



Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club

Olivier Roueff

► To cite this version:

Olivier Roueff. Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club. *Revue de musicologie*, 2002, 88 (1), pp.67-93. 10.2307/947472 . halshs-01175986

HAL Id: halshs-01175986

<https://shs.hal.science/halshs-01175986>

Submitted on 13 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.

Faire le jazz La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club

Résumé

Lieu de performance musicale qui réunit physiquement auditeurs et musiciens pour l'élaboration collective d'expériences esthétiques, le jazz-club permet d'interroger les *façons de faire* le jazz. Ses soirées ordinaires donnent à voir et à entendre un ensemble de paramètres constitutifs de ces expériences que l'analyse musicale, aveuglée par la fausse transparence du disque ou de la partition, n'a pas pour habitude de prendre en compte. Elles amènent à focaliser l'attention interprétative de l'observateur sur la *mise en relation* de l'ensemble de ces paramètres qui s'élabore au fil des interactions entre musiciens et auditeurs, au fil des *usages* que font les uns des autres, et chacun du dispositif scénique et des sonorités produites. « La musique » qui advient au cours de ces soirées apparaît alors comme strictement coextensive aux modalités de cette relation. L'enquête s'est d'abord attachée à restituer le modèle idéal qui sert de référent aux pratiques d'un jazz-club marseillais, et à situer celui-ci au sein de l'espace local du jazz, afin d'armer l'observation des concerts eux-mêmes. Elle décrit ensuite le déroulement des soirées sous deux angles : le type de relation entre auditeurs, musiciens et maîtres du jazz qu'organise l'usage des « effets de rampe » ; les formes de division du travail esthétique qui servent, en situation, à l'élaboration de l'expérience esthétique.

Le Pelle Mêle est un jazz-club situé à proximité du Vieux Port de Marseille, dans un quartier récemment rénové et investi par des brasseries et restaurants touristiques. Ouvert en 1979 par Jean Pelle, qui avait jusque-là géré des dancings, il est spécialisé dans le jazz « historique » (ou classique, ou moderne, ou jazz tout court pour les amateurs qui estiment que seul ce style a droit à l'étiquette *vrai jazz*¹), et peut revendiquer une longévité rare pour un jazz-club. Lieu de performance musicale qui réunit physiquement auditeurs et musiciens pour l'élaboration collective d'expériences esthétiques, il permet d'interroger les *façons de faire* le jazz de façon privilégiée. En effet, les soirées du jazz-club donnent à voir (et à entendre) un ensemble de paramètres constitutifs de ces expériences que l'analyse musicale, aveuglée par la fausse transparence du disque ou de la partition, n'a pas pour habitude de prendre en compte. Elles amènent ainsi à focaliser l'attention interprétative de l'observateur sur la *mise en relation* de l'ensemble de ces paramètres qui s'élabore au fil des interactions entre musiciens et auditeurs, au fil des *usages* que font les uns des autres, et chacun du dispositif scénique et des sonorités produites². « La musique » qui advient au cours de ces soirées apparaît alors comme strictement coextensive aux modalités de cette relation – comme

¹ Les amateurs définissent les styles de jazz par indexation à un axe linéaire d'évolution historique. Jazz « traditionnel » : années vingt et trente (New Orleans, Swing). Jazz « historique » : années quarante à soixante (Bebop, Cool Jazz, Hard Bop, jazz « modal »). Free jazz : années soixante et soixante-dix. Les styles ultérieurs changent significativement de référent. Ils s'appréhendent comme des développements de styles « antérieurs » par le moyen d'emprunts à d'autres genres : free jazz, et musique contemporaine ou musiques savantes non occidentales pour le jazz « contemporain » (qui emploie des références stylisées à l'ensemble de l'histoire du jazz, sa pointe « avant-gardiste », les « musiques improvisées », s'en détachant progressivement) ; jazz « historique », et musiques traditionnelles, du monde, électroniques, funk ou rock pour le jazz « métissé ». Il va sans dire que ces classifications n'ont de sens qu'en tant que repères pratiques pour les amateurs, et qu'elles demeurent labiles et controversées dès qu'il s'agit de les définir analytiquement hors des contextes où elles sont effectivement utilisées – elles y servent d'ailleurs souvent d'insultes.

² Cf. Olivier Roueff, « Musiques et émotions », *Terrain*, n°37, septembre 2001, pp. 5-10.

le rappelle Denis Laborde, « il n'existe de musique en dehors des pratiques sociales qui l'exercent, des discours qui la commentent, de tout ce qui la réalise »³.

Notre enquête s'appuie sur un ensemble d'observations directes des soirées du Pelle-Mêle, réalisées au printemps et à l'été 1998, et sur une série d'entretiens non directifs (avril 1998) avec des amateurs, des musiciens et le patron du Pelle-Mêle, ainsi qu'avec des musiciens et programmeurs rattachés à d'autres lieux du jazz à Marseille – ils portaient sur les trajectoires musicales, et sur l'histoire du jazz à Marseille. Nous commencerons par rassembler quelques éléments destinés à armer la compréhension de ce qui se joue au Pelle Mêle. La « tradition » qu'il entend incarner a en effet l'avantage de se donner à lire en des récits formalisés. Leur analyse, suivie d'une rapide comparaison du Pelle Mêle avec d'autres structures de programmation de jazz à Marseille, permettra de pointer les singularités du lieu et la façon dont les enjeux et processus qui travaillent aujourd'hui le goût pour le jazz, traduits dans les contours de l'espace local du jazz, les saisissent. Nous décrirons ensuite le déroulement ordinaire des concerts du Pelle Mêle sous deux angles : les modalités de la relation entre les auditeurs, les musiciens et les Maîtres du jazz⁴ qu'organise, entre autres, l'usage des « effets de rampe » (de scène) ; les formes de division du travail esthétique qui servent, en situation, à l'élaboration collective de l'expérience esthétique.

Le Pelle Mêle, "seul héritier" d'une tradition ad hoc

Jusque-là absent de l'imagerie culturelle officielle de Marseille, le jazz a commencé d'y être intégré depuis le début des années quatre-vingt-dix. L'association Le Cri du Port, qui soutenait les jazzmen locaux depuis 1981 (cf. *infra*), a ainsi été relogée dans les locaux de la Cité de la Musique, et son financement (public) s'est vu revalorisé. Peu après, la revue *Marseille*, sorte de vitrine culturelle de la cité phocéenne, a ouvert, certes minimalement, ses colonnes au jazz. Justifier cette insertion du jazz dans la panoplie des atouts touristique-culturels de la ville supposait alors d'attester son ancrage dans une « culture marseillaise »⁵. Il fallait faire le récit de l'histoire du jazz à Marseille en apportant la preuve de l'ancienneté de sa présence. Significativement, ce retour sur le passé fut l'occasion de composer une « tradition » marseillaise du jazz. La tâche fut confiée – et c'est en cela que ce récit nous intéresse – à deux acteurs de cette histoire : Yves Sportis avait participé à la création du Cri du Port avant de devenir rédacteur en chef de *Jazz Hot*, revue spécialisée nationale réputée pour son attachement aux formes « historiques » du jazz ; Jean Pelle, journaliste occasionnel à la radio, était le fondateur et patron du Pelle Mêle. Leurs deux articles, au propos convergent, s'attachèrent à rendre compte de spécificités marseillaises du jazz, dans une visée tout autant descriptive que prescriptive⁶.

³ Denis Laborde, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 14. Sur ce genre d'approche des faits musicaux, cf. aussi Jacques Cheyronnaud, « Ethnologie et musique : l'objet en question », *Ethnologie Française*, 1997, XXVII (3), pp. 382-393 ; Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993 ; et Emmanuel Pedler, « Une sociologie historique des conditions d'existence de la musique », in Max Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1999, pp. 155-195.

⁴ Les « Maîtres du jazz » sont les grandes figures de l'histoire du jazz à qui l'on attribue conventionnellement l'invention de nouvelles formes et de nouveaux procédés esthétiques, imités et travaillés par la suite. Logiquement, peut-on dire, le jazz d'« après » le free jazz n'en a vu apparaître aucun. Cf. par exemple, Lucien Malson, *Les Maîtres du Jazz*, Paris, PUF, 1979 [1952].

⁵ Opération qui peut être utilement comparée à celle analysée par Jean-Louis Fabiani, « Comment rendre Charles Maurras provençalement correct ? », in Alban Bensa, Daniel Fabre (dir), *Une histoire à soi. Figurations du passé et localités*, Paris, MSH, 2001.

⁶ Yves Sportis, « Marseille port du jazz », *Marseille*, n°179, 1996, pp. 108-111 ; Jean Pelle, « Marseille Jazz Cote Sud », *Marseille*, n°181, 1997, pp. 124-125. Pour une revue plus détaillée des diverses mises en forme de

Ainsi, Jean Pelle formalisa l'idée d'un « Jazz Côte Sud », sur le modèle des « Jazz West Coast » et « Jazz East Coast » américains (respectivement : Cool Jazz et Hard Bop), expressions qui désignent le lien supposé entre des sensibilités éthiques et musicales et des creusets socio-géographiques. Pour établir ce lien dans le cas marseillais, il s'appuya sur la période des années cinquante à soixante, sorte d'âge d'or au cours duquel le jazz aurait pris les couleurs locales, à la faveur d'un activisme amateur depuis résorbé – une association programmant des « *pointures américaines* » dans diverses salles de concert (le Jazz-Club du Sud-Est), une revue spécialisée (*Jazz Hip*) valorisant le « jazz moderne » (à l'époque : tous les styles ultérieurs au New Orleans, exceptées les dernières innovations déjà étiquetées comme « free jazz »), des musiciens locaux dont certains acquirent une réputation nationale, une émission radiophonique sur l'antenne locale de l'ORTF (« Fenêtre sur le jazz »), des annonces et chroniques régulières dans les quotidiens régionaux, la création d'une classe de jazz au Conservatoire de la ville (la première en France), une série de jazz-clubs. La « tradition » produite par cette « époque épique » (Sportis – qui situe ses prémisses à la Libération, quand Marseille accueillait un important contingent de militaires américains) renvoie alors à des oppositions très contemporaines. Si Jean Pelle se contente de stigmatiser « *l'apparence intellectuelle et élitiste véhiculée par la majorité de la critique* » actuelle, Yves Sportis en propose deux caractéristiques à vrai dire invérifiables, mais dont le sens est à saisir en rapport à ce qu'elles excluent du tableau. La « *relation privilégiée du public marseillais avec le jazz américain* » (équivalent du jazz historique) renvoie ainsi au jazz « européen », autrement nommé contemporain, qui désigne les styles inspirés des procédés du free jazz apparus au tournant des années soixante-dix⁷. Quant à « *l'existence de passionnés, bénévoles, qui vont être les principaux artisans de la vie du jazz* », et au privilège qu'ils accordent au savoir-faire « *acquis sur le tas* » (en jazz-club) mais « *que pourraient leur envier de vrais professionnels* » et à la « *convivialité liée à leur passion* », ils s'opposent respectivement : aux associations subventionnées menées par des professionnels de la culture, à l'apprentissage scolaire du Conservatoire ou des écoles, et à l'impersonnalité guindée des salles de concert⁸. Bref, les programmeurs de concerts que sont aussi le GRIM, la Passerelle ou le Cri du Port (cf. *infra*) ainsi évacués, la conclusion s'impose d'elle-même : « *aujourd'hui, Le Pelle Mêle (créé au début des années quatre-vingt [en fait 1979]) est le seul héritier de cette tradition nocturne* ». Et le fait que l'âge d'or qu'il dessine pour en reprendre le flambeau se situe avant

cette « tradition » et des faits historiques sur lesquels elles s'appuient, cf. Olivier Roueff, « L' "âge d'or" du jazz à Marseille », Catalogue de l'exposition *Bagages accompagnés*, Paris, Hall de la Chanson / Marseille, Taktik, 1999, pp. 11-12.

