



HAL
open science

Bohème militante, radicalité musicale : un "air de famille". La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical

Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Olivier Roueff. Bohème militante, radicalité musicale : un "air de famille". La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical. Sociétés & Représentations, 2001, Artistes / Politiques, 11, pp.407-432. 10.3917/sr.011.0407 . halshs-01175972

HAL Id: halshs-01175972

<https://shs.hal.science/halshs-01175972>

Submitted on 16 Jul 2015

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

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

Bohème militante, radicalité musicale : un « air de famille » La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical

(*Société et Représentations*, n° 11, février 2001, dossier « Artistes / politique »
coordonné par Frédérique Matonti et Benoît Lambert, pp. 407-432)

Les « musiques improvisées » désignent un dispositif musical constitué peu à peu à partir de prémisses issues de l'appropriation du « free jazz » américain en Europe au cours des années soixante-dix¹. Ce dernier, longtemps considéré comme pointe ultime de l'évolution du jazz, mobilisait une partie des personnes, des lieux de programmation, des labels discographiques, des périodiques spécialisés du jazz autour de la radicalisation du principe de l'improvisation et du rejet conséquent de la régularité du tempo, de la forme thème/chorus/thème et de l'accord préalable sur un cadre harmonique². Le free jazz a ainsi donné progressivement lieu à la définition esthétique d'un « jazz français »³. Celle-ci est allée de pair avec les processus de professionnalisation des musiciens puis des « intermédiaires culturels » conjoints à l'entrée du jazz dans la sphère de l'intervention publique⁴. A partir de ces profondes transformations du monde du jazz français, les musiques improvisées tendent à devenir aujourd'hui un genre musical à part entière bien que directement issu stylistiquement des innovations

¹ Nous tenons à remercier l'ensemble des participants au séminaire « Art et politique » dirigé par Frédérique Matonti et Benoît Lambert, dont les suggestives discussions ont largement nourri nos réflexions. Ce texte est tiré de recherches effectuées dans le cadre d'une thèse pour le doctorat de l'EHESS.

² Cf. Jean-Louis Fabiani, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz », dans Raymonde Moulin (dir), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986, pp. 231-245. Le jazz est vécu en France à travers deux schèmes cognitifs principaux : un tryptique improvisation / swing / personnalisation sonore qui permet à chaque style d'insister sur l'un ou l'autre des termes tout en demeurant à l'intérieur du cadre jazziste, et un « évolutionnisme dialectique » qui organise les différents styles comme procédant les uns des autres par filiations et ruptures, en suivant la chronologie des innovations des « grands maîtres » du jazz. Cf. Denis-Constant Martin, Olivier Roueff, *L'invention du jazz en France*, Marseille, Parenthèses, à paraître ; et Olivier Roueff, « Les mots du jazz. Retour(s) sur *Le jazz* d'André Schaeffner et André Cœuroy (1926) », *L'Homme*, n° 158-159, avril-septembre 2001, pp. 239-260.

³ Cf. Vincent Cotro, *Chants libres. Le free jazz en France, 1960-1975*, Paris, Outre Mesure, 1999, tiré d'une thèse pour le doctorat de musicologie, Université de Tours, sous la direction de Jean-Michel Vaccaro.

⁴ Cf. Philippe Coulangeon, *Les musiciens de jazz en France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2000, tiré d'une thèse pour le doctorat de l'EHESS sous la direction de Pierre-Michel Menger.

précédentes, et bien qu'encore largement dépendant des instances de diffusion, de consécration et de financement du jazz (tout) contre lesquels il se construit.

Outre le développement progressif de réseaux d'interrelations propres, la singularité des musiques improvisées procède notamment de modes d'effectuation musicale relativement inédits. Organisant leurs pratiques autour d'une technique de coordination sur le vif entre musiciens (sans œuvres à interpréter ni même concertation préalable) - l'« improvisation collective totale » - leurs référents harmoniques, rythmiques ou mélodiques peuvent provenir de genres musicaux très différents. Des passerelles se constituent ainsi avec les rocks « alternatif » et « post rock », la musique contemporaine ou les musiques électroniques, ce qui tend à les éloigner sensiblement de l'esthétique du jazz. De plus, elles radicalisent l'institution, fondatrice pour le jazz, de l'interprète en authentique créateur, en alignant le musicien (« l'improvisateur ») sur le modèle de l'artiste plasticien contemporain, dont l'inspiration s'origine aux sources exclusives de son intériorité, et non de codes collectifs hérités⁵. Le terme d'« avant-garde » rend bien compte de cette logique de dépassement par le réinvestissement sélectif de principes fondateurs⁶. Or on peut aussi remarquer parmi ceux-ci un rapport « engagé » à la politique. Le « free jazz » se concevait en effet comme politique de part en part, en vertu d'une identification directe des œuvres à l'appartenance « raciale » de leurs créateurs (pourtant rares à militer effectivement au sein des « mouvements pour les droits civiques » ou au Black Panther Party)⁷. Et de fait, l'un des ressorts de différenciation des musiques improvisées par rapport au jazz, aujourd'hui très peu politisé, consiste bien, même si elle prend des voies différentes, en une « politisation »⁸.

Nous nous attacherons ici à rendre compte de l'atmosphère politisée qui règne au sein du monde des musiques improvisées. Cette atmosphère renvoie

⁵ Cf. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

⁶ Cf. « *La rupture inaugurale engendre sa répétition dans une nouvelle rupture* », Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 209. Voir aussi les réflexions de Benoît Lambert sur la prise de pouvoir instituante du metteur en scène sur ses comédiens dans « Le metteur en scène et la peau de son comédien », *Sociétés et représentations*, n°6, juin 1998, pp. 465-483.

⁷ Cf. deux ouvrages qui ont participé à cette appréhension du free jazz, notamment à travers une relecture politique des textes « originels » du blues : LeRoi Jones, *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, 1968 ; et Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, *Free Jazz Black Power*, Paris, Editions Ouvrières, 1971.

⁸ Indice parmi d'autres, les signataires de la pétition « 55 000 noms contre la loi Debré » (*Libération*, supplément au n°4905, mardi 25 février 1997) issus du monde du jazz, sont en grande majorité des acteurs des « musiques improvisées » (55) - puis viennent le « jazz contemporain » (30) et le « jazz moderne » (10), alors

autant à la prégnance de lexiques et de schèmes rhétoriques issus des débats politiques nationaux pour organiser les propos sur la situation des musiques improvisées (mondialisation, capitalisme, américanisation, bureaucratie, domination...)⁹, qu'à la fréquence des cheminements personnels entre militantisme et musiques improvisées¹⁰ et des rencontres de l'un et l'autre monde¹¹. De façon significative pour notre propos, les activités politiques concernées appartiennent presque exclusivement à la sphère du militantisme « radical » : syndicats et partis d'extrême gauche ou de gauche « protestataire » (Confédération Nationale du Travail, Ligue Communiste Révolutionnaire, Fédération Anarchiste, Solidarité Unité Démocratie, Alternative Libertaire, certains courants de la Fédération Syndicale Unitaire ou de la Confédération Générale du Travail...), associations et groupements ciblés souvent désignés comme « nouveaux mouvements sociaux » (collectifs de « sans-papiers », de « sans-logis » ou de chômeurs, Ras l'Front, Droit au Logement, Droits Devant !!, comités ponctuels pour des causes internationales - Bosnie, Kosovo, Tchétchénie, Autriche...)¹². Notons toutefois que cette liste impressionnante renvoie à un nombre limité de personnes étant donné les effectifs réduits du monde des musiques improvisées. De plus, il semble que l'investissement dans les secondes formes d'activités (les « mouvements sociaux ») soit plus fréquent du fait notamment qu'elles autorisent des engagements ponctuels.

Plutôt que d'analyser les logiques des instrumentalisation croisées de la musique et de la politique¹³, nous avons choisi d'identifier quelques unes de leurs

qu'aucun n'est issu du « jazz traditionnel ». Ces derniers ensembles concernent pourtant beaucoup plus de personnes que le premier. Pour ces catégories, cf. *infra*.

⁹ Cf. la notion de « langages politiques » telle qu'utilisée par Eric Fassin, notamment dans « Two cultures ? French Intellectuals and the Politics of Culture in the 1980s », *French Politics and Society*, vol. 14, n°2, spring 1996, pp. 9-16.

¹⁰ Ces passages prennent le plus souvent ces formes : abandon du militantisme puis investissement en musique, ou politisation discursive, voire investissement dans le militantisme, par l'investissement en musique.

¹¹ Quelques exemples : les Instants Chavirés, club de Montreuil spécialisé en musiques improvisées, ont hébergé des « sans-papiers » pendant une dizaine de jours, et organisé des concerts de soutien à l'organisation anti-fasciste Ras l'Front ; un collectif d'artistes toulousain est mené par un petit groupe d'improvisateurs qui sont aussi militants à la Fédération Anarchiste (FA) ; quelques autres improvisateurs font partie de la section « spectacle vivant et audiovisuel » de la Confédération Nationale du Travail (CNT, anarcho-syndicaliste) etc.

¹² On trouvera une présentation succincte de ces « mouvements » et organisations dans Denis Pingaud, *La gauche de la gauche*, Paris, Le Seuil, 2000.

