

Une micro-économie
des biens
symboliques.
Hiérarchisation des
valeurs musicales et
construction du goût
au sein d'un cercle de
jazzophiles

Cet article est consacré à l'analyse d'un groupe d'amateurs comme lieu d'initiation à la jazzophilie et de définition des valeurs artistiques. En observant les formes d'apprentissage informel qui se perpétuent au sein du groupe, il s'agit de montrer dans quelle mesure celui-ci fonctionne comme une instance de légitimation des œuvres et des goûts. Ce n'est pas seulement le caractère socialisé du goût qui nous intéresse, mais aussi la façon concrète dont sa formation s'inscrit dans une dynamique relationnelle et le rapport qu'il entretient alors avec les prescriptions en provenance du champ jazzistique et les normes de la légitimité culturelle.

Depuis les années 1980, le rôle de la sociabilité dans la formation des goûts a fait l'objet de plus en plus de travaux. Aux États-Unis, les sociologues se sont intéressés aux liens entre, d'un côté, la structure et le degré d'hétérogénéité sociale des réseaux sociaux et, de l'autre, les goûts et pratiques culturelles des individus¹. De leur côté, les *cultural studies* ont grandement contribué à éclairer la dimension collective de l'expérience culturelle², notamment au sujet du rapport à la télévision³ et des communautés de fans, au sein desquelles le lien entre sociabilité et goût est omniprésent⁴. En France, cette thématique a pris place plus tardivement dans la sociologie de la culture mais elle s'est affirmée au cours des dernières années s'agissant des pratiques culturelles dans leur ensemble⁵, et en particulier de la

lecture⁶ puis de la fréquentation des concerts et du théâtre⁷. À partir de données statistiques et d'entretiens, Isabelle Charpentier et *alii* ont ainsi montré que « les relations interpersonnelles exercent des effets, à plus ou moins long terme, sur la structuration des attentes et des pratiques culturelles – et en particulier lectorales – de chaque individu ». Ils mettent en évidence « le rôle de «filtre» que peuvent jouer les différents prescripteurs désignés par les enquêtés, rôle qu'eux-mêmes peuvent jouer à leur tour sur leur entourage selon des modalités diverses (discussions, conseils ou incitations, prêts, cadeaux de biens culturels...) »⁸. C'est l'étude de ces relations de prescription et de délégation des goûts que notre enquête ethnographique sur les amateurs de jazz permet d'approfondir en les observant dans leur accomplissement en situation de concert, mais aussi dans une perspective diachronique puisque ces amateurs ont été suivis pendant près de deux ans et ont été interrogés sur l'évolution de leur goût musical. Suivant cette approche, cet article est consacré à l'analyse du groupe comme lieu de production de

¹ DiMaggio Paul, « Classification in art », *American sociological review*, n°52, 1987, pp. 440-455 ; Erickson Bonnie H., « Culture, class and connections », *American journal of sociology*, n°102, 1996, pp. 217-251 ; Relish Michael, « It's not all education: network measures as source of cultural competency », *Poetics*, n°25, 1997, pp. 121-139 ; Lizardo Omar, « How cultural tastes shape personal networks », *American sociological review*, n°71, 2006, pp. 778-807.

² Radway Janice, *Reading the romance, women, patriarchy and popular literature*, Londres, Verso, 1987.

³ Morley David, *Family television: cultural power and domestic leisure*, London, Comedia/Routledge, 1986 ; Hobson Dorothy, « *Crossroads* »: *The drama of a soap opera*, London, Methuen, 1982 ; Brown Mary Ellen, *Soap opera and women's talk*, Londres, Sage, 1994.

⁴ Jenkins Henri, *Textual Poachers: television fans and participatory culture*, New York : Routledge, 1992 ; Bacon-Smith Camille, *Enterprising women : Television fandom and the creation of popular myth*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992 ; Harris Cheryl, Alexander Alison (eds), *Theorizing fandom: Fans, subculture and identity*, Cresskill, NJ : Hampton Press, 1998.

⁵ Cardon Dominique et Granjon Fabien, « Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité », in Donnat Olivier, Tolila Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp. 93-108 ; Pasquier Dominique, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, 2005 ; Gire Fabienne, Pasquier Dominique, Granjon Fabien, « Culture et sociabilité », *Réseaux*, n°145-146, 2007, pp. 159-215.

⁶ Burgos Martine, Evans Christophe, Buch Esteban, *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs. Trois études sur la sociabilité du livre*, Paris, BPI, 1996 ; Charpentier Isabelle, Pierru Emmanuel, « Réseaux de sociabilité, circulation matérielle et symbolique des produits culturels en milieu populaire », in Deniot Joëlle et Pessin Alain (dir.), *Les peuples de l'art*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 111-127.

⁷ Lizé Wenceslas, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang » in Pecqueux Anthony et Roueff Olivier (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009, pp. 49-83 ; Djakouane Aurélien, « La carrière du spectateur », *Temporalités*, n°14, 2011 [en ligne] ; Pasquier Dominique, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *Sociologie*, n°3 (1), 2012, pp. 21-37.

⁸ Charpentier Isabelle, Darras Éric, Lehingue Patrick, Pierru Emmanuel, *Les Pratiques culturelles des Français(es)*, Rapport pour le Département des Études et de la Prospective (DEP) du Ministère de la culture, 2001, p. 35.

significations et de (re)définition collective de la valeur symbolique associées aux styles, aux musiciens de jazz et à leurs œuvres.

Une telle perspective implique de nuancer les analyses qui confèrent le monopole de la production de la valeur symbolique aux univers artistiques (leurs artistes, leurs producteurs et leurs prescripteurs) pour envisager une division plus large du travail de construction de la valeur qui s'étend de la production des œuvres à la réception par les publics. Entre ces deux pôles, le partage du pouvoir d'intervenir sur le sens et la valeur des œuvres présente, certes, une asymétrie en faveur des artistes et des intermédiaires (agents, producteurs, critiques, etc.) qui interviennent en amont du processus et disposent de moyens de prescription considérables⁹ – prescriptions de choix de biens culturels mais aussi de catégories d'appréciation¹⁰. Pourtant, les conversations entre amateurs demeurent le lieu le plus ordinaire et le plus courant du procès de qualification et d'évaluation des biens culturels. Les publics s'approprient ainsi les œuvres et les prescriptions qui les accompagnent à travers le prisme des sociabilités de réception. Les membres de groupes de pairs font effectivement partie des prescripteurs qui interviennent nécessairement au cours d'une « carrière de spectateur »¹¹.

Qu'il s'agisse des groupes de pairs à l'adolescence ou des communautés de fans, une question récurrente porte sur le comportement à l'égard de deux ordres culturels dominants : celui de l'école ou de la culture légitime et celui des industries culturelles. Les groupes de pairs sont fréquemment analysés comme un agent de la socialisation dont les normes et les valeurs iraient à l'encontre de celles de la famille et de l'école, tandis qu'elles se conformeraient à celles des industries culturelles et médiatiques¹². De même, les travaux sur les communautés de fans s'accordent sur le rejet par ces dernières des

valeurs de la culture « officielle »¹³ ou légitime. Ils divergent cependant à propos de leur rapport à la « culture de masse » entre les deux pôles de l'alternative du misérabilisme et du populisme¹⁴ : quand les uns soulignent l'aliénation des fans aux valeurs et à l'idéologie promues par les industries culturelles¹⁵, d'autres, souvent inspirés par Michel de Certeau¹⁶, insistent en réaction sur leur autonomie avec les notions de « résistance » et de « réappropriation »¹⁷, et décrivent un public actif et producteur de significations et d'usages distincts des prescriptions. Une question analogue est au cœur de cet article qui s'intéresse au rapport que la dynamique relationnelle de formation du goût au sein du groupe entretient avec la hiérarchie des valeurs diffusée par le champ jazzistique¹⁸ et les normes de la légitimité culturelle qui, depuis plusieurs décennies, sont présentes au sein de cet univers musical¹⁹. Dans quelle mesure les catégories instituées du goût pour le jazz et les critères de la culture légitime sont-ils perceptibles au sein du collectif observé ? Le cas échéant, la dynamique collective joue-t-elle plutôt en faveur de leur transmission à l'identique ou de leur redéfinition ?

Plusieurs approches conceptuelles permettent d'aborder ces questions. On peut mentionner celle développée par Paul Lazarsfeld et ses collaborateurs qui met en évidence le rôle du contexte et des leaders d'opinion culturelle sur les réinterprétations

⁹ Voir Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Sofio Séverine (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.

¹⁰ Roueff Olivier, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, Paris, La Dispute, 2013.

¹¹ Djakouane Aurélien, « La carrière du spectateur », *art. cit.*

¹² Pasquier Dominique, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, *op. cit.*

¹³ Par exemple Fiske John, « The cultural economy of fandom », in Lewis Lisa A., *The adoring audience: Fan culture and popular media*, Londres, Routledge, 1992, pp. 30-49.

¹⁴ Grignon Claude, Passeron Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989.

¹⁵ Pouchelle Marie-Christine, « Sentiments religieux et show-business: Claude François, objet de dévotion populaire », in Schmitt Jean-Claude, *Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*, Paris, Beauchesne, 1983, pp. 277-300.

¹⁶ de Certeau Michel, *L'Invention du quotidien*, (Tome 1 : Arts de faire), Paris, Gallimard, 1980.

¹⁷ Notamment Jenkins Henri, *Textual poachers: Television fans and participatory culture*, *op. cit.*

¹⁸ Lizé Wenceslas, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°181-182, mars 2010, pp. 60-87.

