

Wenceslas Lizé, Maître de conférences au département de sociologie, Université de Poitiers – Laboratoire GRESCO

Comment un art populaire peut-il devenir élitaire ?

La légitimation du jazz en France

Introduction

Présentation

La légitimité culturelle (Bourdieu).

Arts en voie de légitimation.

Un cas exemplaire : la légitimation du jazz

Faire la sociologie du goût pour le jazz c'est, dans un premier temps, comprendre comment ce genre musical initialement populaire est devenu celui des classes supérieures, comment d'un public afro-étasunien dans le contexte de production d'origine, on passe aux catégories cultivées en France au début du 21^e siècle.

Plan :

1. La formation du champ jazzistique en France
2. Esthétisation du répertoire, esthétisation de l'écoute
3. L'Institutionnalisation du jazz
4. Les transformations des caractéristiques sociales du public

1. La formation du champ jazzistique en France

Dès le début du 20^e siècle, les lieux de divertissement festifs fréquentés par les classes supérieures accueillent de nouvelles musiques dansantes importées des Etats-Unis qui, comme le *cake-walk*, se caractérisent par leurs rythmes syncopés.

C'est à partir de 1917, avec l'arrivée des troupes étasuniennes et de leurs orchestres noirs, que les musiques fondées sur ce principe de syncope rythmique sont dénommées

« jazz », plus exactement « *jazz-band* »¹. Programmés dans les music-halls de l’élite mondaine et les dancings parisiens à la mode, les *jazz-bands* attirent l’attention d’une certaine avant-garde littéraire et musicale (non formaliste) et alimentent les controverses autour des formes modernes de l’art². Mais cet engouement est de courte durée, l’entreprise de légitimation menée par certains artistes s’estompe, d’autant que le jazz-band est davantage associé aux divertissements de la bourgeoisie mondaine.

La multiplication des spectacles de music-hall s’accompagne dans les années 1920 d’une divulgation qui favorise une relative diversification sociale du public. Le *jazz-band* assure la partie musicale d’une nouvelle forme de music-hall, la revue à grand spectacle, qui connaît un succès retentissant en 1925 avec la Revue Nègre et sa vedette Joséphine Baker.

Hormis le sérieux de premières analyses³, le jazz est avant tout l’une des distractions des Années folles à laquelle sont assignées des significations imprégnées des représentations coloniales et raciales du moment : les *jazz-bands* sont appréciés pour leur « exotisme joyeux », leur « authenticité primitive », leur « spontanéité » « populaire » et « nègre », mais aussi comme manifestation de la modernité culturelle d’une Amérique triomphante qui exerce son influence sur le Vieux Continent.

Il faut attendre la décennie suivante pour voir se structurer un univers français du jazz qui, principalement constitué d’amateurs, va prendre en charge la diffusion puis la production de certaines formes musicales afro-étasuniennes. L’action de ce noyau de passionnés, principalement composé de jeunes gens bourgeois et lettrés, épouse la forme d’une entreprise de prosélytisme qui passe par la définition du jazz comme genre musical

L’autonomisation du champ jazzistique s’accompagne d’un profond renouvellement du discours critique et de l’apparition ou du développement de dispositifs socio-musicaux (le jazz-club et le concert).

¹ L’expression désigne à la fois un type d’orchestre dont la batterie est l’instrument inédit et central et une façon d’interpréter des airs de danse axée sur la syncope rythmique et la distorsion des timbres instrumentaux (sourdines, glissandos, vibratos, etc.).

² Ainsi, Jean Cocteau valorise dans *Le Coq et l’Arlequin* le rythme et la modernité populaire du jazz et invite l’avant-garde musicale française à s’inspirer de sa spontanéité et de sa simplicité mélodique, contre le sérieux des innovations de Stravinsky et des viennois Webern, Berg et Schoenberg. Publié en 1918, l’ouvrage sera considéré comme le manifeste du Groupe des Six (Francis Poulenc, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey).

³ André Schaeffner, avec la collab. d’André Cœuroy, *Le Jazz*, Paris, Jean-Michel Place, 1988 [1926].