¹³ Se montrer politisé est généralement payant en musiques improvisées, tant l'analogie cognitive entre radicalité musicale et radicalité politique est forte. Un concert de soutien à Ras l'Front permet à des musiciens peu reconnus de se produire aux prestigieux Instants Chavirés, et à des musiciens consacrés comme aux responsables des Instants Chavirés de se refaire une image d'intégrité éthique (contre des reproches d'embourgeoisement ou d'institutionnalisation). L'adhésion à des groupes de revendications sur les affaires culturelles est pour les acteurs musicaux une manière de peser sur les discussions concernant la redéfinition du statut d'intermittent du spectacle, ou de trouver des ressources cognitives et affectives pour appréhender

conditions de possibilité. Notre hypothèse est que les mondes sociaux du militantisme radical et des musiques improvisées proposent des formes analogues d'actions et d'interrelations entre personnes - susceptibles de donner le sentiment d'un « air de famille », pour reprendre l'expression de Wittgenstein. Les compétences et les schèmes d'action que celles-ci mobilisent pour la réalisation des activités présentent ainsi une proximité qui rend le passage d'un monde à l'autre moins coûteux et plus rapidement efficace en termes d'apprentissage et d'ajustement. Nous analyserons donc ces « propriétés morphologiques » comme des « points de passage » possibles entre les deux mondes. Un entretien particulièrement significatif en ce sens nous servira d'entrée en matière : un ancien militant raconte comment il s'est « retrouvé » en musique et symbolise cette « conversion » autour d'un dispositif situationnel multiple investi, la situation du « café ». L'identification succincte des « propriétés morphologiques » du militantisme radical permettra ensuite l'analyse détaillée des formes correspondantes d'actions et d'interrelations propres aux musiques improvisées, réalisée à partir d'une enquête de terrain aux Instants Chavirés et parmi certains des réseaux d'interconnaissance qui s'y côtoient¹⁴. Nous insisterons notamment sur l'une des clés de cette proximité entre les deux mondes, qui tient à l'indissociabilité des modes d'activité et de sociabilité comme des identités personnelles et des actions collectives.

« Se retrouver » en musique

l'incertitude de leur carrière. Inversement, elle constitue, pour ces organisations, à la fois un vivier de recrutement militant et un moyen d'élaborer un pan de programme syndical ou politique jusque-là délaissé. Pour une analyse en termes de croyances communes et d'instrumentalisations croisées de l'art et de la politique, cf. Frédérique Matonti, Benoît Lambert, « Les « Forains légitimes ». Elus communistes et metteurs en scène, histoire d'une affinité élective », dans Vincent Dubois (dir), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècle*, Paris, Documentation Française, Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, Fondation MSH, 1998, pp. 333-360. On trouvera des analyses d'autres types de rapports entre musiques et politique, notamment en termes de politique culturelle et d'identifications collectives, dans A. Darré (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996 ; voir aussi Denis-Constant Martin, Didier Levallet, *L'Amérique de Mingus, musique et politique. Les « Fables of Faubus » de Charles Mingus*, Paris, POL, 1991 ; ou Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven : une histoire politique*, Paris, Gallimard, 2000.

¹⁴ Les Instants Chavirés, club créé en 1991 à Montreuil, ont acquis une réputation nationale qui en font l'un des principaux acteurs du monde des musiques improvisées, et l'un des relais majeurs de ses réseaux internationaux.

Au cours de notre enquête, nous avons régulièrement rencontré A., jeune doctorant en philosophie, amateur de musiques improvisées, que l'un de nos informateurs nous avait présenté. Il proposa lui-même et à plusieurs reprises de se faire notre « *cobaye* ». Le long entretien que nous avons réalisé ensemble (4 et 6 juillet 1999) était en fait l'occasion pour lui d'analyser sa « *transformation* ». Il exprima ainsi son étonnement face à son investissement dans le monde des musiques improvisées, encore inconnu trois ans auparavant et occasion de « *bonheurs improbables* », avant d'en énumérer quelques preuves (composition de sa discothèque, fréquence des concerts, répétitions hebdomadaires avec une formation en trio) et de conclure : « *je passe ma vie là-dedans, quoi* ». Alors qu'à ses premiers pas dans cet univers, il lui semblait ne rencontrer que des « *illuminés* » qui « *relèvent avant tout de l'asile* », il se compte aujourd'hui avec quelque fierté parmi ces « *passionnés exclusifs* ». Soucieux de comprendre précisément le cheminement qui l'avait amené là, il s'arrêta longuement sur une « *révélation* » vécue au cours de répétitions musicales (« *j'ai soudain compris ce que c'est la musique, et à quel point c'est beau* »), et sur les conversations au café qui les suivaient systématiquement. Depuis son arrivée incertaine et solitaire à Paris (il vivait à Lyon encore un an auparavant et venait d'obtenir un DEA « *difficile* » à Paris), il n'avait plus connu de bien-être comme celui que ces conversations lui procuraient. Questionné sur ce qu'il « *retrouvait* » là, il engagea alors une sorte de récit dans le récit à propos de son expérience passée de militant dans une section lyonnaise de Ras l'Front (organisation anti-fasciste), auparavant jamais évoquée : « *j'ai été militant. La lutte, les petits groupes, la bohème... C'est presque la même vie, quoi* ». Il revint ainsi plusieurs fois au cours de l'entretien sur les « *situations de café* » : « *Le truc le plus important, parce que pour moi c'est ça... c'est ça la vie, le bonheur quoi, c'est les interminables tchatches de café. Tu es là, avec des potes, autour des verres qui s'accumulent, enfin au moins des gens plus ou moins proches, avec qui tu as des affinités sûres, c'est-à-dire pas la peine de chercher des sujets de conversation, ils sont là, et tu parles pendant des heures de choses vachement sérieuses, enfin qui occupent ta vie, tes pensées, et tout ça en te marrant beaucoup. La bière, les blagues, le plaisir... le plaisir d'être là tout bêtement. Il y a une sorte d'excitation générale.* »

Cette focalisation du récit sur une *situation* nous paraît particulièrement importante. Outre le goût prononcé de A. pour ce qu'il appelle la « tchatche », elle désigne en effet plusieurs de ces « points de passage » entre univers militant et musical. Ses propos ne constituent pas qu'une simple analogie rhétorique destinée à mettre en cohérence sa trajectoire sur le mode de l'« illusion biographique ». Son insistance, l'usage d'une expression unique (les « tchatches de café ») pour désigner un vaste ensemble de situations, la façon dont son récit détache la forme de cette situation et ses contenus (ici réduits au terme générique de « *choses vachement sérieuses* », qui peuvent être aussi bien militantes que musicales), et la facilité avec laquelle il la décrit (d'une seule traite), renvoient plutôt à une expérience effective de l'incorporation (militante), de la mise en veille (son année « *difficile* ») et de la réactivation (musicale) de schèmes d'action qui constituent une part importante de sa personne. Ayant abandonné le militantisme, A. « s'est retrouvé » en musique. La mise en veille et la réactivation de schèmes d'action incorporés supposent ainsi la présence ou l'absence de « déclencheurs » similaires au sein des situations « de départ » et « d'arrivée ». Et c'est bien l'analogie concrète entre formes d'actions et d'interrelations en vigueur au sein des deux mondes sociaux étudiés qui rend possible la confrontation à ces « déclencheurs » similaires¹⁵.

De plus, A. affirme retrouver une situation, et non seulement des « amis », des « discours », des « lieux » etc. pris isolément. C'est que les expériences sociales sont « totales » : si elles peuvent être rapportées, mises en discours en séparant analytiquement les divers éléments qui la composent, ceux-ci sont vécus dans leur composition effective. On ne vit pas du discours, du gestuel, du temporel, du dispositionnel... mais des situations, c'est-à-dire tout cela en même temps, articulé d'une façon singulière selon les circonstances. On peut donc supposer que la situation du « café », si elle n'est pas la seule probable pour un militant ou un amateur musical, cristallise concrètement un ensemble d'éléments particulièrement sensibles (et communs) dans ces deux univers. Elle renvoie à un

¹⁵ Notre propos nous conduit à insister sur les similarités et les analogies, mais il est bien sûr évident que ces « formes » et ces « déclencheurs » sont aussi pris dans des pratiques et des situations *par ailleurs* différentes : si l'analogie permet la réactivation des schèmes incorporés, ces différences conduisent dans le même mouvement à les déplacer, à les ajuster aux nouvelles activités.

dispositif situationnel précis et stable dans le temps et dans l'espace¹⁶ dont les particularités permettent de symboliser dans la mémoire personnelle, et de synthétiser dans l'analyse, un ensemble d'éléments centraux au sein de ces deux univers.

A. parle ainsi de personnes dotées d'« *affinités* » communes, d'un lieu (le café avec ses tablées, son alcool), d'une activité (les discussions mi sérieuses, mi amusées), d'une temporalité (« *interminable* »). Deux tensions, que nous retrouverons dans l'analyse qui suit, nous semblent organiser le charme, les ambivalences et la fonction de cristallisation de cette situation¹⁷. D'une part, le café est tout autant lieu de réunion pour la mise en place des activités que de détente. Sa particularité tient même aux incessants compromis entre ces deux pôles d'action : une réunion au café sera plus « sympathique », moins « formelle » et « sérieuse » qu'une réunion dans un local associatif par exemple ; et puisqu'on se retrouve entre partenaires d'activités, un moment de détente sera de façon quasi systématique l'occasion de discuter de celles-ci. En effet, les tablées organisent un entre soi qui permet de focaliser l'attention de chacun sur l'activité du groupe (réunion ou détente) - d'où les fréquents déplacements des chaises et des tables destinés à faire cercle. Mais cet entre soi se voit particulièrement exposé à des événements perturbateurs (vers l'excitation festive quand il s'agit d'une réunion, ou vers la discussion sérieuse ou le désenclenchement des élans festifs quand il s'agit de détente) : l'arrivée de « connaissances » non prévues, le bruit de la musique ou des autres clients, les effets de l'alcool... La plupart de ces situations oscillent ainsi plusieurs fois entre détente et action, de façon plus ou moins problématique selon l'intensité des intentions initiales (occasion de rappels à l'ordre, de frustrations et de regrets)¹⁸.

¹⁶ Le « café » semble même constituer une sorte de « cliché situationnel » abondamment traité en littérature comme en histoire intellectuelle. Il est peu d'ouvrages évoquant l'histoire des courants intellectuels, artistiques ou politiques depuis la deuxième moitié du 19^e siècle qui n'alignent pas des séries de cafés attachés à des clans, dont certains relèvent désormais de la légende : Closerie des Lilas, Bœuf sur le Toit, Rotonde, Coupole, Flore, Deux Magots etc. pour les plus anciens.

