

CHANTEUSE DE JAZZ N'EST POINT MÉTIER D'HOMME

L'accord imparfait entre voix et instrument

Marie Buscatto

Editions Technip & Ophrys | « [Revue française de sociologie](#) »

2003/1 Vol. 44 | pages 35 à 62

ISSN 0035-2969

ISBN 2708010441

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2003-1-page-35.htm>

Pour citer cet article :

Marie Buscatto, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie* 2003/1 (Vol. 44), p. 35-62.
DOI 10.3917/rfs.441.0035

Distribution électronique Cairn.info pour Editions Technip & Ophrys.

© Editions Technip & Ophrys. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Marie BUSCATTO

Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme L'accord imparfait entre voix et instrument*

RÉSUMÉ

Une double différenciation sexuelle traverse le monde du jazz français. Alors que le jazz est un monde d'hommes, les chanteurs sont d'abord des femmes. Mais surtout, les chanteuses sont situées aux échelons inférieurs de la renommée et de la valeur musicales. Une enquête ethnographique saisit au cœur même de la pratique musicale trois processus sociaux produisant et légitimant cette hiérarchisation « sexuelle ». Des conceptions sexuées de la musique séparent instrumentistes et chanteuses. Quand elles s'attachent à interpréter, les instrumentistes rêvent de composer, associant les chanteuses au jazz commercial, dénigré et dévalorisé. Des conventions sociales, langagières et musicales « masculines » guident les relations de travail, rendant difficiles l'accès et le maintien des femmes chanteuses sur le marché de l'emploi musical du jazz. Des stéréotypes féminins, partagés par l'essentiel des musiciens, rendent les femmes chanteuses peu « employables » et les enferment dans des positions musicales illégitimes. Une hiérarchisation conflictuelle s'instaure ainsi alors même qu'une grande majorité de ces musiciens aspire à vivre une « parité » harmonieuse.

« Laurence Allison, Carole Escoffier, Anne Ducros : trois chanteuses depuis longtemps appréciées dans le monde des clubs, des festivals, des ateliers vocaux mais qui n'ont pas atteint la grande notoriété, sans doute parce qu'elles ne jouent pas le jeu de la féminité décollée, et aussi parce qu'elles ont du jazz une conception rigoureuse. » (1)

Ces quelques mots de Michel Contat révèlent au plus près la double différenciation sexuelle à l'œuvre sur la petite planète du jazz français – petite par le nombre de musiciens (2) comme par l'audience (3). Alors que le jazz est un

* Je remercie Howard Becker et Françoise Piotet dont les encouragements m'ont incitée à explorer ce qui n'étaient encore que des intuitions. Je remercie Jean-Pierre Hassoun ainsi que les membres du comité de rédaction de la revue, tout particulièrement Alain Chenu, pour leurs critiques et suggestions constructives. Sans la confiance, l'ouverture d'esprit et l'humour des musiciens et des musiciennes de jazz, ce texte n'aurait jamais pu exister. Qu'ils et elles en soient ici chaleureusement remerciés.

(1) Voir M. Contat « Laurence Allison Sextet », *Télérama*, 2678, 9 mai 2001, p. 116.

(2) Les chiffres oscillent, selon les sources, de 1 500 (chiffre mentionné par Philippe Coulangeon en 1999), à 4 000 personnes (chiffre obtenu par nos soins à partir du

Guide-annuaire du jazz en France 2000). À l'image des artistes peintres (Moulin, 1992), compter les musiciens de jazz s'avère périlleux. Ces chiffres sont fondés sur un principe d'autodéclaration et non sur des critères de revenus, de pratique effective ou de reconnaissance légale. Dans tous les cas, une grande partie de ces musiciens ne vit pas exclusivement en jouant du jazz (la variété, le rock, la techno, la chorale classique, la chanson ou la musique pour enfants sont autant d'exemples de diversification possible) et de la pratique de leur instrument (enseignement, animation culturelle ou écriture musicale pour citer les plus courants).

(3) Moins de 3 % des disques vendus en France relèvent du jazz.

monde d'hommes – plus de 95 % des musiciens de jazz français sont des hommes (4) – les chanteurs sont d'abord des femmes – 70 % des chanteurs sont des chanteuses (5). Mais surtout, même les chanteuses françaises les plus reconnues par leurs collègues ont une faible notoriété publique et ne vivent jamais principalement de leur art. En d'autres termes, elles se situent dans les sphères inférieures de la « hiérarchie informelle des emplois qui prend en compte les revenus, les horaires de travail et la réputation professionnelle que lui attribue la communauté musicale » (Becker, 1988, p. 128).

Cette double différenciation sexuelle fait l'objet de multiples discours au sein du monde du jazz. Tel Michel Contat, les critiques réputés attirent régulièrement l'attention sur les femmes (6) et les « filles » (7) de « qualité », sur les rares instrumentistes femmes de renom (8). Une grande majorité de musiciens s'affirme en faveur d'une plus grande présence féminine, à l'image de cet instrumentiste qui déclare : « J'ai un regret, que le jazz ne soit pas plus féminin. Si c'était possible, je serais partisan de la parité. » (9). Comme l'a montré Howard Becker au sujet des *jazzmen* américains (Becker, 1988, p. 111), tout phénomène pouvant relever d'une discrimination – sociale, ethnique ou sexuelle – est dénoncé par les musiciens français qui la jugent contraire à l'esprit de liberté et de créativité du jazz. Comment alors expliquer que non seulement « des domaines sexués se reconstituent dans des espaces mixtes » (Cacouault-Bitaud, 2001, p. 95) mais surtout que cette différenciation sexuelle entre musiciens se traduise par une hiérarchisation musicale, sociale et économique qui se réalise au détriment des unes – les chanteuses – par rapport aux autres – les instrumentistes (10) ?

Deux approches principales permettent d'expliquer les phénomènes de différenciation sexuelle dans le champ artistique. L'étude des trajectoires socioprofessionnelles des artistes appréhende au mieux les moments – l'enfance, l'école, en cours de carrière –, les croyances sociétales – une conception sexuée de l'instrument et de sa pratique – ou encore les logiques de l'activité artistique – disponibilité horaire, fonctionnement des réseaux

(4) Ce chiffre approximatif est fondé sur le *Guide-annuaire du jazz en France 2000*. Certains instruments se révèlent particulièrement « fermés » aux femmes (moins de 2 % des trombonistes, des batteurs, des trompettistes ou des guitaristes sont des femmes) quand d'autres se révèlent plus « ouverts » comme le piano, la flûte ou le violon. Aucun instrument, excepté le chant, n'est pratiqué par plus de 11 % de femmes.

(5) Sur un total de 133 chanteurs déclarés dans le *Guide-annuaire du jazz en France 2000*, 93 sont des femmes. Ce chiffre de 133 est *a priori* supérieur au nombre effectif de chanteurs de jazz professionnels quand on sait que Claude Nougaro, Sacha Distel ou Michel Leeb sont comptés ici comme chanteurs de jazz.

(6) Voir S. Siclier « Les femmes du jazz à La Villette », *Le Monde*, 1-2 juillet 2001.

(7) « Au chapitre des découvertes sérieuses, les filles, celles qui devraient être dans tous les festivals de l'été. » Voir F. Marmande « À Uzeste, l'utopie musicale à la fête », *Le Monde*, 23 août 2001.

(8) Pour exemple, voir les propos recueillis par T. Lepin « Joëlle Léandre : "Ce qui me fait tenir, c'est la colère" », *Jazzman*, 77, février 2002, pp. 34-35.

(9) Phrase prononcée par un musicien renommé que nous avons rencontré au printemps 2001.

(10) Dans la suite du texte, nous distinguerons systématiquement instrumentistes et musiciens, ces derniers englobant chanteuses et instrumentistes.

sociaux – qui sous-tendent la différenciation sexuelle. Cette approche saisit de manière éclairante la moindre présence des femmes dans un champ artistique comme l'ont montré Dominique Pasquier pour les artistes peintres (Pasquier, 1983) ou Hyacinthe Ravet (2000) pour les clarinettes d'orchestres symphoniques. Elle explique la première forme de différenciation sexuelle à l'œuvre dans le jazz : des femmes chanteuses, des hommes instrumentistes. Mais cette perspective n'appréhende pas les processus de production et de légitimation de la hiérarchisation musicale qui l'accompagne, situant les chanteuses aux échelons les plus bas de la renommée musicale et des conditions d'emploi (11).

D'où l'approche interactionniste choisie, qui voit dans la rencontre entre instrumentistes et chanteuses, dans l'interaction musicale entre ces deux catégories de musiciens, le lieu principal de réalisation, d'expression et de négociation de cette hiérarchisation sexuée. « *It is here that sex-class makes itself, here in the organization of face-to-face interaction, for here understanding about sex-based dominance can be employed as a means of deciding who decides, who leads, and who follows.* » (12). Dans cette rencontre se négocient aussi bien les règles qui guident le jeu collectif entre les musiciens que les termes de la *bonne musique* à jouer. Dans ce moment se définissent les conventions esthétiques, musicales et sociales qui orientent les relations entre musiciens tout comme se construit la *matière musicale* (13) dans laquelle prennent sens et se révèlent les faits musicaux. Cette approche méthodologique s'avère d'autant plus nécessaire que l'essentiel des instrumentistes, des critiques ou des producteurs de jazz appellent de leurs vœux une coopération musicale active, fructueuse et équilibrée avec de « vraies » chanteuses. On ne tente pas ici d'identifier des mécanismes explicites de discrimination ou de ségrégation envers les chanteuses, mais plutôt de révéler des processus sociaux implicites de hiérarchisation entre les musiciens de jazz qui situent « naturellement » les chanteuses, même les plus reconnues, aux échelons inférieurs de la scène du jazz français.

Nous chercherons donc à saisir, au cœur même de la pratique musicale, les modalités de production et de légitimation de la hiérarchisation qui s'opère « naturellement » entre chanteuses et instrumentistes sur la scène du jazz française. Nos analyses se fonderont principalement sur une enquête ethnogra-

(11) En d'autres termes, il ne s'agit pas ici d'étudier la féminisation d'une activité ou d'un statut (les enseignantes, les avocates, les cadres), l'absence de femmes (les policiers, les militaires, les ouvriers industriels) ou d'hommes (les assistantes maternelles, les secrétaires) dans une activité donnée, mais la construction d'une hiérarchisation sexuée au sein d'une même activité (à l'image des médecins et des infirmières ou des cadres techniques et des secrétaires).

(12) Erving Goffman conclut d'ailleurs ce passage en affirmant : « *Again, these scenes do*

not so much allow for the expression of natural differences between the sexes as for the production of that difference itself. » (Goffman, 1997, p. 208).

