

DE LA VOCATION ARTISTIQUE AU TRAVAIL MUSICAL : TENSIONS, COMPROMIS ET AMBIVALENCES CHEZ LES MUSICIENS DE JAZZ

Marie Buscatto

L'Harmattan | « Sociologie de l'Art »

2004/3 OPuS 5 | pages 35 à 56

ISSN 0779-1674

ISBN 2747570835

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-35.htm>

Pour citer cet article :

Marie Buscatto, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art* 2004/3 (OPuS 5), p. 35-56.

DOI 10.3917/soart.005.0035

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. 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.

De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz

Marie BUSCATTO, Laboratoire Georges Friedmann
Université de Paris I Panthéon Sorbonne, C.N.R.S.

***Résumé :** Mis sous le registre de la « vocation », le travail artistique se présente comme une forme aboutie d'expression de « soi » envahissant les différentes sphères de la vie privée et professionnelle. Une enquête ethnographique menée dans le « monde du jazz » français a révélé les tensions semées par cet idéal artistique dans l'expérience des musiciens professionnels. Une grande majorité d'entre eux ne joue que rarement « sa » musique et ne s'exprime guère dans « son » art. Divers mécanismes institutionnels obligent ces musiciens à élaborer de perpétuels compromis – avec eux-mêmes et avec leur environnement –, entre travail musical et expression de « soi ». Une minorité des musiciens de jazz, situés aux échelons les plus élevés de la renommée musicale, réussit à vivre de « sa » musique et à s'exprimer à travers elle. Or, ces musiciens voient leur vie traversée par des tensions « psychologiques » qui, selon leurs propres dires, mettent leur équilibre « personnel » en danger.*

***Mots-clés :** art, travail, personnalisation, vocation, jazz*

From artistic calling to musical work : jazz musicians, tensions, compromises and ambivalences

Summary : Defined as « vocational », artistic work is often presented as a fulfilled « self » expression form invading all spheres of private and professional life. As shown by an ethnographic survey led in the French « jazz world », such an artistic ideal may also create tensions into musicians' daily life. A great majority of those musicians don't really play « their » music et don't express « themselves » in « their » art. Several institutional mechanisms lead them to produce constant « personal » and professional compromises between musical work and « self » expression. A minority of jazz musicians, situated at the higher levels of jazz hierarchy, express themselves playing « their » music. But, artistic vocation produces « psychological » tensions which question their « personal » balance and from which they try to protect themselves.

Key words : vocational artistic work, self expression, jazz world

De la vocación artística al trabajo musical : tensiones, compromiso y ambivalencias en casa de los músicos de jazz.

Resumen : Puse debajo el registro de la « vocación », el trabajo artístico se presente como una forma llegada a de expresión de « yo » invasor las esferas diferentes de la vida privada y profesional. Una información etnográfica conducida en el « mundo del jazz » francés ha revelado las tensiones sembradas por este ideal artístico en la experiencia de los músicos profesionales. Una mayoría grande de entre ellos no juega que rara vez « su » música y no se expresa apenas en « su » arte. Diversos mecanismos institucionales obligan estos músicos a elaborar de perpetuos compromiso – con ellos-mismos y con su medio ambiente –,

entra trabajo musical y expresión de « yo ». Una minoría de los músicos de jazz, situados a los escalones el más elevado de la fama musical, consigue vivir de « su » música y a expresar a ancho ella. Oro, estos músicos ven su vida atravesada por de las tensiones « psicológicas » quién, según sus propia declaraciones, ponen su equilibrio « personal » en peligro.

Palabras claves : arte, trabajo, personnalisation, vocación, jazz

De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz

« Je ne me pense pas comme musicien. Quand je m'entends jouer, je vois bien qu'il ne s'agit pas seulement de « musique ». Il s'agit de ce fait simple, indiscutable : le fait de rester en éveil ou pas, d'être réveillé et de continuer à percevoir. »
Keith Jarrett¹

Mis sous le « registre de la vocation »², le travail artistique se présente comme une forme aboutie d'expression de soi envahissant tous les espaces de la vie privée et professionnelle. À l'image du pianiste de jazz américain Keith Jarrett, expression artistique et vie quotidienne se confondent : l'inspiration est le fruit d'un mode de vie, d'une façon d'être consacrés à la révélation de ses possibilités artistiques.

Des recherches empiriques ont dépassé une image idéale du travail artistique, saisissant au plus près les ambivalences, les complexités ou les contradictions traversant la vie des musiciens, des écrivains ou des comédiens. Pierre-Michel Menger a compris autrement les rationalités façonnées par les artistes face aux nombreux risques qui atteignent leur activité³. Nathalie Heinich a cerné la difficile construction identitaire des écrivains⁴. Dominique Pasquier a montré comment les femmes peintres expérimentent d'insolubles contradictions entre vie professionnelle et vie privée⁵. Si l'idéal artistique

¹ Marmande F., « La musique est-elle une marchandise », *Le Monde*, 5-6 août 2001.

² Heinich N., « Façons d'être écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, 36 (4), 1995, 499-524.

³ Menger P.-M., « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année Sociologique*, 39, 1989, 111-151. Menger P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003.

⁴ Heinich N., « Façons d'être écrivain... », *art. cité*.

