

Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation

In: Genèses, 36, 1999. pp. 54-68.

Abstract

Jazz Musicians: Paths towards Professionalism The traditional socialisation of jazz musicians in France has undergone a profound transformation in the last twenty years, marked by the decline of self-taught musicians in favour of the expansion of specific teaching which has accompanied the process by which jazz has been acquiring cultural legitimacy. This transformation, which is fostering the increase in the number of candidates for professional activity in a relatively marginal field of music, has significantly disturbed the definition of the musicians' activity. .

Résumé

■ Philippe Coulangeon : Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation Le mode traditionnel de socialisation des musiciens de jazz subit en France depuis vingt ans une transformation profonde, marquée par le recul de l'autodidaxie au profit du développement d'un enseignement spécifique qui accompagne la légitimation culturelle du jazz. Cette transformation, qui favorise l'augmentation du nombre de candidats à la professionnalisation dans un secteur relativement marginal du domaine musical, perturbe du reste fortement la définition de l'activité des musiciens. ,

Citer ce document / Cite this document :

Coulangeon Philippe. Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation. In: Genèses, 36, 1999. pp. 54-68.

doi : 10.3406/genes.1999.1579

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1999_num_36_1_1579

LES MUSICIENS

DE JAZZ :

LES CHEMINS DE

LA PROFESSIONNALISATION

Philippe Coulangeon

La professionnalisation des activités artistiques constitue depuis une quinzaine d'années en France, un axe important des recherches menées dans le domaine de la sociologie de l'art¹. La sociologie des groupes professionnels incarne du reste, en France, une orientation de recherche relativement neuve², eu égard à la spécificité anglo-saxonne du phénomène professionnel. Si l'on se rapporte aux définitions canoniques – celle de M. L. Cogan³, ou celle d'Harold Wilensky⁴ – les groupes professionnels sont en effet caractérisés par un certain nombre de propriétés (dimension intellectuelle de l'activité, dimension du service, dimension théorique des savoirs et des savoir-faire transmis et formalisés dans le cadre d'un enseignement spécialisé, constitution d'associations professionnelles, monopole légalement organisé d'exercice de l'activité) que l'on ne rencontre *stricto sensu* en France que dans le cas des professions libérales. L'extension du concept de professionnalisation à des catégories éloignées de ces représentations idéales typiques, comme c'est nettement le cas pour les métiers artistiques, ouvre toutefois la possibilité d'étudier les formes d'auto-organisation que celles-ci mettent en œuvre, leur capacité à ériger et à faire respecter des barrières à l'entrée dans leur domaine d'activité, leur aptitude à organiser le renouvellement et la formation de leurs membres.

Dans le domaine artistique, la problématique de la professionnalisation peut se décliner à deux niveaux. Celui de la définition des critères de distinction entre « amateurs » et « professionnels » d'une part (revenu, niveau d'engagement dans l'activité, capital de notoriété), celui de la délimitation des frontières entre les disciplines, les styles et les

1. On citera notamment ici l'ensemble des contributions consacrées aux professions artistiques dans *Sociologie du travail*, n° 4, 1983.

2. Claude Dubar et Pierre Tripier, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 1998.

3. M. L. Cogan, « Toward a definition of profession », *Harvard Educational Review*, vol. 23, 1953, pp. 33-50.

4. Harold Wilensky, « The professionalization of Everyone? », *American Journal of Sociology*, n° 2, 1964, pp. 137-158.

courants esthétiques d'autre part. Sous ce rapport, les mondes de l'art sont traversés aujourd'hui en France par des tendances contradictoires : déclin des formes académiques d'organisation de ces mondes d'un côté, qui offre prise à des stratégies d'autodéfinition à l'origine d'une certaine dilution de leurs frontières ; croissance et segmentation des marchés du travail artistique de l'autre, qu'accompagne une progression significative de l'intervention financière et réglementaire de l'État, à travers notamment le développement des enseignements artistiques. On présentera ici une série d'observations relatives à la professionnalisation des musiciens de jazz français⁵. Ce domaine de la vie musicale, porteur d'enjeux économiques très limités – le marché du disque de jazz, dominé du reste par les rééditions du patrimoine jazzistique américain des années quarante à soixante, représente aujourd'hui environ 3 % des ventes de disques en France – et qui concerne tout au plus 1 500 à 2 000 musiciens, est porteur de deux modèles de professionnalisation concurrents qui confrontent pour partie les nouvelles générations de musiciens à leurs aînés et recoupe imparfaitement le clivage stylistique qui oppose depuis la fameuse controverse Panassié-Delaunay en 1947 les musiciens « vieux style » (*New Orleans, mainstream, swing*) aux musiciens de jazz « moderne » (*be-bop, hard bop, free jazz*)⁶.

Le premier modèle, fondé sur des formes de socialisation professionnelle très largement informelles, constitue en France une version très affaiblie du modèle traditionnel d'organisation du marché de l'emploi musical américain, fondé sur un véritable monopole d'embauche syndical. Le second modèle, qui porte l'empreinte de la réhabilitation culturelle du jazz, intervenue depuis une quinzaine d'années en France sous l'impulsion des pouvoirs publics culturels, modifie assez profondément les conditions de professionnalisation des musiciens, *via* notamment l'entrée du jazz dans les conservatoires et les écoles de musique.

