaptent à chaque situation après une série d'épreuves. Être caméléon consiste à acter qu'il n'existe pas un espace ou un temps homogène où s'exerce l'action quotidienne des individus. Faire l'épreuve du corps à corps avec un.e caméléon désigne le fait de ressentir dans l'autre quelque chose qui vient rentrer en résonance avec soi et réciproquement. Cela n'est pas produit par l'œuvre elle-même, c'est tout ce qui agit autour de l'œuvre. Comment de manière simple ou élaborée, nous sommes amenés à évoquer notre rapport aux autres. L'évaluation consiste donc à comprendre puis gommer des éléments superficiels pour rendre compte d'une certaine simplicité, dense et profonde. Il ne s'agit pas de dire que les individus s'attachent à la virtuosité du geste corporel. Il s'agit de dire que dans leurs évaluations, ils sont attentifs à identifier la densité et la profondeur d'une action ordinaire autour de la question de la « justesse ». Dans leurs évaluations, il n'y a pas de justesse sans engagement réciproque, sans expression de cette relation. Être caméléon s'exprime dans l'instant et pourtant fait l'objet d'un long processus ; c'est l'hypothèse qu'à un moment ou à un autre, la justesse peut se domestiquer. Nous avons eu l'occasion d'évoquer les choix et les épreuves de la vie quotidienne que devaient réaliser les individus au cours de leurs pratiques de communication. L'évaluation de l'être caméléon consiste à faire état des épreuves pour s'adapter à l'environnement. La présence réelle ou fictive des individus devient un élément de médiation culturelle permettant de négocier cette domestication. C'est-à-dire que le développement de l'état charismatique permet aux individus d'envisager de partager un moment avec les caméléons et leurs proches. Dès lors, la situation permet aux individus d'invoquer un cas, un cas charismatique. C'est par le biais de cette « évocation » qu'ils vont communiquer avec les vivants ou les morts.

Arrêtons-nous donc sur le cas d'Eddy Louiss et prenons appui sur des entretiens que nous avons réalisés avec de nombreux individus. Charles nous parle d'un caméléon en désignant sa relation avec Eddy Louiss :

« Tu sais Eddy Louiss était très charismatique. C'était un caméléon, capable de tout faire. Mon fils avait même joué avec lui. Tu te rends compte, il était prêt à accepter de jouer dans une fanfare en pleine campagne s'il partageait tes idées et tes valeurs. Il avait son caractère et il savait rappeler aux uns et aux autres quand ça ne lui convenait pas. J'ai pu le côtoyer dans différents contextes et il était constant. Je me rappelle qu'il était capable d'instaurer un silence en écoutant et en observant les autres pour faire comprendre la direction à suivre. Tu le voyais dans ses yeux, ça ne trompait pas. Pour ça, tu avais juste à l'écouter. Je ne l'ai jamais entendu se plaindre. C'est un certain mystère, c'est un dieu ce monsieur. Il avait une certaine vision et il ne faisait pas marcher sur les pieds malgré la pression des maisons de disque. Il était à l'aise et te mettait immédiatement à l'aise. » Charles, entretien avec Mathieu Feryn, AJMi / Têtes de Jazz, Juillet 2016.

Le consensus qui s'instaure lorsque l'on évoque l'état d'esprit charismatique d'Eddy Louiss avec les individus participe à identifier cette évolution. D'une part, l'état d'esprit charismatique combine l'évaluation au regard de critères spatiaux et temporels. D'autre part, elle implique des critères corporels. Notamment le fait que ces caméléons ont souffert. Dans les entretiens, les individus rappellent qu'Eddy Louiss était amputé d'un pied et qu'il avait effectué une longue période de rééducation en combattant la douleur avec le soutien de son entourage. On retrouve les caractéristiques des conditions ordinaires des stars que nous avons évoquées plus haut. La polyvalence est valorisée dès lors que les individus ont réalisé les épreuves que nous avons présentés et qu'elles viennent rentrer en écho avec leurs principes ainsi que leurs représentations des mondes. Le fait d'être perçu comme un caméléon ne renvoie pas à la polyvalence des individus. Elle renvoie au fait que les individus sont susceptibles de s'adapter à l'épreuve du temps, de l'espace et du corps. Le temps s'arrête, l'espace est flou et le corps du caméléon devient mobile. Il n'y a pas plus que son corps où les stigmates font apparaître ce mouvement dynamique. Les individus sont en fusion et les épreuves vécues par les individus participent à leur donner de l'espoir (là où d'autres individus polyvalents seront dévalorisés). C'est une expérience spontanée et singulière qui n'en est pas une. Tout en évoquant ces faits, les individus sont amenés à justifier leurs propres dynamismes et l'instant qui s'est arrêté au moment de cette expérience. C'est-à-dire que le fait d'invoquer le développement d'un état d'esprit charismatique participe pour eux à évaluer leurs présences dans le ou les mondes ainsi que les épreuves partagées. Cela participe d'une vibration dans l'esprit des vivants après la mort des acteurs charismatiques. Le corps se déplace dans l'espace-temps.

9.3.2. *Vibrer dans l'esprit des vivants après sa mort*

La notion de charisme est analysée par Max Weber comme un outil de transformation. Elle permet à l'auteur d'analyser la qualité *a priori* extraordinaire, extra-quotidienne d'individus qui dominant socialement les autres⁶¹¹. Or, comme le montre Peterson, le fait que les individus soient en mesure d'évaluer à travers le charisme, le développement d'un état d'esprit participe à invoquer une grandeur au présent. Une grandeur négociée au regard de leurs épreuves passées et réduisant l'incertitude de leurs épreuves présentes et à venir. Peterson montre notamment que l'évocation du charisme au présent participe à renouer avec un corps passé et une représentation abstraite du futur⁶¹². En s'appuyant sur des textes religieux, il montre que les prophètes prophétisent d'abord le futur puis évoquent le passé. À travers l'exemple plus haut, nous avons pu observer cette transformation de l'état d'esprit charismatique. C'est-à-dire que le présent cohabite avec le passé et le futur. Dans l'évaluation des individus, cela vise à comprendre la fin et à domestiquer la pratique « tu vas voir, il fait un solo à la manière d'Eddy ». Soit potentiellement à procéder à un retour vers le futur. Le changement d'état d'esprit vise à négocier les principes engagés en actualisant le futur. Le présent devient alors un temps de recueillement où s'échangent les principes à la source des grandeurs. Fort est de constater que les chrétiens partagent le vin et le pain, en invoquent le corps et sang d'un être figuré, dont le corps est présent sur la croix. Cette figuration participe à se représenter le passé. Elle est suivie d'un échange à l'issue de la cérémonie et participe à anticiper l'avenir. Quant au présent, la communion vise à partager le corps et le sang. L'action vise à actualiser sa représentation de l'incertain. En effet, on peut considérer que la vibration qui s'exprime par les individus consiste à évoquer de nombreuses interactions humaines avec les autres, de pratiques hétérogènes et de situations historiques singulières. C'est-à-dire qu'elle apparaît pour chaque individu comme un moyen de faire corps avec les autres corps soit de s'incorporer. Nous l'avons évoqué plus haut, ce processus implique que chaque acteur agit en tension avec les autres. Il exprime les épreuves individuelles et collectives qui sont situées. Les objets et la figuration des corps participent alors à contextualiser leurs expertises.

⁶¹¹ Weber, M. (1971). *Economie et société*. Tome 1 : Les catégories de la sociologie. Paris : Plon.

⁶¹² Peterson, E. (1925). *Qu'est-ce que la théologie ?*, in *Le Monothéisme : un problème politique et autres Traités*, traduit de l'allemand par Anne-Sophie Astrup avec la collaboration de Gilles Dorival pour le latin et le grec, préface de Bernard Bourdin. Paris : Bayard, p.127-149.

Le fait de désigner à travers les corps des éléments qui évoquent le passé et le futur participe de ces évaluations. « Regarde sa main, on dirait Petrucciani. Tu peux être sûr qu'il va prendre un chorus de dingue. » Le fait que les acteurs relèvent l'instabilité, le fredonnement, les cris et le silence des autres ne sont pas anecdotiques. Elle participe à illustrer leurs interactions. Les récipiendaires de prix ont autant besoin des publics et réciproquement. L'évaluation réciproque tient dans la capacité à créer un lien instantané avec l'ensemble des individus et les faire vibrer. Nous pourrions la rattacher à la notion d'improvisation. Or, l'improvisation n'est pas un exercice spécifique au jazz. C'est un exercice quotidien dans l'interaction que nous avons les uns par rapport aux autres. Les critères d'appréciation se construisent et se déconstruisent au fur et à mesure de ces interactions. L'attention se focalise sur le corps exécutant dont les usages des dispositifs de communication qui participent à une communication avec les morts. Ce qui se traduit comme le décrit Hélène Bourdeloie⁶¹³ dans les médias informatisés par un processus de deuil. Il commence à communiquer sur le déni du décès puis tente de recueillir les preuves en partageant des communications en créant des espaces mémoriaux dédiés aux individus concernés, ritualisés et négociés. Les différentes étapes du processus de deuil se rattachent alors à la présentation des différentes épreuves qu'ils ont réalisées avec le défunt ou l'être charismatique en expliquant en partie la réussite d'un passage commun. Elles ne présagent en rien néanmoins d'une reconnaissance réciproque et éternelle. L'évaluation ne se limite pas à considérer la réussite de la vente de disques, à la précocité des individus ou aux sociabilités primaires qu'opèrent les individus entre eux. En se confrontant à l'épreuve du corps des autres et de leurs propres corps, les individus agissent dans des temporalités élargies où les principes jouent un rôle essentiel tant du point de vue sociologique que communicationnel. Elles participent à négocier un lien et à maintenir de fortes interdépendances qui permettent d'être là malgré l'incertitude de leur (sur) vie et d'être éventuellement présentes après leur mort. Les vibrations évoquées par les individus visent à mettre en tension les épreuves vécues ou perçues au cours de leur vie dans des espaces variés de leur vie quotidienne. Le corps agit comme un outil de mémoire, d'histoire et d'oubli. Soit comme le souligne Paul Ricoeur⁶¹⁴ que nous « appelons fidélité cette requête de vérité. Nous parlerons désormais de la vérité-fidélité du souvenir pour dire cette requête, cette revendication, ce *claim*, qui constitue la dimension épistémique-véritative de l'*orthos logos* de la mémoire ».

⁶¹³ Bourdeloie, H. (2015). Usages des dispositifs socio-numériques et communication avec les morts. D'une reconfiguration des rites funéraires. *Questions de communication*, vol.28, n°2, p.101-125.

⁶¹⁴ Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil.

Synthèse du chapitre

L'épreuve du corps consiste à négocier dans les différentes expériences la domestication des pratiques de communication avec soi et les individus. Elle participe à observer la manière dont les individus apprivoisent le regard des autres et le regard qu'ils portent sur eux-mêmes. Nous avons remarqué comment ces efforts de coopération avec les autres et les objets participent à s'entourer d'un groupe de personnes plus ou moins stables, convaincus de la nécessité de vivre une expérience individuelle et collective. Ces résultats permettent d'analyser la manière dont les individus communiquent sur leurs émotions avec les autres. En s'intéressant à l'épreuve du corps, on saisit la diversité des contextes corporels où peut se réaliser une expérience du jazz. Une expérience où l'évaluation des autres passe par une évaluation de soi. Le développement de ces expériences des corps éprouvés par les individus participe à comprendre leurs gestes et les codes vestimentaires, plus ou moins partagés, toujours plus ou moins homogènes et hétérogènes. Potentiellement, elle permet aux individus de réduire l'incertitude de leurs pratiques de communication. La tenue vestimentaire informe du degré d'incorporation et de l'avancée de son processus identitaire. Dans la diversité des pratiques, nous observons que les applaudissements permettent également aux individus de mesurer l'intensité de leurs interactions. C'est-à-dire que les individus évaluent à la fois le caractère incertain et provisoire dans d'autres contextes. Au moment de l'expérience, leurs négociations impliquent d'intégrer les circulations des individus et des informations dans d'autres espaces vécus ou perçus, réels et imaginaires. La désacralisation des exercices virtuoses et la participation des individus participent alors à une domestication des pratiques vécues et perçues. Soit au cours du développement des expériences à procéder ensemble à des négociations autour de la communication portant sur le développement d'un état d'esprit charismatique au contact des autres individus. Envisager les autres comme des caméléons, c'est-à-dire des personnes ayant de multiples expériences de vie et de les situer dans différents contextes participe à invoquer un retour sur soi vers le futur. Leurs activités peuvent impliquer que les individus vibrent dans l'esprit des vivants après leur mort. C'est pourquoi, il nous paraît important de nous attacher à montrer la pluralité des contextes corporels où peut se réaliser l'épreuve de l'autre, l'épreuve de soi. Provisoires, l'incorporation et la domestication des pratiques participent alors à identifier des communications provisoires qui nous permettent d'anticiper ce que sera demain au regard de nos activités passées soit à se forger une identité.

Synthèse de la partie

Nous venons d'analyser que malgré l'incertitude et l'hétérogénéité des pratiques de communication, nous pouvons saisir les critères que les individus mobilisent au cours des performances et des prix dans des contextes très diversifiés. La mesure de variables temporelles, spatiales, corporelles, globales et locales ont permis de comprendre cette dimension multisituée et multivariée sur la base des justifications mobilisées par les individus. L'implication entre eux participe de leurs interactions bien qu'elle soit incertaine et négociée. De même, les critères qu'ils mobilisent nous renseignent davantage sur ce développement de la communication, plus ou moins durable. Nous avons cherché à rendre compte de ces dynamiques culturelles pouvant agir au cours des performances et des prix en nous appuyant sur le concept d'expertise culturelle de Jean-Marc Leveratto.

Dans le septième chapitre, nous nous sommes appuyés sur les éléments de communication faisant état de l'épreuve du temps à passer ensemble. Les résultats de nos observations font état d'une recherche de consensus au cours des semaines. Cette recherche implique que réciproquement les individus évaluent et s'évaluent dans leurs expériences à passer ensemble. D'une part, cela implique qu'ils négocient un récit commun pour évoquer leurs expériences en identifiant une identité contemporaine qui donne un sens à leurs actions. Puis, à travers l'évocation du temps présent, nous relevons que les individus s'appuient sur des représentations futures et des incarnations passées. D'autre part, l'épreuve du temps à passer ensemble est justifiée par le fait d'être intégré à un groupe et de nuancer son propos au sein du groupe. Ainsi, la capacité des individus à communiquer ces faits au cours des pratiques culturelles hebdomadaires participe à leurs réactions au cours des années dans l'attente d'un « tournant ». Au cours de nos observations, nous avons relevé que le fait de coopérer vers un retour sur eux-mêmes participe à ce développement de la communication. De plus, nous avons observé que le fait d'écouter les autres permettait aux individus de se situer et de les situer dans leur environnement quotidien. Cette prise de recul était justifiée par eux au cours des années pour apprendre et désapprendre quotidiennement en tirant les enseignements de leurs expériences au fil des années. Les communications autour de ces différentes temporalités participaient à agir réciproquement.

Nous avons remarqué que les tensions agissaient sur leur vie. C'est-à-dire que la communication permettait aux individus de justifier une relation de confiance, vitale. Ils avaient établi une relation entre eux au cours de leur vie sur la base de ces expériences, vécues et perçues. Le fait de ritualiser des échanges sociaux et culturels dans leurs communications participait alors à réduire l'incertitude de leur condition humaine. Il permettait aux individus de donner un sens à leurs engagements réciproques. Ces médiations culturelles au cours du temps et de l'intégration progressive de nouveaux individus participaient plus ou moins à dynamiser ces interactions durables. L'épreuve du temps à passer ensemble consistait à intégrer cette incertitude. C'est-à-dire d'identifier des espaces où se rattachaient leurs pratiques de communication en commun et où ils allaient être en mesure de contextualiser leurs critères d'évaluation.

Dans le huitième chapitre, nous avons cherché à montrer comment les individus formalisaient des relations sociales en étant mobiles dans l'espace au cours des événements ponctuels. Nous nous sommes demandé si nous pouvions comparer ces situations à des *flirts*. D'une part, nous avons relevé que les individus désignaient le fait de s'entourer d'une équipe convaincue de la nécessité de vivre une expérience ponctuelle. Ainsi, le fait d'entendre et de faire entendre l'intensité de son propos participait de rapprochements physiques entre les acteurs. D'autre part, le fait de rassembler des éléments de manière formelle et informelle participait des négociations au cours des mobilités. Nous avons mentionné que dans l'espace, les individus cherchaient à occuper différents lieux pour se signaler les uns par rapport aux autres. Ensuite, nous avons mentionné que l'épreuve de l'espace pour vivre ou revivre une expérience collective était justifiée à l'occasion de la saison festivalière. Nous l'avons comparé à une relation amoureuse au cours de la période estivale. C'est-à-dire qu'elle était justifiée par les individus comme une opportunité de développer une complicité et de se confier. La démarche consistait pour les individus à négocier un espace spontané et pluriel. Ils pouvaient avoir plusieurs identités et cherchaient à séduire ou être séduit par l'authenticité. Enfin, en comparant les situations à des relations amoureuses plus stables bien qu'incertaines, nous avons remarqué que le développement des actions de communication dans les espaces de la saison culturelle participaient à développer une certaine intimité entre les individus par le biais de la médiation humaine. Ils relevaient le fait de percevoir les sens de façon proche et de ressentir la sincérité des autres.