⁵ Pasquier D., « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, 4, 1983, 418-431.

apparaît à première vue bien partagé par les musiciens de jazz, sous quelles formes se réalise-t-il dans leur vie quotidienne ? Quelles sont les contraintes, les ambiguïtés, les plaisirs ou les compromis expérimentés par ceux ou celles qui s'impliquent corps et âmes dans l'activité musicale dénommée *jazz* ?

Une enquête ethnographique menée pendant quatre années dans le « monde du jazz »⁶ français nous a permis d'accéder de manière prolongée aux réalités quotidiennes de soixante-dix-sept musiciens de jazz professionnels⁷ aux instruments, styles musicaux, niveaux de réputation et ancienneté professionnelle variés. Afin de mieux saisir les justifications données par ces musiciens à leurs pratiques, ce matériau ethnographique a été complété par des entretiens effectués au cours de l'année 2001 auprès de vingt musiciens et une lecture systématique de la presse spécialisée⁸. Nous avons ainsi croisé dans une même analyse pratiques musicales et discours échangés, logiques sociales d'action et motivations artistiques, idéaux affirmés et vécus quotidiens des musiciens de jazz français.

À l'ombre de l'idéal artistique revendiqué par les musiciens de jazz sont alors apparues des tensions traversant leur activité musicale. Une grande majorité des musiciens de jazz est principalement occupée à jouer une musique qui, selon ses dires, ne suppose guère d'exprimer sa *personnalité*⁹. Afin de continuer à jouer *leur* musique, ces musiciens doivent alors construire des compromis personnels et professionnels complexes, entre travail musical et expression de *soi*. Une minorité de musiciens située aux échelons supérieurs de la hiérarchie

⁶ Becker H. S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1998 (1982).

⁷ Le nombre de musiciens de jazz français oscille, selon les sources, de 1500 (Coulangeon P., *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999) à 4000 personnes (chiffre obtenu par nos soins à partir du *Guide-Annuaire du Jazz en France 2000*). À l'image des artistes peintres (Moulin R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992), compter les musiciens de jazz s'avère périlleux. Ces chiffres sont basés sur un principe d'auto-déclaration, et non pas fondés sur des critères de revenus, de pratique effective ou de reconnaissance légale, qui ne seraient d'ailleurs pas moins arbitraires.

⁸ Les conditions d'enquête ainsi que les caractéristiques socioprofessionnelles des musiciens observés sont détaillées dans l'annexe méthodologique.

⁹ Toutes les expressions des musiciens de jazz sont mises en italique la première fois où elles sont utilisées.

professionnelle vit l'idéal artistique à plein : vie privée et travail musical se confondent. Mais le quotidien est semé de tensions *psychologiques*¹⁰ qui les fragilisent – *peurs, angoisses, anxiété ou stress* – et dont ils disent devoir se protéger pour éviter les *dérives* qui les menaceraient –, échec destructeur, usage de drogues, déprime et dépression, surmenage...

UNE ACTIVITÉ MUSICALE MISE SOUS LE REGISTRE DE LA VOCATION

« Le jazz, c'est ma vie » : cette expression, répétée sous de multiples formes par les musiciens de jazz rencontrés, suppose que jazz et vie se confondent : jouer du jazz équivaut à exprimer une part fondamentale de *soi* ; être musicien de jazz suppose une implication totale de *son être profond* dans l'activité musicale. Un idéal artistique est ainsi constitué qui se décline principalement autour de quatre thèmes.

Tout d'abord, au cours de nos rencontres avec ces artistes, le choix de devenir musicien est le plus souvent énoncé comme le fruit d'une *vocation* qui s'est imposée à eux dès l'enfance. Être musicien n'est pas considéré comme un *vrai* travail puisqu'on est né pour ça. On porte la musique en soi et elle se *révèle* à travers l'exercice de cette activité. Cette vocation se révèle parfois tardivement, mais là encore, elle résulte d'une passion personnelle irrésistible qui finit par s'imposer, à l'image de cette musicienne :

« J'ai eu un coup de foudre. Ça m'a semblé rigoureux et plein de liberté. J'aurais du mal aujourd'hui à jouer une musique figée. À la question « Quand est-ce que c'est devenu plus sérieux ? », la musicienne répond « À l'adolescence. J'ai toujours voulu faire ça. Être dans la musique. C'est naturellement que c'est revenu » (chanteuse, femme, musique style « moderne », à mi-carrière, réputation moyenne).

¹⁰ Même si le vocabulaire employé par les musiciens est emprunté à la psychologie – *personnalité, expression de soi, dépression, anxiété, angoisse ou stress* –, notre analyse n'est pas de type psychologique et nous ne cherchons en aucun cas à saisir les mécanismes psychologiques de socialisation de ces individus. Nourrie d'un filtre sociologique, elle vise, à l'inverse, à montrer comment ces notions inspirent et justifient les pratiques et les discours des musiciens rencontrés.