Apprentissages tacites et savoirs-faire implicites : un modèle de professionnalisation informel

Fondées sur la maîtrise d'une compétence dont l'acquisition suppose un engagement du musicien d'autant plus total que sa définition n'est jamais parfaitement explicite, fortement redevables de la tradition orale et du *learning*

5. Ce texte fait suite à une thèse de doctorat consacrée aux musiciens de jazz français, soutenue à l'EHESS en juin 1998. Il s'appuie notamment sur une campagne d'entretiens réalisée entre 1995 et 1997 auprès d'une centaine de musiciens.

6. Sur la controverse Hughes Panassié-Charles Delaunay, voir Ludovic Tournès, « Les hots-clubs : des sociétés savantes au service de la diffusion du jazz », in *Cahiers du GRHIS*, n° 6, Pub. de l'université de Rouen, 1997.

DOSSIER

Amateurs et professionnels

Philippe Coulangeon
*Les musiciens de jazz :
les chemins
de la professionnalisation*

by doing, les formes traditionnelles de socialisation professionnelle des musiciens de jazz sollicitent bien plus que la transmission d'une compétence spéciale ou la maîtrise d'un savoir-faire spécifique, l'adhésion profonde à une culture nécessaire à la cooptation par le groupe des pairs. L'évolution de la démographie du métier est, de ce fait, placée sous la coupe des musiciens installés qui contrôlent en dernier ressort l'ampleur et le calendrier de la relève des générations. L'appartenance au groupe est soumise à l'adoption d'un certain nombre de conventions techniques et esthétiques qui s'élaborent et se transmettent principalement dans le contexte des clubs, notamment au cours des *jam sessions*⁷.

L'entrée et le maintien sur le marché du travail requièrent la maîtrise d'un faisceau d'attitudes, d'un savoir-faire, et l'intégration à des réseaux d'apprentissage et de travail qui impliquent une somme d'investissements dont le coût économique et psychologique n'est la plupart du temps supporté que par le musicien lui-même, comme dans le cas de ce saxophoniste d'une soixantaine d'années qui relate comment son entrée dans le métier eut initialement pour contrepartie une confrontation obstinée à l'échec et à l'adversité, pour finalement « acheter », au propre comme au figuré, le parrainage de ses aînés :

« Alors, j'ai été viré d'un nombre incalculable d'orchestres amateurs, parce que je jouais faux. Alors je me suis dit que le seul moyen de ne pas me faire virer, c'était de monter mon propre orchestre, ce que j'ai fait, et dès que j'ai monté mon propre orchestre, au lieu de jouer avec des nuls, j'ai toujours pris des musiciens supérieurs à moi. Comme ça, j'ai appris, j'ai progressé. Vers 19-20 ans, au moment de mon premier engagement au Slow club, je quittais un métier où j'avais gagné pas mal d'argent. [...] Et au début, comme j'avais donc un peu d'argent, j'abandonnais ma paie à des très grands musiciens pour les convaincre de venir jouer avec mon orchestre. »

Par ailleurs, à la différence des marchés du travail dont l'accès est gardé par des procédures académiques de certification, la sélection des musiciens se fait ici sur la durée, au prix parfois d'entrées et de sorties du marché du travail en cours de carrière qui accordent à l'amateurisme une sorte de fonction probatoire. Les musiciens de jazz « à temps plein » affrontent de ce fait, en particulier dans les segments les plus traditionnels du marché, la concurrence de musiciens non professionnels. Sans impact véritable sur les conditions d'emploi et de rémunération en vigueur dans les circuits de diffusion les plus prestigieux (festivals,

7. Cette dimension initiatique du club eut du reste longtemps pour corollaire une culture d'emploi permanent liée à la durée et à la régularité des engagements. Il n'était pas rare, ainsi, dans les années cinquante et soixante, que les orchestres soient engagés dans les clubs pour plusieurs semaines voire pour plusieurs mois.

théâtres, centres culturels, salles de concert), cette concurrence autorise cependant, dans les circuits de diffusion les moins prestigieux (galas d'entreprises, fêtes familiales, cafés, restaurants, animations de rue), une flexibilité maximale des rémunérations. La fragilité du statut professionnel des musiciens rejoint ici la fragilité du statut culturel du jazz. En d'autres termes, la fragilité de ce statut professionnel est d'autant plus grande que le jazz – du moins le jazz «vieux style» – se prête à des usages fonctionnels éloignés des formes de consommation les plus légitimes de la musique, symbolisées par l'isolement social, spatial et temporel du concert. Ainsi, l'amertume de ce pianiste de premier plan, contraint de partager l'affiche, dans certains clubs de la Rive gauche, spécialistes du «jazz de pharmacien», avec des musiciens très éloignés de l'image sociale de l'artiste, traduit-elle le sentiment d'une certaine indignité culturelle du jazz :

« Il y a une concurrence... Il y a une masse de musiciens... Il y a entre autres des musiciens qui ne sont pas professionnels, qui sont très fiers. Des notaires, des banquiers [...] ça dévalue un peu le jazz, si vous voulez, comme si le jazz était un peu une musique de clown, de divertissement... »

Ce mode de socialisation professionnelle a aussi partie liée avec la gamme des petits arrangements avec la loi qui contribuent à en alléger le coût. Parmi les traits caractéristiques de la sous-culture professionnelle des musiciens de jazz, la fréquence des situations de travail clandestin remplit de fait une fonction socialisatrice majeure. C'est en effet souvent en acceptant de se produire en contrepartie de rémunérations faibles et en l'absence de couverture sociale, que les musiciens bâtissent progressivement un capital de relations propre à assurer ultérieurement leur pleine intégration dans le métier⁸. La croyance dans le caractère, transitoire des sacrifices consentis en début de carrière contribue à un degré élevé de tolérance à l'égard d'une précarité qui parvient à se prolonger d'autant plus longtemps, que le calendrier de la carrière est moins nettement balisé que dans d'autres domaines artistiques.