⁷ Vincent Cotro a proposé une analyse musicologique de la réception du free jazz américain en France, et de l'invention consécutive de spécificités musicales, dans *Chants libres. Le free jazz en France 1965-1975*, Paris, Outre Mesure, 1999.

⁸ Le contexte marseillais a cette particularité, visible en filigrane ici, de montrer une continuité assez directe entre positionnements en jazz et politiques (en ce qui concerne, tout au moins, les acteurs visibles du jazz local). Ceci est lié aux rapports aux politiques publiques et aux systèmes de subventions, et pourrait renvoyer aux trajectoires individuelles des acteurs en question, ainsi qu'à l'histoire locale du jazz. On se contentera ici de relever ce stigmate récurrent accolé au public du Pelle-Mêle : « un public de médecins et d'avocats », et de noter que le jazz a constitué (et continue à le faire, mais semble-t-il par intermittence) un espace de sociabilité universitaire pour certains étudiants et professeurs de la faculté de médecine (dotée à certaines périodes d'une association d'amateurs de jazz). Ainsi, l'une des figures du jazz local, qui est aussi une sorte de pilier tant du réseau d'interconnaissance constitué dans les années soixante, soixante-dix que du Pelle-Mêle (il y joue régulièrement), est professeur à la faculté de médecine, directeur de son service de cardiologie, et, après une trajectoire syndicale ascendante, est devenu conseiller municipal RPR de la commune de Marseille. Pour des analyses approfondies des relations qui peuvent s'établir entre art et politique, cf. le numéro « Artistes / Politiques » de *Société et représentations* (n°11, février 2001) coordonné par Frédérique Matonti et Benoît Lambert. Voir aussi les travaux de Denis-Constant Martin (pour le jazz, par exemple : avec Didier Levallet, *L'Amérique de Mingus. Musique et politique : les Fables of Faubus de Charles Mingus*, Paris, P.O.L., 1991).

les années soixante-dix, période où sont apparues les formes du jazz liées au free jazz, aux aides publiques ou aux salles de concert légitimes, prend alors tout son sens.

Ces contre-modèles, qui contribuent à définir les pratiques du jazz historique à Marseille, renvoient tout autant à des réalités extra-locales (ce qu'indiquent les fréquentes critiques des revues nationales, de certains musiciens internationalement réputés ou des politiques culturelles nationales énoncées par les amateurs) qu'à l'espace local du jazz. Bien que nombre d'amateurs, férus ou occasionnels, affirment que le Pelle Mêle est le seul jazz-club de la région, il existe en effet d'autres lieux de programmation. A partir des entretiens et des conversations informelles, on peut ainsi reconstituer l'ensemble des paramètres qui leur servent à démarquer le Pelle Mêle⁹ et dessiner ainsi ses particularités. Le principal élément de distinction est celui du style de jazz. Le Jazz Club Venture est ainsi spécialisé exclusivement en jazz traditionnel, la Passerelle plutôt en jazz contemporain, le Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicale (GRIM) exclusivement en musiques improvisées, le Cri du Port associant jazz historique et contemporain. Cependant ces différences de style s'articulent à d'autres points de divergence.

Si le Jazz Club Venture réunit, à l'instar du Pelle Mêle, un groupe d'interconnaissance amateur, son public se réduit à cet espace de cooptation entre habitués. De plus, il s'agit d'une association loi 1901 logée dans les sous-sols d'un magasin d'instruments, et non d'un débit de boissons privé doté d'un comptoir et d'une scène. La Passerelle est par contre un débit de boissons, mais dénué de scène. Sa programmation est moins régulière que celle du Pelle-Mêle, et son patron ne revendique pas l'identité de jazz-club : il déclare organiser des concerts « *uniquement pour son plaisir* », et sa clientèle habituée ne s'est pas constituée autour du goût pour le jazz. Ces deux lieux ne sont pas identifiés comme des concurrents ou des contre-modèles par les acteurs du Pelle Mêle : s'ils sont stigmatisés, c'est le plus souvent après questionnements de l'observateur ; et ils ne prétendent pas incarner l'identité de jazz-club authentique, ni s'intégrer par la réputation et les alliances concurrentielles aux mondes du jazz extra-locaux.

Le GRIM est à l'inverse abondamment cité, moins parce qu'il serait un concurrent direct que parce qu'il réunit l'ensemble des éléments qui en font un contre-modèle idoine. Créé en 1978, soit une année avant le Pelle Mêle, et spécialisé en musiques improvisées, il s'est d'une part rapidement intégré aux réseaux des institutions subventionnées (sensiblement plus par l'Etat et la Région que par la Ville), et d'autre part, axé sur l'activité des musiciens professionnels. Association loi 1901 qui n'a jamais eu de local propre que ponctuellement, formée par des musiciens professionnels pour constituer des orchestres, produire des enregistrements, organiser des enseignements et des animations musicales dans les institutions (semi-)publiques (écoles, centres sociaux etc.), et programmer des concerts, ses activités s'inscrivent d'emblée dans l'espace national voire européen des réseaux de coopération des musiques improvisées¹⁰. De fait, si les acteurs du Pelle Mêle stigmatisaient fréquemment le

⁹ Pour des raisons de place, nous évacuons les lieux qui programment du jazz sans être spécialisés (des cafés-concerts aux grandes salles de spectacle), ainsi que les restaurants ou les centres commerciaux qui programment des orchestres de jazz à des fins d'« animation ». Ils constituent pourtant une part importante des opportunités d'emploi pour les musiciens de jazz historique. Sur ces questions, la compréhension des enjeux marseillais du jazz peut bénéficier de l'enquête de Philippe Coulangeon sur les musiciens professionnels (*Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2000).

¹⁰ Le GRIM programme exclusivement des musiciens non marseillais (français et européens) ou marseillais mais au minimum nationalement réputés (au sein des réseaux des musiques improvisées). Ses activités d'enseignement et d'animation, d'abord situées dans l'agglomération marseillaise, ont rapidement été reconnues et demandées ailleurs (sous formes de résidences). Sur les formes d'activité et d'interrelation propres au monde des musiques improvisées, cf. Olivier Roueff, « Bohème militante, radicalité musicale : un "air de famille". La

GRIM (« *intellectualisme élitiste* », « *snobisme* », « *fonctionnaires subventionnés* », « *sans public* »...), son directeur n'a manifesté qu'une sorte d'incompréhension indifférente face aux critiques des responsables du Cri du Port, et là encore, uniquement après sollicitation de notre part¹¹.

Enfin, le Cri du Port est le lieu le plus proche du Pelle Mêle en termes de style et de coopération concurrentielle. A vrai dire, cette association loi 1901, créée en 1982 par des non musiciens et logée à la Cité de la Musique (structure municipale), accorde volontiers au Pelle Mêle sa réputation d'unique jazz-club authentique. Si elle programme des orchestres de façon régulière (mais moins que le Pelle Mêle), c'est dans la salle de concerts de la Cité de la Musique ou, en co-production, dans d'autres grandes salles – pour les orchestres nationalement ou internationalement réputés –, ainsi qu'au Free Bar de la Cité de la Musique ouvert en 1997, d'architecture moderne et dénué de boissons alcoolisées – pour les orchestres localement réputés. C'est qu'elle définit son activité comme une entreprise de soutien et de professionnalisation du jazz local, c'est-à-dire essentiellement des musiciens. Cette vocation de service public a été amplifiée avec l'intégration à la Cité de la Musique au début des années 1990, puis l'adhésion à la Fédération des Scènes de Jazz (FSJ) en 1997 (d'où la création du Free Bar, seule « scène » propre de l'association). Elle prend la forme d'aides aux musiciens professionnels locaux (programmations, tournées, productions discographiques, dossiers de presse et administratifs...), financées par les subventions publiques et, en conséquence, adéquates aux dispositions légales (notamment pour les déclarations des prestations et cachets). L'adhésion à la FSJ a marqué les débuts de la mise en œuvre du projet « Jazz Côte Sud » élaboré avec les structures co-productrices, dont notamment le Pelle Mêle – dont le patron, on s'en souvient, formalisait au même moment une tradition du Jazz Côte Sud dans la revue *Marseille*. Il est destiné à élargir l'espace des opportunités d'emploi pour les jazzmen locaux ainsi que la fréquentation publique des concerts de jazz. La coopération entre le Cri du Port et le Pelle Mêle prend ainsi l'allure d'une alliance contrainte : le premier accorde au second son statut d'unique jazz-club authentique, mais le réduit à la fonction de lieu de programmation parmi tous ceux qui constituent la « plate-forme » du Jazz Cote Sud qu'il prétend centraliser¹² ; le second accepte de coproduire certains concerts pour des raisons notamment financières, tout en prétendant incarner seul le Jazz Côte Sud et en stigmatisant le « *fonctionnariat* » et le « *manque de professionnalisme* » du premier.