Un deuxième élément exprime cet idéal artistique dans les discours des musiciens rencontrés : l'individu découvre, nourrit et développe sa vocation grâce à la pratique intensive de la musique avec autrui. La figure de l'autodidacte est ici magnifiée, contre l'école et les apprentissages formalisés. Même pour les musiciens les plus jeunes, de plus en plus souvent issus des conservatoires de musique ou des écoles de jazz réputées, l'école est jugée secondaire dans la construction de cette vocation au regard des expériences musicales fondatrices qui façonnent le musicien, sa personnalité, son style. Pour ce musicien réputé, c'est dans la confrontation avec les autres qu'il aurait ainsi construit aussi bien son apprentissage de la musique que sa volonté de jouer du jazz :

« Le truc fondamental que j'ai appris là-bas (un an passé aux États-Unis), c'est de jouer avec des gens. J'ai beaucoup joué avec les autres. Se mettre ensemble, sur la scène, c'est fondamental. C'est là que j'ai appris beaucoup de choses » (pianiste, homme, musique style « moderne », à mi-carrière, réputé).

À son retour des États-Unis, ce musicien dit en effet avoir décidé de devenir musicien professionnel et d'abandonner sa première activité salariée de manière définitive.

Musique et *personnalité* se confondent : tel est le troisième élément constitutif de l'idéal artistique exprimé sans cesse par ces musiciens. Dans la musique s'exprime la *personnalité* du musicien, son *être profond*, mieux que les mots ne pourraient le faire. On ne joue pas du jazz, on *est* jazz :

« Jouer du jazz, c'est sans cesse réfléchir sur soi-même et sur ce que l'on est en train de faire. À ne peut pas vouloir être au *top* pendant six mois ou un an, suivre les modes. Non, le jazz, il faut être prêt à lui donner toute sa vie. C'est toute ma vie » (batteur, homme, musique style « moderne », senior, réputé).

Les musiciens observés considèrent donc le plus souvent que l'*authenticité* résulte de cet engagement total de sa *personne* et ne peut se suffire d'un professionnalisme parfait, d'une qualité technique irréprochable. Chaque musicien aspire à développer un *style personnel*, une *personnalité musicale* qui donne un sens à sa technique et fasse de lui un *vrai* musicien :

« Un jour, j'ai compris qu'imiter Wes était une forme d'irrespect pour lui. Ce n'était pas moi ! Il fallait que je trouve mon style au plus profond de moi-même. C'est ce qui m'a poussé à chercher quelque chose de personnel » (Pat Metheny, guitariste américain réputé)¹¹.

Cet idéal artistique prend un tour particulier dans le monde du jazz, cette musique étant définie par tous comme une musique de l'instant, faite de liberté et d'improvisation musicale¹². Le musicien de jazz est celui qui, dans la composition de nouveaux morceaux, dans l'interprétation des *standards* ou dans l'improvisation collective cherche à se libérer des contraintes technique, formelle ou *psychologique* afin de s'exprimer en toute liberté :

« 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, homme, musique style « moderne », à mi-carrière, réputé).

« Le jazz, par essence, permet une folie que ne permettent pas d'autres musiques. C'est une musique de liberté. » (chanteuse, musique style « improvisé », en début de carrière, réputation moyenne).

Les musiciens de jazz semblent donc imprégnés d'un idéal artistique qui met expression de *soi* et épanouissement de sa *personnalité* au cœur de l'activité musicale. Par le choix de l'activité musicale, ils disent exprimer une passion plus forte que la raison : leur *vocation*. À travers sa réalisation, ils visent à accomplir, à exprimer et à épanouir leur *personnalité profonde*. Musique d'improvisation, le jazz doit permettre à cet idéal artistique de se réaliser en toute *liberté*. Ces musiciens évoluent ainsi dans ce que Nathalie Heinich nomme, dans le prolongement des analyses de Max Weber, le « registre de la vocation ».

¹¹ Marciano F., « Pat Metheny participe au présent », *Jazzman*, mars 2002, 12-15.

¹² Pour des développements détaillés, on peut se référer à Buscatto M. « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie*, 2003, 44 (1), 33-60.

S'EXPRIMER DANS LE JAZZ, UNE ACTIVITÉ MARGINALE POUR UNE MAJORITÉ

Une grande majorité des musiciens rencontrés au cours de notre enquête ne voit pourtant guère l'idéal artistique se réaliser au quotidien. Ils se consacrent avant toute chose à des activités musicales périphériques et expérimentent en retour des tensions permanentes entre leur idéal – exprimer leur vocation en jouant *leur* musique – et leur activité principale – réaliser un travail musical jugé peu *personnel*.

Le niveau de renommée dans le monde du jazz français est ici l'élément principal d'identification de ces musiciens – et en aucun cas leur style musical, leur niveau de formation ou l'instrument pratiqué¹³. Ces musiciens se trouvent situés aux échelons inférieurs et moyens 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 »¹⁴. Ils sont en effet peu reconnus par la presse spécialisée qui ne les *interviewe* que rarement et ne rend guère compte de leurs disques ou concerts. Quelques collègues réguliers de même niveau de réputation semblent les (re)connaître professionnellement. Les programmeurs (clubs de jazz, festivals, salles de concert) ne font appel à leur groupe que de manière exceptionnelle.

De la vocation artistique au travail musical

Ces musiciens de jazz enseignent la musique, accompagnent des cours, jouent dans des registres autres que le jazz (rock, variété, techno ou musique pour enfants), participent à des animations commerciales ou à des soirées privées, composent des musiques *commerciales* (publicitaires, chansons ou cinéma). Ces activités sont qualifiées par certains d'intéressantes, ludiques et humaines, de moindre mal par d'autres, enfin de galère épuisante à éliminer par une

¹³ À l'exception notable des chanteuses qui sont toutes dans cette situation. Même les chanteuses françaises les plus reconnues par leurs collègues ont une faible notoriété publique et ne vivent jamais principalement de leur art. Buscatto M., « Chanteuse... », *art. cité*.