À la différence des carrières d'interprète de la musique classique, dominées depuis le xvii^e siècle par un impératif de précocité, le monde du jazz offre en effet la possibilité de carrières relativement tardives. Sans doute en raison du climat interlope des clubs de jazz qui s'accorde assez mal à l'univers de l'enfance, sans doute aussi parce que l'art du musicien de jazz, qui constitue inséparablement

8. On rejoint ici l'analyse de Jean-François Laé évoquant dans sa typologie des usages sociaux du travail au noir, un « noir de rodage ». J.-F. Laé, *Travailler au noir*, Paris, Métailié, 1989, pp. 49-50.

DOSSIER

Amateurs et professionnels

Philippe Coulangeon
*Les musiciens de jazz :
les chemins
de la professionnalisation*

un art de l'interprétation et un art de la composition instantanée, requiert une certaine maturité, le jazz apparaît de fait intrinsèquement comme une musique d'adultes.

Les musiciens expérimentent en outre un modèle d'insertion professionnelle qui assouplit la frontière entre l'apprentissage du métier et l'entrée sur le marché du travail, quand il n'en inverse pas l'enchaînement. Cette imbrication des séquences de formation et d'emploi apparaît assez fréquemment dans le récit que les musiciens livrent de leurs débuts. Beaucoup de récits, provenant en particulier des musiciens les plus âgés, font ainsi valoir que l'entrée sur le marché du travail ne sanctionnait pas traditionnellement et nécessairement l'accumulation préalable d'une compétence :

« C'est une époque où on pouvait être engagé même sans savoir jouer. Moi, je savais pas jouer, c'est-à-dire que je me trompais dans les mesures, en particulier. Et puis je jouais assez faux. [...] Donc les musiciens qui étaient de bons musiciens me supportaient. Et je reconnais que ça m'a permis de faire des progrès assez rapidement, parce qu'en jouant tous les jours, on se rend compte que... À mon avis, on apprenait plus vite que dans les conservatoires. [...] Et puis, je ne refusais aucune affaire. Ça, c'est une espèce de tradition. Un musicien, si on lui propose une affaire qu'il ne sait pas faire, il accepte quand même, et il a quelques jours pour... Moi, je me souviens par exemple on demandait un sax baryton, alors je disais "ouais, ouais, moi j'en joue". Alors il fallait se dépêcher d'aller louer un saxophone et d'apprendre quelques trucs » (Saxophoniste, 66 ans).

La compétence des musiciens de jazz est par ailleurs caractérisée par un degré élevé de polyvalence. L'improvisation symbolise, de ce point de vue en jazz, la fusion de tout ce que la musique savante sépare. Elle rend en particulier caduque l'opposition entre le savoir pratique des opérateurs (interprètes, musiciens d'orchestre) et le savoir théorique des concepteurs (compositeurs, chefs d'orchestres, solistes) qui organisent la division du travail dans l'univers « taylorien » de la musique classique⁹. Elle se traduit aussi par un relâchement de la division fonctionnelle des tâches. Ainsi, l'opposition du *sideman* et du *leader* n'atteint-elle pas dans les orchestres de jazz la rigidité de la division du travail orchestral en musique classique. S'il revient en général au *leader*, qui est aussi souvent le compositeur de la totalité ou d'une partie du répertoire, d'imprimer sa marque au groupe, en choisissant les morceaux et en fixant l'ordre des *chorus*, les *side-men*, dont l'initiative est sollicitée pour les solos, ne sont

9. Sur l'opposition « savoir pratique » - « savoir théorique » comme principe de la division du travail dans l'industrie taylorienne, voir Hélène Desbrousses et Bernard Peloille, *Pratiques et connaissances ouvrières dans l'industrie capitaliste*, Saint-Germain de Calberte, Centre de sociologie historique, 1975, cités par Marcelle Stroobants, *Savoir-faire et compétences au travail*, Éd. de l'université de Bruxelles 1993, pp. 27-30.

pas pour autant ravalés au rang de musiciens exécutants. L'improvisation introduit de la sorte, un équilibre original entre la singularité de l'acteur et l'unité du groupe. Chaque musicien de l'orchestre est ainsi, tour à tour sorti de l'anonymat pour être exposé au public le temps d'un solo, chacun assumant simultanément la responsabilité et les risques de l'ensemble.

Du reste, le leadership est souvent fragilisé par l'intense circulation des acteurs entre chacun de ces différents rôles. Untel qui est aujourd'hui *leader* d'un groupe se produit le lendemain en *sideman* dans un autre. De ce point de vue, la division du travail musical n'est que partiellement contrainte par la répartition fonctionnelle des instruments. L'opposition des instruments solistes (anches, cuivres) et des instruments de la section rythmique (contrebasse, batterie), déjà fragilisée par l'ambiguïté de la fonction dévolue au piano – tout à la fois instrument soliste et pilier de la section rythmique – n'interdit pas la présence de grands *leaders* chez les rythmiciens (Mingus, Haden, Blakey), ni la réunion en section – notamment dans les *big bands* – des instruments solistes.