(13) Expression empruntée à Alfred Willener (2000) qui, dans le prolongement d'Adorno, voit dans la *matière musicale* (l'œuvre et ses possibles interprétations) la « sédimentation déposée par la société ». Cette approche épistémologique de l'analyse du fait musical est également défendue par Anne-Marie Green dans le livre qu'elle a dirigé sur ce thème (2000).

phique menée pendant quatre années auprès de soixante-dix-sept musiciens de jazz professionnels aux instruments, styles musicaux, niveaux de réputation et d'ancienneté professionnelle variés. Afin de mieux saisir l'imaginaire qui accompagne les pratiques et les paroles observées, ce matériau ethnographique sera complété par les entretiens effectués au cours de l'année 2001 auprès de vingt musiciens et une lecture systématique de la presse spécialisée (14). Les conditions d'enquête ainsi que les caractéristiques socioprofessionnelles des musiciens observés sont détaillées dans l'annexe méthodologique.

L'analyse des conditions d'emploi et de travail des chanteuses de jazz les situe aux échelons les moins élevés de la hiérarchie économique, sociale et musicale du monde du jazz français. Trois processus sociaux se complètent alors pour produire et légitimer cette hiérarchisation musicale. Des conceptions sexuées de la musique séparant instrumentistes et chanteuses régissent en partie cette valorisation négative des chanteuses. Quand les chanteuses s'attachent à interpréter, les instrumentistes rêvent de composer, associant les chanteuses au jazz commercial, dénigré et dévalorisé dans le monde du jazz français. Cette explication esthétique, malgré sa relative efficacité, ne suffit pas à comprendre les nombreuses exceptions rencontrées tout au long de notre enquête. Des conventions sociales, langagières et musicales « masculines » guident les relations de travail, rendant difficiles l'accès et le maintien des femmes chanteuses sur le marché de l'emploi musical du jazz. Des stéréotypes féminins, partagés par l'essentiel des musiciens rencontrés, rendent les femmes chanteuses peu « employables » et les enferment dans des positions musicales peu légitimes.

La hiérarchisation négative des chanteuses de jazz

***Précarité structurelle de l'emploi* (15)**

Le statut d'intermittent du spectacle (16) se trouve au cœur du fonctionnement du marché de l'emploi dans lequel évoluent les musiciens de jazz, organisant une « précarité structurelle de l'emploi ». Pour des raisons

(14) Pour des raisons évidentes de confidentialité, nous ne donnerons aucun nom et éviterons toute citation ou tout exemple qui permettrait d'identifier les personnes.

(15) Expression utilisée par Isabelle Daugereilh et Philippe Martin (2000, p. 78) pour caractériser la situation des 55 750 intermittents français du spectacle (tous secteurs confondus, chiffre de 1998) et qui s'applique parfaitement à la situation des musiciens de jazz.

(16) Dérogatoire du droit commun, ce statut

permet une assimilation relative des artistes au statut de salarié malgré la multiplicité des emplois aux durées courtes et la relative indépendance face à l'employeur. Les périodes d'inactivité ouvrent droit au chômage considéré par les artistes rencontrés comme faisant partie intégrante de leur salaire. Pour obtenir ce statut, l'artiste doit justifier d'un minimum de 507 heures de travail rémunérées ou de quarante-trois cachets déclarés dans les 12 mois précédents (Daugereilh et Martin, 2000).

économiques et sociales, le marché de l'emploi des musiciens de jazz apparaît instable, concurrentiel et fragile (17).

Les engagements courts se multiplient, le concert unique payé au *cachet* (18) étant devenu l'unité de compte principale de l'activité du musicien de jazz. Un groupe de jazz qui *tourne bien* joue rarement plus de dix fois par an, obligeant les musiciens à participer à diverses formations. La plupart des musiciens observés joue ainsi dans une dizaine de groupes dans l'année, de la *date* occasionnelle comme remplaçant d'un titulaire absent au groupe constitué qui tourne sur un répertoire précis, enregistre des disques et bénéficie d'une notoriété établie dans le monde du jazz. La multiplication des prétendants à l'entrée sur ce marché saturé oblige également une majorité de ces musiciens à développer un effort soutenu de recherche d'engagements et de participations à de nouveaux groupes comme titulaires et remplaçants. La faiblesse de ce secteur musical dans le marché du disque implique que ce dernier reste une ressource financière mineure. La pratique généralisée du travail au noir (les musiciens rencontrés parlent d'environ une date sur deux qui n'est pas déclarée) amène tout musicien à doubler le chiffre officiel de concerts réalisés afin d'obtenir le statut d'intermittent du spectacle. Autant d'éléments qui obligent les musiciens à multiplier les engagements, voire, pour les moins renommés, à diversifier leurs activités dans des secteurs périphériques (enseignement, animation d'événements, musiques différentes).

Pour gérer cette précarité, les musiciens de jazz circulent au sein de réseaux informels d'affinités qui assurent leur coopération régulière (Becker, 1988). Ces réseaux sont avant tout construits sur un clivage stylistique relativement étanche entre jazz « traditionnel » (les styles joués sont antérieurs au *bebop* : *middle jazz*, *swing* ou *New Orleans*), jazz « moderne » (les styles joués sont postérieurs au *bebop* : *hard bop*, *ouvert*, *neo bop* ou *post hard bop*) et « musiques improvisées » (situées aux frontières du jazz, de la musique contemporaine et des musiques du monde). L'emploi d'un musicien dépend alors de son niveau d'insertion et de réputation au sein de l'un de ces réseaux.

Pour tout musicien, vivre principalement du jazz suppose donc d'être à la fois *leader* d'un groupe et recruté par d'autres pour jouer à leurs côtés comme *sideman*. Tout groupe de jazz est en effet organisé par un *leader* qui recrute les musiciens – les *sidemen* – choisit le répertoire (*compositions* ou *standards*), trouve les *gigs*, organise les enregistrements et la diffusion des disques. Quand ils sont appelés, les *sidemen* sont censés se mettre au service de la musique proposée par le *leader*. Afin de vivre principalement du jazz, tout musicien doit donc assurer la position de *leader* pour un maximum de deux ou trois groupes de jazz et être recruté comme *sideman* dans plusieurs

(17) Ce paragraphe doit beaucoup à l'étude menée par Philippe Coulangeon entre 1994 et 1998 sur le travail et les carrières des musiciens de jazz français (Coulangeon, 1999).

(18) Toutes les expressions des musiciens de jazz sont mises en italique la première fois où elles sont utilisées.

groupes aux configurations variées – du concert-soliste au Big Band structuré – pour les autres occasions de jeu (19).

Les chanteuses ne vivent pas du jazz

Or, les chanteuses, à l'inverse de tous les instrumentistes rencontrés, ne sont presque jamais appelées par d'autres musiciens pour participer comme *sidewomen* à leur groupe (20). En d'autres termes, même quand elles connaissent de nombreux musiciens, elles ne sont pas considérées par eux comme participant au fonctionnement effectif de l'un des réseaux sociaux qui organisent l'emploi des musiciens de jazz français. Les exceptions à cette règle sont la participation à un groupe de jazz vocal ou à un Big Band traditionnel. Mais ces exceptions sont trop rares pour assurer aux chanteuses un emploi stable dans le temps. Toutes les chanteuses observées appartenaient ou avaient appartenu à un tel groupe sur une ou plusieurs années. Mais même pour les plus réputées, cela ne suffisait jamais à les faire vivre. Le nombre de groupes vocaux français est trop faible pour assurer une embauche régulière et stable (on appartient au mieux à un groupe vocal et/ou un Big Band sur une année) et garantir un financement suffisant pour vivre du jazz (jamais plus de dix concerts dans l'année). Les instrumentistes rencontrés confirment à leur manière cet état de fait en ne recrutant pas de chanteuse dans leur groupe principal, celui dont ils sont *leaders*. Alors même qu'ils participent presque tous comme *sideman* à au moins un groupe avec chanteuse, ils n'appellent pas de chanteuse comme *sidewoman* dans le leur. La norme semble être ici que l'on ne recrute pas une chanteuse mais que l'on est recruté par elle pour jouer sa musique. Quant aux chanteurs, leur situation est équivalente à celle des chanteuses dans les rares cas où ils ne sont pas également instrumentistes (une situation observée). Mais dans la plupart des cas, les chanteurs sont plutôt regardés comme des instrumentistes qui chantent et cette double casquette apparaît comme un atout qui leur permet, selon leurs dires, d'être régulièrement « invités à droite, à gauche ».

La conséquence directe de cette situation est qu'à l'inverse des chanteuses américaines, peu de chanteuses françaises, même les plus reconnues par les musiciens, vivent uniquement en jouant de la musique (21). Elles ne peuvent obtenir, par leur seule activité musicale, le nombre de cachets nécessaires à l'obtention du statut d'intermittente de spectacle. Toutes les chanteuses

(19) Certains musiciens vivent même pleinement d'une pratique musicale jazz sans être *leaders* ou en ne le devenant que tardivement (la quarantaine passée) étant des *sidemen* très demandés. Ce cas semble assez répandu chez les batteurs et les contrebassistes, membres de la *section rythmique*.

(20) Nous reviendrons sur les raisons de cette situation dans la suite de l'article.

(21) Il ne faut en effet pas confondre la situation des chanteuses de jazz américaines (Diana Krall, Cassandra Wilson ou Dee Dee Bridgewater) qui, en France, font partie des meilleures ventes de disques de jazz actuel et obtiennent les meilleurs cachets du secteur et celle des chanteuses françaises qui, même pour les plus reconnues, ne vivent que rarement de leur seule activité musicale.

rencontrées vivent de manière principale d'une autre activité (enseignement musical dans la majorité des cas, mais également direction de chorales, choriste de studio, voix publicitaire, communication dans le secteur musical). Cette position apparaît pourtant subie par les chanteuses :

« J'aime bien être *sidewoman*. J'aime bien faire ce genre de choses. » À la question : « C'est courant ? » la chanteuse répond : « Pas tellement cette année ». Après plusieurs questions dans ce sens, il s'avère que cette chanteuse, pourtant réputée, a eu en moyenne une seule expérience de *sidewoman* par an ces cinq dernières années. (Chanteuse, F, M, MC, R) (22).

Même si elles valorisent leurs activités périphériques et en parlent avec respect, les chanteuses développent de multiples stratégies pour limiter au mieux le temps dévolu à ces activités afin de se consacrer à leur musique (répétitions, enregistrement d'un disque, réalisation de concerts, construction d'un répertoire). Elles considèrent aussi que l'absence ou la rareté d'engagements dans le jazz en dehors de leur groupe limite leur capacité à jouer du jazz, à faire des rencontres musicales fructueuses, à travailler la musique qu'elles aiment, à évoluer dans leur musicalité. Être appelée est, enfin, une situation valorisée et vécue comme un moment de repos, de détente, loin de la difficulté à diriger un groupe, à trouver des dates, à tout organiser :

Parlant d'une première expérience de *sidewoman*, une chanteuse explique : « C'est dur car je n'ai pas l'habitude d'accompagner. Il faut se mettre dans le *trip* de l'autre, dans son monde. C'est pas facile. Mais je comprends parce que moi aussi je suis *leader*. Ça fait du bien, ça repose. » (Chanteuse, F, T, D, F).