Ces deux épreuves ne garantissent que l'expérience fonctionnelle. Pour les individus, elles participent à contextualiser des critères qui encadrent la situation de communication tout en ayant conscience de la possibilité de sortir du cadre. De nombreuses comparaisons étaient faites à cet égard pour spécifier le caractère jazzistique de cette expérience. Il n'est pas toujours facile pour les individus de décrire concrètement comment ils procèdent. Il faut imaginer une grille d'accords et sur la base de ces accords de se laisser aller avec ce qui vient. Ce qui vient n'est pas spontané. L'inspiration ne vient pas de nulle part. Ce qui va jaillir tient compte à la fois du temps que l'on aura consacré à travailler ces accords et l'espace où se situe l'expérience. Autrement dit, le rapport à l'espace participe d'un retour vers le futur. En nous appuyant sur de nombreux exemples, nous avons pu ainsi décrire comment l'espace participe à définir des critères. Les scénographes et les urbanistes sont à ce titre des alliés essentiels pour comprendre notre rapport aux pratiques culturelles. La relation forte que nouent l'espace et le temps nous informe alors également des distances que nous pouvons opérer avec nos pratiques de communication. C'est-à-dire qu'elles permettent aux individus d'identifier un troisième critère, le corps des individus eux-mêmes. Ainsi, dans le chapitre 9, nous avons analysé les communications par le biais de la relation des corps entre les individus pour décrire la domestication de leurs pratiques. En interagissant par le biais des regards qu'ils portaient sur les autres, ils cherchaient à évaluer le regard qu'ils portaient sur eux-mêmes. Les actions de médiation culturelle qu'ils réalisaient avec les autres individus et les objets de leur vie quotidienne participaient à ces échanges de regards entre eux. De plus, nous avons montré que le fait de communiquer sur leurs émotions agissait en miroir de leurs évaluations et de leurs auto-évaluations. Le fait que chacun puisse participer à l'expérience permettait de domestiquer leurs pratiques. L'évaluation des corps participait à une forme d'incorporation. Soit elle conduisait à se sentir intégré à un monde soit elle conduisait à dynamiser ces pratiques de communication au sein d'un univers culturel, plus élargi. À défaut de permettre cette mise en œuvre de l'évaluation d'eux-mêmes et des autres, ils ne parvenaient à formuler l'existence d'un « nous ». La compréhension des gestes et la négociation des codes vestimentaires participaient alors à saisir les plaisirs partagés. La tenue les informait du contexte où se déroule l'expérience tout en intégrant le caractère volatile de ces costumes d'apparat. De même, les applaudissements faisaient l'objet de mesures par les individus dans des contextes diversifiés.

Nous avons également relevé que la capacité des individus à participer faisait l'objet d'évaluations. Il s'agissait de négocier avec les autres et soi-même les conditions promptes à partager une expérience ensemble. Nous pourrions prendre l'exemple du noir pour montrer qu'il a longtemps été privilégié comme étant la tenue portée par la mariée et dire que le blanc est désormais d'usage. Or, en nous appuyant sur les archives municipales, nous avons pu observer la diversité des couleurs portées par les mariées au cours des années 2000. C'est-à-dire que la tenue fait l'objet d'une évaluation sur soi et les autres. C'est-à-dire que l'évaluation des corps participe également de dynamiques situationnelles qui ne sont pas figées. De plus, nous avons observé que parmi les critères d'évaluation corporelle, les individus notifiaient le développement d'un état d'esprit charismatique au contact des autres. Ainsi, ils étaient en mesure d'identifier les différentes relations qu'ils avaient nouées au cours du temps et la pluralité des espaces où ils avaient pu partager une expérience ensemble. La démarche consistait à évoquer une symbiose qui opérait comme un retour vers le futur. Cette opération visait aussi à domestiquer ses pratiques de communication, représentées ci-dessous.

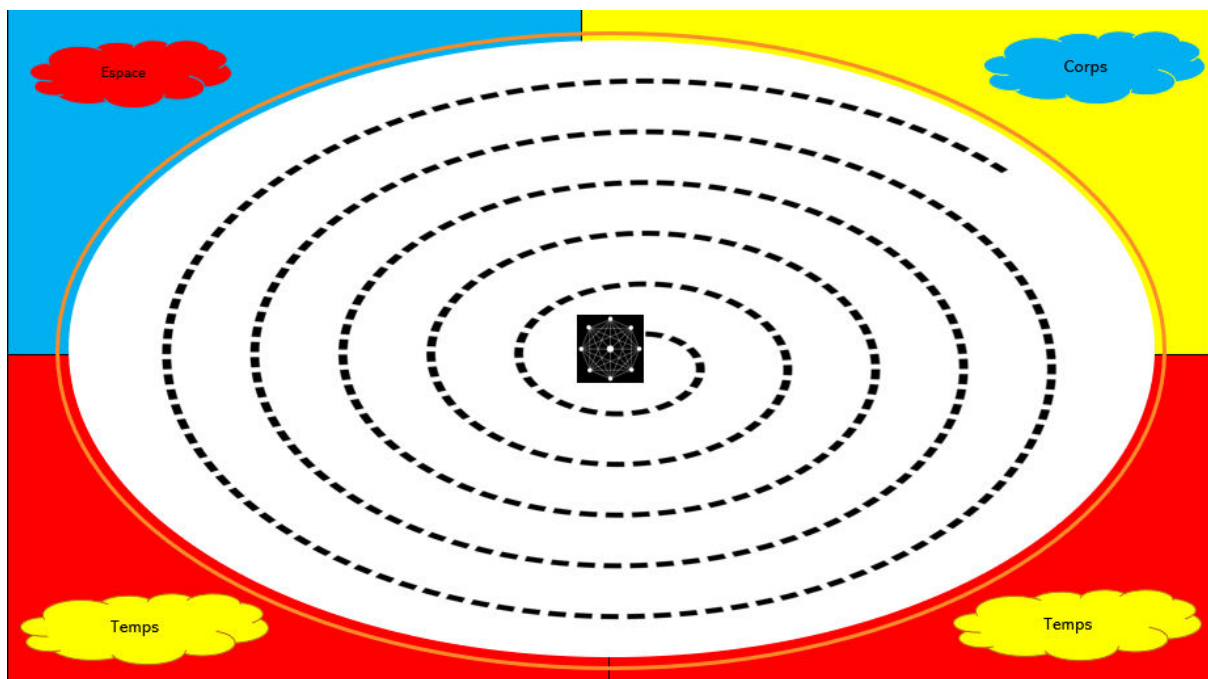


Figure 77. Contextes où agissent les processus dans les mondes du jazz français

Conclusion

Cette thèse en sciences de l'information et de la communication portant sur l'information jazzistique avait pour ambition de comprendre la manière dont, en France, au cours d'une période de référence qui s'étend depuis le début des années 2000, les individus font usage de modèles d'information axiologiques ordinaires destinés à mesurer la qualité des objets en circulation dans les mondes du jazz. L'hypothèse d'une communication spécialisée propre au jazz telle que l'on peut en observer en communication des organisations a suscité l'envie d'entreprendre un chantier sur la question de l'information « spécialisée » perçue par toutes les catégories d'acteurs que l'on rencontre dans le jazz, des musiciens aux publics (une focalisation sur la seule information « professionnelle » aurait limité l'étendue de l'observation au seul secteur des musiciens « professionnels de jazz », dont nous avons montré dans l'introduction de cette thèse en quoi cette catégorie posait aujourd'hui problème aux chercheurs en sciences sociales (Perrenoud, Buscatto) qui ont interrogé les pratiques de création et la distribution du travail chez les « musiciens de jazz » en raison de son déterminant économique. Dans l'avant-propos, après avoir apprécié les préconisations de *Esquisse d'une autoanalyse*, dernier ouvrage (posthume) de Pierre Bourdieu⁶¹⁵, nous avons cherché à restituer notre rapport à notre objet de recherche ainsi que l'ensemble des questions qui ont jalonné notre parcours depuis la pratique de l'accordéon aux recherches en SIC en passant par la pratique de l'information (radio, journalisme culturel). Dans l'introduction, nous avons rappelé les définitions des concepts-clés mobilisés dans le développement théorique. Nous avons ainsi rappelé que notre positionnement théorique se situe au croisement de nombreuses disciplines. Cela nous a permis d'examiner les caractéristiques de cet objet de recherche (le jazz), puis d'analyser les classes et les objets auxquels se rattachent ces spécificités. Nous avons sélectionné les données et les résultats les plus pertinents. Au moyen d'une analyse multivariée et multi-située prenant le parti de ne pas seulement se porter sur les espaces de diffusion labélisés et institués comme tels (clubs, smac, festivals de jazz, par exemple) pour envisager tous les espaces potentiels de circulation de la musique jazz (espaces publics, de restauration, de convivialité) comme autant de possibles permettant de rendre compte de la porosité des catégories instituées à des fins pratiques par le chercheur qui les observe comme par les musiciens qui s'y produisent, nous avons cartographié l'évolution, sur une durée de plus ou moins quinze années, des outils de mesures mobilisés de manière pratique par les individus.

⁶¹⁵ Bourdieu, P. (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Cours et travaux

Le recueil quantitatif et qualitatif, ainsi que l'analyse des outils en situation ont permis de cerner différentes temporalités et les différents « espaces de réception » du jazz dans l'agglomération d'Avignon et, dans une tentative de perspective comparée, à Lausanne, en Suisse. Les pratiques des individus ont été examinées par le biais d'une enquête par questionnaire et d'une série d'entretiens sous la forme semi-directive. En croisant au sein des SIC des concepts-clé des SHS importés de l'ethnométhodologie, de l'économie culturelle et informationnelle, de l'ethnographie du travail artistique et de la sociologie des publics, il a ainsi été possible de se centrer sur la circulation de l'information jazzistique. Ainsi, les spécificités contextuelles que rencontrent aujourd'hui les acteurs du jazz en France (qu'ils soient musiciens, « intermédiaires » comme les programmeurs, ou publics ordinaires), telles que le rapport au temps, à l'espace, et à l'évaluation des corps par les individus ont été intégrés à l'observation. Il convenait de s'intéresser à la réception du jazz en s'intéressant tout particulièrement au processus de fabrication des discours d'escorte sur la valeur des musicien.ne.s primé.e.s et diffusé.e.s dans l'écosystème du jazz dans et en dehors les espaces *institutionnels*. Un parti pris a été adopté, celui de rechercher, de manière non exhaustive, les pratiques des individus sur un terrain localisé et en constante mutation. En endossant les apports de l'ethnométhodologie et de l'observation participante, nous avons accompagné les individus dans leurs expériences jazzistiques afin de situer les différentes modalités d'interaction apparaissant au cours de leur vie avec le jazz. Cette démarche rétroactive inspirée des enquêtes longitudinales en sciences sociales nous a permis d'entrevoir des disparités dans la façon de se représenter le jazz selon le contexte où les individus agissaient. Au terme de cette thèse, l'idée selon laquelle le jazz a fait, et fait toujours autorité en tant que tel au cours de l'activité de production de concerts, mérite d'être nuancée. À travers cette tentative de théorisation du processus d'information jazzistique, les principes à l'œuvre sont apparus comme des éléments parfaitement et étroitement négociés en permanence par les individus, et donc plus ou moins stables dans le temps. Dès lors, les débats dans les différents mondes jazzistiques et notamment dans les « forums » (hybrides pour associer experts et profanes, selon une nomenclature originale proposée par Callon et importée des controverses environnementales) sont là pour rappeler que ces débats qualitatifs sont nourris de pratiques communicationnelles⁶¹⁶.

⁶¹⁶ Callon, M., Lascoumes, P., & Barthe, Y. (2001). *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*. Paris: Seuil.

De nombreux ouvrages de référence sur le jazz ne mentionnent pourtant pas l'importance du phénomène de circulation de l'information, fût-elle controversée, dans la fabrication de ce que Boltanski et Thévenot appellent des « grandeurs »⁶¹⁷, modèle que nous nous sommes employés à adapter au jazz en observant le processus informationnel portant sur les réputations. Nous allons donc esquisser notre conclusion en nous basant principalement sur les résultats de nos observations.

Des négociations dynamiques et toujours instables

Le premier point à noter est que notre base de données recense près de 5 000 récipiendaires de prix (leaders et leurs musiciens accompagnateurs), au cours des années 2000. Ce chiffre est globalement fidèle au nombre de musicien.ne.s recensé.e.s comme actifs dans le jazz en France dans le rapport d'étape remis au ministre de la Culture et de la Communication en 2011. Il fait état d'une certaine hétérogénéité des profils de récipiendaires de prix. La mesure des variables quantitatives et qualitatives, microsociologiques et macrosociologiques, des mutations locales et globales ont permis de comprendre ces pratiques sur la base des justifications mobilisées par les individus. Par le choix du terme « individus », nous avons désigné dans cette thèse à la fois les publics et les récipiendaires de prix dans un holisme méthodologique pleinement assumé consistant à ne pas les séparer *a priori*, puisque la nature même de cette musique, au contraire d'autres formes musicales faisant appel à des dispositifs de pratique musicale et d'écoute davantage institués et *instituant*s, nous montre que (a) les musicien.ne.s primé.e.s et diffusé.e.s écoutent eux aussi du jazz tandis que (b) de nombreux jazzophiles le pratiquent « en amateur » et que (c) la grande majorité des publics s'avoue, à l'oreille, incapable de faire la différence entre les deux. Les années 2000 sont marquées par une certaine rémanence des pratiques et goûts jazzistiques sans que l'on puisse parler d'une « révolution » liée au numérique.

⁶¹⁷ Boltanski, L., & Thevenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.

Nous avons également abordé les mondes du jazz au-delà de l'opposition entre le monde *inspiré* et le monde *industriel* en nous appuyant sur le concept de « mondes » développé par Luc Boltanski, souvent mobilisé en SIC dès lors qu'il s'agit de théoriser les enjeux communicationnels à l'œuvre lors de régimes d'épreuves. Tout d'abord, nous nous sommes appuyés sur les variables ordinaires mentionnées au cours de l'attribution des prix. Notre corpus de prix et récipiendaires fait état d'une hausse du nombre de prix et du nombre de dates (cachets ou spectacles) obtenues en diffusion par les récipiendaires de prix au cours de notre période de référence. Cette hausse s'établit dans le cadre de formations comprenant 3 à 5 personnes, en moyenne. L'hégémonie des trios, quartets et quintets depuis près d'une vingtaine d'années s'explique économiquement, d'une part, compte tenu du coût moindre de ce type de formations vis-à-vis rapport à des orchestres ou à des formations de plus de 5 personnes. D'autre part, elle est aussi justifiée car elle concentre la dimension harmonique et rythmique d'un ensemble qui serait plus grand. De plus, nous avons pu constater qu'à différents moments de l'année, les récipiendaires de prix sont aussi amenés à travailler dans différentes formations qui agissent sur l'établissement de leurs grandeurs. Le fait de coopérer avec l'Orchestre National de Jazz, par exemple, va participer, pour certain.e.s musicien.ne.s, à une meilleure identification par les acteurs institutionnels. Par ailleurs, nous avons observé qu'une partie des individus relève l'implication des récipiendaires de prix dans de nombreux projets artistiques connexes en tant que leader et accompagnateur, dans et en dehors du marché du jazz. Au regard des résultats des corpus, la répartition de ces activités connexes paraît inégale et difficile à quantifier, mais elle ressort systématiquement des entretiens menés auprès de musicien.ne.s.

L'intégration des récipiendaires de prix à des collectifs artistiques reconnus comme professionnels participe alors largement à la valorisation de leur stratégie de communication. Nous constatons qu'un faible écart de compétences pourra être justifié par un écart plus ou moins grand de rémunération à différents moments de la vie du récipiendaire s'il parvient à maintenir un lien social avec ses groupes et les publics au cours de ses pratiques, stratégie tout à fait symptomatique au jazz en France. Nos entretiens rendent compte de l'incertitude de la réception de ce travail et du rôle d'autant plus important pour conjurer cette incertitude des réseaux d'interconnaissances pour faire circuler une information bénéfique. La rémunération et le comportement devront s'ajuster aux différentes attentes exprimées par leurs pairs et les publics des mondes concernés.

Un récipiendaire de prix qui aurait des prétentions de rémunération trop faibles pourrait être déclassé ou être contraint de se réinsérer dans d'autres domaines d'activités. À partir de ces résultats, nous nous sommes demandé comment expliquer l'hétérogénéité des parcours des récipiendaires de prix. En faisant le choix d'étudier les trajectoires des récipiendaires de prix sur une période de plus de 15 ans à la manière dont procède Nathalie Heinich pour les marchés de l'art et de la littérature⁶¹⁸, nous nous sommes appuyés sur les différentes étapes du processus d'information sur la valeur des individus. Nous avons vu que le fait d'être soutenu dans la phase de création par des sociétés de gestion de droits collective, de se structurer avec un agent ou une chargée de diffusion au sein d'un collectif et de publiciser ses travaux dans un label reconnu par ses pairs et les publics du jazz participe à l'établissement des grandeurs jazzistiques. Mais, est-ce que ces étapes permettent de devenir grand.e dans un monde en particulier ? Pour répondre à ces questions, nous avons comparé les trajectoires des récipiendaires de prix et étudié leurs connexions sociales avec différents réseaux. Nous avons cherché à voir si les trajectoires sociales des individus permettaient d'établir un lien entre leurs prix et les espaces investis, en d'autres termes d'endosser le rôle de médiateur de leur marque. Nous avons ainsi pu constater la perméabilité des réseaux entre les récipiendaires de prix et d'autres acteurs issus d'autres univers artistiques. D'autre part, nous avons remarqué que leurs arrivées sur le marché du jazz se réalisaient à différents stades de l'établissement des grandeurs respectives avec leurs pairs et le soutien des publics. Cet apport permet sans doute d'expliquer l'hétérogénéité des trajectoires des récipiendaires de prix. Ainsi, le fait de participer à l'étape de création peut amener les récipiendaires de prix à participer à l'étape de structuration, mais ne garantit pas qu'ils travaillent à long terme. De même, le fait de se passer de l'étape de création ne garantit pas de travailler à long terme. Les trajectoires des musiciens de jazz ne sont jamais totalement stabilisées elles restent fortement interdépendantes de la capacité des musiciens à s'entourer de publics et de pairs pour être publicisés dans le cadre d'un dispositif informationnel faisant autorité. Cette publicisation bénéficie du caractère performatif de l'énonciation directe. Elle conduit les récipiendaires de prix à valoriser, dans leur communication institutionnelle, la diversification de leurs activités en leur nom propre. Cette personnification, même tardive, est pourtant largement présente tout au long de leurs travaux.