Intellectualisation et « musicologisation » sont les deux processus auxquels Malson et Hodeir (entres autres) soumettent respectivement le commentaire critique, disqualifiant ainsi le registre amateur et autodidacte de Panassié.

L’entreprise de prosélytisme d’une association d’amateurs pour voir se structurer autour d’un ensemble d’institutions (revues, orchestres, labels discographiques, etc.) un univers français du jazz qui, principalement constitué d’amateurs, va prendre en charge la diffusion puis la production de certaines formes musicales afro-étasuniennes. Contribuant à les définir comme genre musical, ils élaborent et prescrivent également les modalités pratiques et cognitives de sa consommation.

2. Esthétisation du répertoire, esthétisation de l’écoute

Cette association d’amateurs parvient alors à construire un champ du jazz, doté d’un marché spécifique et d’instances de consécration indépendantes, champ au sein duquel des conflits vont progressivement émerger et donner lieu à la constitution de pôles institutionnels et esthétiques : la « guerre du jazz » entre partisans et opposants à la révolution esthétique du *bebop* voit se mettre en place l’un des clivages les plus structurants au sein de cet univers, celui qui oppose le jazz « traditionnel » au jazz « moderne ». L’autre ligne de fracture qui scinde fortement la production, la diffusion et la réception du jazz prend forme dans les années 1960 avec la révolution esthétique du *free jazz*. Un nouveau pôle esthétique et institutionnel se constitue à partir du milieu des années 1960 autour de ce style comme avant-garde formaliste, puis se spécifie en affinité avec les « humeurs » « gauchiste » puis « contre-culturelle » qui informent les visions (intellectuelles) du monde social de la moitié des années 1960 à celle des années 1970.

Ce processus de formation et des transformations du champ jazzistique s’accompagne d’un autre processus dans cette histoire sociale du jazz : il s’agit de la formation d’une disposition esthétique spécifique au jazz et de la définition et de la prescription par la critique de nouvelles catégories d’appréciation en lien avec les deux ruptures esthétiques évoquées ci-dessus (*bebop* et *free jazz*). À l’esthétisation progressive du jazz correspond l’esthétisation de son écoute par la marginalisation progressive des ses usages fonctionnels (danse) et la valorisation d’une écoute attentive et disciplinée.

3. Institutionnalisation du jazz

La politique publique en faveur du « jazz et des musiques improvisées » initiée en 1982 prend place dans les réorientations de la politique culturelle qui tendent à substituer à l'objectif de la « démocratisation culturelle » celui de la « démocratie culturelle » : « cette politique symbolique, note Vincent Dubois, est explicitement censée permettre la remise en cause des hiérarchies culturelles considérées comme reflets des hiérarchies sociales au profit d'un relativisme d'institution permettant l'avènement d'une "démocratie culturelle" »⁴. Privilégié parmi les genres musicaux qui bénéficient de cette entreprise de décloisonnement, le jazz fait l'objet de plusieurs mesures qui produisent des effets contrastés, dont trois au moins méritent ici d'être soulignés. D'une part, l'entrée du jazz dans le domaine des arts subventionnés a partie liée avec l'élitisation de son public et constitue une étape décisive du processus d'habilitation qui conduit de la position d'art moyen à celle de musique légitime⁵ – même si cette légitimité demeure ambivalente (cf. chapitre suivant). D'autre part, si les profits symboliques de la consécration institutionnelle concernent le jazz dans son ensemble, la distribution des crédits ne s'organise pas, selon une logique pluraliste, en direction des différentes tendances esthétiques, mais vise spécifiquement l'avant-garde, entendant ainsi favoriser la « création » face aux logiques du marché.

Si la politique de subvention de la production et de la diffusion du jazz a essentiellement profité à son avant-garde, la scolarisation de l'apprentissage impulsée par l'État sert donc davantage le jazz de répertoire en inculquant principalement le langage du bop inventé dans les années 1940-1960, contribuant ainsi au *revival* que connaît ce style depuis les années 1980.

4. Transformations des caractéristiques sociales du public

Depuis les années 1960 et le « phénomène yéyé »⁶, constater que les nouveaux genres musicaux tiennent une place exceptionnelle dans les pratiques juvéniles est devenu un lieu

⁴ Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, Belin, 1999, p. 279.