¹⁹ Lizé Wenceslas, « La légitimité du jazz et des musiques savantes, des statistiques sur les publics à la critique en ligne », *RESET - Recherches en Sciences Sociales sur Internet*, n°5, 2016 [en ligne].

dont les messages médiatiques font l'objet²⁰, ou celles fondées sur l'idée de structuration topographique de cercles de consécration dont l'un est celui des amateurs passionnés qui jouent le rôle de *taste makers*²¹. C'est un autre cadre d'analyse qui est mis en œuvre ici, dans lequel les sociabilités de réception occupent une place spécifique en tant qu'instance médiatrice qui contribue à la production du goût en interaction avec trois autres instances : l'univers de production artistique, l'espace social en tant que lieu de luttes symboliques²², et la trajectoire biographique singulière de chaque amateur²³. Les analyses présentées dans cet article s'inscrivent au sein d'un travail plus large qui met en œuvre l'ensemble de ce cadre d'analyse de la production sociale du goût²⁴. Elles reposent sur une enquête ethnographique qui permet de focaliser l'attention sur la relation entre ce que nous appelons le goût à l'état institutionnalisé (prescrit par le champ de production) et le goût à l'état incorporé (de chaque amateur), telle qu'elle peut être observée au sein d'une instance médiatrice, celle des groupes de pairs, en l'occurrence, ici, un cercle de jazzophiles qui participe à de nombreux concerts.

Dans un premier temps, nous décrivons la forme de sociabilité et les propriétés sociales qui caractérisent ce cercle d'amateurs par rapport à l'ensemble du public. L'enquête permettra ensuite de com-

prendre comment ces amateurs apportent leur contribution à la production de la valeur des biens qu'ils consomment. En transposant au groupe la perspective de l'économie des biens symboliques développée par Bourdieu²⁵, on s'intéressera aux mécanismes collectifs d'une micro-économie des biens jazzistiques capable d'engendrer de la légitimité et de la croyance dans la valeur des artistes et de leur musique. Cette micro-économie passe notamment par les formes d'initiation à la jazzophilie à l'œuvre au sein de ce groupe de pairs. Pour finir, on interrogera le degré d'autonomie de ce cercle de sociabilité conçu comme lieu de coproduction des valeurs et du goût. Dans quelle mesure les principes de légitimation de ces amateurs se distinguent-ils de ceux qui structurent le champ jazzistique ? Autrement dit, puisque c'est là le cœur des débats, ce groupe de pairs apparaît-il comme une instance de légitimation inversée, oblique²⁶ voire indifférente aux prescriptions de l'offre ?

Une ethnographie de la passion musicale

L'enquête ethnographique sur laquelle s'appuie ce travail avait pour terrain un groupe de jazzophiles observé pendant deux ans au cours de ses nombreuses sorties en concert en région parisienne. Composé d'amateurs assidus qui vivent leur pratique sur le mode passionnel, ce cercle de jazzophiles constitue un lieu privilégié d'exploration des logiques sociales qui président à la définition et à l'incorporation des goûts au sein des groupes de pairs. Cette enquête, qui s'inscrit dans le cadre plus large d'une thèse sur la jazzophilie²⁷, associe l'observation participante d'une cinquantaine de concerts, le recueil de conversations et des entretiens approfondis menés auprès des membres du groupe. Ces

²⁰ Lazarsfeld Paul F., Berelson Bernard, Gaudet Hazel, *The People's choice*, New York, Columbia University Press, 1944 ; Katz Elihu, Lazarsfeld Paul F., *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias*, Paris, Armand Colin/Institut national de l'audiovisuel, 2008 [1955].

²¹ Bowness Alan, *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, Paris, Allia, 2011 ; Pedler Emmanuel, Ethis Emmanuel, « En quête de réception : le deuxième cercle », *Réseaux*, n°68, 1994, pp. 85-103.

²² Voir : Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit (coll. Le Sens commun), 1979.

²³ Voir : Mauger Gérard, Poliak Claude et Pudal Bernard, *Histoires de lecteurs*, Bellecombes en Bauge, Le Croquant (coll. Champ social), 2010 [1999] ; Lahire Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte (coll. Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales), 2006.

²⁴ Cette recherche comprend également les volets suivants : une histoire sociale du jazz et de sa réception en France, l'analyse statistique des publics, une étude de l'espace de la jazzophilie à Paris et l'analyse d'itinéraires d'amateurs. Sur ce travail dans son ensemble, voir : Lizé Wenceslas, *La production sociale du goût. L'amour du jazz*, Paris, Le Croquant (coll. Champ social), à paraître en 2016.

²⁵ Bourdieu Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126 ; Bourdieu Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, 1977, pp. 3-43.

²⁶ Pour reprendre l'idée « d'attention oblique » de Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris, Minuit (coll. Le Sens commun), 1970.

²⁷ Lizé Wenceslas, « L'amour du jazz. Sociologie du goût musical », thèse pour le doctorat de sociologie (sous la dir. de G. Mauger), Université Paris 8, 2008.

entretiens permettent, d'une part, d'articuler la participation aux concerts à d'autres pratiques constitutives de leur goût et, d'autre part, d'appréhender les modalités actuelles de leur rapport au jazz comme l'actualisation d'un goût et de son histoire. En reconstituant l'itinéraire d'amateur tel qu'il s'inscrit au sein de la trajectoire biographique de chacun des enquêtés, l'analyse des entretiens permet de mieux cerner l'économie individuelle de leurs préférences et de leur conduite esthétiques. Les analyses présentées dans ce texte accordent une attention particulière aux discours que produisent inlassablement ces amateurs lors des concerts. Ces conversations, que nous avons pu enregistrer²⁸, constituent en effet une entrée privilégiée pour appréhender la façon dont le collectif agit comme médiation au cœur de la relation à la musique.

Une sociabilité culturelle

Prendre au sérieux la médiation du collectif dans le rapport à l'art implique de préciser la nature et la forme des relations qui singularisent le groupe ainsi que les caractéristiques de ses membres. Ce collectif d'une douzaine d'amateurs a progressivement pris forme par le biais de la fréquentation de concerts de jazz, qui, comme pour les fans d'opéra étudiés par Claudio Benzecry²⁹, constituent le terrain quasi exclusif de leur sociabilité. Essentiellement fondée sur le partage de dispositions culturelles, l'articulation entre la jazzophilie et l'organisation du réseau de sociabilité relève ici de ce que Dominique Cardon et Fabien Granjon³⁰ nomment une « dynamique de spécialisation » : proche du club d'amateurs ou du groupe de fans, cette forme pure de sociabilité culturelle (comme on parle de sociabilité religieuse ou militante) mobilise des amateurs particulièrement actifs, centrés sur un type spécifique de pratique et dont les relations sont moins engagées par des liens personnels que par des habitudes

et un mode de fréquentation spécifique de lieux de concerts déterminés.

Le collectif est majoritairement composé d'hommes âgés de 35 à 65 ans qui appartiennent à la classe moyenne cultivée. Ce groupe se situe dans la partie inférieure de l'espace du public des concerts de jazz sous l'angle de la catégorie socioprofessionnelle et du capital scolaire : alors que les « Cadres et professions intellectuelles supérieures » est la catégorie modale au sein du public, celle des « Professions intermédiaires » est nettement majoritaire au sein du groupe³¹. Leur formation scolaire initiale s'interrompt pour certains au lycée et se prolonge pour les plus diplômés jusqu'à trois ans après le bac. Pierre (professeur de sport, retraité) et Laure (professeur d'anglais dans le secteur privé) ont repris des études parallèlement à leur vie professionnelle : le premier a obtenu un DEA en arts du spectacle, la seconde préparait au moment de l'enquête un DESS de psychologie (qu'elle a obtenu). Si le capital scolaire est une dimension centrale et structurante du capital culturel, ce dernier enferme également les ressources transmises au sein de la famille d'origine et peut connaître des évolutions selon le degré de fréquentation des biens culturels au long de la vie. Il faut donc préciser que le groupe compte deux « héritières »³² et que l'itinéraire culturel de la plupart de ces amateurs témoigne d'un intérêt durable à l'égard de la culture, qu'il s'agisse essentiellement de la musique ou d'un ensemble plus diversifié de domaines artistiques. Leurs ressources économiques étant essentiellement d'ordre salarial, la structure de leur patrimoine penche donc assez nettement en faveur du capital culturel (acquis beaucoup plus qu'hérité pour la plupart des membres du groupe).

En dépit des préférences communes et de la prédilection unanime pour la musique vivante, le groupe réunit des amateurs aux profils contrastés selon la place du jazz dans l'éventail des sorties culturelles, l'itinéraire d'amateur et les modalités de l'investissement dans les pratiques mélomanes. A

²⁸ La familiarité établie avec les enquêtés nous a permis d'équiper l'observation d'un dictaphone muni d'un micro suffisamment discret pour se faire oublier.

²⁹ Benzecry Claudio E., *The opera fanatic: Ethnography of an obsession*, University of Chicago Press, 2011.

³⁰ Cardon Dominique, Granjon Fabien, « Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité », *art. cit.*

³¹ Il comprend un instituteur, un professeur d'anglais, un professeur de sport formateur en IUFM (retraité), trois représentants de commerce (respectivement dans les secteurs du livre, du jouet et des produits d'entretien), un informaticien, un monteur (vidéo), un chargé de gestion du personnel dans une entreprise publique, une employée et enfin un ingénieur assistant.

³² Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit (coll. Le Sens commun), 1964.

l'instar de certains travaux sur les communautés de fans³³, notre enquête conduit à souligner l'existence de hiérarchies informelles au sein de ce collectif de jazzophiles. En effet, les différences qui singularisent la relation de chacun au jazz peuvent se résumer sans schématisme excessif par le clivage qui distingue, d'un côté, ceux qui sont parfois désignés comme « connaisseurs » – mélomanes aux goûts « pointus » qui forment le noyau du collectif –, et, de l'autre, ceux que nous appellerons les « initiés » qui, loin d'être des consommateurs occasionnels, font cependant preuve de goûts plus indéterminés et d'une moindre assiduité en matière de concerts³⁴. L'investissement intensif des connaisseurs³⁵ va de pair avec un itinéraire d'amateur long de plus de vingt ans, au cours duquel leurs préférences ont connu, par-delà les fluctuations, une forte « progressivité », entendue comme la propension à aimer des œuvres de plus en plus modernes ou « difficiles »³⁶. Sans délaisser d'autres parties du répertoire, ils ont rapidement nourri un intérêt pour le *free jazz* et les musiques improvisées européennes, autrement dit pour l'avant-garde du jazz.