Un complément alimentaire pour les instrumentistes

À l'inverse, une majorité d'instrumentistes joue dans au moins un groupe dont la chanteuse est leader. L'ensemble des chanteuses participe en effet à créer une part non négligeable du travail musical des instrumentistes de renommée faible et moyenne. Les chanteuses sont demandées par les organisateurs de certaines situations musicales : soirées privées, bals, cafés, restaurants, hôtels ou animations commerciales. Ces cachets sont intéressants pour les instrumentistes puisqu'ils sont souvent plutôt bien rémunérés. Ils sont généralement déclarés et donc utilisables pour obtenir le statut d'intermittent du spectacle. Enfin, ils considèrent qu'ils demandent moins de travail de répétition puisque le répertoire est souvent composé de *standards* connus. Une chanteuse de faible notoriété qui cherche activement des dates assure ainsi aux musiciens de son groupe une dizaine de dates dans l'année, ce que peu de groupes sans chanteuse de notoriété équivalente sont capables d'assurer.

Or, il semble admis par l'essentiel de ces instrumentistes qu'ils jouent avec une chanteuse pour des raisons alimentaires. Les instrumentistes n'hésitent pas à exprimer cet état de fait entre eux comme le traduit l'anecdote que nous a racontée une chanteuse lors d'une discussion informelle.

(22) Le sens de ces initiales est donné dans l'annexe méthodologique et correspond au profil socioprofessionnel des musiciens cités.

Après une rencontre avec deux musiciens lors d'un *bœuf* (23), elle leur propose de jouer plus longuement afin de tester l'idée d'un groupe. Les musiciens se montrent intéressés et un rendez-vous est pris pour une répétition dans un studio. La répétition a lieu pendant deux heures, ils jouent des standards qu'elle a amenés avec elle, des idées d'arrangements sont testées, la chanteuse perçoit l'ambiance comme agréable et ouverte. À la fin de la *session*, ils prennent rendez-vous pour renouveler l'expérience. Les musiciens se disent intéressés par la formule et satisfaits de la collaboration engagée... Rentrée chez elle, la chanteuse écoute la répétition enregistrée sur son magnétophone. Elle a alors « l'horrible surprise » d'entendre les deux musiciens dénigrer son jeu musical alors qu'elle avait quitté la salle quelques minutes en oubliant d'éteindre son magnétophone. Ces derniers se plaignent du peu d'intérêt musical de la rencontre et de ses compétences jugées insuffisantes. La chanteuse appellera les musiciens pour annuler la prochaine répétition et arguera de son agenda trop chargé pour mettre fin à cette collaboration. Elle nous a dit avoir mis du temps à récupérer psychologiquement et humainement de cette aventure. (Chanteuse, F, T, D, F).

Les chanteuses ont rarement accès de manière aussi brutale à cette conception alimentaire du travail d'accompagnement. Les instrumentistes ne l'évoquent guère devant les chanteuses, ce type de commentaires rendant impossible toute relation de travail, comme le montre l'exemple cité. La norme partagée et affichée par les musiciens de jazz est en effet la primauté donnée au plaisir de jouer de la musique ensemble, de ne travailler qu'avec ceux que l'on apprécie musicalement. Même quand le répertoire ou la situation musicale ne sont pas appréciés (comme pour certaines soirées privées ou animations commerciales), on est censé jouer avec des musiciens que l'on respecte. Comme pour les musiciens de jazz observés par Becker, si l'on ne choisit pas toujours son public, on choisit ses partenaires. Jouer avec une chanteuse, comme avec tout autre musicien, ne peut apparaître comme strictement utilitaire. Ce sont donc à travers des discussions informelles, au cours des entretiens de recherche, à l'écoute des conseils donnés aux instrumentistes lors de sessions de formation ou dans les commentaires faits sur d'autres chanteuses en notre présence que ces jugements sur le travail avec des chanteuses ont été régulièrement entendus. Il arrive cependant que des musiciens l'évoquent devant une chanteuse comme le suggère cette observation réalisée au cours d'un concert.

Après une première partie d'un concert où jouaient en duo une jeune chanteuse et un jeune pianiste professionnels débutants, un des copains contrebassistes du pianiste lui lance en riant « Tu travailles pour manger ». La deuxième partie du concert (un Big Band instrumental auquel participait également le pianiste) était jugée par son collègue comme le *vrai* concert alors même qu'il était rémunéré au même tarif.

La nécessité économique et le temps consacré à jouer avec des chanteuses décroissent donc de manière parallèle avec le niveau de reconnaissance du

(23) Le *bœuf* ou *jam* est un moment privilégié où des musiciens jouent de manière impromptue sans avoir prévu les morceaux, les musiciens ou le temps de jeu. L'accord se fait entre les musiciens présents, morceau après morceau, le plus souvent autour de standards connus ou de phrases musicales simples à partir desquelles ils peuvent improviser. C'est une pratique constitutive de l'histoire du jazz qui

permet aux musiciens de jouer pour le plaisir (but officiel) et de rencontrer d'autres musiciens pour recruter ou être recrutés. Elle se réalise à la suite des concerts officiels, lors des soirées amicales, au cours de stages professionnels, lors de soirées programmées dans des clubs. Pour une description du *bœuf* et de ses fonctions sociales, voir William Bruce Cameron (1954).

musicien sur la scène de jazz française. Les instrumentistes français renommés ne jouent pas, ou peu, avec des chanteuses et généralement sur un mode ponctuel (accompagner une chanteuse étrangère renommée ou accepter une expérience impromptue). Sauf exception, jouer régulièrement avec des chanteuses reste l'attribut des musiciens, jeunes et moins jeunes, de faible renommée. Quels que soient leur style musical ou leur notoriété, les chanteuses se trouvent ainsi situées aux échelons inférieurs de la hiérarchie musicale et économique du monde du jazz professionnel en France.

Le jazz vocal, un jazz commercial et dévalorisé ?

« Les groupes avec chanteuse ne sont pas des groupes comme les autres. Un répertoire de standards, les arrangements ne sont pas aussi élaborés. Ça peut être joué par n'importe quel musicien bon lecteur. On peut jouer avec qui on veut. C'est un groupe et pas un groupe. » (Pianiste, H, T, D, F).

Cette affirmation émane d'un instrumentiste de faible notoriété qui passe plus de la moitié de son temps à jouer avec des chanteuses. Celui qu'il appelle son « vrai groupe » est un trio sans chanteuse qui, certes, ne joue que quelques dates par an, mais avec lequel il dit expérimenter la musique qu'il aime le plus, les standards des années soixante. De tels jugements ont été énoncés tout au long de notre enquête par des instrumentistes d'ancienneté, de renommée et de styles musicaux divers. Un groupe avec chanteuse n'est pas un « vrai » groupe et ne demande pas un travail, une compétence et une implication équivalentes aux autres groupes de jazz. Ce jugement esthétique explique-t-il la hiérarchisation négative à laquelle sont soumises les chanteuses ?

Liberté, émotion et recherche personnelle : des idéaux partagés

Dans leur grande diversité, les musiciens de jazz partagent les mêmes idéaux musicaux. Le jazz est associé à une recherche de liberté, d'émotion et d'authenticité. La musique jouée correspond à une volonté permanente de liberté créatrice :

« Le jazz, par essence, permet une folie que ne permettent pas d'autres musiques. C'est une musique de liberté. » (Chanteuse, F, I, D, Y).

« À partir du moment où y a de l'impro, c'est du jazz. Soit c'est trois notes et tout est ouvert. Soit c'est écrit, mais il y a une grande marge d'interprétation dans le son. Et c'est là que tu apportes ta manière de faire. » (Pianiste, H, M, MC, R).

Cette liberté permet à chacun d'exprimer sa personnalité, sa singularité, repérables par les choix sonores, harmoniques ou rythmiques de chaque musicien. C'est ainsi que se construit sa *personnalité musicale*, but ultime de cette recherche personnelle :

« Je cherchais ce que j'étais. J'ai essayé plein de choses pour me trouver. » (Chanteur, H, I, D, R).

« Tu choisis ton instrument, tes cymbales, ta manière de frapper et ça détermine ta personnalité musicale. » (Batteur, H, M, MC, R).

Il peut alors susciter des émotions, émotions qui doivent toucher le public et donner aux musiciens le « sens » de leur activité musicale :

« Le but du jeu, c'est de faire partager ta passion. Les gens doivent recevoir des ondes, ta passion. Si le public ne répond pas, c'est la tristesse. Ou alors, c'est de l'émotion. » (Chanteuse, F, M, MC, F).

« Tout le travail se justifie parce qu'on le fait devant des gens. C'est pour véhiculer une émotion que tu partages avec des gens. Mon travail, c'est de véhiculer des émotions. » (Contrebassiste, H, M, MC, R).

Des idéaux certes partagés, mais dont le sens dans l'expression musicale est différencié selon que l'on est instrumentiste ou chanteuse.

Deux univers musicaux, deux conceptions du travail musical

Le jazz comme composition instantanée

L'objectif affirmé de tout instrumentiste est d'inventer de nouveaux discours musicaux, de créer une musique originale par l'écriture de morceaux nouveaux (les *compos*) ; par la réécriture rythmique et/ou harmonique de standards du passé ; par le choix de sonorités nouvelles grâce à l'utilisation différente d'un instrument ou de plusieurs instruments inconnus ou à la combinaison imprévue d'instruments connus.

La mélodie et son interprétation sont considérées comme secondaires, l'essentiel de l'énergie étant consacré aux moments d'improvisation, à l'écriture de compositions ou d'arrangements. *Exposer la mélodie* est un préalable à la création musicale qui se réalise dans l'improvisation, moment où le soliste et les autres musiciens se retrouvent dans une création unique de l'instant. La mélodie servira encore à clore ce moment d'improvisation collective, à mettre en relief sa qualité, mais n'en constituera pas le cœur. C'est par l'originalité rythmique, harmonique ou sonore que les instrumentistes disent atteindre plaisir des instrumentistes et émotion du public.

Dès lors, le niveau musical apparaît comme une exigence évidente dans le choix des musiciens avec lesquels jouer. Ce niveau musical n'est pas évoqué de manière directe dans les entretiens. Les musiciens préfèrent parler de la musicalité, de l'état d'esprit, de l'expressivité ou de la sensibilité de leurs collègues. Cependant, quand on insiste sur ce thème, un certain niveau musical est défini comme la condition préalable à tout échange musical. Une bonne maîtrise de l'instrument et une relative virtuosité permettent seules au musicien de s'exprimer. La mise en œuvre fluide des règles harmoniques et rythmiques est à la base de toute communication. De même posséder une culture jazz solide protège contre le risque de répéter ce qui a déjà été fait, de jouer des *clichés*. Ce niveau musical permet de s'amuser avec le répertoire ou d'en créer un nouveau en toute liberté. Et ces qualités musicales sont bien au cœur de la pratique professionnelle du musicien de jazz. Les instrumentistes

les citent comme des capacités à travailler seuls. Les professeurs incitent les musiciens en formation à les développer. Les instrumentistes commentent le travail d'autres musiciens en mobilisant ces critères d'appréciation.