Ainsi, le Pelle Mêle veut être un jazz-club authentique : débit de boisson (alcoolisée) privé, doté d'une scène et de tablées, où des cercles d'habitues et d'amateurs s'adonnent à leur goût pour le jazz historique, se donnant pour mission de satisfaire ces amateurs tout en découvrant des musiciens locaux talentueux, éloigné (sauf co-productions...) des circuits institutionnels subventionnés, revendiquant la « débrouille » pour le paiement des musiciens et la stabilité financière¹³... bref inscrit dans la double tradition *ad hoc* du jazz à Marseille

sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical », *Société et Représentations*, n°11, février 2001, pp. 407-432.

¹¹ Les affinités concurrentielles du GRIM s'établissent plutôt avec l'Association pour les Musiques Innovantes logée à la Friche de la Belle de Mai – même démarche de « recherche » et d'« expérimentation » esthétiques, même si dans des styles connexes, même type de financements (subventions publiques) et de réseaux d'inscription (nationaux et internationaux).

¹² Son responsable nous dira ainsi : « *c'est bien qu'un vrai jazz-club [le Pelle Mêle] existe à Marseille, ça fait un peu dernier des Mohicans, mais s'il n'y avait que les salles de concerts, il manquerait la petite touche très... très imaginaire du jazz* » (entretien 6 avril 1998).

¹³ Les cachets sont souvent déclarés en partie, et les négociations réalisées sur un mode personnel : on « s'arrange » entre connaissances. La « débrouille » s'oppose ici aux rapports contractuels formels et au légalisme considérés comme éloignés de l'« esprit » du jazz, voire inefficaces du fait de l'insuffisance supposée des savoir-faire propres aux professions de la médiation culturelle, s'ils ne s'accompagnent pas de compétences esthétiques ou relationnelles spécifiques (supposées absentes). Ainsi, bien que programmeur, Jean Pelle tient à se définir comme le « *patron d'un bar de quartier* » (entretien, 10 avril 1998), et non comme un médiateur

(« *jazz américain* », « *passionnés bénévoles* », « *tradition nocturne* ») et du jazz historique des « *grands [jazz-]clubs* » des « *grandes villes* » (New York, Londres, Paris – références plusieurs fois employées en entretien par Jean Pelle).

Petits jeux avec la rampe : un goût au second degré

Les modalités des expériences musicales qui s'élaborent au Pelle Mêle sont ainsi guidées par ce modèle du jazz-club légendaire qu'il s'agit d'incarner. Pourtant, le modèle en question est situé dans le passé – et analyser les concerts qui s'y jouent doit tenir compte de cette caractéristique. Nous utiliserons comme point de départ, à des fins comparatives, la description idéal-typique du dispositif scénique ordinaire.

Une salle de concert articule en général deux espaces réservés, l'un au public (le « parterre »), l'autre aux artistes (la scène), que sépare la rampe de scène. Il matérialise la distinction entre créateurs (souvent professionnels) et récepteurs, et organise leur mise en présence. Cette distribution des rôles et des places est généralement thématisée par un jeu de représentations croisées qui entérinent voire accentuent cette séparation : les auditeurs, masse indifférenciée du public, apprécient les œuvres produites par les artistes, dotés de noms et d'une individualité créatrice. Cette séparation est ainsi constitutive de la relation esthétique qui se concrétise lors des performances : elle a moins le statut d'un discours descriptif que d'un schème performatif, régulateur des attentes et des modes d'action. Elle se voit même renforcée, le plus souvent, par l'absence complète de contacts entre les deux populations, permise grâce aux coulisses (et parfois, l'existence d'une entrée des artistes). On peut dire grossièrement qu'elle donne lieu à deux ensembles d'attitudes de la part des acteurs en présence : celles qui visent à maintenir ou renforcer la séparation, et celles qui visent à la réduire ou la relativiser. Quoiqu'il en soit, l'usage de ce dispositif et de ces attitudes communs aux spectacles vivants varie d'un genre à l'autre, et avec, le sens de la relation entre artistes et public qu'il réunit¹⁴. Pour saisir la forme qu'elle prend dans le cas du Pelle Mêle, nous utiliserons ainsi la description de quelques-uns de ces usages comme indices du contenu de la relation entre les auditeurs et les jazzmen.

Tout d'abord, le Pelle Mêle, comme la plupart des jazz-clubs, ne dispose pas de coulisses : les musiciens, quand ils ne sont pas sur scène, sont en contact direct avec les auditeurs¹⁵. L'effet de rampe doit donc être activé et maintenu pendant tout le temps de la coprésence des uns et des autres. L'attitude la plus économique pour préserver la figure *obligée* du créateur esthétique¹⁶ consiste alors à reconstituer un espace réservé : dans l'attente

culturel, profession qu'il a vu apparaître et s'institutionnaliser au contact des administrations publiques, et qu'il ressent comme concurrente et illégitime.

¹⁴ Antoine Hennion a proposé un cadre d'observation des dispositifs matériels comme médiations organisant les relations esthétiques (op. cit.). La mise en relation entre les modalités de l'offre de spectacles et les modes de réception esthétique a aussi été collectivement interrogée dans le cas des festivals d'Avignon (théâtre) et Cannes (cinéma) ; cf. Emmanuel Ethis (dir), *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation Française, 2001 ; et Emmanuel Pedler, Emmanuel Ethis, « Le choix des œuvres. Chassé croisé des publics et des programmations au Festival d'Avignon », in Jean-Louis Fabiani (dir), *Le goût de l'enquête. Pour Jean-Claude Passeron*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2001, pp. 349-363.

¹⁵ Nous évoquons principalement ici les musiciens, car le dispositif leur attribue la maîtrise relative de la situation : en plus des propositions esthétiques (les œuvres), l'initiative de la forme de l'interaction leur revient, c'est-à-dire le choix de la connivence ou de la distanciation ; les auditeurs sont cantonnés au rôle de répondants et d'éventuels incitateurs, plus ou moins efficaces, à ce que les musiciens réajustent l'interaction. Nous développerons ce point *infra*.

¹⁶ Il faudrait ici faire appel à l'histoire de cette figure du « créateur incréé » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992), qui associe « projet créateur », imagerie romantique,

de la montée sur scène, et dès lors que les préparatifs sont effectués (sous les yeux des clients), ils ont tendance à se tenir groupés au comptoir, parfois à une table éloignée de la scène. Mais ils demeurent exposés aux regards des auditeurs, dont l'activité se partage alors entre conversations variées, discussions préparatoires (informations sur les musiciens, rappels de concerts antérieurs, anticipations sur les œuvres à venir...) et observation attentive des musiciens programmés, destinée elle aussi à se préparer en guettant, dans le comportement et les propos de ceux-ci, les signes avant-coureurs de leur prestation¹⁷. Les façons de gérer cette exposition délétère pour l'effet de rampe sont alors liées aux stratégies adoptées, stratégies de connivence ou stratégies de distanciation.

Les opérateurs de connivence consistent principalement en l'absence de « protocole » : convivialité hors de la présence sur scène (ne pas se tenir trop à l'écart des auditeurs, répondre à leurs interpellations éventuelles, converser avec eux...) ; montée sur scène décontractée (en ordre dispersé, en continuant une conversation avec un auditeur, en ironisant sur l'effet de rampe¹⁸...) ; présentation minimale et humoristique du concert et des musiciens ; évacuation des incidents (mauvais départ, chute d'une partition, corde cassée, erreur...) d'un clin d'œil ou de remontrances parodiques... On le voit, il s'agit tout autant de désenclencher en partie cet effet de rampe pour se rapprocher des auditeurs que de le souligner. De fait, les auditeurs néophytes qui s'y laissent prendre de façon trop ostensible (interpellations, ironies, commentaires... audibles et répétés), sortant des limites de l'attitude qui leur est réservée, sont immédiatement remis à leur place par le patron ou un autre auditeur, parfois par les musiciens eux-mêmes.

A l'opposé, les opérateurs de distanciation visent à préserver « le mystère » qui, selon un musicien interrogé par Annie Maltinti¹⁹, doit entourer la personne des musiciens aux yeux des auditeurs, afin de tirer tous les effets esthétiques possibles de la relation de concert. Le « mystère » désigne la séparation censée être ontologique entre auditeurs nécessairement lambda et musiciens « inspirés » et dotés d'un « don » inaccessible au commun des mortels. Et l'idée qu'il s'agit de le préserver indique assez bien que le dispositif du jazz-club le rend plus labile et fragile, nécessitant alors des actions spécifiques et volontaires. Celles-ci étaient résumées par le même musicien ou ses partenaires : porter des vêtements copiant le style des jazzmen américains des années cinquante ; rester à l'écart et entre soi, puis silencieux et impassibles sur scène entre les morceaux (présentation sobre et minimale, absence de blagues ou de regards vers les auditeurs, visages sérieux et concentrés...) ; passer par la « passerelle »²⁰ et non le devant de la scène pour y monter, pour faire *comme si* l'on venait des coulisses etc.

L'usage différencié de ces opérateurs par les musiciens répond à des logiques de positionnement. Le « mystère » semble être ainsi plutôt investi soit par les musiciens de réputation nationale ou internationale, soit par les musiciens locaux, souvent parmi les plus jeunes, qui ambitionnent d'y accéder – ainsi, ceux qu'Annie Maltinti a interrogés ont depuis acquis une réputation nationale. Mais au Pelle Mêle, et c'est ce qui nous intéresse, ces

séparation ontologique (le « don », l'« inspiration »), statut juridique, marché de l'art... Cf., entre autres, Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; E. Kriz, O. Kurz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Marseille, Rivages, 1987 [1934].

¹⁷ Cf. Annie Maltinti, « Emotions en situations. Pour une lecture de concerts dans un club de jazz parisien », 2001, SHADYC, multig.

¹⁸ Propos (à l'adresse du public) entendus : « bon ben, il faut y aller... alors on y va » ; « Charlie, j'arrive ! » (Charlie Parker, Maître du Bebop) ; « Jean [Pelle], elle est trop haute pour moi cette marche » (la rampe) ; (monté sur scène) « ah, ça y est, je suis musicien » ; « vous aimeriez bien être là hein ? mais non » etc.

¹⁹ Ou « la magie du spectacle » (Annie Maltinti, *Ethnographie d'un "groupe" de jazz à Marseille, le Quartet Témime*, Aix-en-Provence, mémoire de maîtrise d'ethnologie, 1996, p. 81).