La polyvalence des musiciens apparaît aussi dans la fréquence beaucoup plus marquée qu'en musique classique de pratiques instrumentales multiples. Cette polyvalence des instruments s'accompagne le plus souvent d'un certain détachement à l'égard de la pratique instrumentale, qui tranche avec les attitudes observées chez les musiciens classiques auxquels, à l'inverse, le travail de l'instrument, dominé par le culte de la performance technique, procure un sentiment de sécurité qui constitue vraisemblablement le principal ressort de l'ascèse à laquelle ils se soumettent¹⁰.

Au total, la socialisation professionnelle des musiciens de jazz repose pour l'essentiel sur les acquis de l'expérience. Comme l'ont montré Ernst Kris et Otto Kurz, la figure de l'autodidacte comme métaphore de la grâce et de la révélation, constitue l'un des plus puissants stéréotypes de la vie d'artiste¹¹. Cette mythologie du don s'inscrit dans une stratégie de dénégation des apprentissages, en particulier des apprentissages scolaires, particulièrement répandue chez les artistes¹². Ainsi du récit que le clarinettiste Milton « Mezz » Mezzrow livre de son apprentissage : « Après les répétitions, Murph, Yellow et moi, on allait dans un coin avec une basse et King à l'alto, et on se mettait à improviser,

10. C'est ainsi que Dominique Defoort-Lafourcade évoque « l'effet de masque, ou d'évitement des réalités, inhérent à la dimension hautement technique de la pratique musicale » des élèves du CNSM. D. Defoort-Lafourcade, « L'insertion professionnelle des instrumentistes diplômés du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris », mémoire de DEA de sociologie, Paris, EHESS, 1996, p.10.

11. Ernst Kris et Otto Kurz ont ainsi souligné comment naquit avec la Renaissance le mythe de l'artiste fils de ses œuvres : « Il était donc logique que la Renaissance considérât comme prioritaire dans la créativité artistique non pas l'étude ni la pratique, mais le don, la "φύσις" des Grecs. Ce qui s'énonce comme suit : « l'artiste naît artiste ». E. Kris et O. Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979 (tr. fr. : *L'image de l'artiste, mythe et magie*, Marseille, Rivages, 1987, p. 81).

12. Comme le dit Raymonde Moulin, « [les artistes] occultent tout ou partie de leur cursus scolaire et, s'ils reconnaissent avoir reçu un enseignement, c'est pour dénier son utilité ». R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 307.

DOSSIER

Amateurs et professionnels

Philippe Coulangeon
*Les musiciens de jazz :
les chemins
de la professionnalisation*

oubliant toutes les partitions, nous laissant simplement guider par l'instinct. Les blues nous venaient si spontanément, à Murph et à moi, et on commençait à les jouer si bien, que le professeur n'y tenait plus et sortait de son bureau quand il nous entendait. Il ne tarda pas à nous accorder une attention toute spéciale¹³».

Ainsi, la définition de la compétence spécifique des musiciens de jazz est-elle traditionnellement entourée d'un épais brouillard de non-dit et de secret qui, en érigeant une véritable barrière à l'entrée sur le marché du travail, apporte une contribution fonctionnelle à sa régulation. Il faut ici prendre au sérieux ce que cette mythologie du don révèle de la nature d'un apprentissage informel et en quelque sorte « indolore », fondé sur « l'intériorisation des règles par l'habitude », comme le dit Koestler¹⁴. Les principes essentiels de l'improvisation, aptitude la plupart du temps maîtrisée à défaut de pouvoir être formulée, de la même manière que les règles élémentaires de la communication verbale, sont ainsi progressivement assimilées par imprégnation et de manière non consciente, à la manière des *tacit skills* dont parle Michael Polanyi¹⁵. Il en va donc de la construction de la compétence du musicien, qui procède de l'assimilation, de la réorganisation et de l'accommodation des éléments de son environnement, comme de l'acquisition des structures élémentaires du langage : l'apprentissage consiste pour l'essentiel à appréhender les difficultés en situation et à construire au coup par coup les savoir-faire nécessaires à leur résolution.

L'autodidaxie revendiquée par les musiciens ne se présente du reste pas comme une expérience solitaire. L'histoire du jazz fait apparaître le rôle joué dans la formation de la plupart des musiciens de premier plan par l'apprentissage systématique, aussi informel soit-il, des techniques élémentaires de l'harmonie, du phrasé, de la mise en place, etc. Fondé sur une inversion de la hiérarchie des valeurs de la pédagogie de la musique classique, l'apprentissage du musicien de jazz accorde notamment une place prépondérante à la fréquentation active du patrimoine discographique, faite d'écoutes répétées et de relevés de solos patients et méticuleux. Cet apprentissage se démarque du reste du tête-à-tête singulier du professeur et de l'élève, comme lorsque le musicien renvoie la naissance de sa vocation à la rencontre phonographique ou radiophonique avec l'un ou l'autre des grands maîtres de

13. Mezz Mezzrow et Bernard Wolfe, *Really the Blues* (tr. fr. : *La rage de vivre*, Paris, Buchet-Chastel, 1972, p. 25).

14. Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine*, London, Picador, 1967.

15. Michael Polanyi, *Personal Knowledge. Towards Post-critical Philosophy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1958.

l'histoire du jazz. Antoine Hennion a montré à ce sujet, dans l'analyse qu'il livre du rôle des médiateurs de la musique dans la généalogie des oppositions stylistiques, que cette relation didactique au disque était au principe d'une familiarité avec le patrimoine, qui n'est pas moins intense que celle qu'autorise la partition, trace déréalisée d'une musique à jamais perdue¹⁶.