⁵ La mesure la plus significative en ce sens est sans doute la création en 1986 de l'Orchestre National de Jazz, vitrine de cette politique publique qui fait du jazz le seul genre à disposer d'un tel ensemble institutionnel en dehors du domaine de la musique savante.

⁶ Cf. Edgar Morin, « Adolescents en transition : Classe adolescente et classes sociales, aspiration au divertissement et aspiration à la vie bourgeoise dans une commune du Sud-Finistère », *Revue française de sociologie*, VII-4, 1966, pp. 435-455.

commun des travaux sur les pratiques culturelles. Mais on oublie souvent que le jazz est le genre musical qui a inauguré ce lien étroit entre les jeunes et l'affirmation de nouveaux goûts musicaux. Il signe en effet la rencontre entre deux séries historiques, unies depuis par des liens d'interdépendance, celle de la jeunesse et celle des musiques dites « populaires ».

Comment le profil sociologique du public a-t-il évolué depuis le début des années 1950 ? Quelles modifications a connu la distribution sociale du goût pour le jazz ? Comment se caractérise-t-elle au tournant du 21^{ème} siècle ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre en nous appuyant essentiellement sur l'exploitation des résultats de l'Enquête sur les Pratiques Culturelles des Français (PCF) conduite par le ministère de la Culture en 1973 et rééditée en 1981, 1989 et 1997.

Les générations du vieillissement

Le suivi sur un quart de siècle met clairement en évidence un processus de vieillissement des Français qui écoutent le plus souvent du jazz sur supports enregistrés. Peu perceptible entre 1973 et 1981, il devient évident par la suite en dépit du changement de la nomenclature des tranches d'âge à partir de 1989. Essentiellement situé entre 20 et 40 ans jusqu'au début des années 1980, le recrutement des amateurs s'étend ensuite vers les classes plus âgées, jusqu'aux plus de 60 ans, très présents en 1997, tandis que les plus jeunes se prononcent de moins en moins en faveur du jazz.

On a vu que le public des années 1940-1960 était essentiellement juvénile. Un effet d'âge négatif faisait alors descendre la courbe d'enthousiasme avant trente ans, corrélativement à l'entrée dans l'âge adulte. À la fin des années 1990, c'est l'inverse : tout se passe comme si un effet d'âge positif s'exerçait qui porte les tranches d'âge intermédiaires et supérieures à écouter du jazz (au sein des catégories sociales les plus concernées, cf. infra). Ce raisonnement par l'âge masque le profond phénomène générationnel dont procède le vieillissement du public. La tendance à la fidélité générationnelle à la musique écoutée jeune a été analysée, notamment dans le cas du rock⁷ : il se manifeste également dans le domaine du jazz.

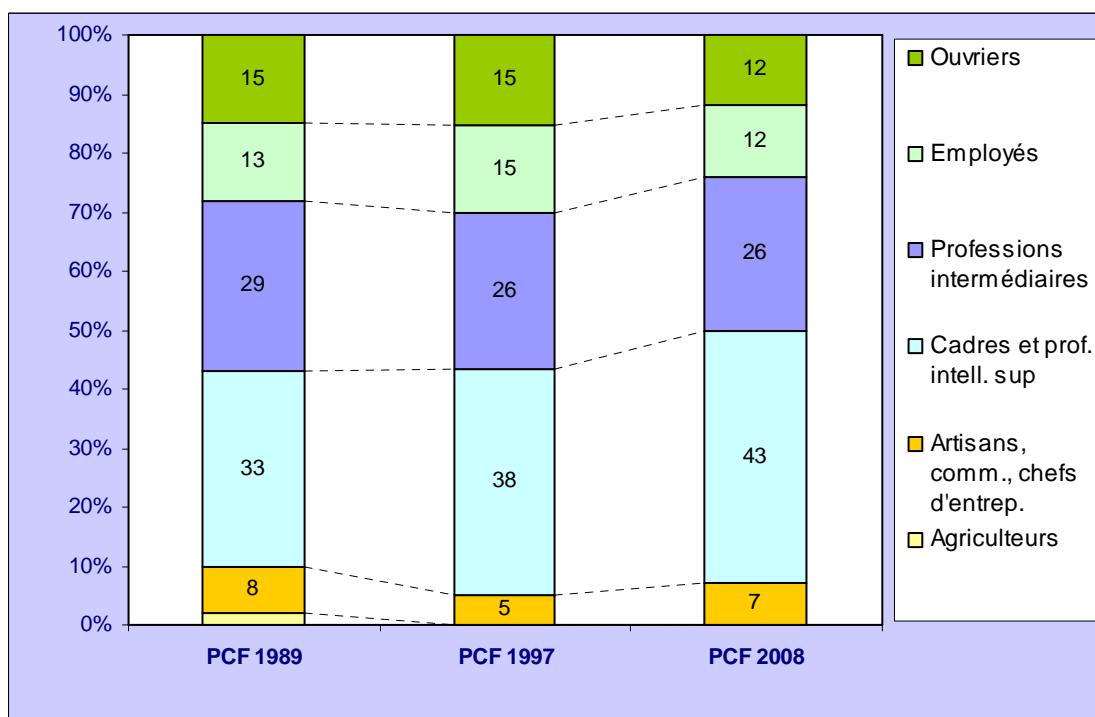
Un goût de plus en plus élitaire ?