²⁰ Elle relie le plateau intermédiaire de l'escalier qui monte à la mezzanine et le fond de la (petite) scène. Elle est en fait entièrement exposée au regard du public. Cf. schéma.

stratégies de distanciation sont limitées par un impératif qui organise les commentaires évaluatifs des auditeurs et conduit les musiciens à s'auto-contraindre : ceux-ci doivent « rester humains » (afficher son plaisir d'être là, ne pas négliger les occasions de contact avec les auditeurs ni se montrer « hautain »...). Les musiciens les plus réputés sont ainsi jugés plus ou moins « sympas » ou « chaleureux » : « *c'est un bon musicien, mais [c'est nous qui soulignons] il est très humain, il se prend pas pour ce qu'il est pas* » [sous-entendu : l'égal des Maîtres historiques] (amateur, 1^{er} avril 1998). Quant aux jeunes « ambitieux », il leur est régulièrement adressé cette expression : « eux, ils se croient déjà à Paris [voire New York] », de façon plus ou moins bienveillante selon qu'on les estime ou non à la hauteur de leurs ambitions. Cet impératif d'« humanité » est à rapprocher des commentaires que les amateurs font de l'écoute des enregistrements des Maîtres : « ce qu'il fait, c'est surhumain » (ou pas humain, inhumain, mais aussi monstrueux, gigantesque, incroyable, énorme etc.).

Pour saisir le sens de cette différence de statut entre musiciens du panthéon (passé) et musiciens ordinaires (présents), il faut revenir à certains opérateurs de connivence que nous avons laissés de côté. Il s'agit de l'exhibition par les musiciens des *trucs* et des références utilisés pour la réalisation des œuvres. Ainsi d'un pianiste qui présentait au public son saxophoniste comme « *biberonné au Coltrane* », ou d'un batteur qui, sous la forme d'une sorte de cours destiné aux auditeurs, jouait une à une des cellules rythmiques qu'il nommait par le nom de leur inventeur supposé (des Maîtres de la batterie), puis les combinait de façon de plus en plus complexe avant d'entamer son « propre » solo²¹. Il ne s'agissait pas d'une simple démonstration de virtuosité – les expressions des auditeurs étaient d'ailleurs moins d'admiration que de satisfaction amusée. Ces procédés techniques, montrés et nommés, se faisaient à la fois *ficelle* musicienne et référence aux Maîtres. On retrouve ici la différence de statut entre Maîtres et musiciens ordinaires : les seconds utilisent sciemment les procédés attribués aux premiers pour réaliser leurs œuvres ; et c'est bien ceci, entre autres, qui est hautement apprécié par les auditeurs. De fait, ces derniers se plaisent fréquemment à repérer les formules, les riffs, les extensions d'accords, les phrases... utilisés par les musiciens et à les attribuer à un Maître.

Il semble donc que le jazz historique désigne moins un panthéon d'œuvres à interpréter qu'un répertoire de procédés esthétiques, inventés « à l'époque » par les Maîtres, et avec lesquels il s'agit de *jouer*. Ni fidélité aux œuvres originales que chaque interprétation sert plus ou moins bien (comme en musique classique), ni opérateur de fusion du collectif des auditeurs dans son rapport d'identification à l'artiste (comme en rock), ni impératif d'innovation sonore (comme en musique contemporaine ou en musiques improvisées)²², mais : utiliser les procédés disponibles, goûtés ensemble par les musiciens et les auditeurs, pour se rapprocher de leurs inventeurs et goûter leur capacité à émouvoir, aujourd'hui encore. La relation des auditeurs aux musiciens et à leurs propositions esthétiques se fait ainsi au second degré²³, puisqu'elle vise les Maîtres qu'ils apprécient en commun : les auditeurs aiment les musiciens ordinaires qui aiment les mêmes Maîtres qu'eux et donnent à entendre leur génie – sous forme non pas d'œuvres, mais de procédés musicaux qui ne cessent de prouver, à leurs yeux, leur géniale efficacité. Le privilège accordé au jazz-club se comprend de la même façon : écrin où les Maîtres ont pu exprimer et révéler leur puissance créatrice, il

²¹ Cf. *infra*. Nous considérerons les termes solo et improvisation comme équivalents, les solos étant en jazz historique presque toujours improvisés, et l'improvisation étant presque exclusivement réservée à l'espace des solos.

²² Sur ces idéaux-types, cf. Antoine Hennion, op. cit.

²³ Jean-Louis Fabiani désigne ainsi le rapport contemporain aux jazz-clubs légendaires comme la « *citation d'un passé déviant* » (« Carrières improvisées. Théories et pratiques du jazz en France », in Raymonde Moulin (dir), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986, pp. 231-245). Dans le même ordre d'idées, concernant cette fois le rock, cf. Simon Frith, « Souvenirs, souvenirs... », in Patrick Mignon, Antoine Hennion (dir), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, pp. 247-262.

organise aussi un dispositif scénique propice aux stratégies de connivence, à l'expérience d'une communauté de goût qui rassemble auditeurs et musiciens autour du même objet de passion, trouvé à travers récits et enregistrements *témoins* chez les Maîtres du passé. En quelque sorte, musiciens et auditeurs se divisent le travail esthétique, chacun étant doté de son domaine de compétence spécifique (cf. *infra*). La différenciation des statuts et des rôles, qui induit par ailleurs des enjeux et pratiques hétérogènes (notamment les motifs de réputation et de carrière pour certains musiciens), peut être alors vue comme seconde par rapport à l'identité commune d'amateur²⁴.

Ainsi, les musiciens habitués du Pelle Mêle que nous avons interrogés se présentaient d'abord comme des amateurs passionnés. Aux questions sur leur propre style musical, ils répondaient par des démonstrations d'humilité, puis par l'évocation du style de leur(s) Maître(s) favori(s) – et ils n'avaient pas même besoin d'énoncer qu'ils « jouaient comme Untel » : il leur suffisait d'affirmer qu'il « aimait Untel ». Leur investissement de la figure musicienne se rapprochait moins de celle de l'artiste, créateur original, que de celle du *passeur*, au service du jazz et de ses Maîtres qui emplissaient et leurs discours, et les rayons de leurs disothèques. L'une des formules qui illustraient ci-dessus les opérateurs de connivence prend alors tout son sens : « *Charlie[Parker], j'arrive !* ». On comprend pourquoi il s'agit de « rester humain » et de ne pas prétendre égaler les Maîtres – ce que d'ailleurs, la plupart ne tente pas. De ce point de vue, ces musiciens ressemblent aux interprètes de la musique classique, serviteurs de La Musique et des compositeurs du passé qu'ils rendent présents à leurs oreilles comme à celles des auditeurs.

Cependant, le fait que ce « service » se réalise non par l'exécution d'œuvres déjà composées, mais par l'usage de procédés donnant lieu à production d'œuvres à chaque fois nouvelles (au moins en partie) rend possible l'investissement, par certains, de la figure de l'artiste – et la démarcation, cette fois par tous les jazzmen, de la posture de l'interprète. S'ils sont assez peu nombreux au Pelle Mêle, les musiciens attachés à leur part de « mystère » et au développement d'innovations relatives peuvent faire un usage plus « personnel » de ces procédés hérités²⁵. Le rapport à la tradition, aux Maîtres, rend possible un jeu : l'impératif partagé qui exige de la « continuer » peut insister tantôt sur sa perpétuation fidèle, tantôt sur son renouvellement, sa remise au goût du jour²⁶. On peut penser que ce jeu, cette oscillation entre postures d'artiste et de passeur, entre gestes de distanciation et de connivence, ouvert par le caractère de second degré du rapport aux œuvres et aux musiciens (et par ses corrélats, cf. *infra*), constitue l'un des ressorts des expériences esthétiques qui s'élaborent au Pelle Mêle.

²⁴ Il faut noter que le public du Pelle Mêle, comme celui de la plupart des jazz-clubs, se distingue par la forte proportion de professionnels, d'amateurs et de personnes actives en jazz (journalistes, producteurs, programmeurs... ponctuels) qui le composent. La seule enquête statistique existante est celle de Laïla Guilloteau, *Le public d'un jazz-club parisien, le Sunset*, mémoire de DESS, Paris X - Nanterre, 1995. Cf. aussi Philippe Coulangeon, *Les musiciens de jazz...*, op. cit. ; et, sur l'importance de la « demande intermédiaire » dans l'analyse des pratiques culturelles, Pierre-Michel Menger, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue Française de Sociologie*, XXVII, 1986, pp. 445-479 ; ou des cercles d'amateurs et d'habités, Emmanuel Pedler, « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, n°68, 1994, pp. 85-103.

²⁵ Ce sont aussi ceux qui ressentent les enregistrements des Maîtres comme des concurrents inégaux. Ces derniers constituent en effet l'œuvre elle-même, et reconnus, ils demeurent impérissables – à l'inverse des œuvres classiques, identifiées à la partition dont chaque enregistrement constitue une version, dès lors sans cesse dépassée par l'évolution des conventions d'interprétation. Ces enregistrements sont de plus largement moins coûteux pour les compagnies de disques que la production de créations inédites : il suffit de rééditer ou racheter un fonds de catalogue. En 1986, ils constituaient plus de 95% des catalogues français (Antoine Hennion, « Le disque de jazz en France », *Universalia*, Paris, 1986, pp. 439-440).

²⁶ Les auditeurs disposent du même jeu : une même œuvre peut être appréciée pour ce qu'elle donne à entendre du génie des anciens, ou pour l'originalité qu'elle démontre dans l'usage des procédés hérités.

La division du travail esthétique : une musique en train de se faire

Il nous faut à présent nous arrêter plus longuement sur l'élément que nous venons d'ajouter : la position du musicien comme créateur (et non interprète) des œuvres jouées (si ce n'est des procédés qu'il utilise). En effet, cette position de créateur relatif induit, comme nous venons de le voir, un jeu avec l'héritage, objectivé en procédés à utiliser. Mais elle introduit aussi une autre modalité du goût pour le jazz historique : l'attention à, le travail collectif du caractère *en train de se faire* de la performance musicale – puisque c'est le musicien interprète qui se fait créateur. Ainsi, le dispositif du jazz-club s'organise autour de cet intérêt esthétique (bien qu'il ne soit pas rationalisé comme procédé tributaire d'une compétence par les amateurs). Tout en donnant à entendre les procédés hérités des Maîtres, il met en exergue, en visibilité la part non préalablement concertée des œuvres pour donner à goûter sa contingence, sa dépendance aux circonstances *hic et nunc* de la situation²⁷. Nous décrirons à présent ce dispositif de focalisation sur le caractère en train de se faire des performances, en nous intéressant à la division du travail esthétique qui permet sa production et son appréciation en situation (et fait partie des éléments contingents appréciés)²⁸.