Le développement des écoles de jazz, qui constitue l'une des incarnations essentielles de la politique de réhabilitation culturelle dont le jazz fait l'objet en France depuis une quinzaine d'années, perturbe de ce point de vue assez profondément ce modèle traditionnel de professionnalisation, sans toutefois remettre frontalement en cause le double parti pris de la polyvalence des acteurs et de l'imbrication de la formation et de la pratique qui en constitue deux traits caractéristiques.

Le jazz saisi par l'école. Formalisation de l'apprentissage et réhabilitation culturelle

Si l'on définit, à la suite d'H. Wilensky, les processus de professionnalisation comme un ensemble d'opérations de monopolisation non bureaucratique du contrôle de l'entrée sur le marché du travail et du déroulement des carrières¹⁷, l'enjeu de la professionnalisation des activités artistiques tient à l'étendue et à l'autonomie du contrôle social exercé par les acteurs de ces secteurs d'activité. Chez les musiciens de jazz, ce processus, qui demeure très incertain, a été historiquement relayé en France par une série d'acteurs extérieurs à la communauté des musiciens.

Les acteurs de la réhabilitation culturelle du jazz

Le mouvement associatif, tout d'abord, depuis l'époque pionnière du Hot club de France¹⁸. L'activité de ce réseau, qui ne s'est jamais vraiment relevée de la querelle Panassié-Delaunay sur la question du *be-bop* qui en provoqua l'éclatement puis le déclin¹⁹, est aujourd'hui des plus réduite: une trentaine de hot clubs disséminés à travers le territoire, quelques publications à diffusion confidentielle exclusivement consacrées au jazz traditionnel qui ont perdu, auprès des amateurs, leurs fonctions prescriptrices et éducatrices²⁰, tandis que s'affaiblissait simultanément le rôle qui fut le leur en matière de production de concerts aux temps héroïques du jazz en France.

16. Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, p. 313.

17. H. Wilensky, « The professionalization... », *op. cit.*

18. Sur l'histoire du réseau des hot clubs, voir L. Tournès, « Les hots-clubs... », *op. cit.*

19. Delaunay, cofondateur du Hot club de France avec Panassié dix ans plus tôt, prit fait et cause pour le *be-bop* à la fin des années quarante, et fut exclu avec fracas du Hot club par Panassié.

20. La revue *Jazz Hot* n'a plus aujourd'hui aucun lien avec ce qu'il reste de ce réseau.

DOSSIER

Amateurs et professionnels

Philippe Coulangeon
*Les musiciens de jazz :
les chemins
de la professionnalisation*

D'autres expériences associatives sont apparues depuis, sans qu'aucune d'entre elles ne parvienne à jouer le rôle qui fut jadis celui du Hot club de France. Elles ont toutefois joué un rôle majeur dans la légitimation institutionnelle du jazz. Citons le CNAJMI²¹, de 1981 à 1983, ainsi que le JAPIF²², de 1983 à 1985, qui furent en grande partie à l'origine de la création, en 1984, d'abord au CENAM, puis à l'IRMA²³, du Centre d'information du jazz (CIJ), ainsi que de la création, en 1983, d'une Commission nationale du jazz auprès de la Direction de la musique et de la danse.

Les années quatre-vingt-dix sont, quant à elles, marquées par la fondation, en 1992, d'une Union des musiciens de jazz (UMJ). Principalement vouée jusqu'ici au renforcement de l'identité spécifique du jazz français – notamment à travers la réalisation d'un *Real Book* formé exclusivement d'œuvres de compositeurs français ou résidant en France – et à des missions très générales de promotion du jazz auprès des structures de diffusion et des pouvoirs publics, cette association ne constitue pas à proprement parler une association professionnelle au sens anglo-saxon du terme²⁴. Elle n'a pas vocation, en d'autres termes, à participer à la régulation de la démographie et du marché du travail des musiciens (négociations conventionnelles avec les employeurs du secteur, définition des conditions de la concurrence avec les musiciens étrangers, amélioration de l'accès des musiciens français aux festivals, etc.).

Vient ensuite l'action des pouvoirs publics, au ministère de la Culture bien entendu, principalement depuis une quinzaine d'années, mais aussi auparavant, au ministère de la Jeunesse et des Sports, dans le cadre des maisons des Jeunes et de la Culture notamment, ainsi qu'au ministère de l'Éducation nationale. Les organismes de protection sociale enfin, qui, d'une manière générale, contribuent à l'intégration économique et sociale de l'ensemble des professions de l'art et du spectacle en socialisant une part non négligeable des revenus de leurs membres, ont joué un rôle indirect mais déterminant dans la structuration de cette communauté professionnelle.