¹⁴ Becker H. S., *Outsiders. Sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1994 (1963), p. 128.

minorité. Dans tous les cas, elles sont vécues comme une contrainte à l'expression de *soi*, à la réalisation de sa *vraie* musique :

« Je démarche pour un musicien connu. Je fais le travail presse. (...) J'avais besoin de travailler. J'apprends des choses. C'est un musicien super. Humainement aussi il est super. C'est toujours lié à la musique. Mais bon, c'est du temps que je préférerais consacrer à ma musique... Mais ce n'est pas possible financièrement » (chanteuse, musique style « traditionnel », en début de carrière, faible réputation).

« Je fais des soirées privées pour gagner de l'argent. C'est rarement dans les soirées privées qu'on s'amuse. » À 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 » (batter, musique style « moderne », à mi-carrière, réputé).

D'après ces musiciens, ces activités musicales doivent être restreintes au minimum afin de maintenir du temps libre et de l'*énergie* pour la création. Certains valoriseront un emploi régulier et stable, d'autres un emploi irrégulier, mais limité à quelques jours. Les arbitrages se feront au gré des *cachets* nécessaires pour obtenir le statut d'intermittent de spectacle, des perspectives futures pour réaliser sa propre musique (rencontres de musiciens, accès à des ressources telles les studios de répétition et d'enregistrement, travail technique « invisible ») et du plaisir qu'on peut néanmoins y trouver. Un pianiste nous a ainsi parlé de *pianos bars* qu'il acceptait car ils lui permettent de s'entraîner, de ne pas être soumis à la demande d'un public souvent peu à l'écoute et d'être sûr d'être déclaré et bien payé. Un autre pianiste d'un niveau de réputation équivalent refuse tous les concerts privés et commerciaux, tous les *pianos bars* et préfère accompagner les cours d'un musicien avec lequel il joue dans un groupe de jazz. Dans tous les cas, il s'agit de circonscrire ce travail au mieux dans le temps, dans l'espace et dans l'investissement *personnel* qu'il implique pour l'individu. La musique choisie, sa *vraie* musique, est la seule où peut s'exprimer la vocation artistique :

Ce batter oppose ce qu'il considère comme *son* groupe dans lequel il dit s'exprimer pleinement et le *jazz manouche* qu'il joue régulièrement pour des raisons financières : « Au bout d'un moment il faut trouver son style et son discours musical. » À la question « Pour

toi, c'est quoi ? », le musicien répond « Mon groupe, un peu avec toutes les influences, il me convient. C'est vraiment ce qui m'intéresse pour la démarche créative, pour... Dans le *manouche*, je ne crée pas, j'exécute, je n'y mets pas que de moi. J'y mets surtout de ma technique ». Son vrai groupe ne lui assure que quelques *dates* payées au noir dans des salles peu connues après deux ans de répétitions hebdomadaires alors que le *jazz manouche* lui fournit des cachets réguliers, bien rémunérés et exigeant peu de répétitions. Il oppose ainsi un jazz personnel et un jazz alimentaire, certes agréable mais moins personnel (batter, homme, musique style « traditionnel », à mi-carrière, faible réputation)¹⁵.

Comme nous avons pu le constater à plusieurs reprises, si les contraintes sont perçues comme excessives, le musicien quitte le monde du jazz. Il se consacre alors entièrement à l'enseignement dans un conservatoire, à l'accompagnement de musiciens évoluant dans d'autres styles musicaux (variété, chanson, musique pour enfants ou rock), à la production ou à la programmation de spectacles, à la composition de musiques publicitaires ou documentaires. Il peut même quitter le monde musical de manière définitive et devenir, par exemple, commercial, consultant, enseignant, secrétaire ou psychologue.

De l'explication économique aux mécanismes institutionnels et idéologiques

Lors de nos discussions avec ces musiciens, ils tendent à attribuer leurs difficultés à être reconnus (et rémunérés) dans leur art à la faiblesse économique du jazz et à ses maigres possibilités d'emploi. Le disque est une ressource financière mineure, même pour les plus renommés¹⁶. Les engagements courts se multiplient : le concert unique

¹⁵ D'un musicien à l'autre, le style musical qui est censé permettre la *révélation* artistique varie grandement, de la reprise *personnelle* de standards issus d'un répertoire classique (*New Orleans*, *Swing* ou *Manouche*) à la composition originale de *musiques improvisées* (situées aux frontières du jazz, de la musique contemporaine et des musiques du monde). Il ne s'agit donc pas ici d'établir un classement entre styles musicaux plus ou moins *personnels*, mais de repérer ce que chaque musicien considère comme étant *son style* et le temps et l'énergie effectivement consacrés à cette activité musicale.

¹⁶ Moins de 3% des disques vendus en France relèvent du jazz.

payé au *cachet* est devenu l'unité de compte principale de l'activité du musicien de jazz. Un groupe qui *tourne bien* est rarement engagé plus de dix fois par an, obligeant les musiciens à participer à diverses formations. 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. Les employeurs profitent des sureffectifs sur le marché du jazz et de la disponibilité de nombreux musiciens pour ne guère se préoccuper de leurs conditions d'emploi et de travail.