Le déroulement ordinaire des soirées du Pelle Mêle prend la forme d'un procès de montée en intensité²⁹. L'émotion musicale, quand elle advient, se donne à voir comme une sorte d'excitation, croissante au fil de la soirée, au fur et à mesure des jubilations ponctuelles qui surviennent avec les solos réussis. Qualifier la forme des émotions esthétiques, dont le propre est de ne pas se livrer en mots, est une tâche complexe. On peut toutefois s'appuyer sur un ensemble d'indices. D'une part, les gestes qui les signalent (et contribuent à les produire) indiquent quels sont les prises, les embrayeurs de l'émotion – battements de pieds et hochements de tête en rythme (ajouter pour les musiciens l'amplification de la gestuelle), applaudissements (pour les auditeurs) et visages satisfaits (pour les musiciens), sifflements, cris et onomatopées (ici : « ouais, bravo, vas-y, tu le tiens... ») se concentrent ainsi grosso modo sur certaines séquences de la fin des solos (quand ils sont les plus intenses). D'autre part, les commentaires écrits et oraux usent de qualificatifs et de registres récurrents. Nous n'avons pas la place d'en faire l'analyse ici. Indiquons juste que beaucoup tournent autour de la métaphore sexuelle, prise pour désigner un procès d'intensification qui débouche sur une euphorie ponctuelle. Enfin, d'autres indices peuvent être mobilisés pour distinguer l'émotion jazziste d'une transe (si les moments intenses équivalent à une suspension du calcul, on ne s'y

²⁷ Patrick Williams analyse de même, à partir des pratiques d'édition discographique, cet intérêt porté par les amateurs à la dépendance des œuvres aux conditions de la création (« De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme*, n°158-159, avril-septembre 2001, pp.179-199).

²⁸ Dans une perspective similaire, Morgan Jouvenet a analysé les performances de musiques électroniques, du point de vue du travail situé des disc-jockeys, avec la notion de « scénario socio-musical » (« "Emportés par le mix". Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, n°37, septembre 2001, pp. 45-60).

²⁹ Par souci de clarté, nous avons choisi de n'évoquer que les actions qui visent l'advenue d'émotions musicales, et donc de limiter la description aux acteurs tels qu'ils se font attentifs, et participent directement et intentionnellement à l'élaboration esthétique. Le propre du jazz-club est en effet de mettre en présence deux types d'acteurs entretenant des rapports différents à l'action esthétique : les amateurs (musiciens, professionnels du jazz et auditeurs habitués, entretenant un rapport *savant* au œuvres de jazz) et les clients (pour qui l'action esthétique sert en quelque sorte de décor secondaire à d'autres activités principales, notamment conversationnelles). Il faudrait donc idéalement tenir compte de cette co-présence, et ce d'autant plus que l'une des spécificités du jazz-club réside bien dans la possibilité qu'il laisse aux acteurs de passer, plusieurs fois au cours d'une même soirée, de l'un à l'autre de ces rapports à l'action esthétique, et que l'action esthétique elle-même se définit en partie en relation avec cette possibilité. Faute de place, nous avons choisi de laisser de côté ces aspects.

« oublie » pas). Ainsi du type de stupéfiants utilisés pour aider à la mise en disposition de soi. Les plus courants sont les boissons alcoolisées, et secondairement le cannabis, moins fréquent et réservé à l'espace quasi-privé de la *jam session*³⁰. Quelques formules courantes, recueillies auprès de musiciens, indiquent quelle est la logique de ces usages : il s'agit de ne pas « se mettre dans un sale état », mais de « garder l'esprit libre », d'« avoir la tête froide ».

On peut donc décrire le déroulement des soirées comme la succession de phases où s'emboîtent deux types de processus d'intensification principaux. L'un s'établit à l'échelle de la soirée, les autres à l'échelle des solos : le premier résulte de la qualité des seconds, qui eux-mêmes sont conditionnés par la qualité du premier – une soirée réussie produit donc des solos de plus en plus intenses. Ainsi, la soirée voit se succéder une phase de préparatifs, un premier set (moment d'effectuation des œuvres), une pause, un second set et une phase de clôture, qui parfois se fait pause avant la *jam session*. Les solos prennent place à l'intérieur des morceaux qui se succèdent durant chaque set, ces morceaux consistant en l'effectuation d'un thème, puis d'un ou plusieurs solos, puis de la reprise du thème. La désignation de ces différentes phases par des notions musicologiques (set, morceau, thème, solo) fait implicitement porter la responsabilité de l'action esthétique sur les épaules des seuls musiciens. Nous nous attacherons à reconsidérer cette conception : ses capacités descriptives remises en cause, il faudra en effet prendre toute la mesure de son caractère performatif, lui redonner son statut d'opérateur (parmi d'autres) de l'action esthétique.

Durant la phase de préparatifs, le Pelle Mêle ressemble à beaucoup d'autres débits de boisson : les acteurs se distribuent en groupes de conversation autour des tablées ou du comptoir et consomment des boissons (souvent alcoolisées). Trois indices dénotent cependant qu'il s'agit ici de musique : les portes n'ouvrent qu'à 18 heures ; les tarifs sont majorés (l'entrée étant gratuite) ; et les acteurs portent fréquemment leur attention, à un moment ou à un autre, sur le concert à venir (qui débute aux alentours de 21 heures 30) ou plus généralement sur la musique. Ces conversations et la consommation de boissons alcoolisées peuvent s'interpréter comme des procédés de mise en disposition³¹. De la même façon que les musiciens se préparent pour leur prestation (concentration, concertation collective, anticipations, gestion du trac etc.), les auditeurs se mettent en condition afin de se rendre disponibles à l'action esthétique et pouvoir y participer et l'apprécier au mieux. Les conversations consistent grosso modo en l'exposé des goûts personnels et des points de vue généraux sur le jazz (son histoire, ses acteurs, son état actuel...), l'échange de souvenirs de concerts et le partage des signes avant-coureurs de la prestation du soir que chacun tente de repérer et d'interpréter dans le comportement des musiciens programmés – présents parmi les auditeurs, généralement regroupés au comptoir ou à proximité. Les auditeurs opèrent en quelque sorte une plongée progressive en jazz, et guettent tous les éléments qui peuvent parfaire l'ajustement anticipé de leur écoute à venir.

La pause entre les deux sets présente les mêmes contours, si ce n'est qu'il s'agit moins de préparatifs que de réajustements. Elle dure de un quart d'heure à une demi-heure, et le

³⁰ « Désigne des séances "after hours" (après les heures de travail) – en français "bœuf" – où des musiciens de tous bords et de tous styles se réunissent pour se livrer, à partir de thèmes ou de structures harmoniques simples, à des improvisations, parfois à des chases [duels entre deux musiciens] » (Jean Jamin, Patrick Williams, « Glossaire », *L'Homme*, n°158-159, « Jazz et Anthropologie », avril-septembre 2001, p. 319).

³¹ Pour une analyse de ces opérations de mise en disposition de soi, cf. Annie Maltinti, « Emotions en situations... », op. cit. ; pour d'autres situations, Sophie Maisonneuve, « De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain*, n°37, septembre 2001, pp. 11-28 ; et Tia DeNora, « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain*, n°37, septembre 2001, pp. 75-88. Pour une vue plus générale, cf. Emilie Gomart, Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amateur de musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2001.

contenu des conversations s'y fait plus intensément musical. Il s'agit (outre les conversations diverses) d'interpréter ce qui s'est passé durant le premier set en évaluant l'orchestre et chacun des solistes et en repérant les saillances de leur prestation (ce qui fait effet, positif ou négatif). Ce retour immédiat contribue à réorienter l'attention de chacun sur ces saillances pour le second set. Enfin la phase de clôture, durant laquelle chacun termine son verre et se prépare à partir, voit les auditeurs conclure leurs qualifications du concert et des musiciens, façon de donner par les mots et leur échange plus de consistance aux impressions ressenties, et de les mémoriser. Les termes définitifs de l'appréciation de la soirée sont parfois réévalués par la suite, mais ils peuvent aussi, et c'est souvent le cas, se retrouver tels quels dans les remémorations ultérieures ou les commentaires critiques.

Nous avons eu l'occasion d'assister à une séquence presque « complète » de ces opérations de réajustements et de qualification. Durant la pause d'un concert, un auditeur désignait le pianiste, programmé pour la première fois au Pelle Mêle et lançait : « *il est doué ce petit, vous avez vu comment il sculpte ses impros* ». Ses partenaires de tablées discutèrent alors rapidement du jeu du pianiste, en termes assez généraux. Durant le second set, l'un d'entre eux interrompit une conversation quand le pianiste entama son deuxième solo. Tous s'y firent attentifs, avant de reprendre leur discussion dès le début du solo suivant (par le saxophoniste qui avait été qualifié comme « *un peu léger* »). Par la suite, chacun des solos du pianiste vit ces auditeurs concentrés et touchés (hochements de tête, battements de pieds et applaudissements nourris à la fin des solos). A la fin du concert, ils échangèrent à nouveau leurs impressions sur ce « *petit talent* », précisant et durcissant leurs qualifications : « *ça se voit qu'il a potassé ses tables d'harmonie* », « *c'est rare les jeunes qui en font pas trop, il a déjà la sobriété* », « *c'est tout en retenue, il place au millimètre* ». Sur le chemin du départ, deux d'entre eux s'arrêtèrent discuter avec le patron du lieu, semble-t-il pour le féliciter de la programmation du soir et probablement pour lui faire part de leurs impressions sur le pianiste. En effet le lendemain, alors que nous l'interrogeons en entretien sur celui-ci, le patron répondait : « *oui, celui-là je l'avais repéré [...], c'est un bon, après le concert quelqu'un m'a sorti que c'était un sculpteur de sons comme [Thelonious] Monk*³²... enthousiaste, quoi. Mais vous avez vu avec quelle facilité il compose, il arrange, c'est inimaginable »³³ (entretien, 10 avril 1998).

Ces opérations de mise en disposition et de réajustement réalisées par les auditeurs n'importent pas qu'à leur réceptivité à l'action esthétique. Plus précisément, le rôle des auditeurs ne consiste pas seulement à recevoir les œuvres élaborées par les musiciens durant le concert, puis à les évaluer – c'est-à-dire à n'influer qu'*a posteriori* et uniquement sur leur réputation, par le biais du bouche-à-oreille ou des commentaires critiques. Ils participent directement à l'action esthétique, et leur réceptivité a des effets sur leur comportement immédiat, donc sur cette action, donc sur le comportement des musiciens. L'action esthétique est coproduite par tous les acteurs en présence qui y sont attentifs. C'est ce que nous allons décrire à présent en nous intéressant aux sets, où prend place l'effectuation des œuvres, et notamment des solos.