Au fil des ans, la hiérarchie de ces différentes catégories d'acteurs s'est progressivement modifiée au détriment des formes d'auto-organisation du marché du travail et de la diffusion, initialement incarnées, jusqu'à

21. Collectif national du jazz et des musiques improvisées.

22. Jazz Paris Île-de-France.

23. Institut d'information et de ressources sur les musiques actuelles.

24. La sociologie anglo-saxonne des professions, au sens des professions libérales, insiste sur le rôle dévolu aux associations professionnelles qui ont souvent pour fonction, avec l'appui et la garantie des pouvoirs publics, d'organiser le contrôle des certifications et de régulation démographique de la profession. Eliot Freidson, souligne à ce titre, les difficultés que posent les professions artistiques aux catégories standard de la sociologie des professions. E. Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986.

l'avènement du *hop*, par le réseau des hot clubs. Le renforcement de la clôture du groupe envers les musiciens amateurs et à l'égard des autres styles musicaux, est de fait, contemporain de la réhabilitation culturelle du jazz, initiée par les pouvoirs publics au début des années quatre-vingt. Elle est en particulier indissociable du développement d'un enseignement spécifique du jazz.

Enseignement du jazz et pédagogie alternative

Si l'on met de côté quelques expériences pédagogiques isolées en banlieue parisienne, l'entrée du jazz dans les conservatoires et les écoles de musique, remonte pour l'essentiel en France à la seconde moitié des années soixante-dix. Cette lente admission du jazz dans les structures de formation musicales « académiques » semble avoir franchi un seuil décisif dans la seconde moitié des années quatre-vingt, notamment avec la création, pour l'enseignement du jazz, d'un diplôme d'État en 1985 (DE), et d'un certificat d'aptitude à l'enseignement en 1987 (CA). Elle sera couronnée, en 1992, par la création d'un département au CNSM, placé sous l'autorité du saxophoniste, chef d'orchestre et compositeur François Jeanneau²⁵. Cette consécration scolaire et institutionnelle s'inscrit dans un processus qui tend à accorder au métier de musicien de jazz la reconnaissance d'une compétence théorique rationnellement fondée. Elle ne constitue rien moins dans ces conditions, qu'un instrument de légitimation préalable à la reconnaissance d'un statut professionnel²⁶.

Les modèles et les méthodes d'apprentissage mis en œuvre dans les écoles de jazz s'écartent pourtant assez sensiblement des canons de la pédagogie « classique » à laquelle ils fournissent une alternative²⁷. Dominé par la prépondérance du signe sur le son, par l'exclusivité du répertoire classique et la priorité accordée à la formation des musiciens professionnels, l'enseignement traditionnel de la musique en France se caractérise, comme l'a montré Antoine Hennion, par l'autonomie de ses finalités sociales, qui ne se voit nulle part aussi bien que dans le statut qu'il réserve au solfège, élevé dans les conservatoires au rang de discipline à part entière, avec ses examens, ses concours et ses carrières²⁸. L'irruption du jazz dans le champ de la pédagogie musicale prolonge de ce point de vue la contestation de la conception « grammaticale » de la musique héritée de Danhauser²⁹

25. D'autres musiciens, en particulier le pianiste Hervé Sellin et le contrebassiste Jean-François Jenny-Clarke interviennent dans ce département qui assure au total quelque soixante heures d'enseignement hebdomadaires.

26. Comme le dit Jean-Michel Chapoulie, « [...] on peut faire l'hypothèse que la constitution d'un monopole sur une sphère d'activité, qui dépend des autorités légitimes et des classes dominantes, exige des justifications qui tendent à emprunter des formes idéologiques propres à ces classes. Ceci expliquerait pourquoi, dans la période actuelle, la revendication d'un statut professionnel s'autorise d'un savoir "scientifique" et non d'un savoir "pratique" ». Voir J.-M. Chapoulie, « Sur l'analyse des groupes professionnels », *Revue française de sociologie*, vol. 14, n° 1, 1973, p. 96.

27. Voir notamment Jacques Panisset, *Jazz et musiques improvisées. Rapport sur un état des lieux-Diffusion*, Paris, ministère de la Culture, 1993, p. 7.

28. Antoine Hennion, *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos, 1988.

29. Cette conception nominaliste de la musique, qui a dominé l'enseignement institutionnel du solfège jusqu'à la fin des années 1970 en France, est très clairement exposée dans la « Théorie de la musique » publiée par Danhauser en 1872 : « La musique est l'art des sons. Pour lire la musique et comprendre cette lecture, il faut connaître les signes au moyen desquels on l'écrit et les lois qui les coordonnent. L'étude de ces signes et de ces lois est l'objet de la Théorie de la musique. »

DOSSIER

Amateurs et professionnels

Philippe Coulangeon
*Les musiciens de jazz :
les chemins
de la professionnalisation*

qui, depuis les méthodes actives prônées par Martenot jusqu'à la réforme de l'enseignement du solfège mise en place dans les conservatoires et les écoles de musique en 1978, replace l'appréhension des aspects sonores et rythmiques au cœur de la transmission des savoirs musicaux³⁰.

L'enseignement du jazz privilégie aussi l'écoute et la pratique collective, l'apprentissage de la scène et de la confrontation avec le public sur l'acquisition pour elle-même de la technique instrumentale, des règles de l'harmonie ou des secrets de l'improvisation. L'enseignement dispensé se caractérise de fait par la combinaison d'éléments de formation théoriques et abstraits et d'éléments pratiques d'apprentissage du métier. Les modèles pédagogiques à l'œuvre, dans les écoles de jazz, sont de ce point de vue, guidés par une conception des métiers de la musique assez différente de celle développée dans les écoles de musique et les conservatoires.