¹⁷ Pour une analyse de la « condensation rituelle » dégagée des interprétations exclusivement symboliques ou fonctionnelles, cf. Michael Houseman, Carlo Severi, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, Editions de l'EHESS, 1994. Le rituel est conçu comme doté d'enjeux sociaux et identitaires qui organisent la forme des actions rituelles, celles-ci permettant de les « résoudre » par leur articulation ambivalente. Cf. aussi Alban Bensa, « De la micro-histoire vers une anthropologie critique », dans Jacques Revel (dir), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Le Seuil/EHESS, 1996, pp. 37-70.

¹⁸ Organiser une réunion importante, qui doit donc rester « sérieuse », oblige ainsi à choisir un café éloigné des lieux de passage des « connaissances » (des cafés « habituels » comme des locaux d'organisations « passantes » ou des domiciles respectifs, qui sont souvent aussi des lieux de passage - on « passe » régulièrement chez les

La seconde ambivalence de la situation tient à son caractère public par lequel l'opposition entre « nous » et « eux » s'objective au sens propre comme au sens figuré. A. exprimait ces enjeux à propos de situations militantes : *« Et le truc aussi, c'est que tous, là, autour de nos verres, on est persuadé d'être différents de tout le monde... et évidemment d'avoir raison [rires]. Je veux dire, il y a toujours un petit truc qui va se passer qui va le confirmer. C'est par exemple les engueulades avec des gens qui sont là et qui ont rien demandé, ce qui arrive pas si rarement que ça. Un truc qui revient souvent par exemple c'est : « Mais comment tu veux faire la révolution avec ça ? » en montrant des gens [assis] à côté. Et là, des fois on se marre, et des fois on est sérieusement dégoûtés [rires]. En fait on est sûrs que les gens nous prennent pour des illuminés... et on se dit : « mais ils ont raison ! » [rires] »*. La « bande » réunie autour d'une table s'expose de fait au regard des « autres », qu'ils soient totalement étrangers à l'univers en question (cas le plus fréquent) ou fassent partie des « connaissances ». Si l'entre soi permet souvent de faire abstraction de ce regard et d'éprouver les affinités communes, les événements qui mettent l'image du groupe à l'épreuve ne font pas partie des moindres charmes du « café ». La proximité physique entre « nous » et « eux » peut aussi bien susciter les commentaires des premiers sur les seconds que l'anticipation de l'image qu'ont les seconds des premiers, voire donner lieu à prise à parti verbale. Le serveur du café, notamment s'il est « habituel », occupe souvent une place médiatrice dans cette confrontation, les échanges liés aux commandes donnant lieu à remarques personnelles et plaisanteries ironiques.

Points de passage

Les enjeux qui organisent cette « situation de café » (imbrication des régimes d'activité et de détente, mise en jeu identitaire tant individuelle que collective) constituent des éléments centraux pour l'analyse des points de passage entre militantisme radical et musiques improvisées. Une rapide description des

uns et les autres à l'improviste) et à prévenir à l'avance de la nécessité de la discipline. Si ces moments ont parfois l'attrait du « secret » et de la clôture de l'entre soi activiste, ils perdent en même temps le charme du café, lié à son ambivalence, à ses tensions conséquentes et au plaisir de l'imprévu et de la labilité de l'action en train de se faire qu'elle organise - labilité et imprévu qui font partie des attraits de ces univers. Comme

formes dominantes d'actions et d'interrelations en vigueur au sein du militantisme radical est donc ici nécessaire. Ces formes sont dominantes : agir selon les « règles » qu'elles impliquent constitue le moyen le plus économique de réaliser des activités, au sens où cela permet d'ajuster efficacement ses comportements aux exigences multiples de chaque situation rencontrée (en évitant notamment les coûts et les risques des « gaffes » et de la justification discursive, c'est-à-dire d'une forme d'explicitation de « règles » non conscientes). Cela signifie aussi qu'elles sont des constructions analytiques, « idéal-typiques » et historiques, permettant de synthétiser à un moment donné l'ensemble des pratiques et des situations réelles, rarement aussi stables, simples et « pures ». Les personnes se meuvent à travers des situations locales, qui comportent parfois des actes d'énonciations de ces « formes dominantes » - imposées, débattues ou négociées -, et non à travers des « formes d'actions et d'interrelations », des « structures » ou des « systèmes de croyances ».

La mobilisation des personnes autour de causes momentanées comme pour l'organisation des activités courantes (manifestations, occupations, pétitions, campagnes de presse, distributions de tracts...) s'organise sous la forme de l'activation et de la mise en veille des *réseaux*¹⁹. Leur objectivation et leur mémorisation dans des carnets d'adresse et des « mailing lists » constituent les outils principaux du recrutement des militants comme des alliés ponctuels (cf. les pétitions) pour la réalisation des actions²⁰. Ils sont dotés d'enjeux d'autant plus intenses et problématiques que les formes dominantes d'activités tendent à s'éloigner des fonctionnements routinisés propres aux grandes organisations ouvrières, dont les fichiers de militants et les modes de division du travail étaient suffisamment stables et rationalisés pour économiser une grande part du travail de conception et d'organisation des activités²¹. Celles-ci, soumises de plus en plus à un impératif d'impact médiatique, devenu passage obligé des rapports de force politiques et syndicaux, s'alignent en effet peu à peu sur la logique du « scoop » et de la « visibilité », particulièrement sensible pour le choix des lieux, des mots

nous allons le voir, ils perdent aussi cette fonction de mise à l'épreuve de l'image du groupe (et de soi) qu'autorise la publicité du « café ».

¹⁹ Les expressions en italique correspondent à chacun des « points de passage ».

²⁰ Cf. Isabelle Saporta, ; et Johanna Siméant, *La cause des « sans-papiers »*, Paris, Presses de Sciences Po, 1998.

²¹ Cf. Bernard Pudal, *Prendre parti. Pour une sociologie historique du PCF*, Paris, FNSP, 1989.

d'ordre, des slogans ou des institutions visées²². Cette exigence d'originalité permanente, associée au peu de moyens et au faible intérêt pour le travail de rationalisation et de routinisation des activités, induit un mode d'organisation par *projets*, à la fois simultanés et successifs et par définition sans cesse inédits. Chaque projet requiert ainsi des alliés, des compétences, des actions, des discours spécifiques, en partie hétérogènes (convaincre un militant ou un journaliste, rédiger un tract ou organiser un service d'ordre... autant de *logiques d'action fort différentes*) et relativement peu stabilisables sous forme de procédures d'action et de savoir-faire objectivés. L'accumulation de l'expérience militante s'appuie en conséquence sur des personnes plus que sur des modes d'emploi ou des guides d'action qui rendraient possible sa mise en commun et sa pérennisation²³. De fait, il n'est pas rare de trouver les mêmes individus parmi les responsables de nombre des organisations et « mouvements sociaux » radicaux - d'ailleurs souvent issus d'organisations plus anciennes dont ils se disent « déçus »²⁴.

Les tensions entre les contraintes d'efficacité, les concurrences entre organisations radicales (recrutement militant, direction des mobilisations, imposition des rhétoriques politiques...) et la visée radicale des activités produisent de plus des *oscillations discursives entre déclarations « inspirées » et réductions « cyniques »*. Mais ces oscillations ne concernent pas seulement les contradictions inévitables entre stratégies militantes et justifications désintéressées. Elles sont aussi liées au *rôle central du discours* (jugements personnels, ragots et anecdotes) dans la régulation des réputations et des interrelations. En l'absence de diplômes, de brevets de compétence ou de statuts juridiquement certifiés, leur faible institutionnalisation, associée à la petite taille des effectifs concernés, les conduit en effet à s'en remettre aux *logiques personnelles de l'interconnaissance*²⁵. Chacun est en conséquence soumis à une

²² Cf. Patrick Champagne, *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*, Paris, Minuit, 1990.

²³ Pour une analyse de l'apprentissage « mimétique » du comportement gestuel et émotionnel à tenir au cours de l'un de ces nouveaux types d'action politique, cf. Victoire Patouillard, « Une colère politique. L'usage du corps dans une situation exceptionnelle : le zap d'Act Up-Paris », *Sociétés Contemporaines*, n° 31, 1998, pp. 15-36.

²⁴ On trouvera quelques portraits de ces personnes aux multiples « casquettes » dans Denis Pingaud, op. cit., et dans Jean-Christophe Brochier, Hervé Delouche, *Les nouveaux sans-culottes. Enquête sur l'extrême gauche*, Paris, Grasset, 2000.

²⁵ Sur l'interconnaissance, cf. Marcel Maget, « Remarques sur le village comme cadre de recherches anthropologiques », *Cahiers d'économie et de sociologie rurales*, n° 11, 1989, pp. 79-91 ; Stéphane Beaud, Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte et Syros, 1997 ; pour un traitement sociologique des « ragots », Norbert Elias, John L. Scotson, *Logiques de l'exclusion. Enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*, Paris, Fayard, 1997.

contrainte d'engagement absolu et de « *totalisation identitaire* », contrainte qui constitue dans le même temps une ressource, un modèle d'action disponible et particulièrement efficace : on est totalement militant ou on ne l'est pas²⁶. De plus, la gestion des identités, des réputations et des activités (et notamment de leur incertitude) s'appuie sur l'action collective²⁷, sous la forme dominante des « *bandes d'alliés-amis* » : la coextensivité des réseaux d'activité et d'interconnaissance génère une *ambivalence permanente entre activités militantes et sociabilité festive*, et une *continuité directe entre fidélité/trahison à la Cause, au groupe et à soi, entre injonctions éthiques, affectives, identitaires et stratégestes*.

Les passages obligés de l'amateur « actif »²⁸

Ces propriétés morphologiques propres au militantisme radical se retrouvent sous des formes analogues dans le monde des musiques improvisées. Là aussi, elles sont liées plus ou moins directement à la faible institutionnalisation des activités et à la modicité des gains financiers, statutaires ou réputationnels envisageables.

La caractéristique du monde des musiques improvisées la plus immédiatement perceptible, et la plus générale, est ainsi son faible degré

²⁶ Cf. Bernard Pudal, op. cit. La notion de « remise de soi » (reprise de Pierre Bourdieu, « La représentation politique. Eléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 36-37, 1981, pp. 3-24) qui désigne le rapport au Parti des militants s'applique toutefois moins directement aux univers « radicaux », plus informels, moins hiérarchisés, peu susceptibles de procurer des postes et des sources de revenus à ses militants, ceux-ci étant par ailleurs souvent mieux dotés en ressources culturelles que les militants du PCF.