Le jazz comme musique d'interprétation

Du côté des chanteuses, la priorité est plutôt donnée à l'interprétation des thèmes, des mots que portent les mélodies. Chanter suppose d'interpréter des chansons et de raconter des histoires au public. « Je me considère vraiment comme *une* interprète et non comme *un* compositeur. » La musicalité et les sons comptent puisque l'interprétation comprend aussi un travail de création mélodique et rythmique : la mélodie n'est pas chantée telle qu'elle est écrite, de nombreux choix d'arrangements instrumentaux, rythmiques ou mélodiques sont réalisés. Mais ce travail musical est mis au service d'un texte qui raconte, qui est le support des émotions. On retrouve cette idée même chez les chanteuses contemporaines utilisant leur voix comme un instrument.

« Ce qui est important, c'est la prosodie. [...] Les mots, c'est important. Je dois trouver la réalité des sons. J'étais très frustrée de ne pas avoir de mots dans le groupe X. J'étais heureuse quand on a enfin choisi une chanson même si elle n'était pas très profonde. J'ai besoin d'un sens pour y mettre un son. Sinon, on ne va rien rencontrer. » (Chanteuse, F, I, MC, R).

Le choix du répertoire doit permettre de s'exprimer : des mélodies qui se chantent, des musiques qui permettent de raconter des histoires. *Exposer la mélodie* est au fondement du travail musical de la chanteuse. C'est dans l'interprétation textuelle et musicale de la mélodie que se joue l'essentiel du travail de la chanteuse et de son succès auprès du public. À l'inverse des instrumentistes, l'improvisation vocale, appelée *scat* par les musiciens de jazz, prend une importance secondaire dans le travail réalisé, et ce même s'il est source de plaisir et d'expression. Certaines chanteuses disent même l'éliminer de leur répertoire ou le limiter à son strict minimum. On retrouve d'ailleurs ce choix chez Billie Holiday qui refusa de chanter *bop* ou de *scatter* quand ces styles se développaient aux États-Unis (Feather dans Billard, 1994, p. 115).

Tensions incessantes entre chanteuses et instrumentistes

Si l'on en croit les musiciens concernés, ces différences dans la conception de la musique et du travail musical expliqueraient les tensions permanentes qui traversent la relation musicale entre chanteuses et instrumentistes.

Les instrumentistes se plaignent tous du peu d'intérêt, d'un point de vue musical, d'un groupe avec chanteuse. Ainsi, lorsque nous avons demandé aux instrumentistes de présenter les groupes dans lesquels ils travaillent, ils présentent les groupes avec chanteuse en dernier, voire, dans un cas sur deux,

« oublient » de les présenter (24). Ils citent en effet d'abord le ou les groupes dont ils sont *leaders* puis, par ordre décroissant de notoriété, les groupes dont ils sont *sidemen*. Par ailleurs, lorsqu'ils mentionnent telle ou telle chanteuse qu'ils disent apprécier, ils ne jouent plus avec elle. Deux raisons principales sont alors avancées.

D'un côté, leur niveau musical est jugé moindre et empêcherait la réalisation d'une « vraie » création musicale. Ce chanteur explique *a contrario* que sa pratique professionnelle d'un autre d'instrument lui permet d'avoir de bonnes relations musicales avec les instrumentistes :

« Comme les musiciens savent que je suis musicien, ça va. Ça se passe bien, je me mélange avec eux. » (Chanteur, H, T, MC, R).

Faire la chanteuse est une expression utilisée pour critiquer un instrumentiste qui ne mène pas son groupe, ne tient pas le rythme, n'inspire pas un esprit à la musique jouée. On parle de la *chanteuse armoire* qui ne sait pas donner le *tempo*, se perd dans la grille ou ne connaît pas sa tonalité. Ou encore, lors d'un atelier de formation de musiciens professionnels auquel nous participions, un instrumentiste donne le conseil suivant à un pianiste :

« Il faut apprendre à transposer si vous voulez accompagner des chanteuses. Elles changent toutes la tonalité. Et c'est jamais la même. Et encore, vous avez du pot si elles connaissent la tonalité. » (Guitariste, H, T, MC, Y).

Les chanteuses sont alors jugées comme des leaders illégitimes. Leur manque de connaissances musicales, leur moindre capacité à créer leur musique (écrire des arrangements ou composer des morceaux), la qualité jugée insuffisante de leurs improvisations sont autant de preuves données de leur absence de légitimité à diriger un groupe de jazz. Ce manque de légitimité justifierait leur moindre implication dans le groupe et dans la musique jouée, voire, dès que possible, leur refus de telles situations. On retrouve ici le manque de légitimité du chef d'orchestre classique si bien analysé par Robert Faulkner. L'absence de légitimité du chef d'orchestre crée le plus souvent des réactions de rejet distancié, de moindre effort ou de critique ouverte de la part des musiciens d'orchestre. « *Not suprisingly, inadequately defined cues and cognitions not only lack authoritativeness, they are themselves generators or causes of subsequent conduct such as open disrespect, sullenness, deliberately lowered work effort, selective inattention, sarcasm, and in general the making and taking of role distance.* » (Faulkner, 1973, p. 151).

D'un autre côté, la situation musicale laisserait moins d'espace à la création. Quel que soit le style musical de l'instrumentiste rencontré, il considère qu'accompagner une chanteuse est une situation peu intéressante musicalement. Il parle souvent de *soutenir* la chanteuse, de la *mettre en valeur*, la chanteuse étant *devant* et les instrumentistes *derrière* :

« Certains chanteurs ont tendance à penser qu'on est à leur service. Dans la variété, c'est le cas. L'interprète est celui qui définit la musique. Mais dans le jazz, le chanteur ne devrait pas avoir ce genre de propos. Il a tendance à ne pas prendre en compte les envies du bassiste ou du batteur. » (Batteur, H, T, MC, F).

(24) Nous avons alors dû poser des questions précises pour susciter leurs impressions, citant les noms des chanteuses ou des groupes auxquels ils participaient.

Le répertoire choisi serait également moins créatif. Parce qu'elles joueraient plus de standards, les arrangements seraient également plus pauvres, les échanges musicaux contraints par les mots et les demandes de la chanteuse. Parlant de leur collaboration jugée peu satisfaisante avec des chanteuses, ces instrumentistes expliquent ainsi :

« C'est pas un concert de jazz, ça se rapproche trop du tour de chant, c'est trop préparé. Y a de l'improvisation mais pas énormément de liberté. Elle ne prend pas de risques dans ce qu'elle fait. Il manque toute une dimension. » (Contrebassiste, H, M, S, Y).

« Le chant, c'est pas tout à fait pareil. Y a du texte. La plupart du temps, les références sont plus traditionnelles. On chante plus de standards que de musique originale. » (Pianiste, H, T, D, F).

Ce sentiment de dévalorisation qui entache le fait de jouer avec une chanteuse est tellement ancré dans les mots et les images de chacun qu'il fait parfois l'objet de contre-discours. Un duo chanteuse-piano programmé dans un club de musiques improvisées est ainsi présenté comme la rupture de cette situation d'accompagnement dévalorisante aboutissant à une vraie création musicale :

« Le piano est par excellence l'instrument d'accompagnement du chanteur. Là, il n'est plus question d'accompagnement ni de hiérarchie, mais de deux sources sonores aux multiples variations des plus infimes aux plus déclamatoires. » (Publicité de concert dans un club de musiques improvisées, automne 2001).

Les chanteuses rencontrées parlent de leur côté de musiciens souvent trop bavards, au discours trop riche, qui les empêcheraient de s'exprimer. Même si la qualité et l'originalité de la musique jouée sont valorisées, les *sidemen* devraient permettre l'interprétation du texte et de la mélodie. Elles se plaignent aussi de musiciens qui n'apportent pas des idées harmoniques et rythmiques adaptées, qui jouent trop fort ou qui s'intéressent peu au texte et à son sens. Une grande majorité est en revanche désireuse de rencontrer des instrumentistes prêts à composer ou à arranger leurs musiques, à proposer des ambiances sonores ou à alimenter leurs idées musicales, afin que leur travail de création puisse se consacrer à l'essentiel : l'interprétation des mélodies. Les chanteuses se plaignent ainsi souvent de ne trouver que difficilement des instrumentistes qui « jouent avec toi », qui s'impliquent dans la musique choisie, situation rarement décrite par les instrumentistes et les chanteurs. Après de nombreuses expériences jugées difficiles et sur lesquelles elle ne veut pas s'étendre, une chanteuse traditionnelle réputée parle ainsi du pianiste actuel de son groupe :

« Mon pianiste, c'est un des rares musiciens qui joue avec toi. J'hésite à utiliser le mot accompagner car ça enlève la participation. Lui, il se met à l'écoute. Ni devant, ni derrière. C'est très, très rare. » (Chanteuse, F, T, MC, R).

Cette autre chanteuse renommée évoluant dans le champ des musiques improvisées parle de son expérience difficile de l'improvisation dans des groupes officiels où les musiciens l'« abandonnent » par opposition aux *impros* libres avec ses amis dans des soirées amicales :

« Des fois, je me suis sentie abandonnée par quelqu'un qui m'accompagnait. Cette étiquette de chanteuse induit que l'instrumentiste accompagne le chanteur. Y a de ça parce que la voix, c'est particulier. Mais il m'est arrivé de faire des *impros* avec des amis. Il y

avait une si grande interpénétration de l'écoute qu'une musique commune se créait. » (Chanteuse, F, I, MC, R).

Quant aux qualités musicales travaillées par les chanteuses, elles apparaissent ici encore différentes de celles définies par les instrumentistes. L'attention est principalement portée sur le développement des capacités vocales (justesse, amplitude, timbre) et la diction (prononciation, fluidité, phrasé) qui permettent d'exprimer un texte, souvent écrit en anglais. La chanteuse travaille également sur son corps, sa personne, son mental, sa relaxation pour pouvoir raconter des histoires. Engager une thérapie, adopter un mode de vie jugé sain ou suivre des cours de yoga (ou toute forme parallèle de travail sur le corps ou l'esprit) sont autant de moyens usuels pour améliorer son expression, pour permettre le dévoilement de son potentiel. Le travail d'apprentissage des règles harmoniques ou rythmiques est alors défini comme un moyen de communiquer avec les musiciens et d'obtenir leur respect, et non comme un objectif en soi :

« En tant que chanteur, on nous demande d'abord l'expression, moins le langage musical. Si je reprends le piano c'est pour mon histoire et pour aller contre le mythe de la mauvaise chanteuse. » A la question : « C'est-à-dire ? », cette chanteuse répond : « La chanteuse qui par ses remarques va montrer qu'elle ne sait pas. La technique, ça aide à se faire comprendre et à se faire respecter. On se met au même niveau. » (Chanteuse, F, T, D, F).