À l'opposé de l'apprentissage de la musique classique, qui porte l'empreinte d'une très forte division des rôles et du poids de ses débouchés dans les emplois standardisés des institutions symphoniques, cet enseignement semble en effet assez largement dominé par le souci de la polyvalence de ses bénéficiaires. Cours individuels, cours de techniques d'improvisation, cours d'harmonie, cours de composition et d'arrangement, cours d'analyse et d'histoire du jazz, etc., se côtoient ainsi le plus souvent au sein d'un cursus implicitement orienté vers la formation de travailleurs indépendants, de « professionnels » de la musique au sens anglo-saxon du terme.

Cette polyvalence offre des perspectives de professionnalisation relativement diversifiées, en élargissant le prisme des emplois possibles aux divers emplois de soutien du secteur de la musique (techniciens son, producteurs, animateurs), bien au-delà du métier de musicien proprement dit. Les écoles de jazz illustrent à cet égard, l'effet conjugué de l'augmentation et des transformations du public des filières d'enseignement artistique, sur la diversification de ses finalités naguère analysée par Howard S. Becker à propos des écoles d'art³¹. Les propriétés de l'enseignement du jazz en France sont, de ce point de vue, étroitement liées à celles du public auquel elles s'adressent, essentiellement constitué d'adolescents et de post-adolescents (15-30 ans).

30. Sur le statut de l'écrit dans l'enseignement traditionnel de la musique, voir A. Hennion, *Comment la musique vient aux enfants...*, op. cit.

31. « Depuis longtemps, selon Becker, les écoles d'art plastique en Grande-Bretagne enseignent toutes, sauf exceptions rares, les techniques de l'imprimerie, des arts graphiques et de la photographie, afin de préparer les élèves aux carrières de l'édition, de la publicité et des autres secteurs connexes. » Howard Saul Becker, *Art Worlds*, Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press (texte imprimé), 1982 (éd. fr., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1998, pp. 100-101). Sur la situation et l'évolution des fonctions sociales des écoles d'art en France, voir aussi Annie Verger, « L'artiste saisi par l'école », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 42, 1982.

Dans ces conditions, le fonctionnement de ces écoles fait des pratiques musicales amateurs préexistantes des élèves, un pré-requis implicite d'un enseignement, essentiellement voué à la formation supérieure des musiciens, dont la formation initiale – notamment l'apprentissage des rudiments de l'instrument ou des instruments pratiqués – est le plus souvent abandonnée au circuit de l'enseignement classique, aux cours particuliers, ou à l'autodidaxie. L'alternative pédagogique offerte par les écoles de jazz, par la part de savoir et de savoir-faire implicite qu'elle contient, exclut ainsi presque aussi sûrement les non-initiés que les pré-requis sociaux et culturels de l'enseignement des formes musicales les plus légitimes (fréquentation du concert, possession d'instruments de musique). Cette alternative n'est donc pas, à proprement parler, une alternative « démocratique » à l'enseignement musical classique.

Sans minimiser ce que le développement de l'enseignement du jazz doit au volontarisme politique des artisans de la réhabilitation culturelle de ce domaine de la vie musicale, on ne peut occulter du reste, ce que son entrée dans les conservatoires et les écoles de musique doit aussi à la relative perte d'efficacité des modes traditionnels d'apprentissage, associés à l'imprégnation diffuse d'une culture essentiellement phonographique et au rôle socialisateur dévolu aux clubs. À mesure que la musique de jazz se complexifie en se diversifiant, la transmission d'un répertoire de plus en plus vaste et d'éléments techniques et harmoniques de plus en plus sophistiqués, dépasse les possibilités d'un apprentissage livré au hasard des relations d'interconnaissances entre les acteurs.

Progressivement, les écoles se substituent ainsi en partie aux clubs qui se banalisent peu à peu et voient leur fonction d'apprentissage reléguée au second plan par les impératifs d'une rotation accélérée des musiciens présentés au public. Il en résulte une normalisation des formes de socialisation professionnelle qui dispense en partie les apprentis musiciens de l'engagement total de leurs aînés et entraîne à sa suite un certain affaiblissement de la mythologie du jazz. Cette évolution opère un partage très net entre les différentes générations de musiciens, les anciens raillant notamment le « conformisme » des mœurs de leurs cadets :

« Le paradoxe, c'est que maintenant, au CIM³², il y a que les profs qui boivent des coups au bar. C'est pourtant ça aussi le

32. Centre d'information musicale, école de jazz fondée à Paris en 1975.

DOSSIER

Amateurs et professionnels

Philippe Coulangeon
*Les musiciens de jazz :
les chemins
de la professionnalisation*

jazz... une espèce de décontraction que les jeunes n'ont plus. Ils n'ont plus ce côté franchouillard et rigolard des musiciens.» (Batteur, 51 ans).

En définitive, l'essor des écoles de jazz oppose en quelque sorte la logique de la qualification à celle de la compétence³³. Alors que le vocabulaire de la qualification renvoie à des situations de travail routinisées au sein de systèmes hiérarchiques, dont l'orchestre symphonique fournit en musique l'archétype – «les O.S. de la musique³⁴» – le vocabulaire de la compétence évoque simultanément la singularité, l'indépendance et la polyvalence de l'artiste. La distinction de ces deux logiques redouble du reste le clivage qui traverse la définition de l'identité professionnelle des musiciens de jazz, tiraillés entre la standardisation du métier d'interprète et la radicale indétermination de la carrière de l'improvisateur.