⁶¹⁸ Heinich, N. (1999). *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris : La Découverte.
Heinich, N. (2009). *Faire voir, l'art à l'épreuve de ces médiations*. Bruxelles: Les impressions nouvelles.

L'approche par la notion de processus communicationnel permet ainsi de comprendre une partie des profits symboliques titrés par les récipiendaires de prix dans cette stratégie de décentrement de l'espace artistique qui les a vus éclore et les a consacrés. Elle permet de prédire en partie les mutations ultérieures de leurs activités tant l'insertion de différents récipiendaires de prix sur le marché tient compte du développement de régimes informationnels spécifiques agissant sur la perception de la valeur attribuée aux musicien.ne.s. Nous constatons de manière assez symptomatique que, dans le milieu du jazz, le fait de basculer d'un monde à un autre permet d'être reconnu malgré l'existence de controverses ou de tensions sous-jacentes. Les récipiendaires de prix qui sont valorisés à long terme sont ceux qui maintiennent un lien durable qui passe par le développement des réseaux informationnels avec leurs pairs et leurs publics. Rien de nouveau ici, comparé aux dynamiques internes qui régissent d'autres esthétiques musicales. La communication joue un rôle essentiel dans l'élaboration de cette économie réputationnelle car elle consiste à segmenter l'information aux différents acteurs répartis en autant de communautés de réception. Elle a pu conduire à intensifier la concurrence entre les espaces de diffusion pour faire émerger des récipiendaires de prix plus jeunes au détriment de récipiendaires de prix plus âgés qui n'étaient pas structurés. Nous remarquons, enfin, que la communication spécialisée sur les dispositifs de soutien à la création (ministère de la Culture et sociétés de gestion de droits) fait peser un risque sur l'établissement des grandeurs pour les jeunes lauréat.e.s, car les lauréat.e.s deviennent très vite obsolescent.e.s en l'absence d'un développement économique et de réseaux de diffusion pour leur musique. Au cours des entretiens avec les récipiendaires de prix, nous avons observé qu'au-delà de 15 ans d'activités sur le marché du jazz de nombreux récipiendaires de prix ne parviennent plus à trouver de débouchés dans les espaces de diffusion institutionnalisés et repérés comme tels du jazz français et européen en raison d'une saturation de l'offre. Comme l'ont montré de nombreux travaux de sociologie économique (Akerlof notamment, à travers son célèbre modèle du « market of lemons » édicté en 1970⁶¹⁹ et repris depuis en SIC à travers les travaux des chercheurs en économie de l'information et des médias), trop d'acteurs de qualité dans un marché trop restreint conduit à un relatif « étouffement » du marché qui peut expliquer une asymétrie d'information sur la qualité des artistes en présence et les passages convenus de ces derniers vers d'autres esthétiques (classique, variété, world music, musique de film) considérés à la fois comme des espaces de liberté chez les plus célèbres des musicien.ne.s., mais offrant surtout des

⁶¹⁹ Akerlof, G.-A. (1970). The Market for 'Lemons': Quality Uncertainty and the Market Mechanism. *Quarterly Journal of Economics*, 84-3, 488-500.

garanties de réduction de l'incertitude sur l'information produite à leur rencontre (réduction de l'asymétrie). Pour d'autres, la publicisation ou le développement d'activités entrepreneuriales au cours de l'établissement du régime productif les a conduits à se rapprocher des marchés privés et mondiaux où ils ont trouvé des perspectives de travail, mais cette opération ne se réalise jamais seule. Le discours qui consiste à dire que l'établissement du régime entrepreneurial permet à des récipiendaires de prix, inspirés et porteurs de projets, d'agir, suppose qu'ils soient soutenus durablement par une production internationale. Cet apport fonctionne là aussi comme réducteur d'incertitude puisqu'il offre des gages de qualité aux musicien.ne.s. De même, nous avons constaté que le fait de justifier l'existence du régime productif consiste à fédérer des acteurs polyvalents et performants. Dans les deux régimes, il se réalise toujours avec le soutien des individus. La question qui nous a animés tout au long de cette thèse est d'identifier les modalités de partage de cette information. Faire le postulat qu'il existe un fossé entre le musicien ordinaire et le grand artiste puis dire qu'il y a les adeptes du *jazz commercial* et du *jazz créatif* conduit à considérer cette économie comme scindée artificiellement en deux régimes. Or, les résultats de la thèse nous montrent que le jazz en France connaît autant de communautés de professionnels que des communautés de spectateurs (ou de publics) qui sont amenées à circuler, se croiser, et se recomposer dans le temps et dans différents registres d'action, parfois les plus inattendus (publics choisissant à un moment ou un autre de leur carrière de spectateur de développer une activité de musicien.ne.s évoluant dans l'écosystème du jazz et musicien.ne.s choisissant à un moment ou un autre de leur carrière de musicien.ne de verser dans d'autres esthétiques, voire de changer de statut (leader vs sidemen et vice versa, par exemple, comme observé dans la troisième partie de cette thèse). Ces caractéristiques du jazz français peuvent être considérées comme des polarités croisées, des dynamiques processuelles, plutôt que des communautés structurées fonctionnant sur un régime immuable, déterminé par le seul espace social d'appartenance des acteurs. Nous avons émis l'hypothèse que les individus qui composent ces communautés du jazz en France n'ont pas besoin d'acquérir un savoir extraordinaire pour devenir compétents en matière d'appréciation et d'évaluation. L'évaluation suppose qu'elle soit produite au contact de vecteurs d'information susceptibles d'opérer une médiation formelle avec de nouvelles communautés de goût, comme Jenkins l'a montré dans ses travaux sur les fans⁶²⁰. Notre objectif a donc été d'identifier les étapes du processus d'information qui conduit au développement de ces pratiques dans le temps.

⁶²⁰ Jenkins, H. (2008). La filk et la construction sociale de la communauté de fans de science-fiction. Dans E. M. Hervé Glevarec, *Cultural Studies, Anthologie* (pp. 212-222). Paris: Armand Colin / INA.

En se déportant légèrement en amont de ce qu'il est convenu d'appeler la sociologie de l'expertise⁶²¹ (observer l'évaluation des experts, profanes comme ordinaires) et en tirant parti des enseignements conceptuels des SIC, cette thèse en sciences de l'information et de la communication se démarque ainsi de l'approche purement sociologique de l'observation du processus de construction du jugement de goût dans le sens où elle se focalise sur *l'information* sur les musicien.ne.s, objet d'étude principal de notre travail. Ce processus informationnel, nous l'avons vu, passe notamment par de fréquentes doubles médiations, techniques et sociales comme la transmission d'objets sociotechniques, l'écoute des disques, le partage de contenus sur les réseaux sociaux numériques ou l'échange d'informations qui sont une série de faits communicationnels qui facilitent ces dynamiques. Elles permettent de passer du local au global directement. Or, l'idée, longtemps défendue dans l'analyse du jazz en France, que l'inégalité d'accès au jazz repose sur le postulat qu'il pourrait exister un marché du jazz, créatif ou *a contrario* « mainstream » perçus comme deux pôles créatifs distincts par l'ensemble des acteurs de ce champ, limite le cadre d'analyse. Notre travail a montré, au contraire, qu'il est difficile d'affirmer l'existence dans l'espace social de la musique de deux espaces homogènes où tout le monde aurait accès simultanément à la même information jazzistique. Même lorsque le jazz est diffusé à destination des individus ordinaires, ces derniers peuvent interagir avec le jazz selon une série de motivations très différentes. Lorsque l'on lit dans l'enquête sur les *Pratiques Culturelles des Français (de 15 ans et plus)* que 81 % d'entre eux déclarent n'avoir jamais fréquenté un concert de jazz au cours de la vie, on constate qu'un important travail de médiation culturelle reste à réaliser. Même sur de nombreux dispositifs de médiation existant pourtant (nous l'avons vu à travers notre analyse sémiotique des affiches de jazz qui illustrent les clubs et autres espaces institués de diffusion du jazz), ils ne sont pas forcément reconnus comme tels par les publics. Le réflexe peut être alors d'associer cette problématique de la médiation à la question du développement des professions jazzistiques. La tentation de voir dans l'offre une réponse à la demande est grande. Ainsi, il n'y aurait aujourd'hui, pour certains collectifs d'acteurs, pas assez de « musicien.ne.s de jazz » sur le territoire français pour permettre aux individus d'avoir accès au jazz. Ce diagnostic permet de défendre, par exemple, le modèle de l'« exception culturelle » ou la diffusion des professionnels français à l'étranger soutenue par des dispositifs publics.

⁶²¹ Trepos, J.-Y. (1996). *Sociologie de l'expertise*. Paris: Presses universitaires de France.

La question qui nous a intéressés est d'identifier comment partager cette information sur le jazz en identifiant les conditions favorables à sa transmission dans l'espace social. En nous appuyant sur les travaux de Frédéric Gimello-Mesplomb⁶²² et de Patrice Flichy⁶²³, nous n'avons pas proposé *a priori* deux modes d'évaluation distincts, qu'ils soient destinés aux récipiendaires de prix ou à l'évaluation des publics « amateurs » car notre enquête ne permet pas de démontrer durablement la pertinence d'une différence fondamentale de registres d'action entre ces deux catégories d'acteurs. De même, chez les musicien.ne.s primé.e.s et diffusé.e.s, rien ou presque, en dehors du répertoire joué, ne permet de distinguer les modes d'action et d'engagement des adeptes d'un jazz davantage commercial de ceux d'un jazz davantage créatif. Les allers-retours entre ces deux esthétiques sont fréquents et même tout à fait ordinaires chez un.e musicien.ne et celui qui s'enferme dans l'une ou l'autre de ces deux esthétiques prend le risque de réduire ses chances de se produire sur la durée. Contrairement à ce que démontrent les travaux d'économiste informationnelle portant sur les récipiendaires de prix dans d'autres esthétiques (cinéma et littérature), les récipiendaires de prix les plus réputés et consacrés en France (ce que notre observation longitudinale du corpus des récipiendaires de prix montre statistiquement) sont ceux ayant su faire preuve d'une versatilité stratégique tournée et justifiée en atout artistique. Les musicien.ne.s qui ont la dextérité d'appartenir à plusieurs mondes à la fois et donc qui peuvent acquérir et endosser plusieurs répertoires de jeu, résistent le mieux à l'épreuve du temps. De même, il est difficile d'affirmer que cette réalité ne concerne que les musicien.ne.s réputé.e.s puisque les carrières jazzistiques, tous niveaux confondus, alternent les statuts et les positions au sein du groupe (leader, accompagnateur, etc.). Les résultats de cette thèse montrent qu'il existe des dynamiques que les individus investissent pour y négocier leurs capacités à s'imposer dans le temps et dans les différents espaces jazzistiques, à la fois autour de représentations homogènes et hétérogènes de leur propre activité de musicien.ne, ce qui justifie le titre de notre thèse portant sur ces espaces : « Where is the jazz ? ». Comme le soulignent les travaux d'Emmanuel Ethis⁶²⁴ ou encore d'Antoine Hennion⁶²⁵, les publics n'ont pas besoin d'acquérir un savoir réellement « extraordinaire » pour participer et évaluer la qualité. Cela suppose qu'ils côtoient des individus susceptibles de transmettre cette passion du jazz ou d'être au contact d'une information jazzistique adaptée.

⁶²² Gimello-Mesplomb, F. (2012). *La question du soutien à la qualité dans le cinéma et l'audiovisuel en France. Socio-histoire d'un cadre d'action publique et de ses dispositifs (1946-2000)*. Mémoire d'habilitation à diriger des recherches.

⁶²³ Flichy, P. (2010). *Le sacre de l'amateur*. Paris: Seuil.

⁶²⁴ Ethis, E. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics. Domaines et approches*. Paris: Armand Colin.

⁶²⁵ Hennion, A. (2007). *La passion musicale*. Paris: Métailié.

Nous avons remarqué que le temps constituait une variable explicative de premier plan dans les enjeux communicationnels portant sur l'information jazzistique. Le fait de ritualiser des échanges informationnels sur la longue durée participe à réduire l'incertitude sur la valeur de la musique et le plaisir que l'on en retirera. Il permet aux individus de donner aussi un sens à leurs engagements réciproques. Ces relations, au cours du temps, ainsi que l'intégration progressive de nouveaux individus participent à dynamiser et régénérer ces interactions sur la durée. L'épreuve du temps à passer ensemble lors d'un concert consiste à intégrer et admettre que cette incertitude fait partie du jeu à l'œuvre lors de l'expérience spectatorielle, mais constitue aussi une réelle source de plaisir dans le domaine du jazz comme en témoigne les réponses à notre enquête (partie 2 de la thèse). Cette démarche consiste, pour les individus, à formaliser des relations sociales en étant mobiles dans l'espace et en partageant de l'information afin de réduire le risque lié à l'asymétrie d'information. Nous avons comparé ces situations à des *flirts*. D'une part, nous avons relevé que les individus désignaient le fait de s'entourer d'une équipe convaincue de la nécessité de vivre une expérience ponctuelle. Aussi, ils décrivaient le fait d'entendre et de faire entendre l'intensité de leurs propos qui participait de rapprochements physiques entre eux. D'autre part, le fait de rassembler des éléments de manière formelle et informelle participait des négociations au cours de leurs mouvements. Ils ont mentionné que dans l'espace, ils cherchaient à occuper différents lieux pour se signaler les uns par rapport aux autres.

Ensuite, nous avons mentionné que l'épreuve de l'espace pour vivre ou revivre cette expérience collective était justifiée à l'occasion de la saison festivalière comme une relation amoureuse au cours de la période estivale. C'est-à-dire qu'elle était justifiée par les individus comme une opportunité de développer une complicité et de se confier. La démarche consistait pour les individus à négocier un espace spontané et pluriel. Enfin, en comparant ces situations à des relations intimes plus stables bien qu'incertaines, nous avons remarqué que le développement des actions dans les dispositifs de la saison culturelle participait à développer une certaine intimité entre eux par le biais de la médiation humaine. Les individus relevaient notamment le fait de percevoir les sens de façon proche et de ressentir la sincérité des autres. En nous appuyant sur de nombreux exemples, nous avons pu montrer comment l'espace participe à redéfinir les critères pour réduire l'incertitude de leurs choix. Les scénographes et les urbanistes sont à ce titre des alliés essentiels pour comprendre notre rapport aux pratiques culturelles. La relation forte que nous nouons avec l'espace et le temps nous informe également des distances que nous pouvons opérer avec nos pratiques culturelles.

L'information corporelle y participe également. Les actions de coopération que les amateurs de jazz réalisent avec les autres et les objets de leur vie quotidienne participent à ces échanges. Cela signifie que les acteurs du jazz peuvent négocier tout à la fois des principes à plusieurs niveaux et dans plusieurs espaces. La diversité des temporalités, des espaces et des corps qu'ils rencontrent les amène à agir. Cela participe d'une dynamique communicationnelle instable et d'une hétérogénéité des trajectoires perçues et vécues par les individus au cours de leur vie comme des moments de stabilisation. Cette thèse, en conclusion, montre que nous sommes susceptibles de trouver les dispositifs d'information du jazz les plus pertinents pour nous aider à apprécier la qualité des objets jazzistiques en circulation, mais qu'il n'existe pas de moyen d'anticiper ou de prédire la réussite des processus informationnels portant sur la valeur des musicien.ne.s, fussent-ils primé.e.s et diffusé.e.s. Le jazz constitue un bon exemple pour montrer les limites de l'efficacité des dispositifs informationnels.

Pour adapter les cadres d'analyse

Les connaissances des chercheurs en SIC en matière d'information et de communication spécialisée dans le domaine du jazz sont aujourd'hui très inégales. Le principal apport de ce travail pour les SIC est d'apporter un éclairage empirique, « par le bas » des mutations récentes de l'information musicale spécialisée et des problèmes que ces dernières posent en termes de médiation dans le domaine du jazz. Nous avons fait remarquer que ce secteur est fortement accompagné par l'action publique et qu'il existe de nombreuses asymétries d'information, représentant un frein au développement durable des pratiques du jazz car la négociation des principes tient toujours compte d'un contexte dans une situation de communication précise. Un travail conceptuel par les SIC, portant sur les stratégies d'acteurs, l'analyse des discours d'escorte et celle des dispositifs de médiation, a donc été nécessaire afin de produire une description fine des tensions à l'œuvre dans ces mondes. La notion de remédiation participe à mettre en évidence une série d'expériences culturelles partagées à la condition que cette dernière soit reconnue par les acteurs de la politique culturelle du jazz en France. De plus, les différents dispositifs d'information spécialisée et de communication sont suivis de manière très inégale par les praticiens et les publics ordinaires, consommateurs de jazz qui ne se sentent pas toujours concernés par ces derniers. Dans cette thèse, les situations de communication citées plus haut montrent la pluralité des expériences qui amènent les individus à partager l'information jazzistique.