Jazz vocal, jazz commercial, jazz sexué

L'univers des instrumentistes se voit accorder une valeur esthétique supérieure alors que les chanteuses se trouvent associées au jazz commercial, figure dévaluée du jazz depuis ses débuts commerciaux. Howard Becker avait déjà montré l'existence d'une telle distinction dans le monde du jazz américain des années cinquante entre un « vrai » jazz – musique complexe, créative et originale – et un jazz commercial, la musique de danse – simple à écrire et facile à écouter (Becker, 1988) (25). Le premier suppose une écoute attentive, silencieuse et respectueuse, source de plaisir et d'émotion. Ces musiciens jouent dans des salles de concert, des clubs réputés, des festivals, devant un public connaisseur. En revanche, le jazz commercial divertit en enfilant les clichés musicaux lors de soirées privées, de dîners dans des restaurants, d'animations commerciales devant un public peu attentif et guère connaisseur. Son principal attrait est d'apprendre le métier (pour les jeunes) ou de gagner de l'argent :

« Je fais des soirées privées pour gagner de l'argent. C'est rarement dans les soirées privées qu'on s'amuse. » A la question : « Pourquoi ? », l'instrumentiste répond : « On a plus de chances d'être là pour décorer ou faire un fond sonore que pour être écouté. Ça aussi, ça fait partie de la musique. En club ou en concert, une bonne soirée c'est quand on sent que quelque chose se passe entre le public et la musique. » (Batteur, H, M, MC, R).

(25) Distinguant le « jazz-variété » du « jazz d'origine » et dénonçant l'assimilation indigne dans une même appellation d'un jazz

créatif et d'un produit commercial, le philosophe Theodor W. Adorno a participé à la construction de cette valeur esthétique (1986).

Le choix d'un jazz mélodique et d'un répertoire plus traditionnel, l'importance accordée aux mots, leur définition de la musique comme un art d'interprétation, la place dévolue à la scène seraient autant de signes d'une dégradation de la musique jouée, et donc de son éloignement de la sphère légitime du jazz. Le peu d'importance accordée à la composition musicale éloignerait les chanteuses du « vrai » métier de musicien de jazz.

Or, cette différenciation des conceptions de la musique s'accompagne d'une hiérarchisation sexuée, socialement construite. L'accent porté sur les mots, sur le texte, sur les histoires racontées et les émotions qu'elles véhiculent relève de valeurs socialement construites comme féminines : le relationnel, la communication, la parole (Maruani et Nicole, 1989). La valeur accordée à la technique, à la création, à la virtuosité par les instrumentistes relèverait plutôt d'un monde masculin. Par leurs conceptions différenciées de la bonne musique et du travail musical, les chanteuses et les instrumentistes ne feraient que reproduire une socialisation sexuée qui dépasse le seul champ musical. Mais peut-on réduire la hiérarchisation sexuée à l'œuvre dans le monde du jazz français à cette seule explication esthétique ?

Femmes dans un monde « masculin »

À l'usage, cette double explication esthétique et technique, aussi éclairante soit-elle, apparaît partielle, masquant des processus sociaux moins visibles. Non seulement elle ne saisit que partiellement le caractère sexué de la distinction entre chanteuses et instrumentistes, mais surtout elle n'explique pas des réalités contraires. Les chanteuses que les musiciens eux-mêmes ne jugent pas commerciales et considèrent comme « sérieuses » se trouvent, elles aussi, enfermées aux échelons les plus bas de la hiérarchie musicale.

Une analyse des conventions musicales, sociales et langagières qui régissent les relations de travail entre musiciens complète alors avantageusement cette première explication de la hiérarchisation négative subie par les chanteuses dans le monde du jazz. Femmes dans un monde « masculin », les chanteuses doivent se comporter « comme des hommes » afin d'être reconnues et respectées par eux.

Une explication éclairante mais partielle

« Il n'y a pas de chanteuse intéressante dans le jazz aujourd'hui. » À la question : « Pourquoi ? », cet instrumentiste répond : « Il n'y a pas de grosses personnalités. Je laisse de côté celles qui ne sont pas bonnes mais je parle des gens qui chantent bien. » (Guitariste, H, T, S, R).

Comme l'exprime ce musicien « traditionnel » renommé, les chanteuses ne souffrent pas, ou pas seulement, d'une moindre compétence technique ou de

conceptions différenciées de la musique. « Celles qui sont bonnes » ne semblent guère mieux acceptées comme collègues par ce guitariste.

Nous avons reconstitué l'activité musicale de dix chanteuses reconnues par tous les professionnels du jazz comme des « chanteuses de qualité ». Les critiques de jazz leur dressent régulièrement des portraits louangeurs (à la sortie d'un disque, après un concert ou par des entretiens). Les instrumentistes émettent des commentaires favorables à leur sujet au cours des entretiens (des chanteuses citées comme contre-exemples positifs) ou lors de nos rencontres informelles. Les professionnels du spectacle reconnus (clubs de jazz, festivals, salles de concert) programment leur groupe.

Et pourtant, elles ne sont guère invitées comme *sidewomen* par les instrumentistes (une expérience par an au maximum). Elles ne vivent pas plus souvent du jazz que d'autres chanteuses ignorées ou dénigrées par ces mêmes personnes. Elles se consacrent à des activités périphériques de manière principale (enseignement, direction de chorales, gestion d'une association musicale, etc.). Elles se plaignent des mêmes difficultés de reconnaissance et de relation avec leurs collègues instrumentistes, et ce quel que soit leur style musical.

De surcroît, les chanteuses qui choisissent un répertoire contemporain et ont un niveau musical équivalent aux instrumentistes qu'elles rencontrent semblent confrontées aux mêmes difficultés que les autres chanteuses. De niveau technique comparable, se nommant vocalistes pour bien se démarquer des « chanteuses », utilisant leur voix comme un instrument, elles évoquent les mêmes difficultés relationnelles, économiques et musicales que des chanteuses évoluant dans le registre du jazz « traditionnel ».

On retrouve les mêmes jugements dévalorisants chez des instrumentistes « traditionnels » qui, dans leur jeu comme dans leurs discours, ne se démarquent guère des chanteuses dans la primauté donnée à la mélodie, dans le choix du répertoire, des arrangements, du style d'improvisation, des rythmes joués, en bref qui partagent un même esprit musical. Ils disent d'ailleurs le plus souvent, à l'image du guitariste évoqué précédemment, qu'ils n'apprécient guère de jouer avec des chanteuses, même « sérieuses ».

L'interprétation liée aux différences esthétiques et techniques ne permet pas non plus de comprendre comment ce chanteur « traditionnel », qui définit lui aussi son travail comme un art d'interprétation, soit, lui, régulièrement invité comme *sideman* et puisse vivre exclusivement du jazz :

« Je chante des standards. Pas de la musique conceptuelle mais surtout de l'*entertainment*. De belles mélodies harmonisées. C'est ce que j'aime, je suis assez classique. Ce que j'aime, c'est être lyrique. [...] J'aime jouer et interpréter de belles chansons, de belles mélodies. » (Chanteur, H, T, MC, R).

Une grande partie des chanteuses professionnelles rencontrées partagent enfin étrangement les critiques que portent des instrumentistes sur les chanteuses peu compétentes techniquement.

« Il y a des tas d'histoires drôles, que je raconte moi-même, sur l'incompétence musicale, sur le "Je suis devant". Je travaille pas comme ça, je suis plus une instrumentiste vocale qui peut être devant, mais voilà. » (Chanteuse, F, M, MC, R).

Elles semblent déterminées à se définir comme de « vraies » musiciennes de jazz en développant leurs compétences musicales :

« Si elle parle accord, cadence, rythme, elle est regardée différemment même si elle interprète mal. C'est un devoir par respect, pour être à égalité, pour pouvoir dire ce qu'on veut. » (Chanteuse, F, T, MC, F).

Créativité dans la confrontation, dévoilement dans la stabilité

« Y a peu de femmes car le milieu n'est pas accueillant pour elles. Z (une des rares instrumentistes femmes renommées en France) a eu du mal à se faire une place. Elles ont intérêt à être surcompétentes. Mais il vaudrait mieux lui demander à elle. C'est un truc très... On travaille dans des petites formations et y a un rapport au narcissisme éminemment masculin dans ce que ça a de désagréable. Les femmes ont dû passer par des attitudes machistes pour y arriver. » (Saxophoniste, H, I, S, R).

Cette citation exprime au plus près l'idée d'un fonctionnement social « masculin » qui oblige les femmes à adopter des comportements socialement masculins pour trouver leur place. Dans le monde du jazz, les musiciens doivent multiplier les rencontres rapides et intenses dans divers lieux musicaux. Une première raison à cette fluidité musicale est, comme nous l'avons déjà vu, économique : un groupe de jazz, même renommé, fait rarement vivre ses musiciens. Les musiciens doivent multiplier les engagements dans différents groupes pour vivre. Mais une deuxième raison, plus fondamentale car constitutive de l'esprit même du jazz, est musicale (26). Plus que par une forme d'emploi, le groupe de jazz est défini par les musiciens comme un lieu de rencontre, de création musicale collective, d'évolution individuelle par la confrontation avec d'autres musiciens. Toute rencontre musicale permet dans un même temps de créer une musique originale (ne pas se répéter est une obsession) et de rencontrer d'autres musiciens, d'« avoir le plaisir de jouer ensemble, de voir ce qui se passe ». Participer à des *bœufs* ou des *jams*, à des soirées entre amis qui finissent en jouant, à des stages dirigés par des copains qui permettent de jouer ensemble après les cours, à des *sessions* organisées chez l'un ou l'autre pour voir comment *ça sonne* sont autant de moments musicaux jugés fondamentaux pour s'inscrire dans un réseau musical et le faire évoluer. Accepter de jouer dans des groupes *impromptus*, limiter les répétitions au sein des groupes constitués, jouer des morceaux nouveaux en concert sont autant de valeurs fondamentales partagées par les instrumentistes :

« C'est tellement beau de faire des choses sur scène avec si peu de choses. Il faut tout inventer, tout gérer sur le moment, les nuances, la durée. Ça ne peut pas se gérer en *répét*. L'idée, c'est d'être dans la surprise permanente. Ce qui me plaît, c'est la surprise. » (Pianiste, H, M, MC, R).

(26) Cet esprit constitutif du jazz a été largement décrit dans des textes pourtant construits dans des contextes géographiques (États-Unis, Grande-Bretagne) et temporels

différents de celui observé (Cameron, 1954 ; Stebbins, 1968 ; White, 1987 ; Christian, 1987).

« Ce qui me plaît, c'est d'avoir des expériences très différentes, des personnalités très différentes, des musiques différentes. » (Bateur, H, M, S, R).

C'est dans la rencontre impromptue et dans la confrontation musicale qu'émergent des idées et des sensations nouvelles. Dès lors, les hommes, chanteurs comme instrumentistes, valorisent des *leaders* qui dirigent, des musiciens qui affirment leur discours, des expériences stimulantes et énergiques.