⁷ Cf. Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français...*, op. cit., p. 166.

Depuis les années 1950, le jazz a connu une esthétisation du répertoire et de son écoute, une reconnaissance par l'Etat et le développement de son enseignement académique, autant de vecteurs de sa légitimation sociale et culturelle. Qu'en est-il cependant des propriétés sociales de son public, sachant que la valeur sociale d'un genre artistique est intimement liée à la valeur sociale de ses consommateurs ?

À partir de l'enquête PCF de 1989, Olivier Donnat diagnostiquait l'élitisation⁸ de « la plus savante des musiques populaires et la plus populaire des musiques savantes ». Ce constat d'élitisation vaut globalement pour les enquêtés qui citent le jazz parmi les genres les plus écoutés comme pour ceux qui déclarent être allés à un concert de jazz au cours des douze derniers mois, cette dernière pratique étant, dès le départ, socialement plus sélective. Dès 1989, les cadres supérieurs et les professions intermédiaires représentaient 62 % du public des concerts de jazz contre 28 % pour les ouvriers et les employés. La **part des cadres a ensuite gagné dix points en vingt ans, passant de 33 % en 1989 à 43 % en 2008**, s'élevant ainsi plus rapidement qu'au sein de la population française. Cette progression s'est opérée aux dépens des professions intermédiaires en 1997 puis des catégories populaires en 2008 (la part des employés et des ouvriers passe de 30 % à 24 %).

Distribution par PCS du chef de ménage du public des concerts de jazz en 1989, 1997 et 2008