²⁷ Cf. Alessandro Pizzorno, « Considérations sur les théories des mouvements sociaux », *Politix*, n°9, 1990 ; « Sur la rationalité du choix démocratique », dans Jean Leca, Pierre Birnbaum (dir), *Sur l'individualisme*, Paris, FNSP, 1986 ; ainsi que l'article de Boris Gobille dans le présent numéro.

²⁸ Par commodité de langage, nous désignons comme « passif » l'amateur (au sens de « passionné ») de musiques improvisées qui n'agit pas autrement dans ce monde qu'en assistant aux concerts, en achetant les disques et en lisant les périodiques spécialisés. Par contraste, les amateurs « actifs » (auxquels correspondent ce que nous appellerons les « activités ») sont aussi journalistes, producteurs, programmeurs, ingénieurs du son, musiciens etc. et en tirent des revenus, même si c'est de façon occasionnelle ou parmi d'autres activités professionnelles. L'existence de nombreux « actifs » pour lesquels les musiques improvisées ne constituent pas une « profession » principale, la volonté de prendre en compte les effets du goût et des préférences esthétiques dans l'analyse, ainsi que les contraintes de multiactivité et de « totalisation identitaire » dont nous rendrons compte plus loin, incitent à préférer la partition « actif » / « passif » à la dichotomie « professionnel » / « amateur ». De plus, si le terme « passif » ne rend pas compte de la participation active des publics aux dispositifs musicaux, il permet de désigner une « barrière à l'entrée », effective bien que labile, au sein des réseaux d'activité et de sociabilité en question. Ainsi la conception péjorative de l'amateur comme « passif » (simple « consommateur » ou « usager ») fait partie des schémas « indigènes » de catégorisation et de reconnaissance des pairs, d'ailleurs souvent étayée, dans le monde surréflexif et « cultivé » qui nous occupe, sur les critiques des industries culturelles et de la massification produites à la suite

d'institutionnalisation. Elle renvoie en premier lieu à l'absence de titres, de diplômes ou de brevets certifiant juridiquement des compétences spécifiques et des valeurs personnelles, et à la rareté des organigrammes standardisés réglementant les modes de division du travail. Les processus de professionnalisation qui ont accompagné l'intervention croissante des politiques publiques depuis le début des années quatre-vingt (pour les musiciens²⁹) puis quatre-vingt-dix (pour les « médiateurs » culturels) ont bien donné lieu à la définition de cursus d'enseignement et de diplômes. Mais ceux-ci demeurent relativement peu normalisés dans leurs contenus, et surtout presque pas reconnus sur le marché du travail. De plus, les politiques publiques du jazz les plus effectives prennent généralement la forme de l'aide au projet ou de la subvention à des associations et à des entrepreneurs de spectacles - outre la définition des statuts d'« improvisateur » à la SACEM et d'intermittents du spectacle, avec le système d'assurance-chômage qui y correspond. Or seuls les plus subventionnés sont soumis à des contraintes (relatives) de rationalisation des activités. Il s'agit principalement des structures qui se sont mobilisées et fait connaître auprès des pouvoirs publics en s'organisant au sein de fédérations institutionnelles³⁰, et dont l'identité esthétique est relativement homogène : jazz « contemporain » et musiques improvisées³¹.

Ces processus ont surtout contribué à produire une forte segmentation des styles, du marché du travail et des circuits de diffusion du monde du jazz. En

de Theodor Adorno et de l'« école de Francfort ». Sur ces questions, voir Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

²⁹ Le jazz dans son ensemble représente environ 1500 musiciens professionnels, dont un certain nombre investis aussi dans d'autres genres musicaux, et à peine 3% du marché du disque (selon le Syndicat National des Editeurs Phonographiques). De façon significative en termes d'institutionnalisation, il n'existe aucun recensement précis. En 1994, environ 3000 musiciens avaient un jour ou l'autre enregistré à la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique une œuvre sous le titre « improvisateur » créé en 1984.

³⁰ Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles (1993), Fédération des Scènes de Jazz et de Musiques Improvisées (1996, dont les Instants Chavirés ont été parmi les initiateurs) - qui sont des relais privilégiés, sinon exclusifs, du Ministère de la Culture pour la formulation et la prise en compte des revendications du « milieu » -, et Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et des Musiques Actuelles (1997).

³¹ Comme l'a montré Philippe Coulangeon (op. cit.) à propos des musiciens professionnels, les catégorisations stylistiques indigènes recoupent assez bien les principes de segmentation du marché du travail. On peut ainsi opposer le jazz « traditionnel » aux autres styles, puis le jazz « moderne » au jazz « contemporain ». Chacun de ces styles se définit grosso modo en rapport à la chronologie idéale du jazz américain (respectivement : « new orleans » et « swing », « bebop » et « hardbop », « hard bop » et « free jazz »). Les « musiques improvisées » sont intégrées au jazz « contemporain », qui s'est directement organisé autour des interventions publiques en termes de développement de l'enseignement et d'aides à la création (les autres styles demeurant plus attachés aux formes traditionnelles du « club » et des solidarités entre pairs), mais en constituent la frange « minoritaire » (ses musiciens les plus consacrés à l'échelle des « musiques improvisées » sont sensiblement moins consacrés, à l'échelle de l'ensemble du jazz, que les plus consacrés du jazz « contemporain »).

forçant le trait, on pourrait affirmer que ceux-ci ne coexistent plus que par leur seule juxtaposition au sein des trois revues spécialisées nationales (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine* et *Jazzman*) et des catégories administratives. D'une certaine façon, les acteurs des musiques improvisées n'ont aucune relation directe avec ceux du jazz traditionnel (presque totalement séparés des trois autres secteurs), se confrontent directement et en permanence à ceux du jazz contemporain (dont ils seraient une sorte de minorité « avant-gardiste »), et s'opposent de façon exclusivement discursive à ceux du jazz moderne comme à un contre-modèle « dépassé », « vieux-jeu » - le jazz moderne réinvestissant le monde des « standards » et des « jazz-clubs », et restant peu touché par les aides publiques.

Réseau, projet et multiactivité

Au sein des musiques improvisées, qui rejoignent en cela le militantisme radical, l'organisation dominante des activités prend la forme du montage successif de projets³². Celui-ci implique tout d'abord un horizon temporel de court ou moyen terme : un projet étant réalisé, il s'agit de passer à un autre, chacun étant relativement inédit. L'accumulation des expériences et l'inscription dans la durée par la fixation de seuils organisationnels permettant de reproduire un même schéma d'action pour des contenus différents, restent largement improbables. De plus, les formes spécifiques de chaque projet présentent des profils relativement hétérogènes. De façon significative, il en est même ainsi pour les clubs les mieux lotis, dont la programmation régulière anticipée sur plus d'une année devrait pourtant contredire cette proposition. Le directeur des Instants Chavirés (Montreuil) insiste par exemple sur l'impossibilité de « *se reposer sur de quelconques acquis* » et sur la « *précarité* » et l'« *urgence permanente* » dans laquelle travaille l'équipe³³. Or le problème n'est pas que financier. En effet, la rationalisation des activités induite par leur augmentation régulière et les

³² Pour des analyses approfondies de l'organisation par projet et par réseau dans le cas des professions artistiques ou des nouvelles formes dominantes d'entreprise capitaliste, cf. respectivement : Pierre-Michel Menger, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année Sociologique*, 1989, 39, pp. 111-151 ; « Marché du travail et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle », *Revue Française de Sociologie*, 1991, vol. 32, n°1, pp. 61-74 ; et Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

³³ Entretien réalisé le 12 mars 1999. On remarquera le vocabulaire typique du management culturel, forgé à partir des méthodes du marketing économique, qui constitue l'une des ressources cognitives majeures des

exigences des pourvoyeurs de subvention (comptabilité, définition des postes) demeure relative et principalement formelle. La difficulté essentielle tient aux singularités de la programmation en musiques improvisées. Leur public est de fait très restreint : le noyau des « habitués » représente une « quarantaine » d'auditeurs (rarement présents ensemble) repérables car esseulés pendant les concerts les plus « pointus » (la salle peut contenir quatre-vingt personnes). Il s'agit donc à la fois de faire évoluer sans cesse la programmation pour « capter » les auditeurs « volatiles » et de trouver des supports publicitaires spécifiques³⁴.

De plus, inscrites dans un créneau où l'innovation permanente est une condition *sine qua non* pour la reconnaissance du label de « défricheurs » et de « créativité », il est assez vite coûteux de se reposer durablement sur les mêmes réseaux d'artistes, les reproches du type : « on voit toujours les mêmes » émergent rapidement. C'est que l'hétérogénéité relative des projets successifs est amplifiée par la valorisation de l'éphémère et de la nouveauté propre en général à la « bohème artistique » ou aux « avant-gardes » et en particulier aux musiques improvisées. Leur dispositif musical, adossé à la pratique de l'improvisation collective non concertée, institue « la musique » comme émergent de la « rencontre aléatoire » (c'est-à-dire possiblement ratée, même chez les plus expérimentés) des musiciens, dont les intentions musicales sont les seules sources créatrices possibles (puisqu'idéalement non articulées à, ou inspirées par, des modèles et des codes hérités) et se doivent d'être sans cesse originales. Cet élargissement relatif des possibles sonores (qui s'objective par exemple dans les usages détournés des instruments classiques, l'exploration maximale des appareils informatiques et électroniques ou l'invention de nouveaux instruments) accroît donc d'autant l'incertitude relative sur la valeur des œuvres et la nécessité des polémiques et des discours à leur sujet³⁵. La valorisation de la « rencontre » et de l'« éphémère » et les schèmes cognitifs forgés pour la pratique musicale comme pour son commentaire entrent ainsi en résonance avec l'organisation par projet de l'ensemble des activités et le type d'actions qu'elle engage. On peut citer, parmi

« médiateurs culturels » pour appréhender les effets et les exigences de la professionnalisation subventionnée de leurs métiers.