Souvent moins âgés, les « initiés » sont pour la plupart venus au jazz plus récemment et leur investissement dans les pratiques amateur, en particulier la fréquentation des concerts, est moins intensif que celui des connaisseurs, en partie en raison d'activités professionnelles et/ou familiales plus exigeantes, mais aussi de la moindre place réservée au jazz dans l'éventail de leurs pratiques culturelles. Cette position d'initié est celle qui nous fut implicitement conférée suite à nos premiers contacts avec ces férus de jazz. Bien accepté dans le groupe, notre connaissance du jazz connue alors une extension en direction notamment du *free jazz* et des musiques improvisées. Encore fallait-il ne pas être totalement

inculte : l'admission parmi les fidèles suppose un minimum de savoirs et la manifestation d'un intérêt certain pour le jazz. Ce droit d'entrée s'accompagne pour les moins avertis d'une bonne volonté culturelle favorisant la relation d'initiation qui s'instaure implicitement avec les connaisseurs.

L'observation montre que les interactions au sein de ces groupes se construisent relationnellement et discursivement autour des différences de compétence jazzistique qui sont en jeu dans la dynamique collective. La distinction entre initiés et connaisseurs qui tend, au-delà des affinités particulières, à organiser implicitement les relations au sein du groupe, renvoie à une définition de l'excellence de la jazzophilie qui a pris forme au milieu du 20^e siècle et s'est renforcée ensuite, une manière d'aimer le jazz érigée en valeur qui repose essentiellement sur l'érudition, l'ancienneté de la pratique et son intensité³⁷. Les relations interpersonnelles renvoient également aux rapports sociaux fondés sur les inégalités de classe, d'âge, de sexe, ces dernières étant généralement retraduites dans les logiques du goût et dans les clivages entre amateurs. Ainsi, la figure du « connaisseur » bénéficie ainsi au sein du groupe comme dans le monde du jazz en général d'une reconnaissance particulière qui n'est pas étrangère à sa proximité avec le modèle classique de l'homme cultivé. Comme pour ce dernier, le masculin de « connaisseur » n'est pas neutre : parmi les amateurs rencontrés, ce goût est rarement celui d'une femme ; cette figure d'amateur qui affirme sa maîtrise de l'objet de goût par le savoir s'est historiquement construite sous le sceau de la masculinité, dans un univers qui fut et reste encore aujourd'hui majoritairement peuplé et dominé par les hommes³⁸.

³³ Par exemple, Le Bart Christian, Ambroise Jean-Charles, *Les fans des Beatles : sociologie d'une passion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

³⁴ Le terme d'« initié » n'a donc pas ici le sens d'appartenance à une élite éclairée. Il veut seulement signifier une plus grande familiarité avec le jazz que ne le suggèrent les termes « novices », « néophytes » ou « prosélytes » qu'on aurait pu lui préférer.

³⁵ Avec une fréquence qui s'établit en moyenne à un concert par semaine (jusqu'à cinq par semaine pendant les festivals), ces amateurs sont bien au-dessus de ce qu'on a l'habitude de considérer comme de forts consommateurs dans les enquêtes sur les pratiques culturelles.

³⁶ Si elle « n'a rien d'une pente logiquement gravie par tous les mélomanes », comme le remarque pour la musique savante Pierre-Michel Menger (« L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue Française de Sociologie*, vol. 27, n°3, 1986, p. 448), cette « progressivité » semble néanmoins guider l'itinéraire modal et valorisé de la jazzophilie. Ce qui autorise par ailleurs à utiliser ce terme, c'est que la dilection progressive pour des œuvres de plus en plus pointues sur le plan formel (les moins conventionnelles) est conçue par la plupart des enquêtés comme un affinement, un perfectionnement et une montée en dignité du goût.

³⁷ Lizé Wenceslas, « L'amour du jazz. Sociologie du goût musical », *op. cit.*

³⁸ Plus de 95 % des musiciens de jazz français sont des hommes (voir : Buscatto Marie, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités*,

Une micro-économie des biens musicaux

La description des hiérarchies informelles qui structurent le groupe s'avère indispensable pour analyser la dynamique collective de coproduction de la sensibilité esthétique et des valeurs associées aux biens musicaux. Elle permet en effet de comprendre comment cette construction passe par les rapports sociaux au sein du groupe et pourquoi certains de ses membres exercent une forte influence sur le collectif.

Les connaisseurs appartiennent à cette minorité d'amateurs éclairés dont la « culture jazz » atteint un degré d'érudition, et parfois d'ésotérisme, qui la situe bien au-dessus de l'ordinaire des consommateurs du genre. La fréquentation du groupe place ainsi le nouvel entrant en contact avec le vaste ensemble de savoirs et de savoir-faire que ces amateurs manifestent dans leur activité. Les conversations, que nous avons pu enregistrer, sont en effet le lieu d'un échange incessant de jugements, de récits d'expériences musicales et d'informations relatives au jazz au travers desquels le goût « se dit en se faisant et se fait en se disant »³⁹. Un tel groupe d'amateurs peut alors être analysé comme le lieu d'une espèce spécifique de capital culturel collectif qui rend accessible un ensemble de ressources relatives au jazz.

En partie mutualisé, ce capital jazzistique n'en organise pas moins les relations au sein du groupe. Les connaisseurs ont constitué des goûts plutôt rares et demandant suffisamment d'ascétisme et de préalables en termes d'acquisition de connaissances pour se distinguer de la grande majorité du public. Ces connaisseurs tirent leur autorité de leur expérience des concerts et de leur érudition, comme en témoigne la conversation suivante qui fait égale-

marginalités, Paris, CNRS, 2007) et la proportion est analogue concernant les intermédiaires de l'offre (critiques, producteurs de spectacles, de disques, etc.). Cette tendance se manifeste dans une moindre mesure au sein du public, qui s'est féminisé au cours des quarante dernières années, la part relative des hommes s'élevant toutefois avec le degré d'investissement : en 2008, ils représentent 62 % du public régulier des concerts de jazz (« cinq concerts et plus par an »). Le groupe observé s'inscrit parfaitement dans cette relation entre l'intensité de la pratique et sa masculinité.

³⁹ Hennion Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », in Donnat Olivier, Tolila Paul (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Science Po, 2003, pp. 287-304, p. 292.

ment apparaître le rôle d'initiateur et de prescripteur que confère cette autorité. L'échange a lieu suite à un concert, dans la voiture de François et Laure (deux initiés), qui nous raccompagnent, Pierre (un connaisseur) et nous-même. Pierre évoque les disques que Jean-Louis venait de nous présenter et nous dit qu'il apprécie ces musiciens :

« En fait, je ne pensais pas au début, mais plus ça va, plus je m'aperçois que j'ai des goûts assez proches de ceux de Jean-Louis. [...] Ses conseils me conviennent bien... [...] Pourtant, bon, Jean-Louis est vraiment un connaisseur, il s'y connaît plus que moi, mais j'ai quand même écouté pas mal de jazz ». Laure ajoute avec admiration : « Oui, Jean-Louis a vraiment une grande culture jazz ».

Si ces relations ne sont pas exclusivement fondées sur le rapport au jazz, la dissymétrie des ressources spécifiques qui sépare initiés et connaisseurs tend à structurer les échanges qui ont cours au sein de cette sociabilité culturelle. Derrière un principe de réciprocité égalitaire (« ton jugement vaut le mien ») se dissimule des formes de domination symbolique qui organisent l'apprentissage et la formation des valeurs. Cette distribution inégale des ressources spécifiques (érudition, ancienneté et intensité de la passion pour le jazz, etc.) intervient d'autant plus dans la sociabilité culturelle que celle-ci fonctionne comme un « marché des biens linguistiques »⁴⁰, au sein duquel jugements de goût, récits de concert et manifestations de plaisir esthétique font l'objet d'évaluations de la part des locuteurs, lesquelles sont à l'origine de profits symboliques inégalement distribués⁴¹. C'est au travers des mécanismes sociaux de ce marché des biens linguistiques que les amateurs contribuent à la production de la valeur des artistes et de leurs œuvres ; autrement dit, c'est au travers des évaluations croisées des commentaires et jugements formulés par les uns et les autres, et bien entendu par les choix qu'ils opèrent au sein de l'offre, que ce groupe apparaît comme le lieu d'une *micro-économie des biens symboliques*.

La sociabilité culturelle est le lieu d'une circulation incessante des noms d'artistes. En prenant

⁴⁰ Bourdieu Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil (coll. Points), 2001.

⁴¹ Pour une analyse de la conversation entre amateurs comme marché des biens linguistiques, voir Lizé Wenceslas, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang », *art. cit.*

pour exemple la griffe du couturier, Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut⁴² ont mis en évidence la genèse du charisme de l'artiste et de l'efficacité quasi magique du nom d'artiste. Si les jazzophiles observés ne manifestent pas une fascination excessive pour les musiciens, les conversations témoignent cependant de la capacité du nom d'artiste de susciter le désir pour l'œuvre à laquelle il est associé. Célébrant dans l'échange les significations et les valeurs qu'il incarne, l'évocation d'un musicien peut susciter une émotion partagée fondée sur les expériences esthétiques dont sa musique est l'objet. Si l'évocation de l'artiste manifeste la sensibilité et la compétence esthétique du locuteur, elle est le vecteur privilégié des affinités électives qui peuvent s'établir entre amateurs, le nom d'artiste véhiculant plus ou moins un style de vie, une conception de la musique et un public spécifiques. Ainsi, pour ceux qui mettent en œuvre des catégories de perception analogues à ceux de leur interlocuteur, l'évocation laudative de l'artiste est susceptible de rendre attirante la personne qui le connaît. Le charme que confère l'évocation du nom de l'artiste au locuteur peut alors être vu comme une sorte d'*emprunt de capital symbolique*. Valoriser des musiciens dont la valeur artistique est célébrée par les instances de légitimation, c'est aussi pouvoir leur emprunter la monnaie du pouvoir qu'ils exercent : l'amateur averti tire ainsi une partie de son autorité des artistes qu'il désigne à l'admiration. On peut d'ailleurs interpréter de cette façon le souci permanent du détail important (l'aspérité singulière qui se dégage d'une œuvre, l'anecdote biographique rare, etc.) qui transparait dans les conversations, ainsi que la récurrence et l'émotion du récit des « premières fois », façon ritualisée de réassurer cet appui symbolique.