Ces raisons sont certes pertinentes, mais elles doivent à leur tour être expliquées. Derrière le fonctionnement économique de ce marché de l'emploi saturé, concurrentiel et fragile¹⁷ se dessinent des mécanismes institutionnels et idéologiques de régulation de cette activité professionnelle¹⁸. Prenons d'abord le statut d'intermittent du spectacle¹⁹. En organisant une « précarité structurelle de l'emploi »²⁰, il a permis le développement de plusieurs pratiques.

D'un côté, il a dégagé les employeurs de toute responsabilité dans la régulation de ce marché de l'emploi. Alors que les engagements longs dans un même club étaient fréquents au début des années 1960, l'engagement ponctuel s'est développé, le statut d'intermittent du spectacle étant présenté par les employeurs eux-mêmes comme le moyen d'assurer la stabilité et la pérennité des musiciens. Or, ce statut

¹⁷ Ces paragraphes doivent beaucoup au travail approfondi mené par Philippe Coulanges entre 1994 et 1998 sur le travail et les carrières des musiciens de jazz français (Coulanges P., *Les musiciens...*, op. cit.).

¹⁸ Menger P.-M., « Rationalité... », art. cité.

¹⁹ 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 I., Martin P., « Les intermittents du spectacle : une figure du salariat entre droit commun et droit spécial », *Revue française des affaires sociales*, 3-4, 2000, p. 77-94).

²⁰ Expression utilisée par Isabelle Daugereilh et Philippe Martin pour caractériser la situation des 55 750 intermittents français du spectacle (tous secteurs confondus, en 1998 ; ils seraient entre 90 000 et 100 000 en 2003) et qui s'applique parfaitement à la situation des musiciens de jazz. Daugereilh I., Martin P., *Ibid.*

fait du musicien un individu sans temps de travail officiel et l'oblige à gérer son activité professionnelle comme une petite entreprise précaire²¹. Il doit sans cesse entretenir, voire renouveler, sa place dans le monde du jazz.

D'un autre côté, le statut d'intermittent de spectacle est devenu l'*alpha* et l'*oméga* de l'entrée et du maintien du musicien dans le monde du jazz, et ce quel qu'en soit le mode d'obtention. Comme nous avons pu l'observer de façon presque systématique, ils obtiennent une partie non négligeable (voire pour certains principale) de *cachets* en enseignant, en accompagnant des cours, en traduisant des pochettes de disques, en recevant des cachets d'un collègue qui en a *trop* ou en les rachetant à des associations de *copains*. Afin de se situer sur ce marché de l'emploi et de se déclarer musicien de jazz, il n'est pas nécessaire de jouer du jazz de manière principale : l'accès au statut d'intermittent s'ouvre à un nombre toujours plus grand de musiciens sans toujours être associé à une pratique effective du jazz dans un groupe constitué. Sont ainsi générés des sureffectifs structurels et une concurrence accrue entre musiciens de jazz dont profiteraient en partie les employeurs. Les musiciens discutent sans cesse des âpres négociations engagées avec un employeur afin d'être déclarés ou de voir leur cachet mieux rémunéré. Ils citent plus souvent encore les cas où, à l'inverse, ils ont accepté certaines conditions pourtant jugées inacceptables afin de ne pas être *grillés* dans un club ou une école de musique. Écoutons ce qu'en dit un musicien reconnu dans un journal officiel de défense des intérêts des musiciens de jazz :

« On doit constater une dégradation constante des conditions de travail : le sacro-saint système des ASSEDIC, pervers dans sa forme, incite les musiciens les mieux lotis à rester chez eux devant la télé pour toucher l'indemnité journalière, et les autres à aller jouer dans les clubs pour 500 FF, voire moins, afin de pouvoir un jour prétendre toucher ces indemnités (le Graal tant convoité !) ; et entrer ainsi dans la première catégorie susnommée... Les patrons de club auraient bien tort de se priver de cette aubaine »²².

²¹ Coulangeon P., *Les musiciens...*, op. cit., Menger P.-M., *Portraits...*, op. cit.

²² Laferrière S., « Au Secours !!! », Lettre d'informations de l'Union des musiciens de jazz, octobre 2001.

Un deuxième mécanisme institutionnel semble, lui aussi, avoir favorisé aussi bien la création de sureffectifs sur le marché de l'emploi du jazz que la spécialisation d'une grande majorité de ces musiciens dans des activités périphériques. Nous voulons parler ici de l'opération de légitimation du jazz engagée par l'État dans les années 1980. En multipliant le financement du jazz à travers les écoles, les festivals, les concerts ou les animations culturelles, l'État semble avoir favorisé la formation de nouveaux prétendants imprégnés de l'idéal artistique. Les jeunes musiciens rencontrés dans les écoles de jazz, les stages de formation ou les *jams* partagent l'idéal artistique et sont engagés dans différentes activités visant à se voir reconnaître comme musicien de jazz à part entière – en créant un groupe, en multipliant les expériences avec les *grands du jazz*, en participant à des *jams*. L'engagement de l'État dans la légitimation du jazz s'est également traduit par un accroissement important du nombre des musiciens de jazz – de 500 répertoriés en 1986, on compte aujourd'hui au minimum 2000 musiciens de jazz – et par un développement des « travailleurs de la culture »²³. Les emplois créés par l'État relèvent plutôt du domaine du « travail culturel » (enseignement, animation, formation) que de la création musicale à part entière, et contribuent ainsi à élargir le nombre de musiciens confrontés à une contradiction permanente entre idéal artistique et travail musical.