³² Un écho saisissant à l'analyse que fait Denis Laborde des instances par lesquelles passent nos rapports à « Thelonious Monk, le sculpteur de silence » (c'est le titre de son article dans *L'homme*, n°158-159, avril-septembre 2001, pp. 139-178).

³³ On le voit, échange et durcissement des qualifications n'aboutissent pas nécessairement (même si c'est semble-t-il souvent le cas) au consensus sur la valeur du musicien, ni même sur les saillances spécifiques de sa prestation. Ici, elles sont trouvées respectivement dans les solos improvisés ou les arrangements préalables. On peut noter toutefois qu'elles renvoient probablement à un même type de compétence, traduite par un souci disons de « construction » harmonico-rythmique (composition, arrangement / tables d'harmonie, placement au millimètre), qui pourrait renvoyer au bagage scolaire du pianiste en question, fraîchement sorti du Conservatoire.

Les sets s'annoncent par la montée dispersée des musiciens sur scène et la translation des lumières du parterre à la scène. Les conversations s'estompent (sans jamais s'éteindre tout à fait), et la plupart des clients, pour ceux placés devant la scène ou sur la mezzanine, défont les cercles des tablées pour se tourner vers la scène : ils se font auditeurs, comme ceux qui montent sur scène se font musiciens. L'espace où la situation se joue, où « quelque chose se passe » ne met plus en relation des partenaires de conversations autour des tablées (et du comptoir), mais des partenaires esthétiques disposés de chaque côté de la rampe de scène. Ces partenaires se décomposent en deux ou trois ensembles, selon les moments : musiciens / auditeurs pour l'exposé des thèmes ; soliste / musiciens accompagnateurs / auditeurs pour les solos (configuration sur laquelle nous nous focaliserons).

Il peut être utile ici de restituer la façon dont l'improvisation soliste est conçue par les amateurs qui la rationalisent. Ceci permettra dans le même temps de décrire les modalités de l'action des solistes, avant d'en venir à celles des accompagnateurs puis des auditeurs.

Les rationalisations discursives du procédé d'improvisation en jazz historique s'élaborent toutes du point de vue du soliste. La création lui est attribuée de façon exclusive : c'est lui qui crée, sur le vif, la part originale de l'œuvre jouée. En conséquence, les sources de la création sont renvoyées *in fine* à la seule intériorité du soliste : si rien n'interdit de lister d'autres éléments, ils restent conçus comme des *conditions extérieures* favorables ou néfastes à l'expression de cette intériorité, seule source du génie. A partir de ce postulat, deux ensembles de métaphores sont employés. Le premier tourne autour de l'insondable alchimie du don inspiré : il s'agit d'un « mystère », et vouloir le décrire ou le formaliser serait impossible, voire sacrilège. Dans ce cadre, les éléments extérieurs qui peuvent influencer sur le soliste se partagent entre l'image de l'écrin proposé à l'expression de son génie (les conditions du concert, l'atmosphère du lieu, la qualité du public et des partenaires musicaux...) et celle des conditions favorables à son humeur interne (tous les aléas de la vie qui pourraient modifier l'état psychique du musicien). Le second ensemble renvoie à l'image générique d'une combinatoire : le soliste est une sorte de centre de calcul qui intègre toutes les données utiles et les restitue sous forme sonore. Le même genre d'éléments extérieurs peut ici être thématiqué, et cette image n'est pas exclusive d'un « supplément d'âme » ou d'un « résidu à l'analyse » distinguant les techniciens virtuoses des artistes inspirés. Quoiqu'il en soit, elle ouvre seule la possibilité de rationalisations musicologiques. Ce sont celles qu'on trouve notamment dans les manuels³⁴.

L'analyse musicale courante des œuvres discographiques des Maîtres fait ainsi ressortir plusieurs ensembles d'éléments distingués selon leur degré d'extériorité au soliste – le plus extérieur étant le moins singulier. Le premier est constitué par le répertoire des standards. Un thème est un standard quand il est repris et enregistré par de nombreux musiciens ; il devient alors disponible à tous les musiciens et impersonnel (la capacité à attribuer les standards à leur compositeur est simple affaire d'érudition ; seules certaines versions sont nommées, mais du nom des Maîtres qui les ont enregistrées). Les standards fournissent des cadres harmoniques aux solistes sous la forme d'une grille d'accords, parfois amendée par l'orchestre qui s'en empare. Leur arrangement en vue d'une prestation propose de plus un cadre rythmique (tempo) et, parfois, un ensemble de cellules rythmiques et mélodiques singularisant le thème et que les solistes réutilisent. Ce cadre offert aux solos est prolongé, pendant le solo, par la section rythmique (généralement contrebasse, batterie et piano, ou tout autre instrument capable de polyrythmies ou d'accords) qui maintient le tempo et déroule la grille d'accords, de façon plus ou moins active. Ainsi le terme de cadre exprime

³⁴ Cf. les deux manuels les plus diffusés en langue française, Philippe Baudouin, *Jazz mode d'emploi*, 2 vol., Paris, Outre Mesure, 1990 ; et Jacques Siron, *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure, 1992.

bien l'extériorité attribuée, de façon performative, à ces éléments – qu'on mesure par exemple l'implicite contenu dans ce genre de proposition très courante : « le soliste improvise *sur* la grille d'accords ».

Le deuxième ensemble est constitué par les formules rythmico-mélodiques conventionnelles et les inflexions de timbre que les solistes emploient pour improviser avec ces cadres. Elles sont recherchées et reconstituées à l'écoute des improvisations des Maîtres, où elles apparaissent comme des constituants de leur style singulier. Elles sont ainsi personnalisées au sens où elles sont attribuées à ces Maîtres. Mais elles sont moins partagées par les musiciens que les éléments du cadre : elles n'ont pas (encore ?) fait l'objet de rationalisations collectives d'ampleur comme le sont les procédés harmoniques³⁵. Chaque musicien doit les repérer et apprendre celles qui lui conviennent par l'écoute analytique solitaire des enregistrements ou par les processus d'essais-erreurs qu'engage le jeu collectif. Ce faisant, elles sont investies d'une relation d'intimité quasi personnelle entre l'apprenti musicien et le Maître qu'il s'est choisi : intériorisées par l'apprentissage, elles demeurent attachées à leur Maître d'origine (donc extérieures de ce point de vue), et souvent repérables comme telles par les amateurs. Le troisième ensemble est constitué par le même type d'éléments (timbres et formules) dès lors que leur origine ne peut être attribuée à un Maître : imputés à l'irréductible intériorité d'un musicien, ils font alors la singularité de son style. Cependant, en jazz historique, ces derniers éléments ne sont pas toujours recherchés ni appréciés, l'innovation n'étant pas valorisée.

Alors que l'analyse musicale est réalisée *a posteriori* par l'écoute d'enregistrements, les analystes ont tendance à prendre les régularités qu'ils abstraient des sonorités entendues pour les règles qui ont présidé à leur engendrement. Le code musical qu'ils reconstituent est alors censé être connu dans son ensemble par les musiciens, et sa mise en œuvre conçue comme une sorte de calcul combinatoire purement mental et comme le seul déterminant de la forme esthétique finale. Or d'une part, les savoir-faire de la création sont beaucoup plus partiels, divers et hétérogènes ; ils ne peuvent se réduire à de tels ensembles cohérents de règles solfégiques, ce qu'une analyse située de la création peut utilement démontrer³⁶ – même si l'on doit tenir compte des rares musiciens réellement virtuoses du calcul rythmico-harmonique instantané. D'autre part, il faut prendre la mesure du sens très différent que prend

³⁵ Ainsi les manuels sont beaucoup plus diserts sur l'harmonie et la métrique que sur les formules, parfois données à titre d'illustrations, et plus sur celles-ci que sur les timbres, presque jamais évoqués si ce n'est au passage, de quelques adjectifs. Ils fournissent par contre des méthodes pour repérer et apprendre les formules – la technique valorisée et abondamment prescrite de la transcription de solo, censément la seule « véritable école » du musicien. C'est la raison pour laquelle l'apprenti peut trouver, à côté des nombreux recueils de standards, des recueils de solos de Maîtres transcrits en notations simplifiées. Mais les seuls manuels ou analyses qui tentent de rationaliser la logique d'usage des formules héritées, d'un point de vue individuel ou interactif, sont plutôt récents, et en langue anglaise – cf. notamment Paul F. Berliner, *Thinking in jazz. The infinite art of improvisation*, Chicago & London, Chicago University Press, 1994 ; Monson Ingrid T., *Saying something. Jazz improvisation and interaction*, Chicago & London, Chicago University Press, 1994 ; ou David Sudnow, *Ways of the hand. The organization of improvised conduct*, Cambridge, Harvard University Press, 1978. Cette quasi absence de rationalisation musicologique et l'importance attribuée collectivement à cette dimension du jeu musical engagent un rapport à l'écrit relativement singulier : si les amateurs de jazz se plaisent à distinguer leur pratique en soulignant l'importance de la transmission *orale* des savoir-faire, il faut tenir compte du fait que celle-ci s'imbrique, dans des modalités diverses, à leur transmission *discographique*, le disque fixant les sonorités de façon beaucoup plus précise et accessible (nul besoin de formation solfégique) que les transcriptions *graphiques*. Cf. aussi note 38.