La difficulté à communiquer sur le jazz comme une expérience culturelle à part entière tend à freiner la diffusion de l'information car les individus ont tendance à commencer à entrer en communication de prime abord, de manière pratique, sur la base de leurs attachements artistiques. Ce constat pose d'autant plus question que les mutations récentes permettent aux individus d'avoir accès très rapidement à une information sur les musicien.ne.s qualifié.e.s de jazz, à leur production discographique ou purement scénique et à se forger ainsi un point de vue en recourant aux formes renouvelées de la prescription au sein de forums hybrides. Ainsi, la difficulté à faire circuler une information jazzistique homogène qui s'ancre dans les horizons d'attente des individus participe d'une problématique identique. Pour les praticiens et les publics, il s'agit, au fond, de la difficulté à faire cohabiter des principes différents lors d'une situation de communication. Nous constatons ainsi que les praticiens qui n'ont pas intégré ou participé à la collecte d'informations sont durablement marginalisés car ils peinent à communiquer sur des expériences partagées. Ils subissent les mutations car ils ne parviennent pas à comprendre l'évolution des moyens de communication de leurs interlocuteurs. Dans le même temps, les praticiens et les usagers qui recourent à des remédiations ne sont pas toujours reconnus. Le fait de procéder à la contextualisation des situations de remédiation entre individus en se référant aux travaux en SIC et en montrant le degré d'incertitude (l'incertitude du succès à l'incertitude sur la pertinence d'une catégorie musicale) participe à reconnaître et valoriser les individus de manière singulière. L'étude des différents principes auxquels se réfèrent les individus dans leurs pratiques permet de saisir leurs capacités d'adaptation (ou non) dans différents espaces, de capter les tensions (et les apaisements) s'exerçant dans le temps et d'enregistrer les raisons pratiques de la continuité (et de la discontinuité) de leurs principes qu'ils engagent dans différents espaces. Soit une série de remédiations qui s'exercent entre et au sein des mondes jazzistiques ainsi que leurs communications avec d'autres univers culturels. Cette thèse ne propose pas de solution miracle à l'asymétrie d'information inhérente aux mondes du jazz. Elle n'a pas, non plus, vocation à produire un « manuel » de communication à l'usage des musicien.ne.s ou des publics en France.

Elle rend compte de l'évolution du processus d'information axiologique sur le jazz au cours des années 2000 en France et du dynamisme d'un écosystème structuré, mais incertain. Elle observe la capacité des individus à prendre part au processus communicationnel par le biais de la conversation et des forums hybrides. En cela, l'apport des SIC est fondamental afin de faire évoluer techniquement et culturellement nos perceptions des objets musicaux et du jazz en particulier en évitant de créer ou renforcer des catégories préconstruites par le chercheur et qui peuvent paraître ethnocentrées (ainsi la quête d'un jazz « authentique », forcément américain, dont Laurent Cugny démontre clairement, à travers son analyse du rôle du critique Hugues Panassié dans l'espace social de l'entre-deux guerres, le caractère construit à des fins politiques et identitaires⁶²⁶). À travers toutes les tensions qui jalonnent le jazz en France, nous faisons face à une question récurrente en SIC. Le temps dévolu au recueil et au traitement de l'information est long, il suppose pour le chercheur de produire tout en recevant de l'information voire la rediffusant, pour ceux qui s'inscrivent dans l'observation participante, comme ce fut notre cas durant cette thèse à travers la production de chroniques radiophoniques autour de musicien.ne.s menées en parallèle du processus d'écriture, et qui l'ont nourri. Le défi qui attend les chercheurs SIC qui se penchent sur le jazz est alors vaste et passionnant ; il ouvre non seulement le débat non plus sur le seul traitement de l'information jazzistique, mais sur la manière dont chacun des acteurs du jazz mobilise l'information dans sa communication, c'est-à-dire sur les stratégies d'acteurs à l'œuvre dans le processus communicationnel, un aspect qui pourrait, par exemple, être observé ultérieurement à ce travail au prisme de la communication des organisations, voire des sciences de gestion où le management de l'information trouve aujourd'hui sa place.

⁶²⁶ Cugny, L. (2017). *Hugues Panassié : l'œuvre panassiéenne et sa réception*. Paris: Outre mesure.

Bibliographie

- Abbervé, S. (2011). *Compositeur de musiques de films dans l'industrie cinématographique française : définition, caractérisation et enjeux d'un métier en mutation, thèse de Séverine Abbervé sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb et Daniel Serceau*. Paris: Université Paris 1.
- Abbott, A. (1988). *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Abbott, A. (2001). *Time matters : On theory and method*. Chicago: University of Chicago Press.
- Abric, J.-C. (2003). La recherche du noyau central et de la zone muette des représentations sociales. Dans J.-C. Abric, *Méthodes d'étude des représentations sociales* (pp. 59-80). Ramonville Saint-Agne: Erès.
- Abric, J.-C. (2014). *Méthodes d'étude des représentations sociales*. Toulouse: Erès.
- Ait-Heda, A., & Meyer, V. (2016). Valorisation, stratégies et communication des territoires à l'épreuve de l'authenticité. *Communiquer*, 1-8.
- Akerlof, G.-A. (1970). The Market for 'Lemons': Quality Uncertainty and the Market Mechanism. *Quarterly Journal of Economics*, 84-3, 488-500.
- Akerlof, G.-A. (1982). Labor Contracts as Partial Gift Exchange. *Quarterly Journal of Economics*, 97, 54-69.
- Akrich, M. (1987). Comment décrire les objets techniques. *Technique et culture*, n°9, 49-64.
- Akrich, M. (1993). Les formes de la médiation technique. *Réseaux*, 87-98.
- Akrich, M., & Méadel, C. (2002). Prendre des médicaments/prendre la parole : les usages des médicaments par les patients dans les listes de discussion électronique. *Sciences sociales et santé*, 20,1, 89-114.
- Akrich, M., Callon, M., & Latour, B. (2006). *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*. Paris: Presses des Mines.
- Alexandre, O., & Sophie Noël, A. P. (2017). *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*. Bruxelles: Peter Lang.
- Alter, N. (2000). *L'innovation ordinaire*. Paris: PUF.
- Amirou, R. (2000). *Imaginaire du tourisme culturel*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Amouroux, C., & Blanc, A. (2001). *Erving Goffman et les institutions totales*. Paris: L'Harmattan.
- Anderson, A. B., & Faulkner, R.-R. (1993). *Annales : économies, sociétés, civilisation*. Paris: Mondes de l'art, n°48-6.
- Anderson, A.-B., & Faulkner, R.-R. (1987). Short term projects and emergent careers : evidence from Hollywood. *American Journal of sociology*, vol.92, n°4, 879-909.
- Anderson, C. (2007). *La longue traine*. Village Mondial.

- Andrieu, B., & Burel, N. (2014). La communication directe du corps vivant. Une émergiologie en première personne. *Hermès, La Revue*, vol.68, n°1, 46-52.
- Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Londres-New York: Cambridge University Press.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. Dans M. Featherstone, *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity* (pp. 295-310). Londres: Sage.
- Argyriadis, K., & Le Ménestrel, S. (2004). Guinguettes et esthétique de la marge. Dans V. Nahoum-Grappe, *Le goût des belles choses : Ethnologie de la relation esthétique*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Auboin, N., Kletz, F., & Lenay, O. (2010). Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines. *Cultures études*, vol.1, n°1, 1-12.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil.
- Augoyard, J.-F. (2008). *La construction des atmosphères quotidiennes : l'ordinaire de la culture. Culture et recherche*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication.
- Azaïs, C., Bachir-Loopuyt, T., & Saint-Germier, P. (2010). Du jazz aux mouvements sociaux : le répertoire en action. Entretien avec Howard Becker. *Tracès*, 223-236.
- Babé, L. (2016, Janvier 15). *Les publics du jazz : Exploitation de la base d'enquête du DEPS "Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008"*. Récupéré sur Ministère de la culture et de la communication: ; Direction générale de la création artistique : Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion ; 15 p. (Repère DGCA ; n°6-07 - octobre 2012): <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Les-publics-du-jazz>
- Barbérís, I., & Poirson, M. (2013). *L'économie du spectacle vivant*. Paris: Que sais-je, Presses universitaires de France.
- Barbier, R., & Trepos, J.-Y. (2007/1). Humains et non humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs. *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol.1, n°1, p.35-58. Récupéré sur *Revue d'anthropologie des connaissances*, .
- Bateson, G. (1977). *Vers une écologie de l'esprit*. Paris: Le Seuil.
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, J. (1979). *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Ed. de Minuit.
- Baumol, W., & Bowen, W. (1966). *Performing Arts - The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. The twentieth century fund.
- Bayart, D., & Benghozi, P.-J. (1993). *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*. Paris: La Documentation française.
- Becker, H. (1963). *Outsiders*. Paris: Métailié.
- Becker, H. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

- Becker, H. (2002). *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris: La Découverte .
- Becker, H. (2004). *Ecrire les sciences sociales*. Paris: Economica.
- Becker, H. (2009). *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*. Paris: La Découverte.
- Becker, H., & Faulkner, R. (2011). *Qu'est-ce qu'on joue maintenant ? Le répertoire du jazz en action*. Paris: La Découverte.
- Becker, H., & Pessin, A. (2006). Howard S. Becker & Alain Pessin Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. *Sociologie de l'Art, vol. opus 8, n°1*, 163-180.
- Benhamou, F. (2002). *L'Économie du Star System*. Paris: Odile Jacob.
- Benjamin, W. (2000). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Dans *Oeuvres, Tome III* (pp. 289-290). Paris: Folio.
- Berger, J. (2014). *Voir le voir*. Paris: B42.
- Bernard, A. (2011). La gratuité d'un dispositif culturel efficace pour renouer le lien social ? *Communication, vol.29-1*.
- Bernard, F. (2006). Organiser la communication d'action et d'utilité sociétales. Le paradigme de la communication engageante. *Communication et organisation, 29*, 64-83.
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob.
- Bessy, C., & Chateauraynaud, F. (2014). *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris: Pragmatismes.
- Bolstein, L. (1992). « Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience ». *19th-Century Music, vol.16, n°2* , 129-145.
- Boltanski, L. (1990). *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*. Paris: Métailié.
- Boltanski, L. (1993). *La souffrance à distance*. Paris: Métailié.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Boltanski, L., & Esquerre, A. (2014). La "collection", une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets. *Les Temps Modernes*, 5-72.
- Boltanski, L., & Thevenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.
- Bonnacorsi, J., & Flon, E. (2014). La "variation" médiatique : D'un fondamental sémiotique à un enjeu d'innovation industrielle. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 3-10.
- Bonnot, T. (2014). *L'attachement aux choses*. Paris: CNRS Editions.
- Bouquillion, P. (2008). La diversité culturelle. Une approche communicationnelle, Questions de communication. *Questions de communication*, 251-258.

- Bouquillion, P., Miège, B., & Moeglin, P. (2013). *L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Bouquillion, P. (1997). *Les industries de la culture et de la communication : les stratégies du capitalisme*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Bourdaa, M. (2015). Les fans studies en question : perspectives et enjeux. *Revue des sciences de l'information et de la communication*.
- Bourdaloie, H. (2015). Usages des dispositifs socionumériques et communication avec les morts. D'une reconfiguration des rites funéraires. *Questions de communication, vol.28, n°2*, 101-125.
- Bourdieu, P. (1966). *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Le sens commun.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Droz.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil.
- Bourdieu, P. (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Cours et travaux.
- Bourdieu, P., Castel, R., Boltanski, L., & Chamboredon, J.-C. (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bourgatte, M. (2009). Etre à la fois public et non-public. Quand le public des salles de cinéma Art et Essai est non-public des films Art et Essai. *Loisir et Société*, 147-171.
- Bowness, A. (2011). *Les conditions du succès*. Paris: Alia.
- Bull, M. (2000). *Sounding out the city. Personal stereos and the management of everyday life*. Oxford : Berg.
- Bureau, M.-C., Perrenoud, M., & Shapiro, R. (2009). *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Presses universitaires : Septentrion.
- Buscatto, M. (2004). De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz. *Sociologie de l'Art, vol. opus 5, n°5*, 35-56.
- Buscatto, M. (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris: CNRS Editions.
- Bussy, P. (1999). *Coltrane*. Paris: Libro musique.
- Caillé, A. (2000). *Anthropologie du don : le tiers paradigme*. Paris: La Découverte.
- Cailleux, J.-H. (2000). *Applaudissement et grande musique : historique et signifiations d'un geste d'aujourd'hui. Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Gilles Cantagrel et Jean-Jacques Velly*. Paris.
- Callon, M. (1986). Elements pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la Baie de Saint-Brieuc. *L'année sociologique*, n° 36.

- Callon, M. (1999). Actor Network Theory - The Market Test . *The Sociological Review*, 181-195.
- Callon, M., Lascoumes, P., & Barthe, Y. (2001). *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*. Paris: Seuil.
- Cardon, D., & Granjon, F. (2003). Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité. Dans O. Donnat, & P. Tolila, *Les public(s) de la culture* (pp. 93-108). Paris: Presses de Sciences Po.
- Carles, P., & Comolli, J.-L. (2000). *Free jazz, Black Power*. Paris: Gallimard.
- Caron-Fasan, M.-L. (2001). Une méthode de gestion de l'attention aux signaux faibles. *Systèmes d'Information et Management*.
- Caune, J. (1991). De l'influence de la communication sur la diffusion artistique. *Télématique, Education, Arts du spectacle. Questions de/Sur la recherche*, 97-114.
- Caune, J. (1999a). *Pour une éthique de la médiation – Le sens des pratiques culturelles*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, J. (1999b). La médiation culturelle : une construction du lien social. *Les Enjeux de l'information et de la communication*.
- Caune, J. (2006). *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*. Presses universitaires de Grenoble.
- Cavell, S. (2012). *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*. Paris: Seuil.
- Cefai, D., & Pasquier, D. (2003). *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris: Presses universitaires de France.
- Chamboredon, J. C. (1983). Le temps de la biographie et les temps de l'histoire : remarques sur la périodisation à propos de deux études de cas. Dans P. Fritsch, *Le sens de l'ordinaire*. Lyon: CNRS Editions.
- Chamboredon, J.-C. (1980). Les usages urbains de l'espace rural : du moyen de production au lieu de récréation. *Revue française de sociologie*, n°21-1, 97-119.
- Champagne, P. (2002). *L'Héritage refusé. La crise de la reproduction sociale de la paysannerie en France (1950-2000)*. Paris: Seuil.
- Charaudeau, P. (2000). La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité. Dans *Les émotions dans les interactions* (p. Chapitre 6). Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Charaudeau, P. (2006). La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif. Dans *TRANEL, n°44, Interdiscours et intertextualité dans les médias*. Neuchatel: Institut de linguistique de l'Université de Neuchatel.
- Charaudeau, P. (2007). Analyse du discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? *Semen*, n°23.
- Charlier, B., Deschryver, N., & Peraya, D. (2007). Apprendre en présence et à distance : Une définition des dispositifs hybrides. *Revue Distances et Savoirs*, 4.

- Charron, J. (2002). Parler de soi en faisant parler les autres : identité journalistique et discours rapporté. Dans R. Rieffel, & T. Watine, *Les mutations du journalisme en France et au Québec* (pp. 83-99). Paris: Editions Panthéon-Assas.
- Charron, J., & De Bonville, J. (1996). Le paradigme du journalisme de communication : essai de définition. *Communication, Information, Médias, Théories*, 17-2, 50-97.
- Chaumier, S., & Mairesse, F. (2013). *La médiation culturelle*. Paris: Armand Colin.
- Chiapello, E., & Desrosières, A. (2006). La quantification de l'économie et la recherche en sciences sociales : paradoxes, contradictions et omissions. Le cas exemplaire de la positive accounting theory. *L'économie des conventions : Méthodes et résultats*, 297-310.
- Chollet, S., & Valentin, D. (2000). Le degré d'expertise a-t-il une influence sur la perception olfactive ? Quelques éléments de réponse dans le domaine du vin. *L'Année psychologique*, 100-1, 11-36.
- Cibois, P. (2008). Les publics du théâtre contemporain. *Communications*, 83 (2), 37-46.
- Clarke, E. (2005). *Ways of Listening. An Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University.
- Colliard, J.-E., & Travers, E. (2009). *Les prix Nobel d'économie*. Paris: La Découverte.
- Combes, C., & Granjon, F. (2007). La Numérimorphose des Pratiques de Consommation Musicale. Le Cas des Jeunes Amateurs. *Réseaux 5 (145-46)*, 291-333.
- Contat, M. (2014). La dramatique leçon d'improvisation de Keith Jarrett. *Télérama*.
- Coulangeon, P. (1999). *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*. Paris: L'Harmattan.
- Cugny, L. (2017). *Hugues Panassié : l'œuvre panassiéenne et sa réception*. Paris: Outre mesure.
- Dalbavie, J. (2003). Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens. *Volume ! (2 : 2)*, 145-161.
- Dalbavie, J. (2006). Is a song more beautiful in a museum than listened to at home ? The case of Georges Brassens' songs. Dans H. Gottesdiener, & J.-C. Vilatte, *Culture and Communication. Proceedings of the 19th Congress of the International Association of Empirical Aesthetics* (pp. 711-714). Avignon.
- d'Angelo, M. (1985). *Les multinationales et les stars dans la musique classique*. Paris: Centre de sociologie des organisations.
- d'Angelo, M. (1989). *La renaissance du disque : les mutations mondiales d'une industrie*. Paris: La Documentation française.
- Dant, T. (2008). The 'Pragmatics' of Material Interaction. *Journal of Consumer Culture*, 8-1, 11-33.
- Daphy, E. (1991). Le P.O.P.B. : techniques du spectacle, spectacle de la technique. Dans A.-M. Gourdon, *Les publics des grandes salles polyvalentes* (pp. 34-120). Paris: CNRS Editions.
- Davallon, J. (1986). *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers ; la mise en exposition*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou.

- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiations symboliques*. Paris: L'Harmattan.
- Davallon, J. (2003). La médiation : la communication en procès ? *MEI, n°19*, 37-59.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris: Lavoisier.
- De Certeau, M. (1974). *La culture au pluriel*,. Paris: Points.
- De Certeau, M. (2005 (1969)). *L'étranger ou l'union dans la différence*. Paris: Le Seuil.
- De Certeau, M., Giard, L., & Mayol, P. (1990). *L'invention du quotidien*. Paris: Folio.
- De Singly, F. (1996). L'appropriation de l'héritage culturel. *Lien social et politiques-RIAC, n°35*, 153-165.
- De Singly, F. (2000). *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*. Paris: Nathan.
- De Singly, F. (2003). *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*. Paris: Hachette Littératures.
- De Singly, F. (2005). *Soi, le couple et la famille*. Paris: Armand Colin.
- Debès, L., Scheinder, M.-P., & Malchaire, J. (2003). Les troubles de santé des musiciens. *Médecine du travail & ergonomie, vol.40*.
- Delbos, C.-H., & Jorion, P. (1985). La Transmission des savoirs. *L'Homme, 96*, 151-153.
- Delpal, F., & Jacomet, D. (2014). *Economie du luxe*. Paris: Dunod.
- DeNora, T. (2003). *Music in everyday life*. Cambridge: University Press.
- Denoux, P. (1995). L'identité culturelle. *Bulletin de Psychologie, t.XLVIII, N°419*, 264-270.
- Desrosières, A. (2000). *La Politique des grands nombres : Histoire de la raison statistique*. Paris: La Découverte.
- Desrosières, A. (2008). *Gouverner par les nombres : L'Arguement statistique II*. Paris: Presses de l'Ecole des Mines de Paris.
- Desrosières, A. (2014). *Prouver et gouverner : une analyse politique des statistiques publiques*. Paris: La Découverte.
- Dewey, J. (2003 [1927]). *Le Public et ses problèmes*. Pau: Farrago / Léo Scheer.
- Dewey, J. (2011). *La formation des valeurs, tr. fr. et présentation par A.Bidet, L.Quéré et G.Truc*. Paris: La Découverte.
- Dewey, J. (2014). *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard.
- DGCA, G. d. (2011). *Rapport d'étape sur la situation de la filière du jazz en France*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication.
- DiMaggio, P. (1987, aout 1). Classification in Art. *American Sociological Review*, pp. 440-455.
- Djajouane, A., & Pedler, E. (2003). Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités de transmissions culturelles : prescriptions incantatoires et prescriptions

- opératoires. Dans O. Donnat, & P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture* (pp. 203-214). Paris: Presses de Sciences Po.
- Djakouane, A. (2011). La carrière du spectateur. Une approche relationnelle des temps de la réception. *Temps des arts et des artistes*.
- Donnat, O. (2009). Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret. *Réseaux*, n°153, 79-127.
- Donnat, O., & Levy, F. (2007). Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques. *Culture prospective*, 1-32.
- Dozo, B.-O. (2011). *La Vie littéraire à la toise : Etudes quantitatives des professions et des sociabilités des écrivains belges francophones (1918-1940)*. Bruxelles: Le Cri.
- Dubois, S. (2010). La réputation : un outil pour gérer des carrières. *Annales des Mines : gérer et comprendre*, N°99, 64-73.
- Dubois, V. (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin.
- Ducas, S. (2013). *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*. Paris: La Découverte.
- Ducas, S., & Pourchet, M. (2014). De la prescription : comment le livre vient au lecteur. *Communications & langages*, vol.179. n°1, 21-31.
- Dumas, F. (2010). *L'appropriation d'un objet culturel. Une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*. Québec: Presses de l'université du Québec.
- Eco, U. (1965). La musique et la machine. *Communication*, 6, 10-19.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduction par Myriam Bouzaher. Paris: Grasset.
- Eco, U. (1988 (1971)). *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Paris: Livre de Poche.
- Eco, U. (1992 (1975)). *La production des signes*. Paris: Librairie Générale Française.
- Elias, N. (1991). *Mozart, sociologie d'un génie*. Paris: Seuil.
- English, J. (2005). *The Economy of Prestige, Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Escal, F. (1979). *Espaces sociaux. Espaces musicaux*. Paris: Payot.
- Esquenazi, J.-P. (2009). *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte.
- Ethis, E. (2000). La caisse du cinéma : quand il faut décider. . *Communication et langages*, 44-55.
- Ethis, E. (2003). Cannes, un festival des signes de l'identité spectatorielle. *Protée*, vol.31, n°2, 37-46.
- Ethis, E. (2003). La forme festival à l'œuvre : Avignon ou l'invention d'un public « médiateur ». . Dans O. Donnat, & P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture* (pp. 180-195). Paris: Presses de Sciences Po.
- Ethis, E. (2004). *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*. Paris: L'Harmattan.
- Ethis, E. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics. Domaines et approches*. Paris: Armand Colin.

- Ethis, E. (2006). *Les spectateurs du temps*. Paris: L'Harmattan.
- Ethis, E. (2008). Distances esthétiques, proximités sociales : Les conditions de l'élaboration du jugement critique des publics du Festival d'Avignon. *Communications*, 83 (2), 47-64.
- Ethis, E. (2015). *Le cinéma près de la vie*. Paris: Démopolis.
- Ethis, E. (2017, Novembre 01). *Le temps donné aux silences, l'autre questionnement de l'autre...* Récupéré sur Socioblog d'Emmanuel Ethis: <https://ethis-e.blogspot.fr/2014/12/le-temps-donne-aux-silences-lautre.html>
- Ethis, E., & Pedler, E. (1999). Les spectateurs du Festival d'Avignon. *Développement culturel*, 129.
- Ethis, E., Fabiani, J.-L., & Malinas, D. (2008). *Avignon ou le Public participant*. Montpellier: L'Entretiens.
- Fabiani, J.-L. (1999 (1986)). Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France. Dans R. Moulin, *Sociologie de l'art* (pp. 231-245). Paris: L'Harmattan.
- Fabiani, J.-L. (2003/3). Pour en finir avec la réalité unilinéaire. . *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 549-565.
- Fabiani, J.-L. (2007). *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*. Paris: L'Harmattan.
- Fabiani, J.-L. (2010). Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz. *L'Année sociologique*, vol.60.
- Faget, J. (2012). Les mondes pluriels de la médiation. *Informations sociales*, vol.170, n°2, 20-26.
- Faulkner, R.-R., & Becker, H.-S. (2011). *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ?* Paris: La Découverte.
- Feige, D.-M. (2014). *Philosophie des Jazz*. Berlin: Suhrkamp.
- Feld, S. (2004). Une si douce berceuse pour la "World Music". *L'homme. Revue française d'anthropologie* 171-172, 380-408.
- Feryn, M. (2016). Olivier Roueff, Anthony Pecqueux, dirs, Ecouter de la musique ensemble. Ethnographies des écoutes musicales collectives. Culture et musées, 25, 2015. *Questions de communication*, 29 (1), 435-437.
- Feryn, M. (2016). Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio, dirs, Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques. Paris : Ed. Archives contemporaines, 2014, 212 pages. *Questions de communication*, 29 (1), 426-428.
- Feryn, M. (2017). Howard S. Becker, La Bonne focale. De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales. *Questions de communication*, 541-543.
- Fish, S. (2007 (1980)). *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris: Les Prairies ordinaires.
- Fleury, B., & Walter, J. (. (2017). Les valeurs : quelles théories, quelles méthodes ? *Questions de communication*, n°32, 153-237.
- Fleury, B., & Walter, J. (2007). *Médias, médiations, immigrations*. Nancy: Presses universitaires de Nancy.

- Fleury, B., & Walter, J. (2008). Promouvoir la diversité culturelle ? *Questions de communication*, 13, 153-169.
- Fleury, B., & Walter, J. (2012b). Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle. *ESSACHESS [en ligne]*. , Vol.5, n°2(10), p.153-163.
- Flichy, P. (1991). *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*. Paris: La Découverte.
- Flichy, P. (2010). *Le sacre de l'amateur*. Paris: Seuil.
- Flichy, P. (2017). *Les nouvelles frontières à l'ère numérique*. Paris: Seuil.
- Floch, J.-M. (1990). *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*. Paris: Presses universitaires de France.
- Floch, J.-M. (1995). *Identités visuelles*. Paris: Presses universitaires de France.
- Florin, L., Court, J.-M., & Mondot, A. D.-F. (2013). *Carla Bley : L'inattendu-e*. Paris: Naïve.
- Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur ? Dans *Dits et écrits* (pp. 789-821). Paris: Gallimard.
- Frankl, V.-E. (1988). *Découvrir un sens à sa vie avec la logothérapie*. Paris: Les Editions de l'Homme.
- Frere, M.-S., & Balima, S.-T. (2003). *Médias et Communications sociales au Burkina Faso : une approche socio-économique de la circulation de l'information*. Paris: L'Harmattan.
- Frey, B. S. (2005). *Knight Fever. Towards an Economics of Awards. Institute for Empirical Research in Economics*. University of Zurich: Mimeo.
- Frey, B. S. (2006). Giving and receiving Awards. *Perspectives on Psychological Science* 1, 377-388.
- Frey, B. S. (2007). Awards as Compensation. *European Management Review*, 6-14.
- Frith, S. (2007). La musique live, ça compte *Réseaux*, 179-201.
- Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: University Press.
- Gagné, A.-M. (2011). La confiance et le soupçon. *Communication*, vol.29.
- Geertz, C. (1978). The bazaar economy : information and search in peasant marketing. *American Economic Review*, 68-2, 28-32.
- Geertz, C. (2002). Culture, Esprit, Cerveau. Dans F. Rastier, & S. Bouquet, *Introduction aux sciences de la culture* (pp. 229-241). Paris: Presses universitaires de France.
- Gellereau, M. (2003). Nous et les autres : les représentations des identités culturelles au service de nouveaux territoires ? . *Etudes de communication*.
- Gellereau, M. (2009). Les multiples interprétations d'un patrimoine industriel : stratégies de valorisation et dispositifs de médiations. *Sciences de la société*, 78, 96-112.
- Geneviève Teil, S. B. (2011). *Le vin et l'environnement*. Paris: Mines Paris Tech.
- Gettliffe-Grant, N. (2004). Analyse de Médiation, médiatisation et apprentissage. *Apprentissage des Langues et Systèmes d'Information et de Communication*, 7-4, 153-162.

- Giddens, A. (1990). *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity.
- Gimello-Mesplomb, F. (2001). "Présentation" de la cinquième partie. "Au-delà du public : "non-public" et publics potentiels" . Dans *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquête* (p. 184). Paris: Ministère de la Culture (DEPS).
- Gimello-Mesplomb, F. (2002). "Mytho-logiques". Lorsqu'il a fallu faire le choix d'Avignon pour implanter le Festival. Dans E. Ethis, *Avignon, le public réinventé* (pp. 53-71). Paris: Ministère de la Culture - DEPS Questions de culture.
- Gimello-Mesplomb, F. (2012). *La question du soutien à la qualité dans le cinéma et l'audiovisuel en France. Socio-histoire d'un cadre d'action publique et de ses dispositifs (1946-2000). Mémoire d'habilitation à diriger des recherches*.
- Gimello-Mesplomb, F. (2014). La qualité comme clef de voûte de la politique française du cinéma. Retour sur la genèse du régime de soutien sélectif à la production de films (1953-1959). Dans D. Vezyroglou, *Retour sur la genèse du régime de soutien sélectif à la production de films (1953 - 1959)*. Comité d'histoire du ministère de la Culture. *Le cinéma : une affaire d'Etat 1945 - 1975*. Paris: La Documentation française.
- Gimello-Mesplomb, F. (2015). Les films sur l'art lauréat de "la Prime à la qualité" du CNC : portrait d'une catégorie de bénéficiaires de l'intervention culturelle publique (1954-1959). Dans *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création* (pp. 117-135). Rennes: Presse universitaire de Rennes.
- Gimello-Mesplomb, F. (s.d.). Un régime de justification comme modèle historiographique de la politique du cinéma : l'idéaltype de la "qualité". Dans *Les actes du CréSAT*. Metz: Revue du Centre de Recherche sur les Economies, les Sociétés, les Arts et les Techniques.
- Gimello-Mesplomb, F., & Amalou, Q. (2014). Reinvesting the past of cinema by digital : the photography of cine-concert. *Culture et musées*, 24, 43-61.
- Gimello-Mesplomb, F., Laborderie, P., & Souillés-Débats, L. (2016). *La ligue de l'enseignement et le cinéma - Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*. Paris: AFRHC.
- Ginsburgh, V., & Weyers, S. (1999). On the perceived quality of movies. *Journal of Cultural Economics* 23, 269-283.
- Ginsburgh, V., & Weyers, S. (2008). Quantitative approaches to valuation in the arts, with an application to movies. Dans M. Hutter, & D. Throsby, *Beyond Price. Value in Culture* (pp. 179-199). New-York: Cambridge University Press.
- Ginsburgh, V., & Weyers, S. (2011). De l'(in)efficacité des concours et des prix. Dans D. Lories, *L'Art en valeur* (p. 43). Paris: L'Harmattan.
- Ginzburg, C. (1984 (1966)). *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVIe et XVIIe siècle*. Paris: Flammarion.
- Ginzburg, C. (1989). Traces. Racines d'un paradigme indiciaire. Dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (pp. 139-180). Paris: Flammarion.
- Ginzburg, C. (1991). *Représentation : le mot, l'idée, la chose*. Paris: Armand Collin.
- Ginzburg, C., & Poni, C. (1981 (1979)). La micro-histoire. *Le Débat*.

- Glevarec, H. (2005). *Libre Antenne. La réception de la radio par les adolescents*. Paris: Colin/INA.
- Glevarec, H. (2013). *La culture à l'ère de la diversité. Essai critique trente ans après La Distinction*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube.
- Glevarec, H., & Pinet, M. (2009). La « tablature » des goûts musicaux: un modèle de structuration des préférences et des jugements. *Revue française de sociologie*, 50-3, 599-640.
- Glevarec, H., Macé, E., & Maigret, E. (2008). *Cultural Studies. Anthologie*. Paris: Armand Colin.
- Goffman, E. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Paris: Le sens commun.
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction. Trad. de l'anglais par Alain Kihm*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Goffman, E. (1979). *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus, trad. de Liliane et Claude Lainé*. Paris: Editions de Minuit.
- Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris: Editions de Minuit.
- Goodman, N. (1978). *Manières de faire des mondes*. Paris: Gallimard.
- Gras, S.-E. (2008). L'innovation en conflit : les plateformes collaboratives de musique sur Internet. *Hermès, La Revue*, n°50, 121-127.
- Gratier, M. (2001). Harmonie entre mère et bébé. Accordage et contretemps. *Enfance et Psy*, n°13, 9-15.
- Guibert, G. (2010). La scène musicale à Nantes. De la ville perçue à la ville vécue. Dans M. Grandet, *Nantes, la belle éveillé. Le pari de la culture*. Toulouse: Editions de l'Attribut.
- Guiddens, A. (1990). *The Consequence of Modernity*. Cambridge: Polity.
- Habermas, J. (1981). *Théorie de l'agir communicationnel. Tome I, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*. Paris: Fayard.
- Halbwachs, M. (1950 (1939)). La mémoire collective chez les musiciens. Dans *La mémoire collective* (pp. 168-201). Paris: Presses universitaires de France.
- Halbwachs, M. (1952). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Halbwachs, M. (2005 (1952)). *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Hall, E.-T. (1992). *Le langage silencieux*. Paris: Le Seuil.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. Dans J. Rutherford, *Community Culture, Difference* (pp. 222-2237). Londres: Lawrence and Wishart.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. Dans S. Hall, D. Held, & T. McGrew, *Modernity and its Futures* (pp. 273-316). Cambridge: Polity Press/The Open University.
- Hall, S. (1995). New cultures for old. Dans D. Massey, & P. Jess, *A Place in the World ? Places, Cultures and Globalization* (pp. 175-211). Oxford: The Open University / Oxford University Press.
- Hall, S. (1997). Codage / Décodage. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 59-71.

- Hall, S. (1997). The local and the global. Globalization and ethnicity. Dans A.-D. King, *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp. 19-39). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hall, S. (2007). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris: Editions Amsterdam.
- Hall, S., & Tony, J. (1993). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Routledge.
- Heidegger, M. (1958). *Essais et conférences, trad. A. Préau*. Paris: Gallimard.
- Hein, F. (2006). *Le monde du rock. Ethnographie du réel*. Clermont Ferrand: Editions de Minuit.
- Hein, F. (2012). *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*. Le passager clandestin.
- Heinich, N. (1991). Peut-on parler de carrières d'artistes ? Un bref historique des formes de la réussite artistique. *Art, artistes et société*, n°16, 43-54.
- Heinich, N. (1992). *La gloire de Van Gogh*. Paris: Editions de Minuit.
- Heinich, N. (1997). L'art contemporain exposé aux rejets. Pour une sociologie des valeurs. *Hermès*, 193-204.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Editions de Minuit.
- Heinich, N. (1999). *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris : La Découverte.
- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Heinich, N. (2006, vol.121, n°2). La sociologie à l'épreuve des valeurs. *Cahiers internationaux de sociologie*, 287-315.
- Heinich, N. (2009). *Faire voir, l'art à l'épreuve de ces médiations*. Bruxelles: Les impressions nouvelles.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- Heinich, N. (2017). *Des valeurs. Une approche sociologique*. . Paris: Gallimard.
- Heinich, N., & Shapiro, R. (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS.
- Hennion, A. (2000). *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*. Paris: Fayard.
- Hennion, A. (2002). L'écoute à la question. *Revue de Musicologie*, n° 88/1, 95-149.
- Hennion, A. (2003). Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût. Dans O. Donnat, & P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. (pp. 287-304). Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Hennion, A. (2005). Pour une pragmatique du goût. *Papiers de recherche du CSI*.
- Hennion, A. (2005, Juin 01). *Sciences Humaines*. Récupéré sur La musique, entre le geste et la chose: https://www.scienceshumaines.com/la-musique-entre-le-geste-et-la-chose_fr_12593.html
- Hennion, A. (2007). *La passion musicale*. Paris: Métailié.
- Hennion, A. (2009). Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, 55-78.

- Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation française.
- Hernant, E., & Latour, B. (1998). *Paris, ville invisible*. Paris: La Découverte.
- Hofstein, F. (2001). *La drogue du jazz. L'homme*.
- Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy : Aspects of Working Class Life*. Penguin Books.
- Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris: Cerf.
- Hume, D. (1742). *De la délicatesse du goût et de la passion*.
- Husserl, E. (2011). *Expérience et jugement*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ihadjadene, M., Kembellec, G., & Szoniecky, S. (2013). Classifications et dispositifs informationnels. *Hermès, La Revue*, vol.66, n°2, 173-180.
- Jacobi, D. (1984). Du discours scientifique, de sa reformulation et de quelques usages sociaux de la science. *Langue française*, vol.64, n°1, 38-52.
- Jacobi, D. (1999). *La communication scientifique. Discours, figures, modèles*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Jacobi, D. (2000). Les faces cachées du point de vue dans les discours d'exposition. *La Lettre de l'OCIM*, n°100, 44-53.
- Jacobi, D. (2018). *Culture et éducation non formelle*. Québec: Presses de l'université du Québec.
- Jamin, J., & Williams, P. (2010). *Une anthropologie du jazz*. Paris: CNRS Editions.
- Jauss, H. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, tr. fr. C.Maillard. Paris: Gallimard.
- Jeanneret, Y. (2001). Autre chose qu'un discours, davantage qu'un accompagnement, mieux qu'une résistance. *Terminal*, 85.
- Jeanneret, Y. (2004). Une monographie polyphonique. Le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui. *Etudes de communication*, n°27.
- Jeanneret, Y. (2007 (2000)). *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*. Villeneuve d'Asq: Septentrion.
- Jeanneret, Y. (2008). *Penser la trivialité volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*. Paris: Lavoisier.
- Jeanneret, Y. (2009). La relation entre médiation et usage dans les recherches en information-communication. *Jeanneret, Yves (2009), « La relation entre médiation et usage dans les recherches en information-communication en France », RECIIS : Electronic Journal of Communication Information & Innovation in Health [en ligne], vol. 3, no 3, vol.3, n°3*.
- Jenkins, H. (2008). La filk et la construction sociale de la communauté de fans de science-fiction. Dans E. M. Hervé Glevarec, *Cultural Studies, Anthologie* (pp. 212-222). Paris: Armand Colin / INA.
- Jenkins, H. (2013). *La culture de la convergence*. Paris: Colin/INA.
- Jodelet, D. (2003). *Les représentations sociales. 7ème édition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Johnson, B. (1987). *The Oxford companion to Australian jazz*. Melbourne: Oxford University Press.

- Johnson, B. (2000). *The Inaudible Music: Jazz, gender and Australian modernity*. Sydney, NSW, Australia: Currency Press Pty Ltd.
- Jonas, H., & Greisch, J. (2013). *Le principe de responsabilité : Une éthique pour la civilisation technologique*. Paris: Champs.
- Jost, F. (1997). La promesse des genres. Dans D. Pasquier, & F. Jost, *Le genre télévisuel* (pp. 11-31). Paris: CNET-CNRS.
- Jost, F. (1998). *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Jost, F. (2007). *Le culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*. Paris: CNRS Editions.
- Julien-Casanova, F. (2003). Comment la médiation culturelle. La pratique d'un mode-modèle et ses actualisations : les interventions de type conversationnel en présence directe. *MEI*, 19.
- Jullier, L. (2002). *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris: La Dispute.
- Kaiser, M. (2012). *Les politiques publiques liées aux musiques populaires en France: la dimension culturelle en question, thèse de Marc Kaiser sous la direction de Eric Maigret*. Paris: Université Paris 3.
- Kaiser, M. (2014). De la constitution d'un patrimoine à partir d'artefacts éphémères : l'exemple du disque vinyle. *Hybrid, n°1, Patrimoines éphémères*.
- Kant, E. (1788). *Critique de la raison pratique*.
- Kant, E. (1993). *Critique de la faculté de juger, trad. A.Philonenko*. Paris: Vrin.
- Karpik, L. (1985). Avocat : une nouvelle profession ? *Revue française de sociologie*, 26-4, 571-600.
- Karpik, L. (1989). L'économie de la qualité. *Revue française de Sociologie*, 30-2, 187-210.
- Karpik, L. (1996). Dispositifs de confiance et engagements crédibles. *Sociologie du travail*, 38-4, 527-550.
- Karpik, L. (2007). *L'économie des singularités*. Paris: Gallimard.
- Kaufmann, J. C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris: Nathan.
- Kaufmann, J.-C. (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris: Armand Collin.
- Laborde, D. (2001). Thelonious Monk, le sculpteur de silence. *L'Homme*, 158-159, 139-178.
- Lambeau, C. (2010). "Communication musicale" ? Contruire la musique comme objet pour les SIC. *Études de communication*, 35, 135-148.
- Lambert, E. (2009). Les médiations gustatives ou l'art de la mise en bouche. *Culture & Musées*, 13, 49-70.
- Lamizet, B. (2000). *La médiation politique*. Paris: L'Harmattan.
- Lamizet, B. (2007). La polyphonie urbaine : essai de définition. *Communication et organisation*, 32, 14-25.
- Landowski, E. (1998). *Sémiotique gourmande. Du goût, entre esthésie et sociabilité*. Limoges: Pulim.
- Landowski, E. (2004). *Passions sans nom*. Paris: Presses universitaires de France.

- Latour, B. (1984). *Les Microbes : Guerre et paix, suivi de Irréductions*. Paris: Métailié.
- Latour, B. (2000). Factures / fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement. Dans M. P. André Micoud, *Ce qui nous relie* (pp. 189-208). La Tour d'Aigues: L'Aube.
- Latour, B. (2006). *Changer la société, refaire la sociologie*. Paris: La Découverte .
- Latour, B. (2006). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- Latour, B., & Woolgar, S. (1988). *La vie de laboratoire*. Paris: La Découverte.
- Latour, B., Callon, M., & Akrich, M. (2006). *Sociologie de la traduction*. Paris: Presse des Mines.
- Le Guern, P. (2012). Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique. *Réseaux*, 29-64.
- Le Guern, P. (2016). *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*. Paris: Presses des Mines.
- Le Guern, P. (2017). *En quête de musique. Questions de méthode à l'ère de la numérimorphose*. Paris: Ed. Hermann.
- Léandre, J. (2017, Décembre 14). Récupéré sur Culture jazz: <http://www.culturejazz.fr/spip.php?article3233>
- Leveratto, J.-M. (2000). *La mesure de l'art*. Paris: La Dispute.
- Leveratto, J.-M. (2006). Les techniques du corps et le cinéma. *Le Portique*, 17.
- Leveratto, J.-M. (2007). *De "l'étoile" à la "star". L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité*. Rennes: Presse universitaire de Rennes.
- Leveratto, J.-M., & Jullier, L. (2010). *Cinéphiles et cinéphilies*. Paris: Armand Colin.
- Leveratto, J.-M., & Trépos, J.-Y. (2010, Avril 20). *Éléments pour une rencontre de la sociologie et de l'économie*. Récupéré sur Canal-U: https://www.canal-u.tv/video/canal_socio/l_innovation.5898
- Leveratto, J.-M. (2006). *Anthropologie du spectacle*. Paris: La Dispute.
- Levinson, J. (1998). *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell.
- Levy, C. (2015). *Le roman d'une vie. Les livres de chevet et leurs lecteurs*. Paris: Editions Hermann, coll. "Société et pensées".
- Levy, J. (1999). *Le tournant géographique: penser l'espace pour lire le monde*. Paris: Belin.
- Livingstone, S. (2005). *Audiences and Publics : When Cultural Engagement Matters for the Public Sphere*. Intellect Press.
- Lizé, W. (2008). *L'amour du jazz. Sociologie du goût musical*. Université Paris VIII Saint-Denis: Thèse pour le doctorat de sociologie.
- Lizé, W. (2016). La légitimité du jazz et des musiques savantes. *RESET*, n°5.
- Lizé, W., Naudier, D., & Sofio, S. (2014). *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*. Paris: Les archives contemporaines.

- Loopuyt-Bachir, T. (2011). *Une musique du monde faite en Allemagne ? : Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui*, Thèse de doctorat en Musique, histoire, société sous la direction de Michael Werner et olfgang aschuba. Paris: Ecole des hautes études en sciences sociales.
- Macé, E. (2006). *Les imaginaires médiatiques, une sociologie post-critique des médias*. Paris: Amsterdam.
- Madiot, B. (1996). Identité des musiciens de jazz et Orchestre National de Jazz. In *Musique et politique*. Dans A. Darré, *Musique et politique. Les répertoires de l'identité* (pp. 51-60). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*. Paris: Grasset.
- Maigret, E., & Macé, E. (2005). *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Armand Collin.
- Maisonneuve, S. (2001). De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une culture musicale nouvelle dans les années 1920 et 1930. *Terrain*, 11-28.
- Maisonneuve, S. (2002). Bach, La Folle Journée. Dans S. Maisonneuve, A. Hennion, & G. Teil, *Le goût comme un faire ensemble* (pp. 31-106). Paris: Ministère de la Culture.
- Maisonneuve, S. (2009). L'expérience festivalière : dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût. Dans A. Pecqueux, & O. Roueff, *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale* (pp. 85-115). Paris: Editions de l'EHESS.
- Maisonneuve, S. (2012). Techno-logies musicales. *Communications*, 91(2), 77-92.
- Malinas, D., & al, e. (2012). Continuer le Festival d'Avignon Mythes et "fonction-auteur". *Communication et langages*, 129-138.
- Malinas, D., & Spies, V. (2006). Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt»: l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision. . *Culture & Musées*, 7.1, 39-63.
- Mallet, J. (2013). "World Music". Une question d'ethnomusicologie ? *Cahiers d'Etudes africaines*, 168, XLII-4, 831-852.
- Malloch, S., & Trevarthen, C. (2008). *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 95-117.
- Marcus, G.-E. (2002). Au-delà de Malinowski et après Writing Culture : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie. *Ethnographiques.org*, n°1.
- Maresca, B., Gaudet, B., & Evans, C. (2007). *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet : Attractivité, fréquentation et devenir*. Paris: Editions de la Bibliothèque publique d'information.
- Maresca, S. (2004). L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne. *Etudes photographiques*, n°15.

- Mariette, A. (2010). "Engagement par les œuvres" et/ou "par le nom". Le cas des réalisateurs du "cinéma social" français dans les années 1990-2000 . Dans V. Roussel, *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*. Vincennes: Presses universitaires de Vincennes.
- Martin-Juchat, F., Lépine, V., & Aznar, M. (2018). L'agir affectif dans le travail d'encadrement : un objet de recherche interdisciplinaire. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 12.
- Mattelart, A., & Neveu, E. (2003). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris: La Découverte.
- Maurin, E. (2009). *La peur du déclassement. Une sociologie des récessions*. Paris: Seuil.
- Mauss, M. (1947). *Manuel d'ethnographie*. Paris: P.B. Fayot.
- Mauss, M. (1950). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. Dans M. Mauss, *Sociologie et anthropologie* (pp. 145-285). Paris: Presses universitaires de France.
- Mauss, M. (1950). Les techniques du corps. Dans *Sociologie et anthropologie* (pp. 365-386). Paris: Presses universitaires de France.
- McDonald, G. (1988). The economics of rising stars. *American Economic Review*, vol.78-1, 155-166.
- Mead, G.-H. (1934). *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University Press.
- Méchoulan, E. (2010). Intermédialités : ressemblances de famille. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques = Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 233-259.
- Mélot, M. (2001). Culture, transmission et communication. *Les cahiers de médiologie*, 150-151.
- Menger, P.-M. (1986). L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine. Dans R. Moulin, *Revue française de sociologie* (pp. 445-479). Paris: Sociologie de l'art et de la littérature.
- Menger, P.-M. (1989). Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'Année Sociologique*, 39, 111-151.
- Menger, P.-M. (1991). Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle. . *Revue française de sociologie*, XXXII, n°1, 61-74.
- Menger, P.-M. (1993). *Le marché du travail et l'emploi intermittent dans les arts du spectacle*. Paris: Centre de sociologie des arts.
- Menger, P.-M. (2002). Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven. *Annales HSS*, n°4, 967-999.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris: Seuil.
- Menger, P.-M. (2004). Talent et réputation. Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, ce qui prévaut dans la sociologie. Dans A. P. Alain Blanc, *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker* (pp. 105-161). Paris: L'Harmattan.
- Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard/Seuil.
- Menger, P.-M. (2012). *Etre artiste : œuvrer dans l'incertitude*. Paris: Al Dante.

- Menu, J.-P. (2015). *Au fil de l'éducation socioculturelle dans l'enseignement agricole (1971-2000). Mémoire et questions vives*. Paris: L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merton, R. K. (1988). The Matthew effect in science. *Cumulative advantage and the symbolism of intellectual property*, 606-623.
- Merzeau, L. (2013). Editorialisation collaborative d'un événement. *Communication & Organisation*, n°43.
- Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Bourgeois.
- Metz, C. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Meunier, J.-P., & Peraya, D. (2004). *Introduction aux théories de la communication. Analyse sémiopragmatique de la communication médiatique*. Bruxelles: De Boeck.
- Miège, B. (2000). *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Miège, B. (2012). La théorie des industries culturelles (et informationnelles), composante des SIC. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*.
- Moeglin, P. (2012). Une théorie pour penser les industries culturelles et informationnelles ? *Revue française des sciences de l'information et de la communication*.
- Mogoutov, A., & Vichnevskaja, T. (2006). Réseau Lu, outil d'analyse exploratoire des données hétérogènes en sciences sociales. Réseaux, temps, paroles et textes. Dans D. M. De Loenzien, *Les approches qualitatives dans les études de population. Théorie et pratique* (pp. 245-269). Paris: AUF, Editions des archives contemporaines.
- Moles, A. (1998). *Les sciences de l'imprécis*. Paris: Seuil.
- Molinier, P. (2009). Temps professionnel et temps personnel des travailleuses du care : perméabilité ou clivage ? *Temporalités*, n°9.
- Mongeau, P., & Tremblay, J. (2011). *Tableur sur le plaisir. Tactiques et stratégies de communication*. Québec: Presses universitaires de Québec.
- Morin, E. (1957). *Les Stars*. Paris: Seuil.
- Morin, E. (1996, Décembre). Le besoin d'une pensée complexe, in 1966-1996, La passions des idées . *Magazine littéraire, hors-série*.
- Moscovici, S. (1976). *Social Influence and Social Change*. Londres: Academic Press.
- Moscovici, S. (1984). The phenomenon of social representations. Dans R. Farr, & F. Moscovici, *Social Representations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moscovici, S. (1994). *Psychologie sociale des relations à autrui*. Paris: Nathan.
- Moscovici, S. (2013). *Le scandale de la pensée sociale*. Paris: EHESS.
- Moulin, R. (1986). Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. *Revue française de sociologie*, 369-395.

- Moulin, R. (1995). *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion.
- Moulinier, P. (2016). *Les politiques publiques de la culture en France*. Paris: Presses universitaires de France.
- Moureau, N., & Sagot-Duvaurox, D. (1992). Les conventions de qualité sur le marché de l'art, d'un académisme à l'autre. *Esprit*, n°10, 43-54.
- Mucchielli, A. (2000). *La nouvelle communication*. Paris: Armand Collin.
- Mucchielli, A. (2010). *Les modèles de la communication, in La Communication -Etat des savoirs*. Paris: Editions Sciences Humaines.
- Neveu, C. (2011). Démocratie participative et mouvements sociaux : entre domestication et ensauvagement ?, . *Participations*, vol. 1, n°1, 186-209.
- Nicolas Dodier, I. B. (1997). Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique. *Revue française de sociologie*, n°38-1, 37-66.
- Nowak, N. (2013). Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores. . *Volume !*, 10-1, 227-228.
- Octobre, S. (2016). L'usage du numérique et les jeunes : source d'une révolution culturelle ? *Observatoire québécois du loisir*, Volume 13, n°6.
- Paddison, M. (2001). Perspective critique sur la musique et les relations sociales : vers une théorie de la médiation. Dans I. Deliege, & M. Paddison, *Musique contemporaine. Perspectives théoriques et philosophiques* (pp. 293-301). Sprimont: Mardaga.
- Paris, T. (2010). Des industries culturelles aux industries créatives : un changement de paradigme salutaire ? *TIC & Société*, vol.4, n°2.
- Pasquier, D. (1999). *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Pasquier, D. (2005). *Cultures lycéennes : la tyrannie de la majorité*. Paris: Ed. Autrement.
- Pasquier, D. (2012). La sortie au théâtre. Réseau de conseil et modes d'accompagnement. *Sociologie*, vol. 3 (1), 21-37.
- Passeron, J. C. (1990). Biographies, flux, itinéraires, trajectoires. *Revue française de sociologie*, 3-22.
- Passeron, J.-C. (1991). *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris: Nathan.
- Pecqueux, A., & (dir.), O. R. (2009). *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris: Editions de l'EHESS.
- Pedler, E. (1994). En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique. *Réseaux*, vol. 12, n°68, 85-104.
- Pedler, E. (2003). *Entendre l'opéra : une sociologie du théâtre lyrique*. Paris: L'Harmattan.
- Pedler, E. (2004). Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation symbolique. *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVI, n°1, 127-144.