Or, les chanteuses expriment leur difficulté à s'insérer, à trouver leur place dans ce type de contexte musical. Elles tendent à rejeter des situations impromptues jugées traumatisantes, fatigantes et frustrantes. Elles regrettent de ne pouvoir répéter plus régulièrement avec leurs musiciens pour peaufiner le répertoire et trouver le ton juste. Elles se disent mal à l'aise, voire bloquées, dans des situations où il s'agit, du point de vue des instrumentistes, de « prendre sa place » (exiger son *chorus*, affirmer son discours, chanter plus fort). Les chanteuses disent préférer une ambiance peu agressive qui leur permettrait de se « mettre à nu », d'exprimer leurs sentiments pudiques si difficiles à partager et à faire émerger. Il s'agit d'avoir la place et le temps de s'exprimer, de se dévoiler, de se raconter en confiance. Elles se disent sensibles aux regards négatifs ou indifférents des instrumentistes qui les « bloquent ». Les chanteuses ont souvent le sentiment de devoir mener une lutte permanente et sans cesse renouvelée avec les musiciens pour s'imposer à eux. Il peut s'agir de crier lorsqu'elles chantent pour être entendues des musiciens, en dehors de toute considération musicale. Après une répétition difficile, une chanteuse professionnelle à laquelle je demandais conseil m'a ainsi dit de *gueuler* pour me faire entendre :

« Avec les musicos, t'es obligée de gueuler. Il faut y aller, t'as pas le choix. »
(Chanteuse, F, T, D, F).

Mais elles ont également l'impression que les musiciens portent un jugement négatif sur elles et que la rencontre est conflictuelle. Les chanteuses se sentent obligées de lutter musicalement et trouvent cette situation difficile à vivre et à supporter :

« Les instrumentistes veulent voir, ils sont un peu sceptiques, surtout pour les femmes. Cette réticence s'explique sûrement par leurs mauvaises expériences, ils attendent de voir. Ils ne te mettent pas en confiance. Ils ont un *a priori* sur toi. » (Chanteuse, F, T, MC, R).

Le plus difficile à vivre semble être que tout s'exprime dans l'indicible : le regard, le ton employé, les gestes. À notre question sur la manière dont se traduit cette hostilité, une chanteuse répond : « C'est physique. Un regard, la façon dont on te parle, au pire le regard sur le corps. C'est une boîte de verre. »

Dès lors, on comprend mieux pourquoi une grande majorité d'instrumentistes critiquent plutôt des chanteuses qui font des manières, qui s'écoutent trop chanter, qui ne sont pas stimulantes dans l'échange musical, qui obligent à jouer plus discrètement. La chanteuse est souvent critiquée par le musicien pour sa trop grande présence, l'insuffisante place laissée aux instrumentistes pour s'exprimer. Elle est accusée de tirer la couverture à elle, de prendre trop de place, de ne pas être ouverte aux propositions impromptues :

« J'aime jouer avec des chanteuses, mais les autres musiciens de mon groupe n'aiment pas trop. [...] C'est vrai que les chanteuses sont souvent chiantes. Elles tirent très vite la couverture à elles. Elles veulent jouer les morceaux où elles sont bien. »
(Saxophoniste, H, T, S, F).

« Le chant, j'ai horreur de ça. Je ne supporte pas les chanteuses. [...] En plus, ce sont des gens impossibles pour travailler, elles ont des *ego* démesurés. »
(Contrebassiste, H, T, S, Y).

Le langage formel comme seule monnaie d'échange

Les règles de l'échange musical sont également fixées par les hommes et s'opposent à celles qui semblent mieux convenir à une majorité de chanteuses. Un langage formalisé régit les échanges musicaux entre instrumentistes (Weber, 1998 [1920]). Les *leaders* amènent des partitions lors des répétitions ou donnent des indications techniques précises (enchaînement d'accords, structure rythmique) qui doivent permettre de démarrer l'improvisation collective. Pour faire évoluer un morceau ou pour indiquer comment le démarrer, le terminer ou l'arranger, les instrumentistes usent de codes harmoniques ou rythmiques formels. Alors que ce langage est largement maîtrisé et valorisé par les instrumentistes, même autodidactes, il semble plus difficile à manier pour les chanteuses. En partie, certes, parce que leur formation technique est moins avancée (une majorité de chanteuses n'a pas suivi une formation musicale complète, même tardive). Mais en partie, aussi, parce qu'elles valorisent l'intuition, l'*oreille*, le *feeling* jusque dans l'apprentissage de la musique. L'apprentissage du langage formel est avant tout réalisé pour pouvoir communiquer avec les musiciens et être respectées par eux. En partie, enfin, parce qu'elles ne se sentent pas à l'aise dans un langage formel pour exprimer un point de vue musical qui corresponde à leur conception de la musique. Même les musiciennes de formation semblent partager ce sentiment à l'image de cette chanteuse qui, sans être pianiste de jazz professionnelle, est capable de s'accompagner sur scène et d'écrire des partitions :

« Je ne suis pas très forte en communication. J'ai une idée en tête du son que je voudrais mais je n'arrive pas à l'exprimer. » (Chanteuse, F, T, D, F).

Nous avons pu observer à plusieurs reprises des chanteuses utiliser des métaphores, fredonner un rythme ou une mélodie aux instrumentistes, à charge pour eux de transformer cette indication informelle en musique formelle. Parce qu'ils attendent des indications précises, les instrumentistes se disent frustrés par des demandes floues, imprécises, inutilisables. Les chanteuses se heurtent à une demande de formalisation musicale de la part des instrumentistes, demande qu'elles jugent difficile à réaliser et qu'elles ressentent comme contraire à leur *feeling* et de nature à limiter leur expression. En partie technique, cette différence se révèle aussi langagière.

Le conjoint-musicien, aide et dépendance

Le conjoint-musicien apparaît alors comme celui qui permet à la rencontre de se réaliser « quand même ». Souvent, il recrute les musiciens, traduit les demandes de la chanteuse, écrit les arrangements ou explique les difficultés du métier vocal aux autres musiciens lors des soirées informelles entre amis. Le conjoint des chanteuses est en effet le plus souvent un musicien, musicien qui joue dans leur groupe, alors que pour les hommes, la norme est plutôt le conjoint-non musicien (27). Membre du groupe principal dirigé par la chanteuse, il en est aussi l'arrangeur des morceaux, le recruteur des instrumentistes, le gestionnaire implicite des relations au sein du groupe. Lorsqu'il ne participe pas de manière active au groupe principal de sa conjointe-chanteuse, il apparaît aussi bien comme aide indirecte dans la construction d'un réseau social d'affinités que comme figure protectrice implicite en raison de ses liens musicaux et/ou amicaux avec un ou plusieurs des membres du groupe de sa conjointe. Tout se passe comme si le conjoint-musicien était une donnée nécessaire – subjective et objective – à l'insertion des chanteuses dans ce monde professionnel.

Les chanteurs, eux, ne semblent pas suivre ce modèle. Instrumentistes qui chantent autant que chanteurs qui jouent d'un instrument – les chanteurs non-instrumentistes sont l'exception – leurs discours comme leurs parcours ressemblent plus à ceux des autres instrumentistes qu'à ceux des chanteuses. Ils ont suivi une formation technique, n'ont pas une conjointe-musicienne et n'évoquent pas de difficultés relationnelles avec les autres musiciens. Ils considèrent d'ailleurs que chanter leur a plutôt ouvert des perspectives nouvelles. Leur renommée comme chanteur est souvent supérieure à celle qu'ils ont comme instrumentiste. Leur double pratique instrumentale suscite des invitations fréquentes dans des groupes constitués. La difficulté pour les groupes vocaux ou les Big Band de trouver des chanteurs compétents semble, de plus, jouer en leur faveur sur le marché de l'emploi du jazz.

Dans cette opposition entre conventions masculines et féminines se dessine une fois encore une expression classique des formes différenciées de socialisation des hommes et des femmes. « Il s'agit là d'un partage social des valeurs qui n'a rien de naturel mais dont l'histoire a sexué la partition. » (Baudelot, 1998). Les femmes et les hommes ont des valeurs et des comportements différenciés qui rendent difficile tout travail collectif. Chanteuses et instrumentistes évoluent dans deux mondes sociaux qui peinent à se rencontrer comme l'évoquent, à leur manière, ces deux musiciens :

(27) Sur les treize hommes interviewés (dix musiciens et trois chanteurs), deux ont une conjointe-chanteuse alors que sur les sept chanteuses interviewées, cinq ont un conjoint-musicien et une a un membre de sa famille musicien. Philippe Coulangen, dans

son enquête menée auprès de 93 musiciens de jazz – pour l'essentiel des hommes – a relevé six conjointes artistes, l'essentiel des conjointes étant des « conjoints-mécènes » ou des « conjoints-organisateur ».

« Des chanteuses, y en a toujours eu. T'as ta place et personne ne te la dispute. Les musiciens d'un côté, les chanteuses de l'autre. Par rapport à ça, j'ai trop rien à dire. On n'a pas de combat à mener car on est accepté. » (Chanteuse, F, T, D, F).

« C'est difficile, mais quand les deux mondes se rencontrent... enfin je veux dire quand ça marche, c'est super. C'est vraiment chouette. » (Pianiste, H, T, MC, F).

Le conjoint-musicien, en assurant un rôle de médiation, d'insertion et de protection des chanteuses et en permettant à cette rencontre de se réaliser, renforce dans un même temps leur dépendance économique, sociale et affective. Car la prédominance des conventions masculines dans le monde du jazz joue en faveur des hommes et leur donne accès aux positions sociales, économiques et musicales les plus valorisées.

L'éternel féminin...

« J'aime vraiment pas les chanteurs de jazz et pire que les chanteurs, les chanteuses de jazz. » À la question : « Pourquoi ? » cet instrumentiste répond : « Elles sont trop nombreuses. Et puis à part trois qui sont mortes, à part Billie Holiday, Ella Fitzgerald et Bessie Smith, ce sont des archétypes de série B américaine. La plupart du temps, c'est maniéré. Le même maniéré dans les instruments, ça passe. Les couacs-couacs de Coleman Hawkins, ça le fait. Avec la voix, c'est ridicule ! Ça m'énerve. C'est viscéral, c'est pas réfléchi ! Les chanteuses de jazz qui me touchent n'ont jamais travaillé la virtuosité instrumentale. Elles ont un style très personnel. Quand elles se rapprochent de l'instrument, ça le fait pas. Et puis, dans les chansons, 80 % du texte est nul. Ça sonne mieux parce que c'est en anglais mais c'est pas plus intelligent. »

Cet instrumentiste de jazz improvisé, de renommée internationale, refuse de jouer avec des chanteuses et nous avons dû le relancer à plusieurs reprises pour savoir pourquoi (il nous a par exemple répondu en riant « Question suivante ! »). Pourtant, lorsque plus tard, il énonce le répertoire d'un groupe « innovant » qu'il a créé avec des *potes*, il parle de deux chansons qui sont chantées, « Je joue avec un instrumentiste qui chante très bien. »

À travers les mots de cet instrumentiste se dessinent les stéréotypes qui font du métier de chanteuse une essence, une expression naturelle de la féminité et enferment ces femmes dans des mythes qui empêchent de les envisager comme des instrumentistes et des collègues légitimes. S'explique alors aussi pourquoi les chanteuses françaises ne dépassent guère la quarantaine alors même que les instrumentistes hommes proches de la soixantaine sont monnaie courante. Si les femmes sont situées au bas de la hiérarchie musicale et ne réussissent guère à se maintenir sur le marché de l'emploi du jazz, c'est aussi parce que les instrumentistes peinent à les imaginer dans des emplois musicaux au sein de leur groupe.