On pourrait alors imaginer qu'émergent des propositions visant à limiter ces évolutions et à réduire les perpétuelles contradictions auxquelles est confrontée une part toujours plus grande de ces musiciens. Le constat est pourtant inverse. Rien n'est dit à ce sujet aussi bien dans les discours officiels (entretiens d'artistes publiés dans la presse, tracts syndicaux ou pétitions spécifiques) que dans les discussions développées par les artistes entre eux sur ce sujet (discussions nombreuses en ces temps de remise en cause du statut d'intermittent du spectacle). Même si chacun critique abondamment la saturation de ce marché de l'emploi et les effets pervers qu'elle induit – développement du travail au noir, baisse des tarifs payés dans les clubs, fragilisation des carrières à des âges parfois avancés, relations de confiance plus difficiles à bâtir, travail musical peu épanouissant –

²³ Fabiani J.-L., « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » in Moulin R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999 (1986), p. 231-245.

aucune revendication collective ou individuelle ne cherche à réduire ces problèmes. Tout se passe comme si envisager de fermer, de contrôler ou de limiter l'accès des musiciens à ce marché de l'emploi par l'instauration de diplômes, d'examens ou de concours d'entrée ou encore par la multiplication des contrôles légaux auprès des professionnels du jazz remettrait en cause l'idéal artistique : chacun et chacune doit se voir reconnaître la possibilité d'exprimer sa vocation artistique et nul ne peut être juge de la « réalité » de cette vocation, si ce n'est les pairs et le public en situation musicale.

Les musiciens de jazz s'impliquent plutôt dans une défense active et sans concession du statut d'intermittent du spectacle : les musiciens de jazz rencontrés participent tous à la signature de pétitions, aux manifestations ou à des actions de *lobbying* artistique allant dans ce sens. Loin de proposer des idées de réforme du statut, de réorganisation de la profession ou de régulation de l'activité professionnelle, les associations, les revues ou les musiciens de jazz s'organisent à l'inverse dans le sens d'une expansion et d'une légitimation de cette musique. Ils défendent d'un côté le maintien du statut d'intermittent du spectacle et promeuvent, de l'autre, le développement d'activités musicales financées par l'État.

Mais que dire de ceux qui échappent *a priori* à de telles ambivalences : les musiciens renommés du jazz qui vivent de leur musique ?

L'EXPRESSION DE SOI, SOURCE DE FRAGILISATION PERSONNELLE

Une partie minoritaire des musiciens de jazz observés – des hommes pour l'essentiel plutôt situés en milieu ou fin de carrière²⁴ – appartient aux échelons supérieurs de la hiérarchie professionnelle du jazz et se rapproche de fait du modèle de la vocation artistique. Leur musique, celle qu'ils désirent créer et jouer – en composant, en improvisant, en

²⁴ Le jazz est un monde d'hommes – plus de 95% des musiciens de jazz français sont des hommes. De plus, les femmes sont d'abord des chanteuses – 70% des chanteurs sont des chanteuses – situées aux échelons inférieurs de la hiérarchie musicale. Nous n'avons observé que quelques cas de femmes instrumentistes françaises renommées. Buscatto M., « Chanteuse... », *art. cité*.

arrangeant des *standards* –, reçoit les faveurs du public et leur permet d'évoluer dans les sphères créatives auxquelles ils aspirent. Travail et vie personnelle se mêlent. La part créative de l'activité musicale est jugée si personnelle qu'elle ne peut être définie comme un travail.

Mais si la vocation artistique trouve bien à s'exprimer et envahit toutes les sphères de la vie privée et professionnelle, elle s'accompagne de tensions, de difficultés, de périodes de *stress* et de *peurs* qui obligent à réfléchir, une fois de plus, sur la place de la vocation artistique dans la réalité du travail musical. L'extrême personnalisation de leur activité musicale soumet ces artistes à une fragilisation permanente de leur vie quotidienne et les amène à tenter de se protéger des dangers qu'elle recèle.

La peur de l'échec et de la panne d'inspiration

« Parfois je m'aperçois. Je ne sais plus qui je suis. Comiquement je suis. Il arrive aussi que j'entre dans un cycle où je ne sens plus la musique. » Le critique de jazz Francis Marmande conclut alors « Cette peur qu'elle ne revienne jamais. Comme tout le monde » (pianiste, homme, musique style « moderne », à mi-carrière, réputé)²⁵.