- Pedler, E. (2010/2). Les sociologues de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales. *L'année sociologique*, 305-330.
- Pedler, E. (2016). *L'esprit des lieux*. Paris: Editions de l'EHESS.
- Peirce, C.-S. (1978 (1958)). *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil.
- Pequignot, B. (1991). *La relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*. Paris: L'Harmattan.
- Peraya, D. (1998). Théories de la communication et technologies de l'information et de la communication. Un apport réciproque. *Revue européenne des sciences sociales, Mémoire et savoir à l'ère informatique, XXXVI (111)*, 171-188.
- Perrenoud, M. (2006). *Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu*. Paris: L'Harmattan.
- Perrenoud, M. (2007). *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris: La Découverte.
- Perret, J.-B. (2004). Y a-t-il des objets plus communicationnels que d'autres ? *Hermès, n°38*, 121-127.
- Pessin, H. B. (2006). Howard S. Becker & Alain Pessin Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. *Sociologie de l'Art, vol. opus 8, n°1*, 163-180.
- Peterson, E. (1925). Qu'est-ce que la théologie ? Dans E. Peterson, *Le Monothéisme : un problème politique et autres Traités, traduit de l'allemand par Anne-Sophie Astrup avec la collaboration de Gilles Dorival pour le latin et le grec, préface de Bernard Bourdin*, (pp. 127-149). Paris: Bayard.
- Peterson, R. (1999). *Creating country music : Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Picard, D. (1992). De la communication à l'interaction : l'évolution des modèles. *Communication & Langages, 93*, 9-25.
- Plimis, O. (2007). Des employeurs multiples au noyau dur d'employeurs : relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents. *Sociologie du Travail, n°49*, 297-315.
- Poissenot, C. (2012). Les publics au coeur de la communication. Dans *Faire connaître et valoriser sa bibliothèque : Communiquer avec les publics*. Villeurbanne: Presses de l'enssib.
- Pourquier-Jacquín, S., & Feryn, M. (2016). La Ligue de l'Enseignement et le cinéma : l'éducation cinématographique dans le réseau de l'UFOLEIS (1945-1989). Colloque, Institut national d'histoire de l'art, 13-14 novembre 2015. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze, vol.78, n°1*, 202-203.
- Pronovost, G. (2005). *Temps sociaux et pratiques culturelles*. Québec: PUQ.
- Quéré, L. (1982). *Les Miroirs équivoques*. Paris: Aubier-Montaigne.
- Raibaud, Y. (2011). *Jean-Claude Taddei (dir.). Les territoires du jazz*. Angers: Presses universitaires d'Angers.
- Ravet, H. (2015). *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*. Paris: Musicologies.

- Rebillard, F. (2006). Du traitement de l'information à son retraitement. La publication de l'information journalistique sur l'internet. *Réseaux*, 29-68.
- Renaud, G. (1995). Le formel et l'informel : une tension créatrice continue. *Symbolique urbaine et foi chrétienne, volume 3 (1)*.
- Renucci, F., & Réol, J.-M. (2015/2). Introduction générale. *Hermès, n°72*, 14-17.
- Ribac, F. (2005). Du rock à la techno. *Mouvements, n°42*, 70-81.
- Ribac, F. (2013). *Les feux du rock : une tentative de généalogie*. Avignon: Editions universitaires d'Avignon.
- Ribac, F. (2014). *Les spectacles en Ile-de-France*. Paris: Arcadi Ile-de-France.
- Ricoeur, P. (2004). *A l'école de la phénoménologie*. Paris: Vrin.
- Rigaudière, A. (2014). L'exemple musical, un objet de médiation : à lire, à voir et à écouter. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 39-50.
- Rogers, C. R. (1980). *A Way of Being*. Boston: Houghton Mifflin.
- Rondeau, K. (2011). L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au coeur de la construction identitaire. *Recherches qualitatives, vol. 30 (2)*, 48-70.
- Rosa, H. (2013). *Accélération. Une critique sociale du temps traduit de l'allemand par Didier Renault*. Paris: La Découverte.
- Rosen, S. (1981). The economics of Superstars. *American Economic Review*, 845-858.
- Rosen, S. (2004). *The Economics of Real Superstars: The Market for Rock Concerts in the Material World*. Princeton University and NBER.
- Roueff, O. (2002). Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club. *Revue de Musicologie, vol.88, n°1*, 67-93.
- Roueff, O. (2003). De la légitimation du jazz. Dans P. Tolila, & O. Donnat, *Les publics. Politiques publiques et équipements culturels* (pp. 319-341). Paris: FNSP.
- Roueff, O. (2014). *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*. Paris : La Dispute.
- Roueff, O. (2016, Septembre 1). *Etudes et ouvrages*. Récupéré sur Centre Régional du Jazz en Bourgogne et en Franche Comté: <http://www.crbourgognefranchecomte.org/?id=46>
- Rouet, F. (2013). *Le Livre : une filière en danger ?*. Paris: La Documentation française.
- Ruby, C. (2007). *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. Bruxelles: La Lettre Volée.
- Ruby, C. (2011). L'expérience du spectateur, dans le programme "esthétique" humien. *Le Philosophoire, 36 (2)*, 179-206.
- Rueda, A. (2010). Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ? *Les Enjeux de l'Information et de la Communication, n°2*, 88-103.

- Sagot-Duvauroux, D. (1995). Incertitude qualitative et fonctionnement des marchés artistiques. Dans F. Benhamou, J. Farchy, & D. Sagot-Duvauroux, *Approches comparatives en économie de la culture* (pp. 615-633). Paris: IGREC-ADDEC.
- Sagot-Duvauroux, D., & Guibert, G. (2013). *Musiques actuelles : ça part en live. Mutations économiques d'une filière culturelle*. Paris: IRMA / DEPS.
- Sauvageot, A. (2007). *Sophie Calle : l'art caméléon*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Schütz, A. (2006/3). Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés*, 15-28.
- Schütz, A. (2007). *Ecrits sur la musique : 1924-1956*. Paris: Editions MF.
- Simmel, G. (1992). *Le conflit*. Paris: Circé.
- Sklower, J. (2007). *Free jazz, la catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960 - 1982)*. Paris: L'Harmattan.
- Soulages, J.-C. (1999). *Les mises en scène visuelles de l'information*. Paris: Nathan/INA.
- Stiegler, B. (2001). *La technique et le temps*. Paris: Galilée.
- Strauss, A. (1978). *Negotiations, varieties, contexts, processes and social order*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Strauss, A. (1992). *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme*. Paris: A.-M. Métailié.
- Straw, W. (1991). Cultural scenes. *Society and leisure*, 27(2), 411-422.
- Sue, R. (1993). La sociologie des temps sociaux : une voie de recherche en éducation. *Revue française de pédagogie*, n°104, 61-72.
- Surreaux, S. (2012). La distinction d'une élite sociale par l'habit au siècle des Lumières. Les maréchaux de France et leur garde-robe. *Apparence(s)*.
- Taillibert, C. (2013). Les festivals aux prises avec l'engagement citoyen. *Colloque international : l'engagement au cinéma*.
- Tardy, C. (2012). *Représentations documentaires de l'exposition*. Paris: Ed. Hermann.
- Teil, G. (2003). *Aimer le vin : pratiques de la perception*. Toulouse: Editions Octarès.
- Thévenot, L. (2006). *L'action au pluriel*. Paris: La Découverte.
- Thibaud, J.-P. (2002). Visions pratiques en milieu urbain. Dans *Regards en action : vers une ethnographie de l'espace public* (pp. 21-54). Grenoble: A la Croisée.
- Tiffon, V. (2002). Pour une médiologie musicale. *MEI*, n°17, 95-107.
- Tocanne, B. (2017). Industries culturelles et musiques festives...assez ! *Les Allumés du Jazz*, 5.
- Touché, M. (1996). Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux. *Les annales de la recherche urbaine*, vol.70, n°1, 58-67.
- Touché, M. (2007). Muséographier les « musiques électro-amplifiées ». Pour une socio-histoire du sonore. *Réseaux*, n°141-142, 97-141.

- Touilou, C., & Repaire, V. (2010). *Les 11-18 ans et les bibliothèques municipales*. Paris: Les Editions de la BPI.
- Trépos, J.-Y. (1992). Consommateurs ou usagers ? Définitions éprouvées et situations éprouvantes. Dans M. Chauvière, & J.-T. Godbout, *Les usagers, entre marché et citoyenneté*. Paris: L'Harmattan.
- Trépos, J.-Y. (1992). Réseaux contre toiles d'araignée. Une construction de la cause des toxicomanes face au sida. *Politix*, n°17.
- Trepos, J.-Y. (1996). *Sociologie de l'expertise*. Paris: Presses universitaires de France.
- Trépos, J.-Y. (2004). L'équipement politique des passions. *Le Portique*, n°13-14.
- Trépos, J.-Y. (2006). Savoirs professionnels et situations d'expertise. *Knowledge, Work, Society / Savoir, Travail, Société*, vol.4, n°2.
- Trognon, A. (1991). L'interaction en général : sujets, groupes, cognitions, représentations sociales. *Connexions*, n°57, 9-25.
- Turbé, S. (2011). *Observation de trois scènes locales de musique métal en France. Pratiques amateurs, réseaux et territoire*. Metz : Université de Lorraine: Thèse de doctorat en Sociologie sous la direction de Jean-Marc Leveratto.
- Turbé, S. (2017). Mesurer les degrés d'engagement dans les mondes musicaux. Du public au non public de musique métal. *¿ Interrogations ?*, N°24.
- Vaillancourt, R. (2003). *Le temps de l'incertitude : Du changement personnel au changement organisationnel*. Québec: Presses de l'Université de Québec.
- Veyne, P. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Paris: Editions du Seuil.
- Voirol, O. (2008). Médiations et théorie critique, Questions et actualité d'un projet sociologique. *Réseaux* 148-149, 47-78.
- Vygotski, L.-S. (1997). *Pensée et langage*. Paris: La Dispute.
- Vygotski, L.-S. (1998 (1933)). *Théorie des émotions : étude historico-psychologique*. Paris : L'Harmattan.
- Wacquant, L. (2000). *Corps et âme : carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille: Mémoires sociales.
- Wallon, H. (1931). Comment se développe, chez l'enfant, la notion du corps propre. *Journal de Psychologie*, n°28, 706-748.
- Walter, J. (2005). *La Shoah à l'épreuve de l'image*. Paris: Presses universitaires de France.
- Walter, J. (2015). Vies d'objets, souvenirs de guerres : mettre en scène, raconter. Dans J. Walter, & B. Fleury, *Vies d'objets, souvenirs de guerres* (pp. 7-24). Nancy: Editions universitaires de Lorraine.
- Walter, J., & Fleury, B. (2015). *Carrières de témoins de conflits contemporains. Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateurs*. Nancy: Presses universitaires de Nancy.

- Weber, M. (1971). *Economie et société. Tome 1 : Les catégories de la sociologie*. Paris: Plon.
- Winkin, Y. (1977). L'agent double. Eléments pour une définition du producteur culturel. *L'art et l'argent*, n°4, 43-50.
- Winkin, Y. (1981). *La Nouvelle communication*. Paris: Seuil.
- Winkin, Y. (1996). *Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain*. Bruxelles: De Boeck.
- Zelizer, V. (2001). Transactions intimes. *Genèses*, 42.
- Zenouda, H. (2013). Apport des sciences de l'information et de la communication à l'analyse du "fait musical". Dans B. Vacher, C. Le Moëne, & A. Kiyindou, *Communication et débat public : les réseaux numériques au service de la démocratie ?* (pp. 537-544). Paris: L'Harmattan.
- Zerbib, O., & Malinas, D. (2003). Les cicatrices cinéma(pho)tographiques des spectateurs cannois. *Protée*, vol.31, n°2, 63-71.

Index

A

Abd Al Malik	153
Académie Charles Cros	300, 301
Académie du Jazz	72, 111, 160, 295
ACT	153
ADAMi	105, 277
AFIJMA	
Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles	35, 94, 248, 278
Ahmad Jamal	153
Airelle Besson	78, 92
AJC	
Association Jazzé Croisé	5, 35, 49, 94, 103, 105, 168, 248, 257, 278, 333
AJMi	
Association de Jazz et Musiques Improvisées ..	5, 26, 40, 41, 47, 49, 63, 66, 79, 84, 134, 139, 140, 141, 180, 183, 198, 211, 213, 217, 224, 226, 235, 239, 246, 259, 289, 308, 341, 347, 354, 356
Al Jarreau	300
Alain Gerber	198
Alain Guerrini	261
Alain Vankenhove	77
Aldo Romano	78, 91, 103, 214
Alex Dutilh	5, 278
André Cayot	5, 277, 278
André Minvielle	22
André Verchuren	23
Andy Emler	76, 95, 121
Anne Ducros	251
Anne Quillier	95
Anteprima	222
Anthony Braxton	175, 259
Antonin Tri Hoang	77
Archie Shepp	175, 259
ARFI	
Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire	103
Arnaud Merlin	5, 214, 300, 301
Art Van Damme	85
ASSEDIC	
ASSociation pour l'Emploi Dans l'Industrie et du Commerce	142
Auditorium du Thor	294

B

Barre Phillips	191, 198
Bastien Stil	77
Benjamin Moussay	76
Benjamin Siksou	105
Benoit Delbecq	77
Bernard Lubat	22
Bernard Santacruz	78
Bill Evans	331
Billie Holiday	294
Bireli Lagrène	231
Black Power	199
Blue Note	46, 159, 191, 196
Bob Dylan	198
Boy Georges	23

Brad Mehldau	149
Bref	198
Bruno Chevillon	76
Bruno Rumen	139, 188, 213

C

Camille Bertault	91
Carla Bley	163, 329
Caroline Casadesus	98
Cedric Piromalli	77
Charles Mingus	329
Charlie Haden.....	300
Charlie Parker.....	121, 139
Chat Pitre.....	251
Chick Coréa.....	121
Choc Jazz Magazine.....	199
Chorus	93, 177, 317, 338
Christophe Dal Sasso	116
Christophe Lavergne	77
Christophe Marguet.....	76
Christophe Monniot.....	76
CIM	
Centre d'Informations Musicales	199, 248
Cité de la Musique.....	248
Clarence Penn.....	181
Claude Tchamitchian.....	70, 76
CMDL	
Centre Musique Didier Lockwood	92
CNMA	
Concertation Nationale pour les Musiques Actuelles	277, 278
CNSM	93
CNSMDP	
Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.....	92, 93, 95, 170
CNV	
Centre National de la chanson, des Variétés et du jazz.....	94, 277
Cohelmec	103
Colette	304
Concours à Montreux	98
Concours Thelonious Monk	98
Conservatoire de Nice	26
Count Basie	338
Coups de Cœur de TSF Jazz.....	199
Culture Jazz.....	111, 116, 183, 184, 353

D

Daniel Erdmann	77
Daniel Humair	78, 93, 95
Dave Brubeck.....	300
David Chevallier	78
David Encho.....	98
Denis Leloup	78
Diana Krall	161
Didier Bergen.....	5
Didier Havet.....	78
Didier Ithursarry.....	78
Didier Lockwood.....	91, 92, 98, 214
Dizzy Gillespie.....	32, 259, 345, 356
Django Reinhardt	23, 72, 82, 139, 159, 295, 345, 356, 369
DMDTS	

Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles	277
Dominique Pifarély	77
Don Cherry	103
DRAC	
Direction Régionale des Affaires Culturelles	96, 278
Dré Pallemarts	93
Drew Gress	70
Duke Ellington	329, 338

E

ECM	
Edition of Contemporary Music.....	160, 163
Eddy Louiss.....	300, 374
Edward Perraud.....	76
EJMA	
Ecole de Jazz et Musiques Actuelles	93
Ella Fitzgerald	44, 162, 294
Emile Parisien	70, 76, 84, 140, 289
Emile Spanyi	93
Eric Echampard	70, 76
Eric Harland	78
Esbjörn Svensson	300
Europa Jazz	258
Evan Parker	259

F

Fabrice Martinez	78
Fabrice Moreau	78
Festival d'Amougies	175
Festival d'Avignon.....	101, 177, 221, 246, 259, 260, 323, 325, 333, 334, 367, 368, 369
Festival des Vents.....	323
Fête de la Musique	310, 316, 319
FFF Télérama	199
Fidel Fourneyron	77
Fiona Mombet	92
Florence Ducommun	5, 183, 184, 188, 213, 254
FNAC	160, 196, 255
FNEIJMA	
Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et des Musiques Actuelles.....	92, 94
Folle Journée de Nantes	119
Fondation BNP Paribas	119
France Bleu	219
France Culture	334
Francesco Bearzatti	77
Franck Agulhon.....	70, 77
Franck Bergerot.....	5, 198, 199, 254, 261
Franck Tortiller	78, 95
Franck Vaillant.....	78
François Boncompain.....	5, 277
François Corneloup	76, 91, 331
François Jeanneau	92, 93, 95
François Merville	77
François Théberge	92
François Thuillier	70, 76
François Verly	77
Frank Woeste	77, 181
Frank Zappa	175
Fred Pallem	95
Frédéric Charbaut.....	105

Frédéric Chiffolleau	77
Frederic Gastard	78
FSJ	
Fédération des Scènes de Jazz	94, 105

G

Génération SPEDIDAM.....	48
George Gershwin.....	330
George Russell	300
Géraldine Laurent.....	78, 159
Gérard de Haro	5, 191
Gerri Allen.....	300
Gerry Hemingway	139
Gibert Joseph.....	160
Gil Evans.....	329
Gilles Coronado	77
Glenn Ferris.....	93
Gregory Porter.....	251
Guillaume Roy	77
Guillaume Séguron.....	139
Gus Viseur.....	23