La voix n'est pas un instrument

« Pour les instrumentistes, [la voix] c'est naturel, ça ne demande pas de travail, ils ne réalisent pas le travail. D'où le vieux cliché sur le chanteur, la chanteuse qui n'est pas musicien. » (Chanteuse, F, I, D, Y).

Cette appréciation sur le regard des musiciens est portée par une chanteuse qui a pourtant suivi une formation musicale, écrit des *compos* et joue du

piano. Ses compétences sont invisibles aux yeux des instrumentistes car elle les exprime dans le chant. La voix ne se travaille pas, c'est naturel :

« Les chanteuses veulent se considérer instrumentistes. Mais la voix ne sera jamais un instrument. C'est une expression plus sensible qui fait partie des gens. »
(Guitariste, H, T, S, R).

La voix est ainsi enfermée dans une image naturaliste qui réduit les possibilités d'emploi des chanteuses. Une première manière dont ce stéréotype limite leur recrutement dans des groupes est la difficile reconnaissance des chanteuses comme collègues légitimes. Les chanteuses sont également régulièrement critiquées pour des capacités vocales jugées insuffisantes qui obligeraient les musiciens à un travail supplémentaire de transposition. En effet, les standards sont écrits dans des tonalités qui conviennent peu à la majorité des chanteuses, parfois pour des raisons techniques, le plus souvent pour des raisons esthétiques. Les chanteuses demandent souvent la transposition du morceau dans une nouvelle tonalité, plus grave, à l'image d'ailleurs des grandes chanteuses de jazz. Cette demande de transposition, de changement de tonalité, qu'elle soit ou non réalisée par la chanteuse sur une partition, est interprétée comme une preuve de faiblesse vocale et une gêne dans le travail musical. Un autre exemple est de considérer le chant comme un instrument ponctuel pour les musiciens créatifs. Cette position est particulièrement présente chez les musiciens improvisés qui de plus en plus souvent chantent des phrases mélodiques, des improvisations, des sons divers et variés. Ces hommes musiciens qui mobilisent dans le chant de nombreuses qualités musicales construites dans la pratique de leur instrument principal se disent satisfaits des nouvelles possibilités que leur offre le chant et ne ressentent guère le besoin de travailler leur voix. Certains en concluent même que si tout le monde peut chanter sur scène, chanter n'est vraiment pas un travail. Pourquoi alors recruter une simple chanteuse ? Les chanteuses se voient donc difficilement reconnaître un métier, des qualités professionnelles, une technicité spécifique. Leur qualification est invisible (Maruani et Nicole, 1989) et elles ne sont pas, à ce titre, considérées comme des « vraies » musiciennes dignes d'être recrutées dans un groupe.

Par ailleurs, seules certaines fonctions traditionnelles sont accessibles aux chanteuses : expression de la mélodie et relation avec le public. On ne peut guère leur confier de rôles d'accompagnement rythmique, de bruitage ou d'improvisation libre, à l'image de cet instrumentiste réputé pour lequel le chant ne serait que mélodique :

« Y a peu de chanteurs dans le monde du jazz. Et puis le rapport est délicat. Ils ne sont pas du tout dans la même sphère que les instruments. Un morceau totalement *free* c'est impossible à faire avec des chanteurs par exemple. Il faudrait crier, hurler. Ça créerait un malaise. Tu peux le faire sur l'instrument. Les chanteurs sont dans la mélodie. »
(Pianiste, H, M, MC, R).

Il est également difficile de la recruter comme *sidewoman*, sa place étant celle du leader, sa présence pouvant perturber le fragile équilibre du groupe par sa simple présence comme l'explique cet autre instrumentiste renommé qui ne recrute jamais de chanteuse dans ses groupes :

« C'est toujours délicat de mettre un chanteur dans un groupe parce qu'on ne saura pas qui *leade*. Le chanteur, il *leade* toujours un peu, il est devant. » (Pianiste, H, M, MC, R).

Cette image du chant a des conséquences directes sur les possibilités de travail offertes aux chanteuses. Celles qui veulent considérer leur voix comme un instrument, qui se nomment vocalistes, se plaignent des grandes difficultés, voire de l'impossibilité, à trouver des musiciens avec lesquels vivre cette autre définition de la voix. Elles sont peu appelées comme *sidewomen*. Si elles le sont, l'expérience reste ponctuelle. Non seulement elle ne se transforme pas en collaboration régulière avec l'instrumentiste, mais elle ne permet guère d'accéder à son réseau d'affinités musicales comme cela est souvent le cas pour les autres instrumentistes rencontrés. Les chanteuses dites de qualité semblent toutes avoir vécu un projet musical d'envergure dans leur carrière. Mais la collaboration ne s'est pas répétée, d'autres projets équivalents n'ont pas suivi même lorsque les leaders de ces projets semblaient satisfaits du résultat... Deux des chanteuses rencontrées, de niveau musical équivalent aux instrumentistes, ont certes vécu une telle expérience réussie. Elles disent pourtant s'être senties si enfermées dans le rôle de la « chanteuse » qu'elles ont quitté le jazz, temporairement pour l'une, définitivement pour l'autre.

Ici encore, on observe quelques tentatives pour lutter contre ces stéréotypes afin de permettre aux chanteuses de trouver une place nouvelle, comme l'exprime le pianiste Martial Solal au sujet de sa fille vocaliste, Claudia :

« Je pense avoir écrit dans un style vraiment différent. J'ai introduit des formules nouvelles des manières différentes de faire jouer la rythmique... La formation est, en quelque sorte, un trio entouré de cuivres : deux trompettes, deux trombones, un cor, un tuba plus une voix. C'est ma fille Claudia qui tiendra ce rôle difficile puisque je dis bien "une voix" et non "une chanteuse". » (28).

Mais cette conception de la voix reste peu partagée par les instrumentistes rencontrés et peu de pratiques semblent accompagner les quelques contre-discours existants, à l'exception notable de ceux qui ont une conjointe, une fille – comme ici Martial Solal – ou une sœur chanteuse. Les chanteuses trouvent certes à construire des relations musicales avec quelques musiciens, mais ces relations restent ponctuelles, fragiles et fortement dépendantes.

Être femme ou la séduction naturelle

Chanter suppose un travail scénique spécifique puisque la chanteuse est la seule à établir un rapport constant avec le public, à communiquer avec lui (par les yeux et la parole), à lui raconter des histoires, à devoir penser sa position sur scène pour paraître détendue, impliquée (tenue du micro, mouvements sur scène, expression faciale, vêtements). Instrumentistes et chanteuses jugent cette réalité contraignante, les instrumentistes considérant d'ailleurs leur propre présence sur scène comme invisible. Mais ni les instrumentistes, ni les

(28) Propos recueillis par R. Czarnes « Un Deca pour Martial Solal », *Jazzman*, 78, mars 2002, p. 10.

chanteuses ne définissent l'expression scénique comme un travail à part entière. Elle est plutôt censée exprimer la personnalité de la chanteuse et ses atouts « naturels », notamment physiques. Elle n'a pas de valeur en soi puisque seule compte la valeur musicale. Raconter une histoire, établir un contact avec le public, susciter son plaisir ne sont pas regardés comme le fruit d'un travail sur le corps, sur la gestuelle, sur la construction d'un personnage. Si le travail musical qui permet d'interpréter des mélodies et d'exprimer des émotions est jugé central par les chanteuses, la part gestuelle et scénique de leur prestation est peu abordée comme un travail spécifique. Alors même qu'il pourrait être rapproché du travail de comédien et vécu comme tel, le travail scénique est ressenti comme l'expression de sa personnalité authentique. La chanteuse parle d'une réflexion personnelle pour devenir plus sincère et plus libre sur scène, pour se « dévoiler » sans peur face au public. Celles (et ceux) qui aiment s'amuser avec le public disent le faire naturellement et grâce à l'expérience qui les rend plus sûres d'elles-mêmes.

Cette invisibilité du travail scénique peut ici être associée à la fonction classique de séduction des hommes par les femmes. La chanteuse ferait ainsi preuve d'un penchant naturel de séduction qu'elle mettrait au service de son succès vocal. La chanteuse se rapproche de la Femme livrée aux rêves des hommes, de l'hétaïre décrite dans *Le deuxième sexe* (Beauvoir, 1976 [1949]). Sa beauté, son charme, sa sensualité, son érotisme supérieurs la distinguent des autres femmes et l'offrent au plaisir du public. Un critique de jazz raconte au sujet de Diana Krall, célèbre chanteuse de jazz canadienne, qu'« elle est la voix nouvelle des femmes d'aujourd'hui. Une voix non voulue. La voix détimbrée du désir sans angoisse » (29). La chanteuse séduit grâce à ses charmes féminins naturels, en dehors de tout travail et de toute construction. Elle exprime la féminité éternelle et retrouve sur scène une des fonctions traditionnelles mais ambivalentes de séduction, objet passif du désir de l'autre (le public) pour lui donner son plaisir.

Réduire le chant à une séduction naturelle passe aussi par la manière dont une grande partie des instrumentistes mesure la qualité des chanteuses à l'aune des divas mythiques du passé, Billie Holiday, Ella Fitzgerald ou Sarah Vaughan. Une admiration comparable pour les instrumentistes légendaires du jazz tels Bill Evans, Miles Davis ou John Coltrane ne se traduit pas par des attentes équivalentes envers les instrumentistes d'aujourd'hui. Comme l'exprime très lucidement cet instrumentiste de jazz traditionnel, « à la limite, un instrumentiste qui joue bien peut passer pour un grand artiste. Pour une chanteuse, il faut un plus » (Bateur, H, T, MC, Y). Les chanteuses semblent en effet soumises à cette comparaison inaccessible avec les mythes de l'histoire du jazz. Tout a été dit. Les divas mythiques rendent les chanteuses de jazz actuelles insipides, sous-produits du jazz américain :

« À l'heure actuelle, aucune chanteuse ne fait carrière dans le jazz. Ça manque d'authenticité, ça manque de séduction, de charme dans leur attitude, de personnalité. Les chanteurs, c'est déjà difficile, mais les chanteuses, c'est impossible. La seule possibilité actuellement, c'est la chanson française. C'est notre culture. » (Pianiste, H, T, MC, F).

(29) Voir F. Marmande, « Une complainte sensuelle en dix chansons », *Le Monde*, 27 octobre 2001, p. 33.