³⁶ On se reportera aux perspectives nouvelles que dessine Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », dans Michel de Fornel, Louis Quéré, *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, EHESS, série Raisons Pratiques n°10, pp. 261-299. Plus largement, la conceptualisation d'un savoir incorporé sous forme de schèmes d'action (abrégés d'expérience ou schémas procéduraux) dont le mode d'activation économise le passage par le calcul a été proposée par Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

un savoir-faire lorsqu'il est, ou non, thématiqué, explicité, rationalisé sous forme d'une compétence³⁷. L'analyse musicale fait porter l'attention sur des paramètres de l'expérience esthétique qui n'étaient pas repérés, questionnés, analysés comme tels avant son passage, et influe dès lors sur le contenu de cette expérience. Ce caractère performatif, beaucoup plus que descriptif, est directement visible en jazz. Les auditeurs dotés d'outils d'écoute musicologiques n'apprécient pas les mêmes éléments dans telle œuvre que ceux dont l'oreille est armée différemment – exemple observé en concert : un compositeur de musique contemporaine s'émerveillait des subtilités harmoniques qu'il décelait à l'écoute d'une œuvre de musiques improvisées, quand d'autres auditeurs (et les musiciens) ne les entendaient pas puisqu'ils ne s'en souciaient pas, étant attentifs et appréciant le processus de coordination sur le vif entre des singularités stylistiques tel qu'il se donne à voir en gestes et à entendre en sonorités : la même œuvre, appréciée au moyen d'outillages auditifs différents, ne servait pas la même expérience esthétique. De même, les musiciens formés au sein d'écoles qui privilégient l'analyse musicale ne jouent généralement pas le même genre de jazz que ceux formés « sur le tas ». La montée en puissance du jazz contemporain, qui investit la qualité et la complexification des orchestrations et des constructions harmoniques, peut ainsi être comprise comme un effet, entre autres, de la scolarisation croissante des musiciens de jazz, où ils ont appris à se faire attentifs et à travailler ces paramètres.

On le voit, mystère du don ou rationalité combinatoire, c'est toujours la *situation* de la création qui est évacuée comme déterminant de l'œuvre – seulement intégrée (*et goûtée*) en tant que condition plus ou moins favorable à l'expression du génie intérieur du soliste. Ainsi, tout n'est pas à jeter dans ces rationalisations (« règles » musicologiques, « conditions » extérieures). Au contraire, toutes les petites conditions, causes et déterminations qu'elles mettent à jour sont bonnes à prendre. Mais il s'agit de leur donner un statut autrement plus actif dans la réalisation des expériences esthétiques – prendre acte de l'inadéquation de cette image d'un calcul combinatoire et exclusivement solfégique, et considérer l'ensemble de ces schèmes d'action incorporés et de ces conditions comme des *opérateurs* de l'élaboration des œuvres (qu'on saisit alors comme l'ensemble des effets esthétiques produits en situation), mutuellement activés et ajustés au fil de la situation. Le dispositif de concert devient un ensemble d'appuis pour l'action esthétique : moins des conditions plus ou moins favorables, que des opérateurs *nécessaires* à disposition des acteurs ; moins un génie intérieur préalable à son expression en fonction de la situation, que des compétences et savoir-faire musiciens généraux qui ne se spécifient qu'en s'actualisant *avec, grâce à* ces opérateurs.

De même, l'action esthétique se voit alors distribuée à tous les acteurs en présence, chacun doté de son domaine de compétences, chacun acteur de l'expérience esthétique – la sienne et celle des autres. Ainsi des musiciens qui accompagnent le soliste : leur rôle consiste à prolonger le cadre harmonico-rythmique proposé par le thème. Mais on pourrait tout aussi bien dire qu'ils jouent eux-mêmes en fonction de ce cadre préalable et partagé. Ils en actualisent certains possibles en fonction des paramètres de la situation qui contribuent à l'intensification esthétique (déroulement du solo, expressions des auditeurs). De ce cadre abstrait, seul le tempo est entièrement fixé, sans possibilité de modifications au fil de l'action. La grille d'accords dessine un espace de possibles plus ou moins clos sur l'ensemble des notes que désignent soit un accord et ses extensions éventuelles, soit un mode et les gammes correspondantes compatibles avec la grille – séries de notes possibles incorporées telles quelles par les musiciens au cours de leurs apprentissages (« faire ses gammes », « explorer les grilles »), et qu'active en situation la dénomination des accords impliqués par le thème.

³⁷ Sur la question de la rationalisation des procédés musicaux, cf. Max Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique* (trad. et prés. Jean Molino, Emmanuel Pedler), Paris, Métailié, 1998.

Les autres paramètres harmoniques et rythmiques sont ajustés sur le vif en fonction des possibilités que le déroulement de l'action ouvre et ferme³⁸. Même, la qualité d'une section rythmique (c'est le nom donné aux accompagnateurs) s'évalue en fonction de sa capacité à spécifier les possibilités offertes par le cadre préalable du thème dans le sens d'une influence, d'un effet d'intensification sur le jeu du soliste. Ces éléments sont thématiques : les musiciens font des « appels » au soliste (le pianiste joue un accord étendu ou renversé, élargissant ainsi l'éventail des notes possibles pour le soliste jusqu'à des notes flirtant avec la justesse, à charge pour lui de se saisir de cette possibilité) ; ils « soulignent » un passage de son solo (rupture de la régularité rythmique par le batteur, reprise d'un enchaînement du solo par le pianiste, ou d'une note inattendue par le bassiste, jeu à l'unisson sur un passage...) ; ils « poussent » le soliste (dédoubllement du rythme, augmentation du volume, accentuation des basses, placements de riffs... qui incitent le soliste à intensifier son solo). Mais si l'on sait les désigner, leur usage pratique reste peu rationalisé : certaines analyses musicales décrivent des enregistrements de ce point de vue ; aucun manuel (à notre connaissance) ne traduit ces descriptions en modes d'emploi ou prescriptions techniques³⁹, qui indiqueraient par exemple quand il faudrait placer un riff ou un break rythmique. La logique du placement et du choix des propositions des accompagnateurs est renvoyée à un sens du jeu accessible uniquement par l'expérience et l'acquisition « sur le tas » (une sorte d'incorporation des schèmes pertinents par l'imitation et l'ajustement progressif au fil des essais-erreurs). Finalement, les partenaires musiciens du soliste sont conçus comme des acteurs de l'action esthétique, mais secondaires : leur rôle est thématique, parfois décrit, mais dans le sens d'un cadre qui favorise plus ou moins le déploiement des capacités ou l'expression de l'intériorité créatrice du soliste – leur place est celle de serviteurs du soliste.

Les modes d'action des auditeurs sont quant à eux limités, mais réels. Le volume des conversations et la position des corps (tournés vers la scène ou vers les tablées) indiquent tout d'abord leur degré de disponibilité et d'attention aux propositions esthétiques – ou de retrait de l'action esthétique. Quand l'activité des musiciens est appréciée, ils en sanctionnent la qualité ressentie en applaudissant à la fin des morceaux et, au cas où un solo est évalué comme particulièrement réussi, à la fin du solo. Enfin, en cas d'improvisation particulièrement intense, les auditeurs peuvent souligner leur plaisir et inciter le soliste à l'intensifier encore en plaçant des interjections ou des sifflements au moment d'une citation, d'une formule ou d'une séquence remarquées (par exemple, un suraigu prolongé, une séquence répétée, un soudain déluge de sonorités aigues et fortissimo...). La plupart du temps, la gestuelle du soliste, voire des accompagnateurs, suit le même mouvement, s'amplifiant, s'intensifiant aux mêmes moments. Ainsi, le processus d'élaboration esthétique est en quelque sorte cumulatif : les divers acteurs s'incitent mutuellement à l'intensification, si bien que l'intensité, dans le meilleur des cas, croît au fil de chaque set et d'un set à l'autre – ou bien l'interaction ne « prend » pas et le retrait des uns conduit les autres à assurer le minimum musical, et vice-versa.

De nombreuses expressions servent à désigner cette interaction et son degré d'intensité. Les musiciens parlent souvent de l'importance du public, qui les « pousse », les

³⁸ Cf. Howard Becker, « L'étiquette de l'improvisation », *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 1999, pp. 117-129.

³⁹ C'est l'une des raisons pour lesquelles la plupart des enseignants de jazz utilisent les ressources de l'exemple (vivant ou, surtout, discographique) et du jeu collectif, plus que celles des codifications musicales. La pédagogie du jazz est ainsi le lieu de tensions fortes entre ces deux rapports au savoir-faire musiciens, tensions à l'origine de polémiques régulières sur la possibilité ou le danger de l'enseignement scolaire, et d'une grande hétérogénéité des formats pédagogiques existants. Cf. « Pédagogie du jazz : Doctor Jazz ? », *Les Cahiers de l'Animation Musicale*, n°27, 1985 (Actes du colloque de Mulhouse, 28-30 septembre 1984) ; *Enquête sur l'enseignement du jazz dans les écoles de musique contrôlées par l'Etat*, Paris, Ministère de la Culture, mars 1999. Cf. aussi note 34.

« porte » (expressions portant sur l'effet des auditeurs sur le déroulement des solos), qui a du « répondant » ou non (expression dénotant aussi une évaluation des auditeurs, connaisseurs ou béotiens, acte d'évaluation fréquent qui confirme d'ailleurs que les musiciens intègrent le comportement des auditeurs parmi les paramètres qui décident de leur action)⁴⁰. Les auditeurs ont parfois aussi recours, quant à eux, à des expressions portant sur l'état du processus d'interaction esthétique : « ça monte », « ça retombe », « c'est vraiment bon », « c'est plat »... « Ça » désigne l'ambiance, la qualité de la situation, l'intensité esthétique. Ces expressions sont employées comme celle des musiciens *a posteriori*, pour établir la qualité d'un concert, mais sont aussi échangées entre auditeurs pendant le concert. Cette qualification instantanée de la situation fait ainsi partie, comme l'ensemble des commentaires échangés pendant l'action, des modes d'action des auditeurs : elles durcissent leurs appréciations, modifient leur état de disponibilité, et par là, leurs façons de participer à l'action. Elles indiquent dans le même temps à quel point les auditeurs, quand ils estiment que « quelque chose (peut) se passe(r) », se font attentifs à tous les paramètres pertinents de la situation, et procèdent à des évaluations et des réajustements fréquents – à quel point ils sont, eux aussi, des acteurs du concert et de leur propre expérience esthétique. Au-delà d'une simple réaction mécanique aux propositions des musiciens, ils manifestent ainsi une sorte de réflexivité pratique (et en partie collective, partagée) située à égale distance de l'action aveugle et irréfléchie, et du modèle intellectualiste de la réflexivité comme moment suspendu d'activité mentale articulée en un raisonnement argumentatif.