³⁴ D'où la recherche régulière de nouveaux artistes français « à consacrer », ou étrangers méconnus en France, et l'« ouverture » au « post rock » et à la musique contemporaine (rendue possible par le dispositif musical des musiques improvisées). Pour effectuer ce travail, les responsables du club s'appuient sur des relais efficaces, généralement musiciens ou journalistes (rares sont les artistes en mesure de s'offrir des tourneurs ou des agents), dotés de compétences esthétiques et de connexions qu'ils proposent à la programmation.

de nombreux exemples de continuité cognitive entre « la musique » et ces modes d'organisation, la réaction de ce musicien à notre étonnement face à la multiplicité de ses projets musicaux : *« mais c'est ça l'impro, tu rencontres des gens avec qui tu fais une belle chose ce jour-là et puis tu les perds de vue, ou tu les revois mais ce sera jamais deux fois pareil. Chaque projet est toujours nouveau puisque ça se joue dans l'instant. C'est une musique qui bouge tout le temps donc toi aussi tu dois bouger tout le temps, chercher des nouveaux sons, des nouveaux partenaires, des nouveaux endroits. Il y a pas d'acquis possible, jamais de repos, ça vient que dans le mouvement permanent »* (guitariste, 25 janvier 1999).

Ce propos l'indique, la forme du projet est, comme pour le militantisme radical, directement liée à celle du réseau : constitution et entretien d'un vivier de relations fiables, mobilisation des partenaires par la connexion autour des projets. Le « carnet d'adresses » constitue la technique sociale dominante pour maximiser les opportunités d'emploi et de réputation dans cet univers faiblement institutionnalisé qui valorise généralement les relations interpersonnelles, la confiance établie entre pairs et l'échange de bons procédés. L'accès à la visibilité procède ainsi le plus souvent par recommandations et transferts de réputation des « aînés » vers les « novices » qu'ils emploient. De même, un minimum de réputation étant acquise, les musiciens mais aussi parfois les journalistes, les producteurs ou les programmeurs opèrent des permutations régulières aux places visibles : le responsable d'un « fanzine » ouvre ses colonnes au responsable d'un autre « fanzine » qui fait de même ; un musicien-producteur enregistre et édite le disque d'un musicien avec lequel il a réalisé une tournée etc. Toutefois, la multiplicité et l'hétérogénéité relative des projets engagés induit une dynamique de mobilisation des partenaires d'activités peu stabilisée, c'est-à-dire ponctuelle et non pas continue. Si la confiance et la carte des réseaux personnels connaissent aussi une certaine cumulativité, les liens doivent pouvoir être mis en veille et réactivés à l'occasion de certains projets seulement, puisque chacun ne requiert pas les mêmes compétences. Ils prennent ainsi la forme d'« amitiés lointaines » et « intéressées » sans que les termes « amitié » et « intéressement » soient nécessairement ressentis comme antagonistes : on « se connaît », on « s'apprécie », et par conséquent, on « fait des choses ensemble » de loin en loin.

³⁵ Cf. Nathalie Heinich, op. cit., ainsi que l'article de Morgan Jouvenet dans le présent numéro.

La multiplicité des projets et des réseaux nécessite de plus l'apprentissage de compétences variées correspondant à des logiques d'action parfois fort hétérogènes. Bien que ces compétences ne soient pas toujours les mêmes que dans le cas du militantisme radical, les deux univers se ressemblent aussi sous cet aspect. Tous deux imposent d'être en mesure de circuler sans cesse d'un type de situations à un autre, de mener des activités parfois ressenties comme contradictoires (logique esthétique vs logique commerciale, logique de transformation sociale radicale vs logique d'efficacité politique...) et de réaliser des compromis fructueux à partir de chacune d'elles. On peut préciser succinctement quelles sont les compétences principales requises en musiques improvisées. En premier lieu, les compétences esthétiques concernent non seulement les musiciens (pour le choix des modèles à suivre et la formation de leur style instrumental), mais aussi l'ensemble des « gate-keepers » dont une bonne part de l'activité consiste à écouter, apprécier et sélectionner des œuvres pour intégrer leurs musiciens à leur programmation, les inscrire sur leur catalogue discographique ou rédiger une critique. Ces compétences esthétiques induisent une sorte d'encyclopédisme, la connaissance des acteurs, des lieux, des groupes, des institutions... étant indispensable au repérage et à l'évaluation des œuvres, des alliances et des activités possibles. Il s'agit donc d'apprendre, que ce soit de façon quasi scolaire ou par imprégnation progressive, des listes de noms indexés à une échelle de réputation ainsi qu'à un ensemble d'activités et de rattachements institutionnels ou relationnels.

Venant s'ajouter aux formes de présentation de soi journalistique, publique et interpersonnelle déjà relativement sédimentées³⁶, l'imbrication des activités aux systèmes d'aides publiques entraîne des exigences croissantes en termes de présentation de soi administratives. La constitution de *curriculum vitae*, de dossiers de presse et de dossiers de candidatures ajustés aux critères des différents pourvoyeurs d'aides sollicités pour chaque projet comme à ceux des diverses sociétés civiles de droits d'auteurs et des administrations d'assurance sociale, sont

³⁶ Mener une interview ou compiler des dossiers de presse à destination des journalistes, se comporter convenablement dans les « clubs » (où l'absence de coulisses impose d'être en rapport direct avec les auditeurs quand on n'est pas sur scène), ou dans les relations avec des membres distants du « milieu », constituent des compétences exigées depuis longtemps pour les musiciens, même si elles évoluent. La nécessité de créer soi-même ses opportunités d'emploi (cf. ci-dessous) comme l'accroissement du poids relatif des « médiateurs » dans la construction des valeurs tendent toutefois à multiplier ces formes de présentation

des passages obligés pour l'ensemble des acteurs - à l'exception des journalistes, dotés de leurs propres nécessités organisationnelles. De plus, un minimum de connaissances juridiques et réglementaires est requis pour repérer les institutions adéquates et conformer les activités aux lois en vigueur³⁷, comme pour établir les diverses formes de contrats d'emploi possibles. Seuls les musiciens les plus réputés ont les moyens de s'en remettre à un agent pour se dégager des contraintes administratives, promotionnelles et de recherche d'emplois³⁸. De la même façon, seuls les lieux de programmation les plus importants, qui sont aussi les plus soumis aux exigences de rationalisation et de mémorisation des pourvoyeurs d'aides publiques (car les plus subventionnés), ont la capacité relative de séparer les différents types d'action et de compétence en plusieurs postes de travail.

Il faut noter enfin que l'ensemble des compétences liées à la recherche d'emploi et d'aides à la création sont devenues particulièrement accaparantes. Chacun doit en effet désormais créer de lui-même ses opportunités d'emploi³⁹ (« se vendre ») en raison de la généralisation de l'organisation par projet et de l'accroissement de la concurrence. Celle-ci est liée notamment à l'expansion démographique du secteur, à la stagnation, voire à la réduction des volumes de public « fidèle »⁴⁰, ainsi qu'à la disparition des emplois stables et durables. Jusqu'au tournant des années soixante-dix, il existait en effet plusieurs possibilités d'emplois durables pour les musiciens (ce qui correspondait à la stabilité relative de l'ensemble du secteur) : les grands orchestres ; les clubs, qui embauchaient souvent les orchestres sur plusieurs semaines ; enfin les emplois de studio et de tournée pour les musiques de variétés, dont la fonction de revenu d'appoint s'est aujourd'hui reportée sur l'enseignement et l'animation socio-culturelle (c'est-à-dire une forme d'emploi plus éloignée de la « scène »... donc liée à d'autres formes de compétences).

de soi, y compris pour les acteurs non musiciens, et à rendre leur rôle plus important dans la régulation des carrières et des activités.

³⁷ Une part non négligeable de l'économie demeure illicite (« informelle »). Même si les pouvoirs publics ne font à cet égard qu'assez peu d'interventions inconditionnelles (ce qui serait certainement trop coûteux en regard de la faiblesse du manque à gagner), la part croissante de leur contribution financière tend à « assainir » peu à peu le marché.

³⁸ Certains, et ce n'est pas si rare, bénéficient des services invisibles (non rémunérés et souvent dissimulés) de leur compagne (les musiciens en question étant en très grande proportion des hommes).

³⁹ Cf. Philippe Coulangeon, op. cit.

⁴⁰ Ce que les acteurs du « milieu » interprètent comme un rajeunissement de leur public (argument efficace auprès des pouvoirs publics) correspond aussi à son élitisation et à l'augmentation relative des « cultivés éclectiques » parmi les auditeurs de jazz - c'est-à-dire non exclusifs d'un genre mais amateurs ponctuels de

Entre fête et action : les « bandes »

Projet, réseau et logiques d'action multiples et hétérogènes constituent donc les formes dominantes d'activité. La faible institutionnalisation du monde des musiques improvisées est ainsi liée à ces formes de coopération, qui empêchent de fait l'assise sur une « expérience » personnelle cumulative, acquise une fois pour toute, comme la fixation de seuils institutionnels solides pour la certification des compétences ou la rationalisation collective des activités. Mais ce type de fonctionnement est aussi amplifié par les spécificités des musiques improvisées, dont la faiblesse du nombre d'acteurs et des volumes d'activités ou d'enjeux financiers et réputationnels donne prise aux jeux de l'interconnaissance. Ceux-ci ne viennent pas, comme ailleurs, se superposer ou s'immiscer dans les interstices des dispositifs institutionnels : ce sont plutôt ces derniers qui en émergent et en procèdent.

On a pu noter au passage l'importance des commentaires publics, c'est-à-dire principalement écrits, sur les activités en termes de mémorisation des informations pertinentes et de l'« histoire du milieu ». Mais la plupart des commentaires sont oraux et effectués en « privé »⁴¹. Le monde des musiques improvisées est en effet un univers de conversations interminables, constituées principalement de commentaires imagés sur les œuvres passées et présentes (disques, concerts et toutes les productions qui les entourent : périodiques, salles, associations, festivals, collectifs...) et de ragots et anecdotes sur les personnes qui les réalisent. Toutes les occasions sont bonnes pour ces longs échanges qui semblent dériver au fil des associations d'idées : rencontres au café ou à domicile, appels téléphoniques, fins de concert, rencontres dans la rue ou au magasin de disques, répétitions musicales, réunions associatives...