H

Hank Jones	300
Hasse Poulsen.....	76
HEMU	
Haute École de Musique.....	93
Henri Texier	77, 103
Herbie Hancock.....	196
Hervé Sellin.....	92, 93

I

Ibrahim Maalouf.....	44, 78, 88, 113, 147, 181, 251
In a Silent Way.....	196
IRMA	
centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles.....	105
Irving Berlin	330

J

Jack Lang	94
Jacques Brel	10
Jane Birkin	98
Jazz à Juan les Pins.....	91
Jazz à la Tour d'Aigues	183
Jazz à Vienne.....	98, 101, 258, 259, 325
Jazz en Scène.....	105
Jazz Hot.....	199
Jazz in Marciac.....	101, 169, 258, 259
Jazz Magazine	105, 198, 199
Jazz Migration.....	35, 48, 52, 105
Jazz Radio	183
Jazzahead	27, 39, 48, 52
Jazzdor	258
Jean Aussanaire.....	76, 133
Jean-Baptiste Rehaalt.....	77

Jean-Charles Richard.....	78
Jean Cocteau.....	304
Jean-Louis Pommier.....	76
Jean-Luc Cappozzo.....	76
Jean-Paul Ricard.....	5, 254
Jean-Claude Rochat.....	93, 317, 338
Jean-François Jenny Clark.....	214
Jean-Michel De Bie.....	187
Jean-Michel Pilc.....	91
Jeanne Added.....	78, 88, 110, 111, 112
Jean-Paul Ricard.....	79
Jérôme Bouet.....	277
Jérôme Kern.....	330
Jerome Regard.....	77
Jimi Hendrix.....	259
Jo Privat.....	23
Joachim Kuhn.....	70, 153
Joce Mienniel.....	70, 77
Joe Zawinul.....	300
Joëlle Leandre.....	77
John Coltrane.....	106, 154, 329
John Lewis.....	300
John Zorn.....	259
Jonathan Duclos Arkilovitch.....	303, 304

K

Kalthoum.....	181
Katia Touré.....	5
Keith Jarrett.....	162, 163, 259

L

L'Explo.....	227, 310, 314
La Gare de Coustellet.....	226, 369
La Guerre des étoiles.....	234
La Rue Kétanou.....	85
Label Bleu.....	119
Label MFA.....	278
Laboratoire Electrique.....	134
Lalaland.....	225
Larry Grenadier.....	181
Laurent Blondiau.....	78
Laurent Carrier.....	5
Laurent Dehors.....	76
Laurent Klunge.....	5, 83, 158, 159
Le Barrio.....	183, 310
Le Délirium.....	310
Le Figaro.....	187
Le Monde.....	187
Le Zinzolin.....	226, 310
Lee Konitz.....	199
Lee Morgan.....	196
Les Allumés du Jazz.....	53, 94, 130, 145, 148
Les Beatles.....	198
Les Orgres de Barback.....	85
Lionel Hampton.....	300
Loi CAP.....	278
Lou Rawls.....	300
Louis Armstrong.....	162
Louis Moutin.....	77

Louis Sclavis	76, 121, 259
L-O-V-E	195
Love Suprême	116
Ludovic Florin	163

M

Manfred Eicher	160
Manu Codjia	76
Marc Ducret	76, 139
Maria Scheinder	329
Mark Turner	181
Martial Solal	90, 91, 121, 198, 199
Martin Wangermée	92
Martine Chalverat	5
Mathias Mahler	77
Maurice Fleuret	94
Maxime Delpierre	78
Médéric Collignon	44
Melody Gardot	161
Melody Maker	187
Michel Portal	78, 121
Michel Pruvot	23
MiDEM	
Marché International De l'Édition Musicale	304
Miles Davis	162, 196, 259
Ministère de la Culture	94, 101, 119, 189, 248, 277, 278, 308, 325
Montreux Jazz	177

N

Nat Adderley	300
Nat King Cole	195, 248, 294
New Morning	105
Nicolas Larmignat	78
Nicolas Mahieux	78
Nina Simone	300
Norah Jones	161
North Sea Jazz Festival	259

O

Olivier Benoit	78, 139
Olivier Lété	78
Olivier Messiaen	293
Olivier Themines	76
ONJ	
Orchestre National de Jazz	35, 95, 106, 107, 113, 127, 139, 248, 279, 283, 284, 286, 292
Ornette Coleman	180, 259, 329

P

Palais des Papes	347, 368
Paolo Fresu	78, 88
Pascal Anquetil	5, 105, 261
Pascal Bussy	5, 149, 153, 154, 155, 255
Passagers du Zinc	369
Patrice Soletti	134, 135, 139
Patrick David	158

Paul Lay	159
Paul Motian	300
Perception.....	103
Peter Brötzmann.....	259
Petit Opportun	214
Philippe Gleizes	77
Philippe Ochem.....	5
Philippe Sellam	78
Pierre de Bethmann	77, 105
Pierre De Chocqueuse	82, 83, 159, 160, 295
Pierre Michelot.....	300
Pierre Perchaud	70, 78
Pink Floyd	175, 179, 230
Place du Palais.....	310
Place Pie.....	310, 368
Prix Django Reinhardt.....	82
Prix du Livre de Jazz.....	295

R

Radio Campus	25, 26, 252, 310
Radio France	214, 278, 303
Raphaël Imbert	91
Ray Charles	300
Régis Huby.....	76
Reims Sunnyside Festival	258
Remi Charmasson	77
Remi Dumoulin.....	77
Reno Di Mattéo.....	5, 208, 222
Riccardo Del Fra	92, 93
Richard Galliano	5, 22, 26, 27, 48, 77, 88, 121, 161, 162, 251, 359
Richard Manetti.....	105
Riverbop.....	214
Rock and Folk	175
Roger Fontanel	5
Roland Petit.....	251
RTL.....	175

S

SACD	
Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques	277, 278
SACEM	
Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique.....	105, 278
Sarah Vaughan	259
Sebastien Boisseau	76
Sebastien Texier	76
Simon Goubert	77, 214
SMAC	
Scène de Musiques Actuelles Conventiionnée	35, 94, 95, 177, 221, 225, 336, 337, 369
Soft Machine	179
Sonny Rollins.....	32, 259
Sophie Alour	91
Sophie Chambon	5, 254
SPEDiDAM.....	105, 277
Stephane Belmondo.....	77, 91
Stephane Guillaume	77
Stéphane Huchard	78
Stéphane Kerecki.....	70, 95
Stéphane Olivier.....	5
Steve Lacy.....	294

Summertime	23
Sylvain Bardiau	78
Sylvain Beuf	77
Sylvain Rifflet	77

T

Talents ADAMI	48
Taratata.....	23
Têtes de Jazz	48
The Dawn	159
The Legendary Sessions	32
The Nice.....	179
Théâtre de l’Oulle.....	204
Théâtre des Doms	195, 347
Théâtre des Vents	192
Théâtre du Chêne Noir	211, 217, 294
Thelonious Monk	121
Théo Ceccaldi.....	77
Thierry Giard.....	183
Thomas de Pourquery	76, 232
Thomas Dutronc	23
Thomas Encho.....	90, 91, 92, 98, 105, 107, 112, 119, 120, 125, 161
Tigran Hamasyan	70
TNP	
Théâtre National Populaire	198
Tom Rainey	78
Tony Malaby	70, 78
Tony Murena.....	22
Tremplin Jazz d’Avignon... 5, 48, 52, 90, 101, 149, 151, 152, 153, 155, 183, 188, 198, 239, 246, 254, 255, 279, 285, 323, 334	
Tremplin Jazz de la Défense.....	72, 95, 105, 127, 169, 170
TSF Jazz.....	90

U

UMJ	
Union des Musiciens de Jazz	248
Universal	121, 159, 160
Utopia.....	347

V

Valentin Ceccaldi	78
Valérie Mauge.....	5, 217, 218
Victoires du Jazz	303, 304
Vincent Courtois	77
Vincent Limouzin.....	78
Vincent Peirani.....	77, 85, 92, 289
Vincent Perez	92

W

Woodstock	175
Wynton Marsalis	121

X

Xavier Garcia	77
Xavier Prévost.....	261

Y

Yoann Serra.....	78
Yoni Zelnik	78
Yusef Lateef.....	300
Yvette Horner.....	23

Table des figures

Figure 1. Histogramme des albums primés et diffusés entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	64
Figure 2. Histogramme du nombre moyen de musicien.ne.s sur un album primé et diffusé entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	64
Figure 3. Diagramme de Pareto des musicien.ne.s primé.e.s entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	66
Figure 4. Diagramme de Pareto des musicien.ne.s diffusé.e.s entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	66
Figure 5. Palmarès des 20 musiciens les plus primés et diffusés entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	67
Figure 6. Corpus de la diffusion des musiciens ayant été primés plus de 10 fois entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	69
Figure 7. Histogramme des récipiendaires d'au moins 10 prix entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	71
Figure 8. Répartition des 100 instruments les plus pratiqués de 2000 à 2016 (annexes 1 à 5)	86
Figure 9. Fireless de Thomas Enhco	119
Figure 10. Modèle situationnel de la relation de communication	123
Figure 11. Représentation de l'effet de la communication sur les étapes préalables à l'établissement des grandeurs	127
Figure 12. Industries culturelles et musiques festives assez ! Les Allumés du Jazz, 2017	129
Figure 13. « 100 ans du jazz » en Finistère. Sessions à Ouessant et Quimper. Le Télégramme, 2017	130
Figure 14. Cartographie statique des réseaux jazzistiques entre 2000 et 2016 [relations des 300 musicien.ne.s les plus primé.e.s et diffusé.e.s] (Infographie d'après notre base de données, annexes 1 à 5)	135
Figure 15. Jean-Paul Ricard (président de l'AJMi) lors d'un dispositif de médiation culturelle « Jazz Story », le 14 février 2018)	140
Figure 16. Support de communication du pôle entrepreneuriat	145
Figure 17. Articles de Libération et de Rolling Stones traitant de Nina Simone et Billie Holiday	156
Figure 18. Supports promotionnels de Norah Jones, Diana Krall, Melody Gardot	160
Figure 19. Vol du violoncelle de la soliste Ophélie Gaillard « C'est inestimable comme perte », France Info	164
Figure 20. Représentation de l'établissement des grandeurs dans les mondes du jazz au cours des années 2000	166
Figure 21. Activités sportives en musique, Ile de la Barthelasse, Sunday Workout, janvier 2018	177
Figure 22. Question 4 : Sociabilités autour des activités de loisirs (annexes 9 à 11)	182
Figure 23. Question 6 : Taux d'équipement majoritaire (annexes 9 à 11)	183
Figure 24. Question 7 : Pourcentage du jazz sur l'objet majoritaire (annexes 9 à 11)	183
Figure 25. Collection de CD et de vinyles chez un collectionneur ordinaire	186
Figure 26. Vinyles présentés au cours d'une Jazz Story animée par Jean-Paul Ricard à l'AJMi en février 2018, photographie réalisée par Bruno Rumén	187
Figure 27. Question 10 : Modes de classement des écoutes (annexes 9 à 11)	191
Figure 28. Question 14 : Est-ce qu'il est mieux d'écouter du jazz chez soi ou en live ? (annexes 9 à 11)	199
Figure 29. Question 15 : Taux d'écoute du jazz au cours des 12 derniers mois (annexes 9 à 11)	200
Figure 30. Michel, ambassadeur de l'AJMi, consultant une liste de morceaux dans un dispositif d'initiation au jazz	202
Figure 31. Initiateur d'entretiens radiophoniques à Têtes de Jazz (AJMi), photographie réalisée par Bruno Rumén en juillet 2016 (à gauche, Mathieu Feryn ; au centre, Julien Soro ; à droite, Tam de Villiers).	204
Figure 32. Débat radiophonique sur l'intégration des étudiants Erasmus à l'Université d'Avignon et leurs pratiques culturelles, photographie par la Triplette de Quartier en mars 2014 (à gauche, Mathieu Feryn ; au centre, Karine Villa et Olga O'Toole; à droite, Gaba Lagowska)	206
Figure 33. Jean-Yves Birker (coordinateur et programmeur de la Gare de Coustellet) à l'occasion du dispositif « Café musique ». Photographie réalisée par Patrick Denis	215
Figure 34. Question 20 : Taux de fréquentation du lieu au cours des 12 derniers mois (annexes 9 à 11)	218
Figure 35. Question 19 : Trois modalités de fréquentation du lieu (annexes 9 à 11)	220
Figure 36. Question 24 : Modalités explicatives du refus d'effectuer des sorties jazzistiques (annexes 9 à 11)	225
Figure 37. Question 25 : Temporalité privilégiée pour sortir écouter de la musique (annexes 9 à 11)	226
Figure 38. Retrouvailles entre Isabelle et Thomas de Pourquery à Valence après le Tremplin Jazz d'Avignon	230
Figure 39. Publication d'une initiatrice dans le groupe « Le Délirium »	238
Figure 40. Question 31 : Représentations du jazz (annexes 9 à 11)	240
Figure 41. Participation d'enfants à la Goguette en folie (octobre 2016, bar Le Zinzolin)	244

Figure 42. Question 30 : Temps maximum pour se rendre à un concert (annexes 9 à 11)	246
Figure 43. Exposition "Les carnets de Guillaume Séguron", photographie réalisée par Dominique Louis Héraud, AJMi, 31/03/2016	246
Figure 44. Question 34 : Identification des artistes qui ne se sont pas des artistes de jazz (annexes 9 à 11)	248
Figure 45. Question 35 : Identification des récompenses qui consacrent le jazz (annexes 9 à 11)	250
Figure 46. Interview et live de Norig Gadji et Sébastien Giniaux chez Mathias Levy, réalisé par Patrus 53.	253
Figure 47. Représentation du processus d'évaluation des récipiendaires de prix	262
Figure 48. Catering du Tremplin Jazz d'Avignon	277
Figure 49. Question 10 : Modes de classements des enregistrements (annexes 9 à 11)	279
Figure 50. Question 39 : Panthéon jazzistique (annexes 9 à 11)	285
Figure 51. Représentation de l'activité des récipiendaires de prix au sein des formations primées et diffusées au cours des années 2000 (annexes 1 à 5)	288
Figure 52. Question 34 : Identification des musicien.ne.s qui ne se sont pas des artistes de jazz (annexes 9 à 11)	293
Figure 53. Echange entre Jean-Luc Bargès, Jean-Marc Quillet et Elise Caron (photographie réalisée par Bruno Rumen à l'AJMi, le 20/11/2014)	294
Figure 54. Evolution de la situation familiale (annexes 9 à 11)	296
Figure 55. Identification des récompenses qui priment le jazz (annexes 9 à 11)	298
Figure 56. Question 16 : Âge où le jazz est perçu comme marquant (annexes 9 à 11)	302
Figure 57. Tricia Evy et les musiciens du quartet David Fackeur au piano, Jean-Philippe Fanfant à la batterie et de Sébastien Girardot à la contrebasse) improvisant "Singin' in the rain" au Tremplin Jazz d'Avignon au moment où la pluie commence à tomber sur la scène (31/08/2015)	304
Figure 58. Symphonies Urbaines à Radio Campus Avignon, 08/10/2013, photographie de Mathylde Ramos	308
Figure 59. Question 18 : Accompagnateurs.rices lors de la sortie (annexes 9 à 11)	311
Figure 60. Concert au Délirium à l'occasion du Labyrinthe de Noël, novembre 2017	312
Figure 61. Question 1 : Supports privilégiés pour écouter de la musique (annexes 9 à 11)	318
Figure 62. Emission Symphonies Urbaines, Radio Campus Avignon, octobre 2013	319
Figure 63. Cour d'honneur du Palais des Papes au cours du Festival d'Avignon (à gauche) et Cloître des Carmes au cours du Tremplin Jazz d'Avignon (à gauche), photographie de Claude Dinhut & Marianne Mayen	321
Figure 64. Question 19 : Trois motivations pour revenir (annexes 9 à 11)	325
Figure 65. Question 4 : Personnes avec qui les individus partagent leurs loisirs (annexes 9 à 11)	332
Figure 66. Concert jazz au Théâtre du Chêne Noir (annexes 9 à 11)	334
Figure 67. Question 41 : Âge des individus interrogés (annexes 9 à 11)	338
Figure 68. Workshop à l'AJMi autour du thème « jeune public » (Têtes de Jazz)	341
Figure 69. Fin de concert au Festival des Vents, photographie de Marc Robitaille	343
Figure 70. Edward Perraud, AJMi, décembre 2017, photographie de Bruno Rumen	345
Figure 71. Question 48 : Profession(s) (codage selon les modalités de l'INSEE, annexes 9 à 11)	348
Figure 72. Bar de l'AJMi, février 2018, photographie de Bruno Rumen	352
Figure 73. Question 40 : Reproches adressés au jazz (annexes 9 à 11)	354
Figure 74. Action de communication à l'occasion du lancement de FREAKS	357
Figure 75. Affiche publicitaire de Biocoop "Les héros ordinaires"	368
Figure 76. Contextes où agissent les processus dans les mondes du jazz français	378

Table des tableaux

Tableau 1. Collaborations entre les récipiendaires d'au moins 10 prix de 2000 à 2016 (annexes 1 à 5)	70
Tableau 2. Volume et répartition des formations primées et diffusées entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	72
Tableau 3. 100 musicien.ne.s les plus primé.e.s et diffusé.e.s entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	78
Tableau 4. Présence sur les réseaux sociaux numériques des 5 musicien.ne.s parmi les 100 les plus primé.e.s et diffusé.e.s entre 2000 et 2016 (annexes 1 à 5)	88