Pour cet autre instrumentiste rattaché au jazz moderne, seule une voix authentique, que l'on n'aurait jamais entendue, une chanteuse aux vrais pouvoirs de séduction, pourrait changer la donne, à charge pour l'instrumentiste de la révéler, en véritable pygmalion du jazz vocal :

« Je n'aime pas les voix trop professionnelles comme je n'aime pas les acteurs trop professionnels au cinéma. » À notre question : « Une idée de projet ? », l'instrumentiste répond : « Non, oui. Le rêve, c'est de trouver sa Jane Birkin. Quelqu'un qui ne sait pas chanter, qui n'a pas de rythme. » (Batteur, H, M, S, R).

Le monde des musiciens de jazz est un monde d'hommes. Non seulement les instrumentistes sont avant tout des hommes et les chanteuses des femmes, mais surtout les chanteuses sont situées aux échelons inférieurs de la renommée et de la valeur musicales. Cette double différenciation sexuelle est produite et légitimée par trois processus sociaux interdépendants : une hiérarchisation esthétique socialement sexuée ; des conventions langagières, sociales et techniques « masculines » ; des stéréotypes féminins qui, en enfermant les chanteuses dans des rôles illégitimes, les rendent peu employables.

Être chanteuse se révèle bien un *métier de femme* au sens donné par Michelle Perrot à propos d'activités féminines plus traditionnelles. Comme pour les infirmières, les secrétaires ou les enseignantes, les chanteuses mobilisent dans leur activité musicale des « qualités réelles déguisées en "qualités" naturelles et subsumées dans un attribut suprême, la féminité : tels sont les ingrédients du "métier de femme", construction et produit du rapport des sexes » (Perrot, 1987, p. 4). Se jouent ainsi dans la rencontre conflictuelle entre chanteuses et instrumentistes des rapports sociaux de sexe millénaires qui prennent ici une forme musicale. Alors même que la qualification des musiciens est construite dans leur quotidien musical et ne s'inscrit à aucun moment dans des grilles de classification, des politiques publiques ou des méthodes d'évaluation des emplois (Maruani, 1998 ; Laufer, 1998), sa réalité est physique et mentale pour tous ceux qui participent à la construire. « À moitié victimes, à moitié complices, comme tout le monde », selon la célèbre expression de Jean-Paul Sartre, les chanteuses participent à construire ce réel qui les met pourtant en situation de forte dépendance économique, sociale et affective.

D'autres champs musicaux mériteraient d'être étudiés à l'aune de cette grille d'analyse. Ainsi, comment expliquer qu'une même polarisation sexuelle entre instrumentistes et chanteuses traverse des mondes musicaux – rock, opéra, chanson française ou variété – aux logiques économique, sociale, idéologique et musicale *a priori* éloignées de celles rencontrées dans le monde du jazz français ?

Marie BUSCATTO

Laboratoire Georges Friedmann
Université de Paris I-Panthéon Sorbonne – CNRS
16, boulevard Carnot – 92340 Bourg-la-Reine

marie.buscatto@wanadoo.fr

ANNEXE MÉTHODOLOGIQUE

L'enquête ethnographique a été menée entre juin 1998 et juin 2002. Profitant de notre position, avantageuse par sa discrétion, de chanteuse amatrice, nous avons noté les interactions musicales observées au cours de répétitions, d'ateliers d'orchestre, de stages semi-professionnels, de concerts, de soirées amicales ou de *jams* impromptues. Nous avons ainsi assisté à – et parfois vécu – des rencontres entre musiciens professionnels dans différents contextes.

Nous avons observé de manière prolongée 77 musiciens professionnels, excluant de notre champ d'analyse les situations relevant de la pratique amatrice. Est professionnel un musicien qui vit de manière principale de son instrument à travers l'obtention du statut d'intermittent du spectacle. Cette définition peut paraître arbitraire – vivre de son instrument prend des formes diverses selon le niveau musical, l'ancienneté professionnelle, les choix musicaux, les préférences stylistiques ou l'instrument pratiqué – mais l'obtention de ce statut est utilisée par les musiciens eux-mêmes comme preuve de leur place de professionnel dans ce monde musical.

Nous avons complété ces observations par des entretiens réalisés au cours de l'année 2001 auprès de 20 musiciens professionnels aux instruments, renommés, styles musicaux et réseaux de connaissance variés afin de mieux saisir les justifications données par ces musiciens à leurs pratiques. Les entretiens portaient principalement sur leur trajectoire professionnelle, leur travail musical (individuel et collectif), leur définition du jazz et leurs critères de « recrutement » de « collègues ».

Une lecture systématique de la presse spécialisée (*Jazzman*, *Jazz magazine* et articles spécialisés du journal *Le Monde*) a été réalisée sur l'année 2001 et les premiers mois de l'année 2002 afin de révéler les images et symboles qui perlent l'imaginaire des professionnels de jazz.

Nous n'avons pas constitué un échantillon représentatif des musiciens de jazz français. Le nombre élevé de musiciens observés et/ou interviewés tout comme leur diversité sociale, professionnelle, instrumentale et musicale nous semblent, cependant, avoir assuré un plein accès aux diverses logiques sociales traversant le monde du jazz français. Nous avons classé ces 89 musiciens observés et/ou interviewés selon les critères principaux suivants : sexe, style musical (traditionnel, moderne, musiques improvisées), stade de la carrière, notoriété. Afin d'assurer la rigueur de notre analyse, toute citation ou anecdote tirée de notre carnet ethnographique ou de nos entretiens formels situe le musicien concerné au regard de ces critères socioprofessionnels.

Si l'on rentre dans les détails de notre corpus empirique, les 77 musiciens observés de manière prolongée se répartissent de la façon suivante :

– Genre : 19 femmes (16 chanteuses, 3 instrumentistes) ; 58 hommes (52 instrumentistes, 6 chanteurs).

– Instruments pratiqués : 22 chanteurs, 15 pianistes, 11 bassistes/contrebassistes, 8 batteurs, 9 guitaristes, 12 « soufflants » (trompette, saxophone, trombone).

– Style musical : 32 « traditionnel » (T), 28 « moderne » (M), 17 « musiques improvisées » (I).

– Stade dans la carrière : 18 débutants (D), 51 à mi-carrière (MC), 8 seniors (S).

– Niveau de réputation : 39 faible (F), 21 moyenne (Y), 17 réputé (R).

Quant aux 20 personnes interviewées – dont 8 musiciens également observés de manière prolongée –, elles se répartissent de la façon suivante :

– Genre : 13 hommes (10 instrumentistes, 3 chanteurs), 7 femmes-chanteuses.

– Instruments : 10 chanteurs, 3 batteurs, 3 pianistes, 2 contrebassistes, 1 guitariste, 1 saxophoniste.

– Style musical : 9 « traditionnel » (T), 7 « moderne » (M), 4 « musiques improvisées » (I).

– Stade dans la carrière : 5 débutants (D), 10 à mi-carrière (MC), 5 seniors (S).

– Niveau de réputation : 5 faible (F), 4 moyenne (Y), 11 réputé (R).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adorno T. W.**, 1986. – *Prismes : critique de la culture et de la société*, Paris, Payot.
- Baudelot C.**, 1998. – « Rien n'est joué » dans **M. Maruani** (dir.), *Les nouvelles frontières de l'inégalité. Hommes et femmes sur le marché du travail*, Paris, La Découverte, pp. 277-283.
- Beauvoir S. de**, 1976. – *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard (Folio) [1^{re} éd. 1949].
- Becker H. S.**, 1988. – *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion [1^{re} éd. 1982].
- 1994. – *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié [1^{re} éd. 1963].
- Billard F.**, 1994. – *Les chanteuses de jazz*, Paris, Lieu commun [1^{re} éd. 1990].
- Buscatto M.**, 2002. – « Redessiner la frontière travail/hors travail chez les musiciens de jazz », séminaire *Travail/Hors travail*, Laboratoire Georges Friedmann, 5 avril 2002.
- Cacouault-Bitaud M.**, 2001. – « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, 5, pp. 93-115.
- Cameron W. B.**, 1954. – « Sociological notes on the jam session », *Social forces*, 33, 2, pp. 177-182.
- Coulangeon P.**, 1999. – *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan.
- Christian H.**, 1987. – « Convention and constraint among British semi-professional jazz musicians » dans **A. L. White** (ed.), *Lost in music. Culture, style and the musical event*, London, Routledge, pp. 220-240.
- Daugereilh I., Martin P.**, 2000. – « Les intermittents du spectacle : une figure du salariat entre droit commun et droit spécial », *Revue française des affaires sociales*, 3-4, pp. 77-94.
- Faulkner R. R.**, 1973. – « Orchestra interaction : some features of communication and authority in an artistic organization », *The sociological quarterly*, 14, pp. 147-157.
- Goffman E.**, 1997. – « Frame analysis of gender » dans **C. Lemert, A. Branaman** (eds.), *The Goffman reader*, Cambridge (Mas), Blackwell Publishers Inc., pp. 201-227.

- Gonzales-Martinèz E.**, 2000. – « Postures lyriques. L'ajustement voix-rôle dans le travail interprétatif du chanteur soliste », *Revue française de sociologie*, 2000, 41, 2, pp. 277-305.
- Green A.-M.** (dir.), 2000. – *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et empiriques*, Paris, L'Harmattan.
- Jazz 2000. Guide-Annuaire du jazz en France**, 2000. – Paris, CII, Irma Éditions.
- Lauffer J.**, 1998. – « Entre sphère publique et sphère privée : les enjeux des droits des femmes » dans **M. Maruani** (dir.), *Les nouvelles frontières de l'inégalité. Hommes et femmes sur le marché du travail*, Paris, La Découverte, pp. 107-114.
- Maruani M.** (dir.), 1998. – *Les nouvelles frontières de l'inégalité. Hommes et femmes sur le marché du travail*, Paris, La Découverte.
- Maruani M., Nicole C.**, 1989. – *Au labeur des dames. Métiers masculins, emplois féminins*, Paris, Syros Alternatives.
- Menger P.-M.**, 1989. – « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 39, pp. 111-151.
- Moulin R.** (dir.), 1992. – *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
— 1999. – *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan [1^{re} éd. 1986].
- Pasquier D.**, 1983. – « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, 25, 4, pp. 418-431.
- Perrot M.**, 1987. – « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », *Le mouvement social*, 140, pp. 3-8.
- Ravet H.**, 2000. – « Enquête au cœur des orchestres. Réflexion d'épistémologie pratique » dans **A.-M. Green** (dir.), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et empiriques*, Paris, L'Harmattan, pp. 203-231.
- Stebbins R. A.**, 1968. – « A theory of jazz community », *The sociological quarterly*, 9, 3, pp. 318-331.
- Weber M.**, 1998. – *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié [1^{re} éd. 1920].
- White A. L.** (ed.), 1987. – *Lost in music. Culture, style and the musical event*, London, Routledge.
- Willener A.**, 2000. – « Musico-sociologie : pratiquer Adorno ? » dans **A.-M. Green** (dir.), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et empiriques*, Paris, L'Harmattan, pp. 41-71.