Mais outre le plaisir de l'entre soi et de l'expérience des affinités communes, ces commentaires ont d'autres utilités. Mode de régulation des activités par l'échange des informations pertinentes et la mise en commun des

nombreux types de « sorties » et « produits » culturels. Cf. Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

⁴¹ Notre attention aux situations d'interlocution a été suscitée par une remarque orale d'Alban Bensa, qui comparait de façon lumineuse les soirées intellectuelles et agitées du Saint-Germain-des-Prés des années cinquante et les proliférations rhétoriques de certains échanges entre Kanaks dont il a pu être le témoin.

connexions personnelles, puisque celles-ci sont rarement fixées dans des supports mémoriels partageables, ils constituent aussi une efficace barrière à l'entrée dans l'univers des « amateurs actifs ». L'étendue et la précision des savoirs en sont des ressorts certains : il s'agit de manifester que l'on connaît les détails des réputations et des alliances ou conflits du moment, que l'on sait s'y repérer et s'y mouvoir, et que l'on est capable d'évaluer la part convenable de stratégie intéressée pour mener à bien ses activités. Mais leur sélectivité peut être assez facilement contournée ou « excusée » (à moins que la méconnaissance ne soit durable). L'obstacle majeur qu'ils opposent tient, en réalité, à leur régime d'énonciation principal, qu'on pourrait qualifier de « cynique »⁴². En effet, si le simple compte rendu des œuvres entendues se fait souvent très imagé et « inspiré », les conversations portent souvent aussi sur l'ensemble des activités et des personnes qui participent à un titre ou un autre à leur existence. Leur évocation, même s'agissant de soi, se fait principalement sur le mode de la réduction des motivations musicales à des intérêts particuliers, qu'ils soient financiers, réputationnels ou personnels, ou du don inspiré au travail et à la routine des « trucs » stylistiques⁴³. Ce régime « cynique » est à ce point habituel qu'il n'est pas toujours dénonciateur ou auto-justificatif, mais simplement « normal ». Toutefois l'une de ses raisons d'être pourrait relever d'une sorte de sous-entendu permanent : « on n'est quand même pas des naïfs ». En effet, cette insistance à

⁴² Particulièrement significatif à ce sujet, un « forum de discussion » spécialisé a été créé en 1998 sur internet. Son ouverture relative à tout internaute curieux amène régulièrement des non initiés à intervenir, occasion d'opposer l'étonnement « naïf » du non-initié face au « cynisme » des initiés, et les moqueries plus ou moins bienveillantes des seconds à l'égard des premiers. Cf. « - *tout excité à l'idée de découvrir de nouvelles musiques annoncées comme « créatives » et « inespérées », je ne trouve que questions de fric et de personnes. Où est la musique dans tout ça ? - Réponse au naïf* [par un musicien et militant à la Fédération Anarchiste, donc doté de ressources discursives pour mettre en forme à sa façon des conceptions partagées, cf. le « slogan » final] : *tu auras au moins appris que la belle musique n'existe que grâce à de belles pratiques qui se coltinent bien malgré elles l'Etat et le Capital, c'est-à-dire ceux qui les incarnent : programmeurs des maisons de la culture (et pas de l'art), musiciens fascinés par le montant des cachets et les paillettes du showbiz, subventionneurs népotistes etc. La beauté naïve de nos musiques n'est possible qu'à condition de rester vigilant et de laisser au vestiaire nos illusives naïvetés face aux lois iniques de ce monde pourri.* [suit une liste de disques et de lieux de programmation « à découvrir »]

⁴³ Un musicien commente sa participation à un festival devant un journaliste qui l'a beaucoup appréciée, rencontré à la sortie d'un concert. Il en vient à évoquer son cachet dérisoire en comparaison de celui de son partenaire d'occasion plus réputé, alors qu'il prône par ailleurs et souvent avec véhémence l'égalité des cachets quelle que soit le niveau de réputation : « *j'étais obligé d'accepter, c'est comme ça que ça marche, je voulais jouer avec lui parce que je savais qu'on avait quelque chose en commun, et puis c'est vrai que ce festival [consacré donc consacrant] et sa réputation [celle du musicien], je sais bien que ça va me permettre de trouver d'autres bons plans* ». Un autre musicien parle du public avec quelques « actifs » rencontrés dans un magasin de disques (dépourvu à ce moment d'autres clients) : « *on peut tout leur faire passer, dès que tu as un nom [une bonne réputation], il suffit de pondre deux notes et c'est deux notes de génie. L'autre jour, j'étais à [...], j'étais vraiment énervé, la panne de voiture, l'acoustique était [mauvaise], [le programmeur] est vraiment toujours aussi pénible... enfin j'avais carrément pas la tête à jouer, alors je leur ai fait de*

décrire le monde des musiques improvisées comme traversé de part en part de stratégies, qui ne se déploie qu'entre personnes de confiance, renvoie aussi à l'ambivalence et à l'incertitude sur la légitimité, aux yeux des « autres » (proches mais non acteurs de musiques improvisées), des modes d'action en vigueur. Il est peu de ces personnes qui n'essuient en effet des reproches amicaux ou familiaux sur leur investissement à perte dans ce monde-là, où la persévérance à demeurer « pur » peut sembler « naïve », « égoïste » ou « masochiste ». Ce désintéressement (partiel et plus ou moins conciliant), susceptible au mieux de ne procurer de substantielles gratifications non musicales ou identitaires qu'à long terme (et de façon incertaine), est ainsi tantôt objet de fierté et de valorisation de soi à ses propres yeux comme à ceux des « autres », tantôt objet de malaise et de sentiment d'« impasse » ou d'illégitimité⁴⁴.

La mise à l'épreuve des personnes réalisée au moyen de ces conversations a une autre particularité : elle concerne toutes les dimensions de la personne, et se focalise notamment sur les parcours biographiques. Ceci renvoie tout d'abord à deux éléments déjà évoqués. D'une part, le dispositif musical des musiques improvisées évalue les styles individuels d'activité à partir des gages d'expérimentation qu'ils proposent, c'est-à-dire nécessairement sur le long terme de la « recherche » et de la « cohérence » artistiques. Ensuite, il appréhende chaque performance comme une « rencontre » aux résultats « imprévisibles », donc pardonnables en cas d'échec si les musiciens ou les organisateurs sont dotés d'un capital suffisant de réussites passées. D'autre part, les ressorts de la réputation sont, de façon circulaire, multiples et facilement réversibles : ils procèdent par faisceaux de jugements en provenance de toutes les instances de certification susceptibles d'ajouter leur plus ou moins faible part à la solidification des valeurs (propositions de collaborations et invitations diverses, enregistrements de disques et leurs ventes, articles, recommandations... pour lesquels le poids dépend de la réputation préalable)⁴⁵. Dans ce cadre, la prise en compte de l'ensemble d'une

l'esbroufe sur mes pédales [d'effets, pour une guitare électrique], beaucoup de bruit pour rien, quoi, comme disait l'autre, et ces [...] de provinciaux, j'ai jamais été aussi applaudi, ils en redemandaient ! »

⁴⁴ Des caractéristiques comparables ont été identifiées par Howard S. Becker dans son étude canonique sur les musiciens de jazz américains des années cinquante, dans *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 [1963].

⁴⁵ Sur l'indécidabilité et la multiplication conséquente des instances de certification, cf. à propos de l'art contemporain, Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; et, articulées à la question de l'identité personnelle des écrivains, Nathalie Heinich, « Façons d'« être » écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue Française de Sociologie*, XXXVI, 1995, pp. 499-524.

biographie permet de faciliter et d'affermir le jugement en multipliant les « prises »⁴⁶ pour l'évaluation, souvent incertaine si elle se concentre sur une seule production. Ceci est particulièrement visible dans les conversations d'après concert. La mise en commun du travail de jugement qu'elles permettent, et qui ne préjuge pas d'éventuels désaccords au final, articule en effet éléments esthétiques de la production en question et éléments biographiques concernant son ou ses producteur(s)⁴⁷.

Ces principes d'évaluation renvoient en conséquence à une propriété commune avec le monde du militantisme radical : la forte contrainte de *totalisation identitaire*. On n'est amateur de musiques improvisées, ou on ne l'est pas ; si on l'est, c'est en tout temps et en tout lieu, et pour toute la vie - ou bien on ne l'a jamais vraiment été. Donner des gages de son engagement pour les musiques improvisées conduit ainsi peu à peu à adopter la seule forme de comportement possible en ce cas, étant donné l'absence de statuts ou de division du travail institutionnalisée et la multiplicité des ressorts de la réputation : l'investissement total. Celui-ci passe par la dépense ostentatoire de temps et d'argent (assister aux concerts, acheter les disques et les périodiques...), mais aussi par la participation à l'organisation des activités (proposer un interview à un périodique, organiser un concert, manifester sa pratique musicale régulière même si non publique... la forme minimale étant la mise à disposition de connexions personnelles intéressantes), et par l'adoption des schèmes discursifs en vigueur pour le jugement des activités (hiérarchie des valeurs et des préférences, jugements esthétiques, points de vue « cyniques », formes de justification...). Une telle contrainte à l'engagement laisse peu de place au « double jeu » (« faire semblant » ; être amateur par intermittence, comme un « hobby »). C'est pourquoi, bien qu'elle pose régulièrement problème (conflits familiaux, arbitrages d'emplois du temps et de budgets, restrictions des carrières extra-musicales...), cette contrainte peut aussi être vue comme un appui, comme la ressource

⁴⁶ Sur la notion de « prise » pour l'évaluation, qui articule appuis cognitifs, ressources sensuelles et caractéristiques matérielles des objets, cf. Chrisitan Bessie et Francis Chateauraynaud, « Les ressorts de l'expertise. Epreuves d'authenticité et engagement des corps », dans Bernard Conein, Nicolas Dodier, Laurent Thévenot (éds), *Les objets dans l'action*, Paris, EHESS, série « Raisons Pratiques » n°4, 1993, pp. 141-164.