On le voit, les musiciens ont tendance à évoquer chacun des interactants pris séparément, et à assigner l'action des auditeurs à un rôle réactif ou incitateur, c'est-à-dire dénué de toute initiative dans le déroulement de l'action. Les auditeurs évoquent plutôt, quand ils n'attribuent pas l'autorité sur les œuvres aux seuls solistes, le processus lui-même, comme dépassant la somme des interactions, intégrant l'ensemble des interactants sans souci de hiérarchiser leurs parts respectives d'initiative et d'effet. Ces points de vue, s'ils sont déterminés par la place qu'assigne à chacun la situation, ne sont pas contradictoires : il s'agit d'une interaction, d'une réelle *coproduction* de l'expérience esthétique, mais *asymétrique*. Rétablir la réalité de cette coproduction amène ainsi dans un premier temps à déstabiliser quelque peu la conception ordinaire de la création qu'ont les amateurs (l'auteur, c'est le soliste). Toutefois, il s'agit moins pour l'observateur de disqualifier, que de requalifier cette conception – de la prendre au sérieux en lui redonnant son statut propre : il s'agit d'un discours pratique, dont l'efficace tient moins à la pertinence descriptive qu'à sa performativité. Sorte de grille de perception des situations incorporée⁴¹, il guide l'attention des acteurs et détermine leurs comportements (un mode d'emploi) ; il informe leur appréciation (fournissant des repères et des critères d'évaluation) et leur expérience (contribuant à lui donner sa couleur et son intensité). Il se valide lui-même car les acteurs agissent d'après ses directives : « j'ai entendu Untel, c'était très fort », et peu importe que

⁴⁰ Quand ces propos sont tenus au cours d'une interview journalistique, il est parfois difficile d'y faire la part de la tentation démagogique. Mais ils sont aussi tenus en privé, entre musiciens parlant de leurs prestations. Par ailleurs, tous les musiciens ne les tiennent pas : la ligne de démarcation semble suivre à peu près celle qui sépare adeptes de la « distanciation » et de la « proximité » (et non celle qui séparerait musiciens « commerciaux » et musiciens « purs »).

⁴¹ Ces considérations engagent une façon d'appréhender les discours, informels ou critiques, sur les œuvres, moins comme des discours d'accompagnement renvoyant à l'idéologie de leurs énonciateurs, que comme des réservoirs de repères cognitifs et perceptifs dont la logique tient à leur visée performative, à leur plus ou moins grande prise sur les œuvres comme sur les autres acteurs des mondes de l'art. Comme le rappelle Jean-Louis Fabiani commentant Baxandall, « l'appréciation n'est jamais seulement le produit d'une pure confrontation entre une subjectivité et des icônes » ; elle nécessite une « grille de déchiffrement s'appuyant sur une sorte de paradigme théorique qui ne peut s'appréhender que dans une forme langagière » (« Célébration, dévoilement, abstention. Tactiques de la sociologie face à l'art contemporain », *Giallu. Revue des arts et des sciences humaines*, n°2, 1994, pp. 53-54).

« j »'ai participé à la qualité du concert pourvu que « je » l'ai fait et que ce fut efficace (et pour le contenu des solos, et pour le contenu de mon expérience).

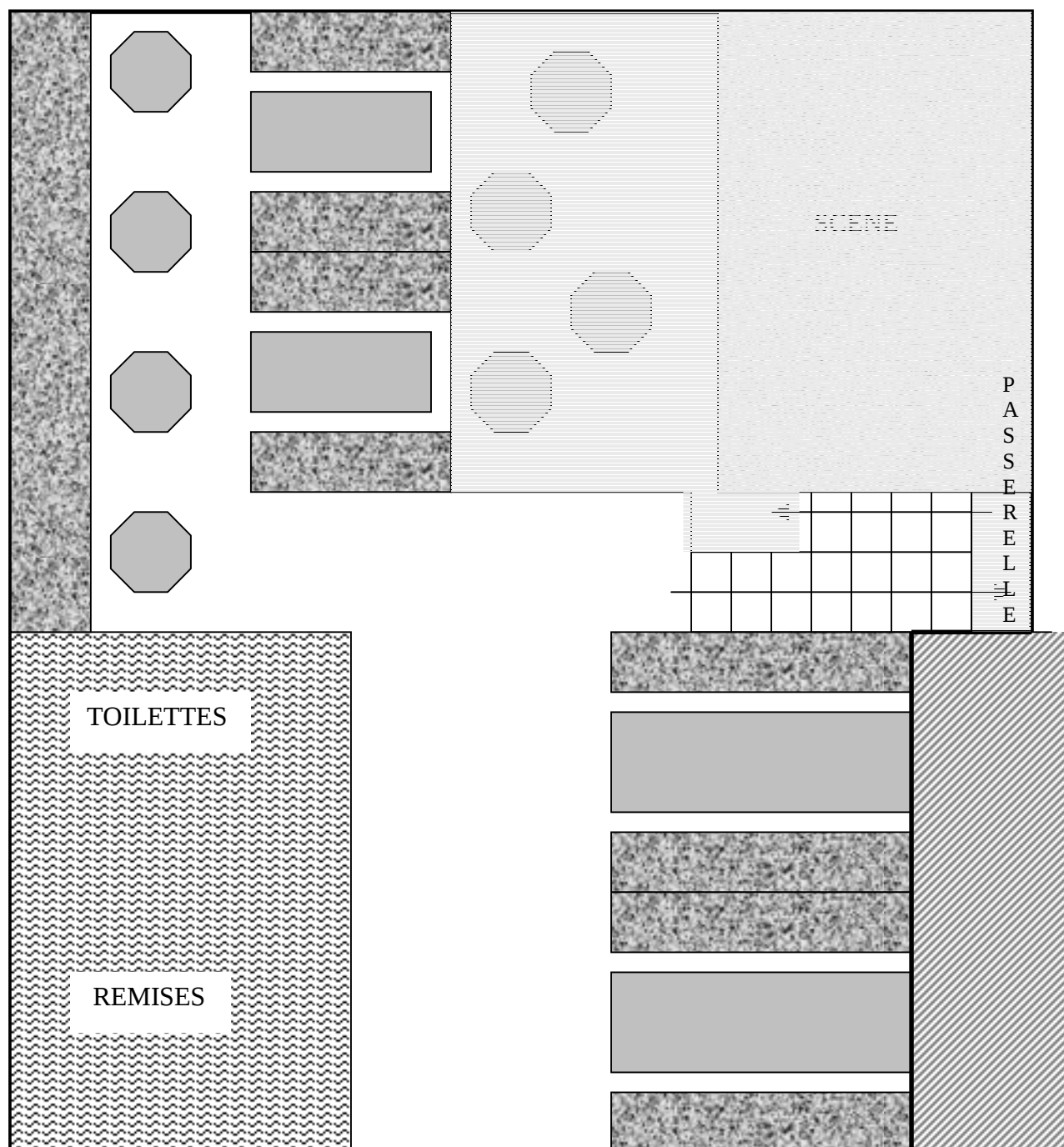
La coproduction de la musique

La notion d'expérience esthétique, telle que nous l'avons utilisée, possède les avantages de son imprécision. Catégorie de description délibérément désindexée de tel ou tel paramètre de la situation pris isolément, elle invite en effet à porter l'analyse sur la relation qui organise la mise en présence et l'interaction processuelle de tous les paramètres pertinents – relation qui, en jazz historique, prend cette double forme : un rapport de second degré aux objets du goût, une focalisation collective des attentions et des gestes sur le caractère en train de se faire de l'expérience esthétique. Elle renvoie tout autant aux auditeurs qu'aux musiciens, tout autant aux éléments hérités (le lieu, les instruments, les dispositions incorporées, les discours disponibles) qu'à ceux produits par la situation (sonorités, gestes, paroles, circulations). La liste de ces éléments se voit ainsi déterminée par chaque situation observée, et non par sa conceptualisation *a priori*, dont l'utilité tient dès lors moins à l'énonciation d'une vérité définitive sur ce qu'est la musique qu'aux comparaisons qu'elle suggère avec les contextes qu'elle apparente à cette situation, et qui incitent à étendre et affiner le regard analytique⁴². Le principal intérêt de la notion d'expérience esthétique est donc en quelque sorte négatif : elle évite toute substantialisation de l'un ou l'autre de ces éléments comme de leurs relations, et la réduction des uns à un seul d'entre eux placé comme principe ou « dernière instance »⁴³ – elle permet d'articuler entre elles les dimensions que travaillent isolément (pour les approfondir) chaque discipline et chaque tradition théorique : « ce qui se passe » dans ce jazz-club, c'est l'exécution d'œuvres sonores, *et* une étape dans la construction de carrières professionnelles, *et* les jeux d'identification et de distinction du public etc. Ainsi, chacun de ces éléments concrètement observés est ici considéré par les usages qui en sont faits en situation, et par ses effets propres consécutifs à de telles utilisations : « la musique » s'identifie dès lors à ces usages, à ces mouvements situés de mise en relation – et devient le même genre de substantif sans substance (ou de concept comparatif) que « expérience esthétique ». La focalisation de l'analyse sur la « légalité interne », pour reprendre l'expression de Max Weber, de l'expérience esthétique permet ainsi non seulement de ne pas la réduire aux enjeux et aux gestes qui la coproduisent, ni de la surobjectiver en renvoyant ces derniers à de lointains effets de cadre ou de contexte⁴⁴, mais précisément de saisir l'ensemble de ces paramètres de la situation, chacun doté de ses logiques, de ses effets et de ses cheminements antérieurs, dans les stricts contours de leurs mises en présence et en relation effectives – de leurs *usages*.

⁴² Cf. Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991.

⁴³ Ainsi, si elle renvoie de fait aux théories de la réception (cf. notamment Hans R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978), c'est aussi pour en étendre le programme – considérer ce que fait la réception (par des auditeurs) aux / avec les œuvres et partenaires esthétiques.

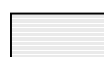
⁴⁴ L'effectuation d'œuvres s'appuie sur des codes musicaux hérités tels que mis en situation ; les musiciens soucieux de réputation, même les plus stratégestes, doivent réussir l'épreuve du concert et y démontrer leurs compétences (la question demeurant d'établir, en chaque cas, lesquelles et aux yeux de qui) ; les motifs de distinction qui peuvent animer les auditeurs donnent lieu au développement d'un goût, avec ses pratiques et sa consistance propre ; chaque concert (et d'autres situations) peut être vu comme une mise à l'épreuve du collectif d'amateurs qu'ils construisent pour s'y identifier etc. Dans chacun de ces cas, l'idée d'une mise à l'épreuve, associée au double sens du terme expérience, permet de pointer la dimension de travail réflexif des acteurs pour ajuster et s'ajuster aux situations, tout en tenant compte des traces de ce travail situé, déposé en mémoires, en récits, en savoir-faire, en dispositifs... et ainsi rendu disponible pour les situations ultérieures.



tables



banquettes



Rez-de-chaussée
en contrebas

(zone grisée
translucide)

Etage

L'agencement spatial du Pelle Mêle
(schéma approximatif).