Dans le sens inverse, l'autorité spécifique que détient le locuteur lui permet également de prescrire le goût pour tel ou tel musicien. Parce qu'elle consistait à se mêler au groupe durant une longue période (environ deux ans), l'enquête a permis d'observer les nombreuses fois où, par le simple fait d'évoquer la qualité d'un musicien (ou d'un festival, ou d'un label discographique), tel connaisseur lui conférait une valeur esthétique qui incitait les initiés à lui accorder

de la considération et à s'y intéresser (à se rendre à un concert, par exemple). La légitimité conférée à son goût permet au connaisseur de constituer comme digne d'être écouté et apprécié un musicien parfois totalement inconnu des membres du groupe. À la manière du marchand d'art, le connaisseur agit auprès des moins avertis « en " banquier symbolique " qui offre en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé »⁴³.

On assiste ainsi à un processus dialectique de reconnaissance : des transferts de crédit symbolique s'opèrent incessamment entre la valeur des musiciens positivement évoqués et la valeur reconnue au goût des amateurs. Parmi ces derniers, ce sont avant tout les connaisseurs qui disposent d'un capital symbolique susceptible d'être lui-même transféré sur des œuvres ou sur des musiciens. Le groupe peut ainsi être analysé comme le lieu d'une *micro-économie des biens musicaux* (œuvres, musiciens, styles), une bourse des valeurs jazzistiques qui prend place dans un univers artistique où le prix économique des biens est très peu différencié (par comparaison aux œuvres d'art visuel, les disques ou les concerts sont tous à peu près au même prix), et dont la valeur symbolique doit être construite, produite, élaborée par les critiques, les marchands de produits culturels, mais aussi, comme on veut le montrer ici, avec le soutien des amateurs éclairés qui agissent comme *taste makers*. L'échange qui suit avec deux connaisseurs illustre ces transferts de crédit symbolique qui s'opèrent au sein du groupe entre les amateurs et les œuvres ou les artistes admirés (ici un album de 1971 qui mêle *free jazz* et rock progressif, produit par Keith Tippett, un musicien très peu connu du « grand public du jazz ») :

« Jean-Louis : Tiens, j'ai trouvé un vieux [disque de] Keith Tippett Group !

Marc : Lequel ?

Jean-Louis : "Dedicated to you".

Marc : Une merveille !

Jean-Louis : C'est une merveille, ça !

Marc : C'est une merveille !

Jean-Louis : Je l'ai trouvé chez Gibert à neuf euros.

Marc : En vinyle ?

Jean-Louis : Non, en CD, il était en CD.

Marc : C'est vraiment une merveille !

⁴² Bourdieu Pierre, Delsaut Yvette, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°1, 1975, pp. 7-36.

⁴³ Bourdieu Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *art. cit.*

Jean-Louis : Oui, y a Nick Evans...

Marc : Y a un long solo, là, qui est vraiment... Coltrane justement, «Flowers in euh...»

Jean-Louis : Ah, je l'ai écouté que quatre ou cinq fois, je l'ai pas encore assez écouté.

Marc : Tu sais, le morceau au sax, qui n'en finit pas.

Jean-Louis : Ah oui, très bon, très bon. [Sincère] T'as fait de bons goûts, t'as de bons goûts.

Marc : [rire un peu embarrassé] Merci, merci [rires] [il se retire pour aller s'asseoir]

Wenceslas : Il est marrant lui, comment il s'appelle ?

Jean-Louis : Il s'appelle Marc. Il bosse chez X [un disquaire parisien], la petite boutique sur le côté... Ça fait de nombreuses années qu'il est chez X. Et puis c'est comme Yves, il connaît des tonnes de trucs, évidemment, comme il bosse chez X.

Wenceslas : C'est comme Yves ?

Jean-Louis : Comme Yves, il s'y connaît au point de vue bon rock... Soft Machine, des machins comme ça, tu vois, il connaît tout quoi. Très bien. Très très bien. Et puis bon, en jazz, il est très connaisseur. »

La dynamique collective qui anime cette micro-économie des biens symboliques agit sur la caractérisation et la valeur de l'ensemble des musiciens, des lieux de concert et des genres susceptibles d'être évoqués, de circuler sous forme de noms au sein du groupe. Bien entendu, ils sont précédés par leur plus ou moins grande notoriété, par leur réputation, par leur position au sein du répertoire, etc., mais les représentations qui les entourent sont comme réfractées selon les catégories constitutives de ce que l'on peut percevoir comme un goût collectif au sein du groupe. Au travers des commentaires, les amateurs se livrent à une manipulation du cours des valeurs établies par les instances de production et de consécration dominantes au sein du champ jazzistique (notamment l'industrie du disque et la critique), dénigrant la réputation usurpée des uns, vantant les qualités musicales des autres parfois ignorés par la critique dominante (parmi les revues spécialisées de la première moitié des années 2000 : *Jazzman* et *Jazz magazine*).

Le fonctionnement du groupe comme instance de légitimation est d'ailleurs particulièrement visible lorsque les connaisseurs remettent en cause les verdicts, positifs ou négatifs, de tel ou tel organe critique, de telle ou telle académie qui décerne des prix aux musiciens. La lecture même de magazines spécialisés nous est apparue, en croisant entretiens et observations, comme une pratique déniée, comme si

être un connaisseur impliquait de disposer d'informations de première main et surtout de jugements de goût totalement autonomes. Le groupe est un réseau de diffusion d'une multitude d'informations sur l'actualité du jazz, notamment sur les concerts. Or, il est extrêmement rare de voir l'un de ces amateurs férus consulter un magazine spécialisé lors des soirées de concert et il est rarement fait mention des revues et des informations qui y circulent. Pourtant, en entretien, la plupart ont reconnu lire régulièrement, sans nécessairement y être abonné, des revues spécialisées.

[Notes de terrain, *Festival Jazz in Japan*] Alors que Jean-Louis cherche à se souvenir des musiciens qui vont accompagner Ornette Coleman quelques jours plus tard, je consulte le magazine *Jazzman* que j'avais emporté ce soir-là afin d'y trouver l'information. Mais Jean-Louis semble désapprouver le fait de s'en remettre au magazine : il refuse de me prêter attention, comme s'il eût fallu se souvenir de l'information ou n'en rien savoir, et surtout ne pas la trouver trop facilement dans une revue.

Se constituant en *taste maker*, il est vraisemblable qu'il refuse de reconnaître la lecture de puissants prescripteurs. Les connaisseurs qui, comme les critiques, interviennent sur le sens et la valeur des œuvres, se posent ainsi en concurrents des instances d'évaluation officielles. De ce point de vue, il n'est sans doute pas fortuit que les musiciens qui bénéficient le plus de cette micro-économie des biens jazzistiques soient peu connus du grand public du jazz, qu'il s'agisse de jeunes musiciens ou de représentants de l'avant-garde (comme dans l'échange présenté plus haut à propos du disque de Keith Tippett). Si certains musiciens consacrés, encensés par la critique, peuvent faire l'objet de commentaires laudatifs, le prosélytisme des connaisseurs s'applique en effet prioritairement à ceux qui sont peu connus du public. De façon significative, les plus grosses opérations de crédit sont conduites en direction des représentants du *free jazz* et des musiques improvisées européennes. Ici, ce ne sont plus seulement des musiciens mais aussi des styles que les connaisseurs prescrivent et qui entrent ainsi dans cette micro-économie des biens symboliques. C'est dans ce domaine distinctif de l'avant-garde, où règne une grande incertitude sur la valeur des productions et sur les attentes qu'on peut nourrir à leur égard, que les connaisseurs peuvent le mieux faire jouer

leur expérience, leur érudition et la maîtrise pratique d'un ensemble de repères (lieux de concerts, labels, saillances stylistiques, etc.). C'est aussi là que leurs prescriptions sont les plus efficaces comme en témoignent leur influence sur les «choix» qu'opèrent les initiés au sein de la programmation des festivals Banlieues bleues et Sons d'hiver, privilégiés par les connaisseurs en raison de la place significative que ces festivals réservent au *free jazz* et aux musiques improvisées européennes. L'intérêt accordé à ce pôle stylistique s'avère plus important au sein du groupe, et notamment de la part des connaisseurs, qu'au sein de la critique dominante (généraliste ou spécialisée) et de l'appareil de diffusion et de promotion du champ jazzistique pris dans son ensemble. En ce sens, le groupe agit par rapport au champ de production comme instance de reconfiguration de l'ordre des valeurs associées aux produits des différents pôles stylistiques et aux différents musiciens de jazz. Ce groupe de pairs apparaît donc comme une instance de circulation des biens jazzistiques qui ne laisse pas inchangée leur valeur symbolique.