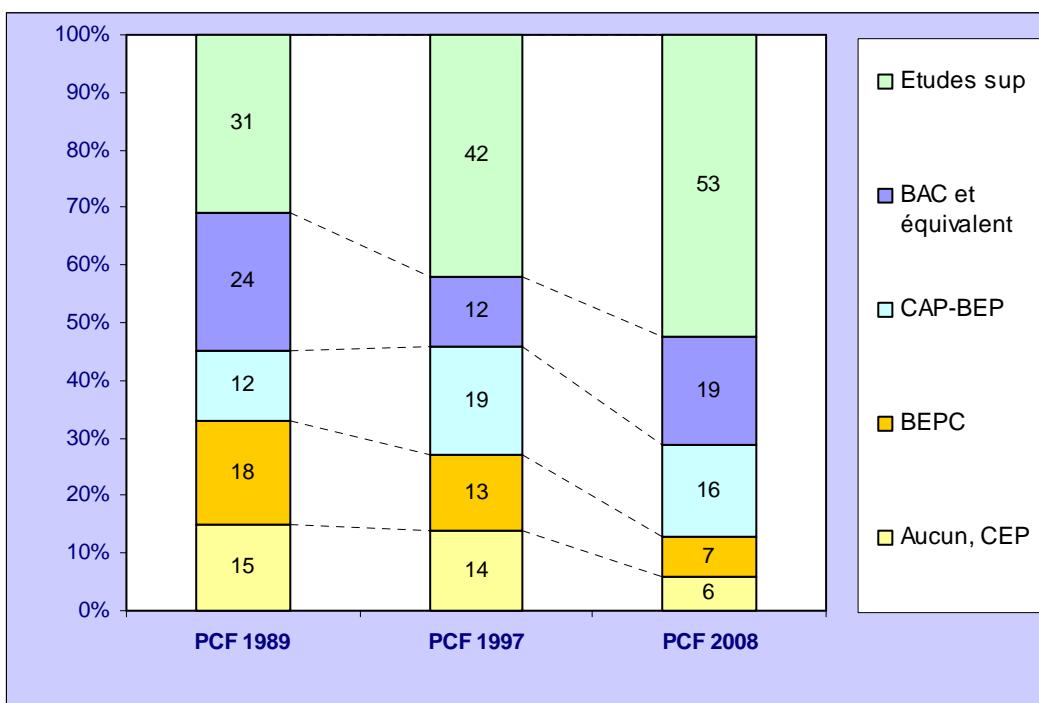


Source : DEP, Ministère de la Culture, enquête sur les pratiques culturelles des français, 1989, 1997 et 2008

⁸ Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*. Paris, La Découverte, 1994.

Peut-on également établir ce constat d'élitisation si l'on se tourne vers un autre indicateur, celui de la répartition du public selon **le niveau de diplôme** ? De fait, on constate des évolutions congruentes avec celles qu'a connues la population française âgée de 15 et plus entre 1989 et 2008 : chute de la part des non diplômés, baisse non linéaire des bacheliers⁹ et surtout, hausse considérable des diplômés du supérieur. Il s'ensuit que les **diplômés du supérieur sont beaucoup plus fréquents parmi les amateurs de concerts de jazz** : en 2008, ils sont plus de deux fois plus nombreux qu'au sein de la population française (23 % en 2006).

Distribution par niveau de diplôme du public des concerts de jazz en 1989, 1997 et 2008



Source : DEP, Ministère de la Culture, enquête sur les pratiques culturelles des français, 1989, 1997 et 2008

Cette tendance traduit le **renouvellement du public par de nouvelles générations de diplômés**, mécaniquement plus diplômées que les anciennes, qui se tournent vers le jazz notamment avec l'entrée dans la vie active. En effet, les diplômés de l'enseignement supérieur sont surreprésentés parmi les 25-44 ans (65 %) alors qu'ils sont sous-représentés chez les plus

⁹ C'est-à-dire de ceux dont le dernier diplôme obtenu est le bac, de moins en moins nombreux avec l'accès croissant aux études supérieures.

de 55 ans (42 %). Ce goût de plus en plus cultivé du jazz parmi les générations récentes ou intermédiaires est ainsi le prolongement d'une tendance apparue dès les années 1980.

Conclusion

L'esthétisation croissante du répertoire, sa reconnaissance institutionnelle, son statut de référence au sein du champ musical et l'élitisation (ou le vieillissement social) de son public sont les principaux indicateurs de son inscription au sein de la culture légitime. La dignité culturelle acquise par le jazz n'implique cependant pas l'égalité statutaire avec la musique classique : l'ennoblissement culturel et social des genres artistiques est manifestement soumis à l'épreuve du temps, perceptible dans l'inertie des catégories discursives et dans la place occupée par chacun de ces genres dans la politique culturelle et les institutions d'enseignement de la musique.

Mais c'est précisément la position ambiguë du jazz qui permet de comprendre qu'on puisse lui conférer aujourd'hui un rôle pivot dans cette forme distinguée d'éclectisme selon laquelle s'organiseraient la recomposition du goût cultivé¹⁰. L'analyse des données issues de l'enquête « Pratiques culturelles des Français » permet de saisir, à un niveau élevé de généralité, la morphologie du public, les conditions sociales de l'amour du jazz ou encore son caractère distinctif.

¹⁰ Cf. Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*. Paris, La Découverte, 1994 ; Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue Française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003.