Selon leurs propres dires, les musiciens sont soumis à une peur tenace et perpétuelle d'échouer, de se perdre sur des *voies de garage*, de se répéter ou encore de s'oublier dans une réussite trop facile. Sont ainsi très souvent évoqués les *passages à vide*, les *périodes noires*, les *dérapages* qui sont autant de mots qui signifient généralement un usage régulier de l'alcool ou de la drogue, une déprime durable, une douloureuse perte d'inspiration durant des périodes longues ou une rupture avec des proches qu'on ne supporte plus (divorce, abandon du domicile). Ces moments sont d'ailleurs discutés de manière libre au cours des rencontres dans des soirées ou de nos entretiens de recherche car ils sont considérés comme les dangers permanents et normaux de la vie du musicien de jazz :

« X (musicien renommé) m'a beaucoup aidé à me remettre sur les rails. J'avais fait des chansons avec Y. J'étais pas très bon, j'arrivais

²⁵ Marmande F., « Jean-Michel Pilc, l'X qui se fit électrique », *Le Monde*, 9 février 2002.

pas à me remettre dans le jazz. (...) Très rapidement, je jouais plus de mon instrument. J'écrivais des choses. Je foutais rien souvent. J'étais un peu perdu. Et puis en 19XX, j'ai remis le pied à l'étrier. Pendant cinq ans, ma vie était chaotique avec la chanson. (...) Ça m'a repris, c'était... J'ai eu la trouille de sombrer et puis le plaisir est revenu en tournée. Une dame d'une petite ville qui m'a dit quelque chose qui a tout débloqué. Elle a dit une chose, elle a tout compris » (batteur, musique style « moderne », senior, réputé).

Or, cette tension permanente apparaît liée à l'extrême personnalisation de l'activité créatrice et au désir de reconnaissance qu'elle induit. La vocation artistique suppose qu'on puise sans cesse sa capacité à travailler, à produire, à jouer dans un désir de créer, de dire, d'exprimer. L'investissement total de *soi* dans l'activité musicale devient alors une source perpétuelle de peur, d'anxiété, d'angoisse. Face à un idéal d'expression de soi, l'artiste risque ainsi la « fatigue de soi »²⁶ qui se traduit par la panne d'inspiration, la déprime durable ou l'impression de *tourner en rond*. Mais il est également menacé par la douleur qui peut accompagner l'absence de succès public ou critique. Une critique négative portée sur un disque ou un concert est d'abord vécue comme une critique qui touche à la *personne* même du musicien. Un musicien nous dit avoir ainsi souffert du maigre succès de l'un de ses disques à sa sortie et à avoir mis du temps à s'en remettre. Les échecs musicaux sont souvent évoqués comme des périodes difficiles car plus qu'un échec professionnel, ils sont vécus comme une disqualification personnelle dont il faut renaître. Ces tensions sont jugées nécessaires et valorisantes par ceux qui cherchent à créer dans le déséquilibre. Mais elles entraînent aussi à certains moments de leur vie professionnelle des douleurs ou des dérives incontrôlées. Ce sont les deux faces d'une même activité qui met le « projet réflexif »²⁷ au cœur de la vie quotidienne. Cette extrême fragilisation est ainsi définie comme une nécessité artistique qui s'accompagne d'un lourd prix à payer, personnel certes, mais aussi familial puisqu'elle entraîne souvent la fatigue du conjoint ou du musicien qui a besoin de changer pour se ressourcer. Stress, fatigue, anxiété, épuisement sont jugés comme partie intégrante de l'activité artistique. Ils constituent une

²⁶ Ehrenberg A., *La fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998.

²⁷ Giddens A., *Modernity and self-identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, California, Stanford University, 1991.

« bonne fatigue »²⁸ au sens où ils sont nécessaires à la création musicale. Ils sont détestés quand ils empêchent la réflexion ou ils entraînent l'individu sur la *mauvaise pente*.

Se protéger

Pour les musiciens, ces dangers et ces risques sont donc des données incontournables de la vie artistique. Ils ne les vivent pas pour autant comme des fatalités destructrices. Les récits répétés des destins tragiques de certaines *stars* du jazz américain sont donnés comme autant de preuves de la nécessité de se protéger contre les dangers de la vie d'artiste. La drogue, la dépression, l'alcoolisme, la destruction de soi sont des dangers *normaux* menaçant la vocation musicale, dangers dont il faut se prémunir pour éviter les drames vécus par des musiciens de grand renom :

« En 1961, date de l'enregistrement, tout ce qui fait le style de Mal Waldron pianiste et compositeur (l'occasion faisant le larron, son engagement par Prestige l'a contraint à composer beaucoup) est déjà en place. (...) Puis, en 1963, tout s'arrête. Le pianiste, fatigué, surmené et enchaîné par sa dépendance aux drogues dures, fait une dépression nerveuse qui affecte sa mémoire. Une fois rétabli, il doit réapprendre à interpréter son propre style pianistique, avec notamment l'aide de nombreux disques qu'il a enregistrés pendant dix ans »²⁹.

Les musiciens disent donc se protéger de manière consciente en développant des amitiés solides, en adoptant des pratiques ou une discipline personnelle. Un musicien nous a ainsi raconté avoir repris une pratique sportive quotidienne après une période de dérive... Un autre musicien évoque le yoga et une thérapie hebdomadaire comme les éléments essentiels qui lui permettent de continuer à créer sans trop *disjoncter*. Un troisième raconte comment l'arrivée de ses enfants et la présence continue de sa conjointe ont donné un sens à sa vie et lui ont permis d'arrêter de *faire des bêtises* avec son corps. Cet autre musicien raconte comment seule l'amitié l'aurait *sauvé* dans une longue période destructrice où il a quitté le jazz pour la variété et a vécu dans un monde fait d'argent et d'alcool. Un autre encore a déve-

²⁸ Lorient M., *Le temps de la fatigue. La gestion sociale du mal-être au travail*, Paris, Anthropos, 2000.