⁴⁷ Pour une analyse de cette indissociabilité entre le « sonore » et le « contextuel » cf. Antoine Hennion, op. cit. ; et Denis Laborde, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion*, Paris, L'Harmattan, 1997. Voir aussi le numéro d'*Enquête* consacré aux controverses (non musicales), et notamment les réflexions de Jean-Louis Fabiani à propos des débats philosophiques, « Controverses scientifiques, controverses philosophiques. Figures, positions, trajets », *Enquête*, n°5, 1997, pp. 11-34.

principale permettant de gérer à la fois les injonctions des personnes et la forte incertitude sur la réussite des activités et sur la détention des compétences et comportements pertinents. Cela réduit aussi le risque des malaises, des gaffes et des échecs en minimisant les nécessités de la réflexivité, de la vigilance à soi ou du passage par le calcul : la « spontanéité » (l'incorporation du « sens pratique » en vigueur) est non seulement bien considérée, mais aussi souvent plus efficace. Il est peu probable d'avoir accès à des gains répétés et durables sans cela. Nombre de personnes interrogées parlent ainsi d'un sentiment d'« aspiration » croissante par le monde musical : « *quand on y a mis un pied, il y a tout qui vient avec* », « *pas de demie mesure, il faut être là tout le temps* », « *moi j'ai mis du temps à accepter cette mainmise de la musique sur ma vie, parce que ça laisse quand même pas beaucoup de place pour autre chose* ». Dans le même ordre d'idée, le responsable d'un label reconnu nous demandait avec insistance de tenir secrète la « *révélation* » qu'il nous avait faite au cours d'un entretien (9 février 1999) : il était aussi cadre d'une agence de conseils en communication et estimait que cette information pouvait disqualifier soudain sa réputation ; il se voyait donc « *obligé* » de faire avec cette « *schizophrénie souvent douloureuse* ».

Cet engagement total de la personne a, comme dans le cas du militantisme radical, son corollaire collectif. L'« action collective » ne désigne ici pas seulement les nécessités de l'alliance et de la coordination pour la réalisation des activités, mais aussi la mise en commun des doutes et des certitudes, le partage des jugements et des valeurs. Toutes les formes d'incertitude se voient alors compensées par le regroupement en « bande ». Celle-ci réunit des personnes autour de fortes affinités communes qui combinent conceptions partagées des choses et intérêts semblables - l'association des compétences et réputations qu'elle permet est suffisamment efficace pour procurer à chacun au moins une partie substantielle des moyens de réaliser des activités susceptibles d'être publiquement appréciées. Elle constitue donc une sorte de vivier permanent d'« alliés-amis » (dont on trouve un exemple dans le schéma qui suit), les deux étant ici indissociables, pour la réalisation de l'ensemble des activités tant musicales que de « détente » - si tant est qu'il soit possible de les distinguer.

A l'instar des groupes militants, ces « bandes » constituent de véritables groupes d'identification. D'une part, elles sont perçues comme telles par leurs

membres et par l'ensemble des acteurs du monde des musiques improvisées. Elles sont ainsi dotées de signes distinctifs immédiatement reconnaissables : un ou quelques « leader(s) », un style d'activité (« expérimental », « politisé »...), un rattachement institutionnel particulièrement visible parce que réputé (une association, un lieu de programmation, un « fanzine », une formation musicale). Les plus stables deviennent même des sortes de « personnes morales » dont l'« histoire » se raconte dans les conversations, les articles et les interviews : événement(s) ayant produit la rencontre, hauts faits, scissions, évolutions des formes d'activité. Elles constituent donc les unités collectives pertinentes (pour l'analyse comme pour les activités « indigènes ») dont les formes et les interrelations mouvantes structurent le monde des musiques improvisées.

D'autre part, si elles sont nécessaires, bien que rarement suffisantes, comme moyens d'accès à des opportunités d'emploi et de réputation - elles peuvent aussi se révéler contre-productives quand leur réputation décline -, c'est aussi en leur sein que le jeu des appuis et des contraintes à l'engagement saisit les personnes. Elles sont les sources de la plupart des injonctions (incitations et rappels à l'ordre) à s'investir totalement, injonctions d'autant plus efficaces qu'elles combinent, comme pour l'engagement militant, intérêts de carrière (offre et fermeture d'activités), conformations éthiques (fidélité aux valeurs et aux discours - à la « Cause »), emprises affectives (fidélité aux alliés-amis) et dépendance identitaire (fidélité à soi-même). Elles fournissent des instruments tant cognitifs, qu'affectifs, moraux et professionnels pour maximiser les chances de succès et réduire l'incertitude structurelle des identités personnelles et des devenirs professionnels. Il n'est ainsi pas anodin qu'elles soient régulièrement évoquées sur le mode de la « famille » : « c'est une grande famille » ou, comme un musicien l'affirmait avec un peu d'emphase : « *c'est ma nouvelle famille, sans eux je suis pas grand'chose finalement* » (guitariste amateur, 4 juillet 1999)⁴⁸.

Il nous faut enfin insister sur une dernière propriété morphologique liée à ce fonctionnement par « bandes », qui rejoint là encore le militantisme radical et renforce la contrainte de « totalisation identitaire ». Ces bandes superposant groupes de sociabilité et d'activité, on peut tout aussi bien affirmer que les personnes « agissent » sans cesse, ne se ménageant aucun espace de « détente »

ou de « prise de distance » par rapport aux affaires musicales, et qu'elles « s'amuse » en permanence, jusque dans les activités les plus « sérieuses », les plus soumises à enjeux de carrière. De la même façon, une part non négligeable des liens amicaux, voire amoureux, se nouent et se dénouent au cours des activités qui, en retour, pour être réalisées, mobilisent des amis et « connaissances ». La part ludique des activités « sérieuses » ne concerne pas que les prestations publiques (les « blagues de scène »), mais aussi leur organisation : une réunion, une répétition ou une ambiance de travail qui ne comporterait ni blagues, ni chahuts serait immédiatement qualifiée de « coincée » ou « pas assez délirante ». L'insistance des auto-descriptions sur l'« atmosphère bohème » ou le « *joyeux foutoir* », selon l'expression d'un musicien interrogé, renvoie à la faible rationalisation des activités, mais aussi à cette exigence souvent formulée, qui fait partie des attraits éventuels de cet univers et peut donner lieu à démission ou aigreur quand elle n'est pas satisfaite : « on est aussi là pour s'amuser ». Ainsi les priorités du moment sont parfois difficiles à saisir et donnent lieu à hésitations ou remontrances : quand doit-on s'amuser, et quand peut-on travailler (et vice-versa)⁴⁹ ?

Quant à la part « active » des activités festives, elle consiste *a minima* en ces conversations déjà évoquées pendant les fêtes ou les moments de détente (repas, café, sortie d'un concert, apéritif...). Son absence est là aussi immédiatement dénigrée, sur un mode plus spécifique toutefois puisqu'elle n'est généralement pas renvoyée à une cause impersonnelle et vague (l'« ambiance »), mais directement imputée à certaines des personnes présentes : « ces gens sont sans intérêt », « ils n'ont aucune culture », « aucune curiosité », « ils n'y connaissent ou ne comprennent rien »... C'est d'ailleurs dans ce genre de situations que les malentendus sont les plus fréquents. Ainsi de soirées privées, organisées par un jeune journaliste à son domicile, dont la particularité est d'inviter quelques musiciens à jouer (gratuitement). Amené par l'un de nos « informateurs » dans les débuts de notre enquête, nous n'avions vu la première

⁴⁸ Pour une analyse de la « maisonnée » comme groupe d'identification et de réputation, cf. Florence Weber, *L'honneur des jardiniers. Les potagers dans la France du XXe siècle*, Paris, Belin, 1998.

⁴⁹ Cette ambivalence est redoublée, dans le cas des musiciens, par la définition économique du métier : ni leur entraînement instrumental, ni même leurs répétitions collectives, qui constituent de fait la plus grande part du temps de travail musical, ne sont rémunérés (à l'inverse, pour les répétitions, des musiciens d'orchestres classiques ou de l'Orchestre National de Jazz créé en 1986). Les musiciens eux-mêmes évoquent ces situations