Initiation à la jazzophilie et définition des valeurs

La connaissance du jazz comme genre musical ne va pas de soi : elle nécessite la constitution d'une compétence qui s'acquiert par une pratique assidue mais aussi par la fréquentation d'autres jazzophiles. Dès lors que l'usage esthétisé et savant du jazz s'est imposé en lien avec l'autonomisation du champ jazzistique, au détriment de ses usages fonctionnels⁴⁴ (danse, divertissement, ameublement), la compétence d'amateur s'est vue définie en référence aux pratiques culturelles cultivées : sa formation suppose la focalisation sur les objets, définis comme des œuvres produites par l'intériorité créatrice d'un artiste (et donc la formation d'une « oreille », comme Michael Baxandall parle de « l'œil du Quattrocento »⁴⁵), la capacité de comparer ces objets avec un corpus d'œuvres indexées selon leurs propriétés formelles et leur appartenance à des styles, des courants esthétiques situés dans une histoire du genre

(et donc le développement d'un savoir spécifique). Le modèle de la compétence est alors le critique.

Au sein de ce cercle de jazzophiles, la proximité des pratiques et des préférences musicales s'ancre non seulement dans des affinités de dispositions culturelles et esthétiques, mais aussi dans la construction relationnelle, de proche en proche, d'une communauté de goût. Les connaisseurs jouent dans cette construction un rôle prépondérant en entraînant le groupe dans le sillage de leur itinéraire d'amateur. Avec les processus d'apprentissage informel, de transmission implicite, de délégation et de prescription qui y ont cours, le groupe peut être analysé comme un lieu d'initiation à la jazzophilie où les moins avertis, enclins à accepter ce type de relation, se voient implicitement assigner une position d'apprentis par les connaisseurs les mieux disposés au prosélytisme (plus qu'au didactisme). Lors même que l'influence exercée par ces petits entrepreneurs de culture jazzistique prend davantage la forme de l'amitié incitatrice, l'entrée dans ce cercle provoque, comme on va le voir, une inflexion de l'itinéraire d'amateur, tant sur le plan des goûts que sur celui des pratiques.

Ces formes d'initiation informelles constituent, sur la longue durée, l'un des ressorts de la micro-économie des biens musicaux dont on a présenté le fonctionnement. Le groupe fonctionne comme une instance de socialisation au monde du jazz, à ses classements et à ses plaisirs, qui contribue aussi sous cet angle à la définition des valeurs musicales et à la production collective de la croyance dans ces valeurs. Le cas de François, un initié prédisposé à s'investir dans ce processus d'apprentissage informel, permet de montrer comment se produit la transmission et l'intériorisation d'un goût jazzistique spécifique. Nous partons d'un extrait de conversation qui témoigne du désarroi cognitif et social de François face aux formes les plus improvisées du jazz. Il témoigne d'une étape de son itinéraire d'amateur qui pourrait s'appeler : « un mauvais moment à passer ».

Programmée dans le cadre du festival Sons d'hiver, la soirée à laquelle nous venons de participer réunissait des acteurs historiques et des héritiers du free jazz privilégiant l'improvisation

⁴⁴ Voir Roueff Olivier, « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz, 1941-1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°181-182, 2010, pp. 34-59.

⁴⁵ Baxandall Michael, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des Histoires), 1985 [1972].

« totale »⁴⁶, forme musicale avec laquelle François est encore peu familier. Exceptionnellement, il avait déserté les premiers rangs pour s'installer avec Jacques (un connaisseur) sur les sièges plus confortables des gradins, au milieu de la salle.

« Wenceslas : C'était une bonne soirée, je sais pas ce que t'en as pensé, moi j'ai bien aimé.

François : Ben j'étais intéressé par différents moments, mais moins séduit que les deux premières soirées [*du festival*]. À un moment donné, j'ai failli craquer. C'est très dur des fois de savoir comment on doit fonctionner par rapport à... Soit les images viennent pas et t'es un peu déboussolé, t'essayes de comprendre, enfin moi j'essaye de rationaliser. Alors je me dis : « non, ça sert à rien, laisse tomber, laisse-toi emporter », mais c'est pas beaucoup mieux. Je crois que ça demande beaucoup, beaucoup de disponibilité quand même comme euh... contexte.

Wenceslas : Plus que Lee Konitz [*musicien plus « conventionnel » vu deux jours plus tôt*], tu penses, par exemple ?

François : Oui.

Wenceslas : Quand tu dis : « contexte », tu parles de la musique ?

François : Oui, la musique, mais pas seulement. Sans bien connaître, je pense que ce soir, dans le public, c'était particulièrement des habitués, j'ai l'impression, des gens qui sont euh... J'ai l'impression vraiment d'être dans un autre milieu, plus extrême, mais pas forcément de manière péjorative, tu vois. »

Pour expliquer sa difficulté à appréhender ces formes musicales, François invoque non seulement la défaillance de ses propres instruments de perception (« comment on doit fonctionner »), mais aussi le sentiment diffus de ne pas être à sa place, de ne pas faire partie de ces « habitués » à qui de telles performances sont prétendument immédiatement accessibles. Dimension esthétique et dimension sociale sont interdépendantes : c'est une expérience totale, et pas seulement un face-à-face avec l'œuvre. Cette expérience semble mettre en tension le lien entre l'aspiration à « en être » (enjeu identitaire) et le plaisir esthétique (enjeu esthétique) qui divergent lors de cette soirée. Mais le déplaisir ne pousse pas François à rejeter ces formes musicales : il s'en prend à lui-même et persévère. Ces tensions,

qui peuvent sans doute n'être que momentanées, signalent des moments décisifs dans un itinéraire d'amateur, des lieux d'inflexion potentielle, de bifurcation : soit l'amateur rejette cette musique qui ne lui procure pas de plaisir et qu'il ne parvient pas à saisir, soit il considère qu'il « faut se faire l'oreille pour apprécier » et accepte d'en passer par ces moments de désarroi cognitif et gustatif pour parvenir au plaisir esthétique. Mais alors il faut que d'autres enjeux de la pratique, ceux que nous avons appelés les enjeux identitaire et les enjeux de sociabilité, pallient le manque de satisfaction esthétique⁴⁷. Ces biens culturels doivent être désirables, leur appropriation doit procurer ou tout au moins promettre des profits symboliques (ne serait-ce que des profits intimes). En un mot, il faut que le goût pour cette musique soit légitime (François dit : « comment on doit fonctionner ») et que François soit prédisposé à adhérer à cette forme de légitimité, c'est-à-dire qu'il ait intériorisé une prétention à la légitimité ou une bonne volonté culturelle. L'analyse de la trajectoire de ce représentant de commerce dans le secteur du jouet fait apparaître la formation d'une telle disposition sociale.

Au sein du groupe, François est l'initié qui semble le plus engagé dans une relation d'apprentissage avec les connaisseurs. Son « esprit de découverte » et la valorisation du *free jazz* par les connaisseurs rendent improbable la suspicion à l'égard d'une musique pourtant parfois perçue comme une imposture, à l'instar de l'art contemporain. Ainsi, encouragé dans la suite de son parcours d'amateur par la valorisation prescriptive des connaisseurs en faveur des musiciens les plus « innovants », il lui faut néanmoins faire continuellement preuve de cette bonne volonté culturelle pour persévérer dans la « découverte » des plaisirs initialement obscurs du *free jazz* et des musiques improvisées européennes. Adhérant à la définition dominante, dans le groupe au moins, du goût (non exclusif) pour le « jazz de création » comme summum du raffinement, il privilégie les « expériences originales », au point de

⁴⁶ Quatre formations se sont succédées au Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine : d'abord le duo de Steve Dalachinsky et Matthew Shipp. Puis Other Dimensions In Music, composée de Daniel Carter, Roy Campbell, William Parker, Hamid Drake. Puis le trio Kidd Jordan, William Parker, Andrew Cyrille. Et enfin Joseph Jarman, Cooper Moore, Billy Bang, Patricia Nicholson et Miriam Parker dans une œuvre associant musique et danse.

⁴⁷ L'intérêt de la notion d'enjeu est de pointer la tension constitutive de la pratique entre des attentes et des effets, entre des investissements et des profits ou encore entre des aspirations et des gratifications – ces effets, ces profits, ces gratifications étant toujours incertains. La notion d'enjeu permet ainsi de saisir la dynamique des relations de l'amateur, non seulement à un répertoire d'œuvres, mais aussi à l'environnement dans lequel il accomplit son activité : des lieux, des objets et surtout des collectifs.

participer deux ans plus tard au festival Jazz à Mulhouse, l'un des plus avant-gardistes en France. On voit ainsi comment, dans son itinéraire d'amateur, la recherche subjective du plaisir esthétique s'oriente vers les biens musicaux les plus à même de procurer, au sein du groupe et ailleurs, les profits symboliques les plus élevés – profits de conformité au sein du groupe, profits de distinction par rapport au reste du public. Ainsi peut-on montrer comment les intérêts qu'engendrent les enjeux esthétiques, les enjeux de sociabilité et les enjeux identitaires interagissent de manière dynamique, à la fois à l'échelle de l'expérience musicale et à celle de l'itinéraire d'amateur. Ces dynamiques contribuent de façon décisive à la *production du goût à l'état incorporé*, autrement dit à la socialisation au monde du jazz, à ses classements et à ses plaisirs, en fonction, cependant, de la façon spécifique dont le groupe définit et hiérarchise les valeurs jazzistiques.

Subversion de l'ordre des valeurs ou légitimisme ?

Jusqu'à présent, on a décrit le groupe de jazzophiles de l'intérieur, comme instance de légitimation capable d'intervenir sur la valeur des musiciens et de leurs productions. À l'échelle du collectif, en observant de près son activité, on a ainsi pu montrer que les amateurs sont actifs dans la (re)production même des valeurs associées aux musiciens et de la croyance en ces dernières. Il faut toutefois relativiser l'autonomie prêtée à ce groupe de jazzophiles à partir des relations qui s'établissent entre ce microcosme et le monde du jazz et de la culture en général. On montrera dans un premier temps que ces relations font apparaître une certaine hétéronomie des valeurs et des préférences adoptées par les jazzophiles. S'il est vrai que le collectif valorise en particulier les musiciens du pôle avant-gardiste, il est cependant loin de s'affranchir de l'activité prescriptive des professionnels du jazz. Il produit des effets de légitimation et de socialisation qui tendent, dans l'ensemble, à inculquer chez ses membres les classements prescrits par les institutions du jazz, eux-mêmes reproduisant sous une forme spécifique l'ordre culturel le plus légitime. Le groupe, et en son sein tout particulièrement les connaisseurs, apparaissent comme un prolongement – à la fois simple prolongement et prolongement indispensable – des institutions jazzistiques, c'est-à-dire comme les mé-

diateurs du goût que l'on peut dire *institutionnalisés*.