La rentabilité de l'investissement en formation apparaît de ce point de vue très aléatoire. Dans un domaine artistique où le talent est sanctionné par la rencontre incertaine entre un public et la singularité d'une personnalité artistique qui par définition «ne s'apprend pas», le niveau de réussite est en effet très imparfaitement corrélé à celui des investissements en formation, à l'opposé des domaines où le succès public vient couronner en partie la perpétuation d'un patrimoine partiellement indépendant de la personnalité des interprètes qui lui donnent ou lui redonnent vie. La pertinence des investissements en formation dépend donc fortement de variables contextuelles extérieures aux stratégies individuelles. Si le vocabulaire de la qualification standardisée, processus négocié reposant notamment sur la prise en compte des temps d'apprentissage consentis par les acteurs³⁵, s'accorde assez bien à la production ou plutôt à la reproduction de produits génériques dont la demande est relativement stable et prévisible – public «captif» des institutions lyriques et symphoniques spécialisées dans l'interprétation des œuvres du répertoire, notamment – celui de la compétence demeure approprié à un domaine assimilable pour l'essentiel à un marché de produits dédiés³⁶.

Il reste qu'en systématisant la diffusion des conventions techniques et esthétiques du jazz, le développement de cet enseignement réduit sensiblement la durée des apprentissages et en étend le bénéfice à un public beaucoup plus vaste que celui du réseau traditionnel des clubs,

33. Forgé dans l'univers de l'industrie taylorienne, le vocabulaire de la qualification renvoie à une logique d'appariement entre les tâches requises par les différents postes de travail et les aptitudes de l'individu tandis que le vocabulaire de la compétence évoque une définition des savoir-faire professionnels qui ne s'impose pas aux individus de l'extérieur. Sur l'opposition qualification-compétence, voir M. Stroobants, *Savoir-faire et compétences...*, op. cit.

34. Les musiciens d'orchestre eux-mêmes évoquent du reste parfois leur propre expérience dans ces termes. Voir Xavier Dupuis, *Les musiciens d'orchestre, entre passion et frustration*, Paris, ministère de la Culture, DEP, 1994, pp. 91-102. On rappellera ici que c'est à propos des musiciens d'orchestre que Parsons jugeait que les activités artistiques les plus professionnalisées étaient aussi les moins authentiquement artistiques. Talcott Parsons, « Professions » in *International Encyclopedia of the Social Science*, vol. 12, 1968, p. 538.

35. M. Stroobants, *Savoir-faire et compétences...*, op. cit., p. 95.

36. Sur la distinction entre marchés de produits génériques et marchés de produits dédiés et les liens de cette distinction avec la théorie du capital humain, voir Robert Salais, « Flexibilité et conventions de travail », *Économie appliquée*, n° 2, 1991.

vraisemblablement sans rapport avec les capacités d'absorption d'un marché du travail limitées par la relative marginalisation du jazz au sein du marché de la consommation musicale. L'institutionnalisation de l'enseignement du jazz, qui sanctionne la diversité et la complexité des aptitudes requises des musiciens, accompagne un certain assainissement de l'économie du travail musical, renforce la professionnalisation du marché de l'emploi – en limitant notamment la concurrence des musiciens amateurs – mais accroît dans le même temps le nombre de candidats à une carrière pleinement professionnelle.

Au total, la scolarisation de l'apprentissage du jazz fait subir à la formation des musiciens, une série de transformations qui affectent, tout à la fois, la portée et la nature de la compétence transmise. Alors que les acquis de l'expérience résultaient traditionnellement d'une inculcation diffuse qui, en assurant une ré-appropriation de savoir-faire rétifs à la standardisation, autorisait l'épanouissement de la personnalité musicale, la scolarisation de l'apprentissage vise à transformer progressivement ces savoir-faire incorporés en propriétés objectivées par des titres et en partie détachées de l'expérience pratique. La scolarisation du jazz échappe difficilement dans ces conditions à une certaine autonomisation de ses finalités qui aboutit à la « tertiarisation » d'un nombre croissant de carrières, principalement dédiées à l'enseignement ou à l'animation musicale.

En outre, alors que la socialisation professionnelle des musiciens procédait classiquement de l'apprentissage de systèmes de conventions techniques et musicales dotées d'une forte idiosyncrasie, la systématisation des apprentissages scolaires prétend fournir aux musiciens, la maîtrise d'une compétence standardisée et convertible d'un compartiment à l'autre du marché qui produit, *de facto*, une certaine uniformisation. Les écoles de jazz seraient ainsi porteuses d'un certain académisme *néo-bop* transformant le jazz des années quarante à soixante en une musique de répertoire, rétrogradant du même coup les musiciens vers le statut d'interprètes d'une musique « déjà là ».

Cette double transformation du modèle de professionnalisation des musiciens de jazz illustre l'ambiguïté propre à tout processus scolaire d'unification culturelle

DOSSIER

Amateurs et professionnels

Philippe Coulangeon
*Les musiciens de jazz :
les chemins
de la professionnalisation*

qui produit de la cohésion en neutralisant les singularités. La résistance à la scolarisation du jazz exprime au demeurant, plus que la nostalgie de cette «composante irrationnelle de la condition humaine » dont parle T. Parsons lorsqu'il évoque les fonctions sociales de l'art³⁷, le sentiment d'un affaiblissement des mécanismes informels de régulation de la démographie du métier, forme archaïque de compagnonnage dans laquelle l'absence de barrières à l'entrée sur le marché juridiquement objectivées était compensée par les obstacles à la formation et à l'information dressés par l'économie souterraine des clubs.

37. T. Parsons, « Professions », *op.cit.*, p. 545.