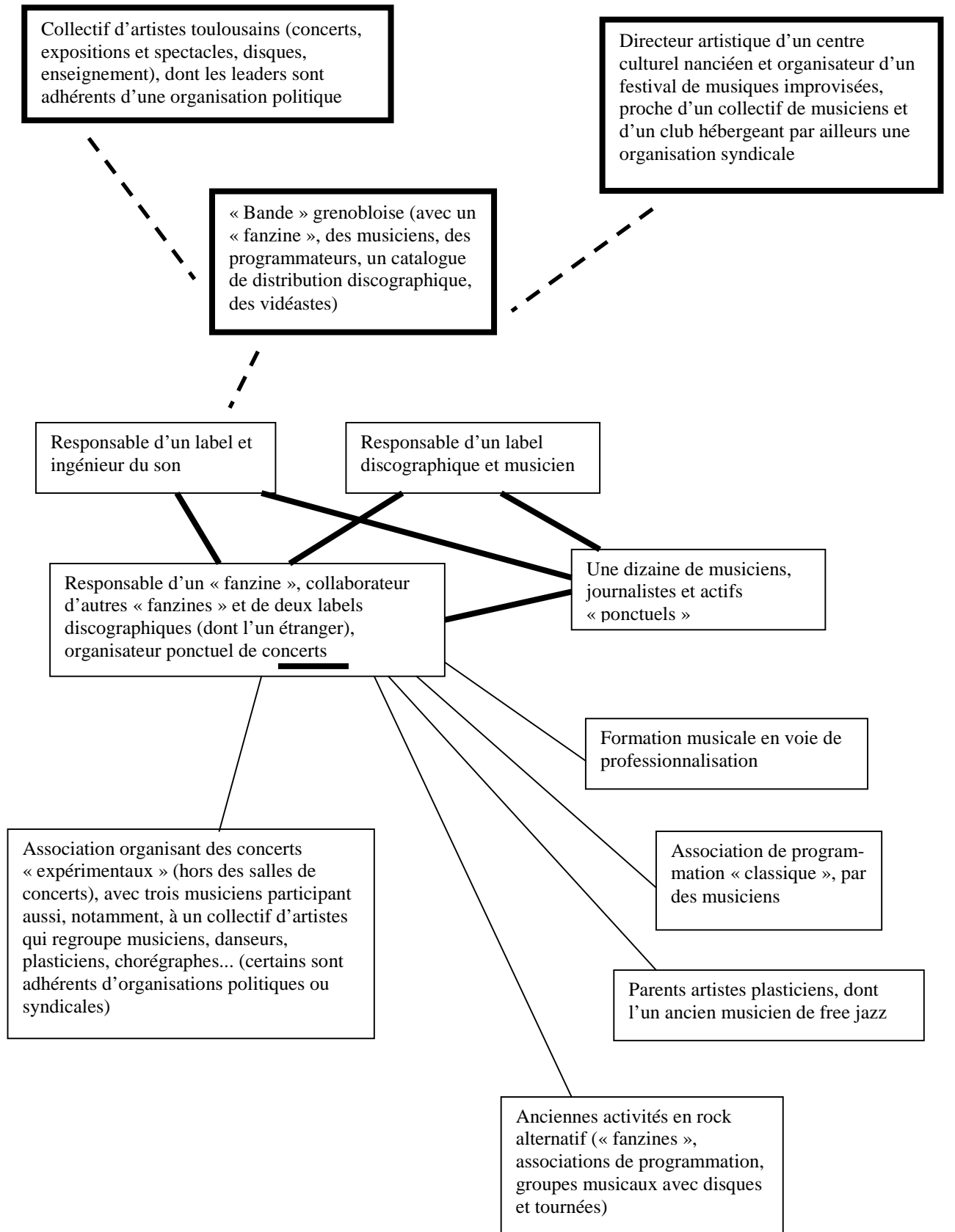
fois qu'agréables conversations et situation musicale particulièrement réussie. Il a fallu que notre informateur, échaudé par une gaffe que nous avons commise⁵⁰, nous rapporte les mouvements « stratégiques » des uns et des autres pour que nous puissions tout simplement percevoir tout ce qui se jouait *aussi* dans ces soirées. L'atmosphère « conviviale », propice à une sorte de baisse de vigilance (alcool, excitation festive, suspension momentanée de l'horizon « actif »...), peut ainsi susciter des « stratégies » de quête ou de rétention de l'information rare (états et projets des concurrents proches, sondage des motivations « réelles » des uns et des autres, mise à l'épreuve de la confiance qu'on peut accorder aux personnes...), et de prises de contact plus difficiles en d'autres circonstances (conversations anodines, test des affinités et des intérêts réciproques, évocation de projets possibles, échanges des coordonnées, promesses de collaboration)⁵¹.

de travail tantôt sur le mode du labeur et de la formation technique, tantôt sur celui du plaisir et de l'amusement.

⁵⁰ Soucieux de ne pas nous présenter seulement comme un « fouineur » universitaire (reproche que nous avons essuyé), nous avons « révélé » à quelques personnes proches de notre informateur que nous pratiquions régulièrement l'improvisation avec lui. Or celui-ci, connu comme journaliste (responsable d'un « fanzine »), et collaborateur d'un label, ne l'était pas encore comme musicien. Il nous expliqua donc que se présenter comme musicien demandait d'« avoir du répondant », que nous n'étions pas encore prêts à cela, et qu'il aurait préféré pouvoir entrer en scène par un « coup » (susciter la (si possible bonne) surprise). Par la même occasion, nous apprîmes qu'au cours de la soirée, tel musicien particulièrement en verve sondait en fait les producteurs de disques présents pour placer un enregistrement, tel autre méconnu cherchait à susciter l'intérêt de deux musiciens réputés pour constituer une formation etc.

⁵¹ Ces « stratégies » peuvent paradoxalement être non préméditées, c'est-à-dire constituées comme telles *a posteriori* : la remémoration d'événements vécus sur le moment comme anodins peut amener à les requalifier et à en saisir la part « intéressante » (faire un « bon coup » sans le savoir). C'est bien sûr particulièrement le cas des « gaffes » (cf. la « prise de conscience » ici rapportée).

Une « bande », ses liens avec d'autres « bandes » et les liens personnels
de l'un de ses membres (schéma indicatif, non exhaustif)



——— Liens unissant ou délimitant une « bande »
 ——— Liens personnels
 - - - Liens de « bande » à « bande »
 Les personnes spécifiées individuellement sont relativement réputées.

Conclusion

Les formes dominantes d'action et d'interrelation en vigueur au sein du monde des musiques improvisées et du monde du militantisme radical que nous avons analysées constituent, au-delà des différences indéniables entre ces deux univers, des analogies pratiques dont l'effectivité permet de rendre compte de leur « air de famille » et, partant, de la fréquence de leurs connexions. L'organisation des activités sous les formes combinées du réseau et du projet, la contrainte de multiactivité obligeant à adopter des logiques d'action hétérogènes, l'importance du discours pour l'évaluation des activités et des réputations et la régulation des interrelations, la fréquence d'un régime discursif « cynique » dans les échanges entre pairs, la contrainte de « totalisation identitaire » articulée à un fonctionnement par « bandes d'alliés-amis », les tensions conséquentes entre les exigences « festives » et « sérieuses » - tout cela organise un ensemble de situations probables, dont la « situation de café » et ses ambivalences sont particulièrement significatives, qui requièrent des compétences et des schèmes d'action suffisamment proches pour que les passages d'un monde à l'autre soient peu exigeants en termes d'apprentissage et d'ajustement, et pour qu'une personne soit susceptible de « se retrouver » dans l'un comme dans l'autre.

Mais pour aller au bout de notre analyse, il aurait certainement fallu travailler aussi sur les discours disponibles au sein de ces deux mondes, pris à la fois comme guides d'action et supports de polémiques et justifications. Deux « points de passages » semblent en effet en relever, repérables à la fois dans les conversations entendues au cours de l'enquête ethnographique, dans les entretiens réalisés et dans la presse spécialisée. Les activités des musiques improvisées s'adosent d'une part à une rhétorique du « système » dominant (bureaucratique, industriel, culturel...). Conçues comme « marginales » ou « minoritaires », elles ont dès lors pour vocation de lutter contre ce « système » selon des figures qui ne se recoupent pas toujours : « résister » contre ses « attaques » (logique de survie) ; le « miner de l'intérieur » (logique de transformation) ; construire « en marge » un « monde parallèle » ou une « contre-culture » (logique d'autonomisation)⁵². L'histoire de ces rhétoriques suggère l'analogie persistante avec le militantisme

⁵² Isabelle Sommier a analysé des ambivalence rhétoriques similaires, cf. « Un espace politique non homologué. Les centres sociaux occupés et autogérés en Italie », dans *La politique ailleurs*, Paris, PUF/CURAPP, 1998, pp. 117-129.

radical. Sous des formes variées, elles étaient déjà mobilisées au tournant des années soixante-dix dans le réinvestissement de la « critique artiste »⁵³ du capitalisme par des « militants culturels » pour la plupart issus des rangs de l'extrême gauche (notamment s'agissant des producteurs de ces discours⁵⁴). Le free jazz, alors lié à la solidarité pour les militants afro-américains du Black Panther Party, faisait partie des genres régulièrement invoqués. Il se trouve aussi posé comme moment fondateur dans l'histoire idéale des acteurs des musiques improvisées.

D'autre part, les reformulations plus récentes de la tradition française de l'anti-américanisme ont articulé un ensemble de questions socio-politiques autour du concept de « mondialisation ». Les divers débats sur l'« exception culturelle », liés d'abord aux négociations du GATT (puis de l'OMC et de l'AMI) sur l'industrie de l'audiovisuel et l'agriculture, ont conduit peu à peu à problématiser des questions *a priori* hétérogènes en termes de « culture nationale » (l'agriculture française « à visage humain » contre l'industrie agro-alimentaire, l'art universel (européen) contre l'industrie culturelle américaine, les relations harmonieuses entre les sexes contre la guerre des sexes et le puritanisme américains, la social-démocratie contre l'ultralibéralisme etc.). La continuité cognitive mise en œuvre à cette occasion entre la « culture nationale » et la « culture lettrée »⁵⁵ a ainsi pu asseoir la défense des arts non rentables sur une critique politiquement efficace du « système ». Elle permet notamment de poser cette défense comme contribuant aux mêmes « mobilisations » et « résistances » que les autres « luttes » ainsi formulées. Elle favorise de plus ce sentiment de participer aux « grandes affaires » et de peser sur le monde qui constitue souvent l'une des motivations à l'engagement en politique⁵⁶.

⁵³ Issue du modèle de la « bohème » du 19^e siècle, la « critique artiste » du capitalisme mobilise les thèmes de la marchandisation du monde et de l'aliénation des autonomies individuelles. Elle se distingue de la « critique sociale » du capitalisme, née avec le socialisme et axée sur la dénonciation de l'exploitation, des inégalités et de l'opportunisme. Cf. Luc Boltanski, Eve Chiapello, op. cit.

⁵⁴ On pourra lire par exemple, pour une généalogie de ces rhétoriques politiques réinvesties en art : Alfred Willener, *L'image-action de la société et la politisation culturelle*, Paris, Seuil, 1970 (où le free jazz tient d'ailleurs une bonne place) ; ainsi que les périodiques *Tout*, *Actuel* et *Autrement* (dans leurs versions de l'époque). Pour une analyse en termes de trajectoires sociales, cf. Gérard Mauger, « Gauchisme, contre-culture et néo-libéralisme : pour une histoire de la « génération de Mai 68 » », dans *L'identité politique*, collectif, Paris, PUF-CURAPP, 1994, pp. 206-226.

⁵⁵ Pour une analyse de ces rhétoriques et de leur généalogie, cf. Eric Fassin, op. cit.

⁵⁶ Cf. Frédérique Matonti, *La double illusion*. La nouvelle critique : *une revue du PCF (1967-1980)*, thèse pour le doctorat de science politique, soutenue le 16 janvier 1996 à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction d'Evelyne Pisier.