Remarquons ainsi, en premier lieu, que la configuration que dessinent les préférences de ces amateurs présente une certaine homogénéité avec les clivages qui traversent le champ de production du jazz, en premier lieu celui qui oppose d'un côté les critères de l'« originalité », de la « nouveauté » et de la « création », de l'autre ceux du « public », de la « tradition » et de l'accessibilité du langage musical. Si certains chefs d'œuvres des « maîtres du jazz »⁴⁸ leur sont familiers – en tant que « classiques », ils sont considérés comme indispensables à l'édification d'une véritable culture du genre (notamment celle des standards) –, ils ne leur portent qu'un respect convenu que l'on peut rapporter à leur déclassement (ils symbolisent un état dépassé du « langage jazzistique ») et à leur divulgation, via notamment la multiplication des rééditions et compilations discographiques. De même, contrairement aux nostalgiques d'un « âge d'or » du jazz, ils excluent d'emblée pour leur « manque d'authenticité » et de « singularité » artistique les productions actuelles du jazz historique – jazz « traditionnel » (*New Orleans, swing* ou *middle jazz*) ou « moderne » (*bop*) –, celles des musiciens que l'on peut entendre dans certains clubs jouer « à la manière » des figures tutélaires⁴⁹. Ils sont toutefois moins catégoriques à l'égard de solistes crédités de notoriété et de singularité qui interprètent les standards ou leurs propres compositions dans une esthétique *bop* ou « néo-bop » si leur succès s'accompagne d'une véritable consécration par la critique.

Plus attachés aux valeurs de l'art pour l'art (intérêt pour la forme, l'innovation, la singularité artistique), ces amateurs manifestent le refus du jazz le plus « commercial »⁵⁰ et leur indifférence vis-à-vis

⁴⁸ Voir notamment *Les maîtres du jazz* de Lucien Malson (Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que Sais-je ?, 1972) qui, au fil des rééditions successives, en identifiait dix : King Oliver, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis et John Coltrane.

⁴⁹ Voir : Lizé Wenceslas, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie », *art. cit.*

⁵⁰ Segment étroit dans le domaine du jazz, incarné par les artistes propulsés parfois sans reconnaissance critique préalable sur le devant de la scène par les stratégies promotionnelles des majors qui dominent le marché du disque, notamment les « jeunes chanteuses » (Norah Jones, Diana Krall, Patricia Barber, etc.) et « jeunes chanteurs » (Harry Connick Jr, Peter

des expressions musicales issues des fusions du jazz avec le rock (jazz-rock⁵¹) et les musiques électroniques. Ils sont en revanche fidèles à certains des musiciens étasuniens vivants les plus unanimement consacrés (par exemple McCoy Tyner, Ahmad Jamal ou Randy Weston) : peu importe si leur musique reste proche de l'esthétique bop puisque ces « valeurs sûres » font partie de la génération de ses inventeurs et restent célébrées pour leur singularité, leur style propre « identifiable au bout de quelques mesures » (un son, un univers musical, une manière d'improviser, etc.) qui, lors même qu'il ne se renouvelle plus, a fait date dans l'histoire de leur instrument et conserve toute sa capacité à les émouvoir. L'intérêt pour ces figures du jazz s'inscrit dans la tendance des enquêtés à privilégier les œuvres à cycle de consécration long⁵².

Mais l'assiduité des connaisseurs est aussi une attention sans cesse renouvelée à l'actualité et aux développements du jazz tel que les musiciens à la réputation nationale ou internationale le pratiquent aujourd'hui. En cela, leur goût se conforme à la définition du jazz comme musique en mouvement perpétuel et à l'incitation des magazines spécialisés à suivre l'actualité. Cela les conduit surtout à suivre de près, en concert plus que sur disque⁵³, les chemine-

Cincotti, Jamie Cullum) qui interprètent essentiellement des standards et/ou s'expriment dans le style « *crossover* » qui mêle les caractéristiques du jazz aux codes de la variété (alternance couplets / refrain, durée standardisée, musique tonale).

⁵¹ Ce style qui emprunte aux instrumentations électrisées et aux structures du rock a historiquement été constitué comme mineur au sein de la hiérarchie des valeurs jazzistiques. De même que l'électro-jazz, lui aussi défini (par la critique mais aussi par les propriétés de ses consommateurs et ses usages) comme style « jeune », « moderne » (« à la mode ») et « festif ». Voir : Lizé Wenceslas, « L'amour du jazz. Sociologie du goût musical », *op. cit.*

⁵² Selon Pierre Bourdieu, « les cycles de consécration [...] présentent des propriétés invariantes : ils obéissent toujours à la loi fondamentale qui veut que la méconnaissance de l'arbitraire de l'imposition de valeur, donc la reconnaissance de la légitimité, est d'autant plus totale que le cycle de consécration est plus long et qu'est plus importante, en conséquence, l'énergie sociale (mesurable en temps de travail ou en argent) dépensée dans la circulation » (Bourdieu Pierre, « Le marché des biens symboliques », *art. cit.*).

⁵³ Ils ne viennent pas voir un musicien nécessairement connu au préalable par le disque mais suivent un mode de découverte cohérent avec, d'une part, la production et la diffusion du jazz, où le disque n'est, pour la plupart des musiciens, qu'un support promotionnel pour les tournées et une source de revenu secondaire, et, d'autre part, avec la hiérarchie instituée des pratiques qui privilégie nettement le concert.

ments actuels des acteurs de l'avant-garde consacrée ou en voie de consécration⁵⁴, « jazz de création » porteur des valeurs d'« innovation » et d'« audace » qui assure par son accès aux subventions publiques sa distance aux préoccupations du marché. Ce goût pour le jazz « de création », qui affiche sa rupture avec le jazz de répertoire et s'oriente parfois vers la tradition musicale savante, renvoie au plaisir de l'expérience rare, de la découverte, des musiques « difficiles » qui font par ailleurs l'objet de rejets analogues à ceux de l'art contemporain (« ce n'est pas de la musique ! »).

Ainsi, leurs goûts s'organisent en affinité avec les critères qui fondent la légitimité culturelle traditionnelle au sein des arts et des genres consacrés, notamment avec le désintéressement qui fonde l'opposition entre le « commercial » et le « non commercial » et se trouve au « principe de la plupart des jugements qui [...] prétendent établir la frontière entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire pratiquement entre l'art « bourgeois » et l'art « intellectuel », entre l'art « traditionnel » et l'art d'« avant-garde » »⁵⁵. La micro-économie des biens musicaux dont nous avons décrit le fonctionnement est en étroite affinité sur le plan des valeurs avec l'opposition entre l'avant-garde et l'arrière-garde, solidaire de celle entre « gauche » et « droite » (les dispositions politiques des enquêtés les portent tous vers « la gauche ») et de celle entre le moderne et le dépassé (branché/ringard). Les jazzophiles connaisseurs manifestent un degré élevé d'adhésion et d'intériorisation de l'ordre de légitimité dominant au sein du jazz, qui lui-même reproduit en les spécifiant les valeurs consacrées de la culture légitime : leurs goûts pourraient se résumer par les adjectifs « noble » (en privilégiant les moins divulgués des produits les plus consacrés) et « rare » (l'avant-garde, c'est-à-dire le *free jazz* et les musiques improvisées européennes). L'extrait de conversation suivant livre une définition explicite des principes qui président

⁵⁴ Du jazz « contemporain » (Eric Watson, Daniel Humair, Henri Texier) aux hérauts historiques du *free jazz* afro-étasunien devenus des « classiques » de ce style (Ornette Coleman, Cecil Taylor, Anthony Braxton), en passant par les représentants du *free jazz* actuel (Ken Vandermark, William Parker, Hamid Drake) et des musiques improvisées européennes (Dau-nik Lazro, Vincent Courtois, Joëlle Léandre).

⁵⁵ Bourdieu Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *art. cit.*, p. 10.

au choix de Pierre (un connaisseur), qui témoigne de sa familiarité avec la culture et avec les schèmes qui structurent les débats sur les politiques culturelles⁵⁶ :

« *Pierre* : si on joue ce qui a été joué avant, c'est pas vraiment de la création. C'est vrai, c'est le débat, c'est-à-dire que, comme en classique, tu rejoues les œuvres du passé. C'est la création qui doit être financée, parce qu'elle ne peut pas gagner beaucoup d'argent. Moi, le reste m'intéresse beaucoup moins. C'est forcément déjà entendu, joué souvent mieux. Si tu fais du Sydney Bechet maintenant, ça vaudra pas le Sidney Bechet que j'ai connu. Et je le recevrai pas de la même manière que je l'ai reçu quand j'étais jeune, tu comprends ? »

Wenceslas : oui. Cela dit, c'est pas comme en classique, c'est pas le répertoire, y a une part d'improvisation, d'arrangement plus importante.