²⁹ Ravalard B., « Mal Waldron : Soul Eyes », *Jazzman*, 87, 2003.

loppé une activité officielle de lutte contre l'usage des drogues et une discipline personnelle draconienne.

L'expression de *soi* est un idéal artistique partagé par les musiciens de jazz qui s'accompagne de tensions, contradictions ou peurs personnelles. Une grande majorité de ces musiciens est obligée de réaliser de perpétuels compromis entre travail musical peu *personnel* et création artistique. Des tensions psychologiques envahissent la vie des musiciens de jazz les plus renommés qui, vivant de *leur* musique, se trouvent en retour constamment fragilisés, jusqu'à forger les éléments d'une discipline parallèle pour s'en préserver.

Nous avons déconstruit le mythe artistique en montrant les mécanismes institutionnels, sociaux et idéologiques qui sous-tendent les réalités de la vie artistique. Mais nous avons aussi mieux saisi les tensions personnelles que peut susciter l'idéal d'expression et d'épanouissement de soi qui traverse les différentes sphères de la société contemporaine comme l'ont démontré divers travaux portant sur la gestion des problèmes sociaux³⁰, l'usage des drogues³¹, la vie de couple et l'éducation des enfants³², ou encore l'activité *managériale* dans une grande organisation moderne³³. Une telle « psychologisation » des réalités sociales relève en effet de ce que Baudrillard a nommé la « modernité psychologique » caractérisant la société individualiste contemporaine des dernières décennies du XX^e siècle³⁴. L'individu moderne se conçoit non seulement comme une entité autonome et séparée des autres membres de la société, mais surtout il se définit comme un sujet qui doit assurer la révélation de son moi intime, de son identité personnelle, de sa personnalité authentique. En faisant porter sur l'individu le poids de ses réalités au travail, l'idéal artistique est une source permanente de tensions personnelles, de stress et de fatigue qui peut aboutir en cas d'échec professionnel, de difficultés à

³⁰ Castel R., *La gestion des risques. De l'anti-psychiatrie à l'après-psychanalyse*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

³¹ Ehrenberg A., *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Levy, 1995.

³² Singly F. (de), *Le soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 1996.

³³ Buscatto M., « Des managers à la marge : la stigmatisation d'une hiérarchie inter-médiaire », *Revue française de sociologie*, 2002, 43 (1), p. 73-98.

³⁴ Expression de Baudrillard citée in Hervieu-Léger D. (1998), « The Transmission and Formation of Socioreligious Identities in Modernity », *International Sociology*, vol. 13, n° 2, p. 216.

s'exprimer ou de période moins *inspirée* sur des risques nouveaux de déprime, de déséquilibre affectif ou de consommation de stimulants.

Annexe méthodologique

L'enquête ethnographique a été menée entre juin 1998 et juin 2002. Profitant de notre position 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* improvisées. Nous avons ainsi assisté et parfois vécu des rencontres entre musiciens professionnels dans différents contextes. Nous avons observé de manière prolongée 77 musiciens professionnels aux instruments, aux renommées, aux styles musicaux et aux réseaux de connaissance variés – nous avons exclu de notre champ d'analyse les situations relevant de la pratique amatrice. Nous avons complété ces observations par des entretiens réalisés au cours de l'année 2001 auprès de 20 musiciens professionnels afin de mieux saisir les justifications données par ces musiciens à leurs pratiques. Une lecture systématique de la presse spécialisée (*Jazzman*, *Jazz Magazine* et articles spécialisés du journal *Le Monde*) a été réalisée sur les années 2001 et 2002 a complété ce travail. 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.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER H. S., *Outsiders. Sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1994 (1963).
- BECKER H. S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1998 (1982).
- BUSCATTO M., « Des managers à la marge : la stigmatisation d'une hiérarchie intermédiaire », *Revue française de sociologie*, 2002, 43 (1), p. 73-98.
- BUSCATTO M., « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie*, 2003, 44 (1), p. 33-60.
- COULANGEON P., *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- DAUGEREILH I., Martin P., « Les intermittents du spectacle : une figure du salariat entre droit commun et droit spécial », *Revue française des affaires sociales*, 3-4, 2000, p. 77-94.
- EHRENBERG A., *La fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- EHRENBERG A., *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Levy, 1995.
- FABIANI J.-L., « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » in MOULIN R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999 (1986), p. 231-245.
- FREIDSON E., « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 27 (4), 1986, p. 431-443.
- GIDDENS A., *Modernity and self-identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, California, Stanford University, 1991.
- HERVIEU-LÉGER D., « The Transmission and Formation of Socioreligious Identities in Modernity », *International Sociology*, vol. 13, n° 2, 1998, p. 213-228.
- HEINICH N., « Façons d'être écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, 36 (4), 1995, p. 499-524.
- Jazz 2000. Guide-Annuaire du jazz en France*, Paris, CUI, Irma Éditions, 2000.
- LORIOU M., *Le temps de la fatigue. La gestion sociale du mal-être au travail*, Paris, Anthropos, 2000.
- MENGER P.-M., « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année Sociologique*, 39, 1989, p. 111-151.
- MENGER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003.
- MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- PASQUIER D., « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, 4, 1983, p. 418-431.
- SINGLY F. (de), *Le soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 1996.