Pierre : Si à partir du thème, ils font quelque chose de très personnel, ça devient de la création. C'est le cas de tas de gens autour du thème « *Caravan* » : ils ont créé leur « *Caravan* » à eux, donc c'est de la création. Mais s'ils rejouent exactement dans la même forme qu'Ellington à cette époque-là, en cherchant à coller à la forme initiale, pour moi, c'est de l'imitation. Faut quand même qu'il y ait la marque d'une personne, et qu'on puisse reconnaître cette marque, tu comprends ? »

En rapport avec ce goût conforme aux critères du goût cultivé, Pierre et d'autres au sein du groupe mettent souvent en œuvre les oppositions entre ce qui plaît/ce qui surprend, ce qui ravit/ce qui dérange, ce qui plaît naturellement, instantanément/ce qui bouscule, déconcerte, soit entre facile/difficile, ou encore entre tradition, bon sens, sentiment d'un côté, et modernité ou novation de l'autre. Ce sont surtout les connaisseurs qui sont les plus conformes aux principes du goût cultivé lorsqu'ils se situent clairement du côté du « goût de réflexion » par opposition au « goût de sensation ». C'est bien ce goût cultivé que Pierre manifeste dans cette conversation avec Bertrand (un initié) et nous-même⁵⁷. Les qualificatifs « sérieux », « présence », « modestie », « intello », « discrétion », « raffinée », témoignent de schèmes de perception qui renvoient au style de vie cultivé :

Pierre : Susanne Abuehl, j'y étais à ce concert, je m'en rappelais plus, et j'avais aimé.

Wenceslas : C'est bien, c'est sympa Susanne Abuehl. C'est toute une ambiance...

Pierre : ah oui, c'est sérieux, c'est pas...

Wenceslas : C'est pas Dee Dee Bridgewater !

Pierre : Non, ni elle, celle qu'on a vu hier.

Bertrand : oh c'est vivant, hein.

Pierre : La scène, elle est sympa. Mais tu vois, Diane Reeves ça m'a pas emballé non plus. Elle a beaucoup de présence, de la modestie aussi, et puis elle chante bien. Mais quand même, ça m'a pas... pourtant je me suis pas endormi.

Wenceslas : Pourquoi, parce que c'est trop classique ?

Pierre : Oui.

Wenceslas : Oui, c'est très classique, elle sort pas des conventions habituelles.

Pierre : Qu'est-ce que j'aimais bien la dernière qu'on avait vu là, Jeri Brown !

Wenceslas : Jeri Brown ?

Pierre : Ouais

Bertrand : ah ouaiaiaiaia

Pierre : Elle prend pas la salle comme Diane Reeves peut le faire

Bertrand : Mais elle a une voix ! pffff !

Pierre : Elle fait intello, elle fait vachement intello, quoi

Bertrand : ça n'a rien à voir !

Pierre : Elle enlève ses godasses et... puis elle est d'une discrétion ! Elle a une belle voix.

Bertrand : y a un travail... euh !

Pierre : Jeri Brown, elle est très raffinée. Et à ce concert, y avait un couple de gens qui aiment beaucoup les chanteuses comme Diane Reeves, et ça les avait déçu un peu, alors que moi, c'est plutôt Jeanne Lee ou bien ce genre de chanteuses un peu discrètes que j'aime. »

La fréquentation de lieux déterminés, qui dépend autant de leur goût pour des styles de jazz et des musiciens plus ou moins consacrés que d'inclinations pour l'agencement matériel et symbolique de ces lieux, leur public habituel et les usages de la musique qui y ont cours, manifeste également leur adhésion à la légitimité culturelle. Sous cet angle, on peut opposer l'idéal-type du jazz-club « à l'ancienne » à la salle de concert : au débit de boisson privé s'oppose l'institution culturelle subventionnée, à la sociabilité festive et ses rituels (conversations, consommation de tabac et d'alcool), le silence et la quasi immobilité des corps ordonnés par les rangées de sièges face à la scène, à l'écoute distraite ou intermittente, l'écoute attentive et disciplinée, aux trois sets parfois

⁵⁶ Conversation enregistrée lors du concert du Randy Weston's African Rythms trio au New Morning, le 27 juillet 2004.

⁵⁷ Enregistrée le 2 avril 2004 au concert du Ethnic Heritage Ensemble, au Centre culturel Aragon, Tremblay en France, Festival Banlieues Bleues 2004.

suivis d'un « bœuf », la ponctualité d'une programmation qui présente généralement deux formations et, enfin, à la proximité avec le musicien interprétant les standards, la relation distante et charismatique à l'artiste créateur « censé proposer un univers musical idiosyncrasique patiemment élaboré »⁵⁸. Or, entre ces deux dispositifs typiques, les jazzophiles qui nous intéressent privilégient nettement la salle de concert, lieu du rapport le plus esthétisé et le plus légitime à la musique. En effet, ils fréquentent essentiellement des festivals⁵⁹ ou des scènes fortement insérés dans les circuits institutionnels subventionnés, qui programment des artistes de renommée nationale ou internationale : des centres culturels ou des scènes nationales⁶⁰, des salles de concert légitimes qui accordent par ailleurs une place centrale à la musique « savante »⁶¹. Si la sortie en club n'est pas totalement absente, il est significatif qu'elle soit beaucoup moins fréquente et qu'il s'agisse alors des « hauts lieux parisiens du jazz »⁶², où le dispositif d'appréciation de la musique s'est rapproché de celui de la salle de concert⁶³ (horaire moins tardif, entrée payante, écoute silencieuse et attentive, musiciens à la réputation nationale ou internationale, sobriété de la consommation d'alcool, interdiction de fumer pendant les sets, etc.).

Il faut enfin noter que les festivals ou les salles de concerts fréquentés par les amateurs interviennent également comme prescripteurs de choix. Les connaisseurs spéculent ainsi parfois sur la qualité de musiciens qu'ils connaissent très peu, voire pas du

tout, sur la base de la confiance qu'ils accordent par exemple à un festival : ce fut le cas pour le festival Jazz in Japan (Maison du Japon, Paris) qui program-mait, au cours d'une soirée explicitement dédiée à l'avant-garde, des musiciens japonais totalement inconnus des enquêtés. Si la compétence spécifique des connaisseurs leur permet de choisir avec discernement à qui ils s'en remettent, cela n'en demeure pas moins une forme de délégation des choix.

La prédilection pour le concert⁶⁴, les lieux fréquentés, les choix musicaux qui associent les « valeurs sûres » à la rareté et à l'audace de l'avant-garde, sont autant d'éléments qui renvoient au stade le plus avancé du processus d'institutionnalisation et d'esthétisation du jazz, à l'opposé de ses usages fonctionnels (danse, divertissement, ameublement) et de ses produits les plus conventionnels. Autrement dit, ils se situent au pôle le plus légitime de l'espace des goûts pour le jazz. La façon dont ces représentants de la fraction cultivée de la petite bourgeoisie fréquente les concerts se caractérise par l'assiduité et la recherche de la légitimité musicale au moindre coût économique. Leur rapport au jazz est ainsi en adéquation avec le principe selon lequel « la forme la plus ascétique de la disposition esthétique et les pratiques les plus légitimes culturellement et les moins coûteuses économiquement, [...] ont toutes les chances de se rencontrer avec une fréquence particulière dans les fractions les plus riches (relativement) en capital culturel et les plus pauvres (relativement) en capital économique »⁶⁵. En témoigne leur faible fréquentation des jazz-clubs (le coût d'une soirée dans un « grand » club parisien dépasse généralement vingt euros) et, au contraire, la participation aux concerts gratuits du Paris Jazz Festival, où ils patientent deux à trois heures pour occuper les « meilleures places », ou encore à ceux proposés à bon marché (cinq euros) par France Musique (« Jazz sur le vif ») à La Maison de la radio, voire gratuitement lorsqu'il s'agit de

⁵⁸ Perrenoud Marc, « Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'art*, n°8, 2006, pp. 25-42, p. 30. Pour une analyse du dispositif jazz-club, voir : Roueff Olivier, « Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue de Musicologie*, vol. 88, n° 1, 2002, pp. 67-93.

⁵⁹ Ceux qui, contrairement à la plupart des clubs, accueillent des musiciens à la renommée internationale, investissent dans la promotion et sont systématiquement annoncés et suivis par la presse généraliste et spécialisée.

⁶⁰ Dans le cadre des festivals Sons d'hiver (Val-de-Marne), Banlieues Bleues (Seine-Saint-Denis), Jazz à l'Hôtel d'Albret (Paris), Jazz in Japan (Maison de la culture du Japon, Paris).

⁶¹ Les concerts de Radio France et ceux de la Cité de la Musique (Paris).

⁶² Lizé Wenceslas, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie », *art. cit.*

⁶³ Il est significatif qu'ils fréquentent surtout le New Morning, le club le plus réputé qui est aussi celui qui se rapproche le plus d'une salle de concert.

⁶⁴ Donner la priorité au concert, c'est privilégier le mode d'accès à la musique le plus légitime, *a fortiori* pour le jazz qui fait figure d'idéal parmi les « arts de la performance ». Le concert est en effet donné comme le foyer de création de cette « musique de l'instant » qui privilégie l'improvisation, où chaque performance se veut unique et créative, instituée comme véritable moment de vérité (par comparaison au disque où la prise de son peut être refaite) de la valeur du musicien.

⁶⁵ Bourdieu Pierre, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 301.

l'enregistrement d'une émission (« A l'improviste », consacrée aux musiques improvisées). Le reste du temps, parce que les lieux qu'ils fréquentent sont pour la plupart subventionnés, le prix de la place de concert dépasse rarement quinze euros.

On pourrait objecter que leur boulimie en faveur d'un genre musical particulier les éloigne de l'éclectisme « branché » ou « distingué »⁶⁶ qu'un ensemble de travaux présente comme une nouvelle composante de la légitimité culturelle en matière de goût⁶⁷. Pourtant, selon les méthodes généralement mises en œuvre pour mesurer l'omnivorisisme ou l'éclectisme⁶⁸, ces jazzophiles seraient *a priori* des « omnivores ». Sur le plan musical sur lequel se concentre la plupart des travaux, ils écoutent et assistent à des concerts d'autres genres musicaux que le jazz : si certains seulement affectionnent la musique classique ou contemporaines, tous ou presque écoutent les formes les plus « exigeantes » du rock et les musiques du monde les plus « authentiques » (parfois à l'affiche de certains festivals de jazz), ce qui suffit selon les critères retenus dans nombre de travaux pour être considéré comme éclectique. Par ailleurs, si l'on sort du seul domaine musical pour considérer les sorties culturelles en général, aucun de ces jazzophiles n'est « exclusiviste ». La plupart d'entre eux font preuve d'éclectisme : le cinéma, le théâtre, la littérature font partie de leur univers culturel. Et si certains connaisseurs consacrent l'essentiel de leurs loisirs à la passion du jazz, d'autres, les mieux dotés en capital culturel, manifestent une forte appétence qui s'affirme principalement dans la sphère des arts ou des produits culturels légitimes.

⁶⁶ Notamment Peterson Richard, Simkus Albert, « How musical tastes mark occupational status groups » in Lamont Michèle, Fournier Marcel (dir.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1992, pp. 152-186 ; Donnat Olivier, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*. Paris, La Découverte (coll. Textes à l'appui / Sociologie), 1994.

⁶⁷ Coulangeon Philippe, « Les métamorphoses de la légitimité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°181-182, 2010, pp. 88-105.

⁶⁸ Voir Bellavance Guy, Valex Myrtille, de Verdalle Laure, « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'Art*, n°9-10, 2006, pp. 125-143 ; Robette Nicolas et Roueff Olivier, « An eclectic eclecticism: Methodological and theoretical issues in the quantification of cultural omnivorism », *Poetics*, n°47, 2014, pp. 23-40.

Conclusion

Ni les goûts des consommateurs, ni la valeur des artistes et des œuvres ne sont le simple produit de l'action des instances de légitimation et des prescripteurs professionnels. Il ne suffit pas de remarquer que les informations circulant à l'intérieur des groupes de pairs réduisent l'incertitude sur la valeur des biens diffusés : ces groupes d'amateurs prennent activement part à la définition de cette valeur. Bien entendu, les artistes et les œuvres sont toujours précédés par leur plus ou moins grande notoriété et les représentations qui leur sont associées, notamment celles liées à leur position au sein du répertoire. Mais même lorsqu'il se conforme à la hiérarchie des valeurs du champ de production, aucun groupe de pairs ne laisse inchangé la valeur symbolique des produits qu'il consomme : il la renforce, ou parfois l'affaiblit, à travers l'acte de consommation et les évaluations qui l'accompagnent, même lorsqu'elles ne font que répéter le discours des prescripteurs professionnels. En ce sens, le fonctionnement de ces collectifs comme instance de légitimation et de production de la croyance en la valeur de certains biens culturels contribue directement au plaisir esthétique éprouvé lors de leur appropriation.

Pour comprendre la dynamique à l'œuvre au sein de ces groupes, il ne suffit pas de les analyser comme des « dispositifs d'aide à la décision »⁶⁹ ou de « conseil »⁷⁰ : leur action sur les goûts et sur la valeur des productions repose sur des relations de prescription et de délégation des choix, ainsi que sur des relations d'initiation qui s'organisent en fonction des hiérarchies informelles, fondée sur des ressources et une définition de l'excellence spécifiques à la pratique, et dans lesquelles peuvent se retraduire des rapports sociaux de sexe, d'âge ou de classe. Ainsi, on a pu voir comment la distinction entre initiés et connaisseurs tendait à organiser implicitement ces relations au sein du groupe étudié. On rejoint sur ce point Martine Burgos et *alii* à propos des sociabilités lectorales lorsqu'ils constatent que

⁶⁹ Karpik Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des Sciences humaines), 2007.

⁷⁰ Pasquier Dominique, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *art. cit.*

« les " gros lecteurs " exercent des effets de domination et de prescription sur les autres lecteurs »⁷¹.

L'identification des ressources et des hiérarchies internes au groupe s'avère donc indispensable pour comprendre les opérations de valorisation à l'œuvre en son sein. En effet, si l'attribution de valeur peut s'appuyer sur l'unanimité spontanée des membres en faveur d'un artiste, elle repose bien souvent sur la relation à double sens qui s'établit entre l'autorité reconnue aux connaisseurs en vertu de leurs ressources, et la qualité attribuée aux artistes et aux œuvres que les connaisseurs célèbrent et prescrivent. La notion de micro-économie des biens symboliques nous semble être un outil approprié pour décrire ces mécanismes collectifs capable d'engendrer légitimité et croyance dans la valeur des artistes au sein des groupes de pairs. Cette micro-économie passe notamment par les processus d'initiation à la pratique et par des transferts de crédits symboliques entre les amateurs les plus à même de mobiliser les ressources spécifiques et les artistes qui font l'objet d'évaluations.

La description de cette micro-économie des biens musicaux nous a ensuite conduit à interroger son rapport avec la hiérarchie des valeurs diffusée par le champ jazzistique et avec les normes de la légitimité culturelle. Quel est le degré d'autonomie de ce cercle de sociabilité conçu comme lieu de coproduction des valeurs et du goût ? Sur ces questions, l'analyse invite à conclure de façon nuancée. Comme les communautés de fans, le groupe n'a pas le pouvoir de sélection, de valorisation et de prescription dont disposent les intermédiaires professionnels⁷². Il agit néanmoins sur la circulation des biens culturels en choisissant et en valorisant ou, à l'inverse, en dénigrant certains musiciens et leurs productions. Les opérations de crédit sont avant tout dirigées vers un segment de l'offre, son avant-garde, au détriment notamment du pôle stylistique traditionnel et du pôle de grande diffusion à l'égard duquel les amateurs adoptent une posture critique. La valorisation de l'avant-garde se produit surtout sous l'influence des connaisseurs, dont l'itinéraire

de jazzophile est marqué par la « progressivité » des préférences⁷³, soit la propension à aimer des œuvres de plus en plus pointues sur le plan formel. Si leurs prescriptions à cet égard ne sont pas toujours suivies, elles tendent néanmoins à agir sur le goût des initiés, comme on l'a vu dans la partie sur l'initiation, et sur la valeur que possèdent ces formes musicales au sein du groupe. Sous cet angle, les amateurs se livrent bien à une manipulation du cours des valeurs, ils ne reproduisent pas simplement la hiérarchie qui se dégage du champ de production jazzistique. Non pas que le *free jazz* et les musiques les plus improvisées manquent de légitimité artistique ou institutionnelle, au contraire, mais leur visibilité n'est pas supérieure à d'autres pôles stylistiques dans les magazines spécialisés, l'offre de concerts, la production discographique et la diffusion radiophonique. Vu sous cet angle, on peut donc considérer que ce collectif tend, sous l'influence des connaisseurs, à établir une hiérarchie des valeurs qui, sans subvertir celle du champ de production du jazz, n'en est pas le simple décalque. A partir de ce cas précis, il est ainsi possible d'envisager une division du travail de valorisation entre les intermédiaires professionnels et les groupes de pairs qui ne renvoie pas à l'idée d'une simple chaîne de coopération horizontale mais à des luttes de classement dont il s'agit de rendre compte sociologiquement.

Pour autant, peut-on conclure à l'autonomie du collectif, autrement dit à l'évaluation des biens jazzistiques selon des critères qui lui seraient propres ? Si l'enquête permet de mettre en évidence le rôle actif des jazzophiles dans la production des valeurs et des hiérarchies jazzistiques, force est pourtant de constater que cette activité s'inscrit la plupart du temps dans la droite ligne de la légitimité non seulement jazzistique mais aussi, plus généralement, culturelle. De nombreux indices dévoilent chez ces jazzophiles, et notamment parmi les plus férus d'entre eux, l'efficacité de la socialisation à la culture légitime, dont le jazz est devenu un composant⁷⁴. La prédilection pour les concerts, les lieux fréquentés, l'homogénéité des préférences avec les clivages qui traversent le champ de production, l'attention

⁷¹ Burgos Martine, Evans Christophe, Buch Esteban, *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs. Trois études sur la sociabilité du livre*, op. cit., p. 30.

⁷² Voir Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Sofio Séverine (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, op. cit.

⁷³ Menger Pierre-Michel, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », art. cit.

⁷⁴ Lizé Wenceslas, « La légitimité du jazz et des musiques savantes, des statistiques sur lrs publics à la critique en ligne », art. cit.

renouvelée à l'actualité du jazz et à ses développements contemporains, les choix musicaux qui associent les « valeurs sûres » à la rareté et à l'audace de l'avant-garde, sont autant d'éléments qui renvoient au stade le plus avancé du processus d'institutionnalisation et d'esthétisation du jazz, à l'opposé de ses usages fonctionnels (danse, divertissement, ameublement) et de ses produits les plus conventionnels. Si l'importance accordée au jazz d'avant-garde peut être interprétée comme une singularité propre au groupe, elle peut aussi être considérée comme l'intériorisation du sens de la distinction selon les principes de la légitimité culturelle telle qu'elle se traduit dans le monde du jazz. En somme, la micro-économie des biens musicaux dont nous avons décrit le fonctionnement est en affinité avec les critères qui fondent la légitimité culturelle au sein des arts et des genres consacrés. Loin de s'affranchir de l'activité prescriptive des professionnels du jazz, le groupe produit des effets de légitimation et de socialisation qui tendent, dans l'ensemble, à inculquer chez ses membres les classements prescrits par les institutions du jazz, eux-mêmes reproduisant sous une forme spécifique l'ordre culturel légitime. Le groupe, et en son sein tout particulièrement les connaisseurs, apparaissent comme un prolongement – indispensable à la réception – des institutions jazzistiques, c'est-à-dire comme les médiateurs du goût que l'on peut dire *institutionnalisés*. Au-delà de l'influence qu'ils exercent sur le choix des produits, les connaisseurs assurent finalement le lien, auprès d'amateurs moins chevronnés, entre l'histoire du genre et son actualité, entre le champ de production et le public, entre le goût à l'état institutionnalisé (produit au sein du champ et prescrit notamment par la critique) et celles et ceux qui l'ont moins incorporé.