Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

18 | 2005
Entre femmes

La *jam* chante, le genre nous hante

Marie Buscatto

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/299
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 2005
Pagination : 239-251
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Marie Buscatto, « La *jam* chante, le genre nous hante », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 18 | 2005, mis en ligne le 14 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/299

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

La *jam* chante, le genre nous hante

Marie Buscatto

1 Alors même qu'artistes, public et critiques du jazz disent sans cesse aspirer à une musique ouverte à tous et à toutes sans distinction de race, de sexe ou d'apparence physique, le « monde du jazz » professionnel français (Becker 1982) s'avère un univers des plus « masculins » : dans les chiffres certes[1] (plus de 90 % des musiciens de jazz professionnels sont des hommes), mais également dans son mode de fonctionnement. Une première recherche menée en France a ainsi révélé une double différenciation « sexuée » (Buscatto 2003a) : les instrumentistes sont des hommes[2] quand les chanteuses sont le plus souvent des femmes[3], mais surtout les chanteuses se trouvent aux échelons les moins élevés de la hiérarchie musicale, salariale et sociale du monde du jazz. Les goûts musicaux, les conventions de travail, les conceptions de la musique ou les imaginaires attachés aux pratiques musicales se sont ainsi révélés particulièrement sexués[4].

2 Observe-t-on une même différenciation « genrée » dans ces lieux marginaux du jazz qui accueillent de manière principale une grande majorité de praticiens amateurs et quelques instrumentistes professionnels ou en voie de professionnalisation ? Ou constate-t-on plutôt une transgression relative des pratiques et des représentations « masculines » observées dans le monde du jazz professionnel ? Cette question est située au cœur de cet article fondé sur une série d'observations menée au cours de *jams*[5] vocales organisées dans deux clubs de jazz parisiens, lieux du jazz innovants, auxquelles nous participons comme chanteuse amatrice (Buscatto 2003b).

Un lieu conçu pour transgresser les conventions « masculines »

3 Ces jamsvocales sont apparues dans certains clubs de jazz parisiens à la fin des années quatre-vingt-dix, ouvrant la scène aux amatrices désireuses de chanter en public. Contre le paiement d'un droit d'entrée ou d'une consommation, ces chanteuses jouent aux artistes le temps d'une chanson et en expérimentent les peurs et les émotions. Le public – amis, curieux, touristes, musiciens professionnels ou chanteuses amatrices – encourage avec force applaudissements les premiers pas de chanteuses passionnées. Les

professionnels jouent, organisent, assistent à ces *sessions*. Femmes et hommes se mêlent donc sans cesse dans une atmosphère festive et ludique. Musiciens amateurs éclairés et professionnels débutants se confondent sur scène comme au bar.

4 Or, la jam vocale apparaît dans un premier temps comme un lieu conçu par des chanteuses et des instrumentistes, par des femmes et quelques hommes, afin de protéger les chanteuses des conventions du jazz très « masculines » dans leurs principes. Femmes et hommes font de la musique et échangent dans une atmosphère festive et ouverte, loin des traditionnelles habitudes « masculines » de la jam ouvertement compétitive, sélective et « virile ». Est également privilégiée une conception de la musique défendue par les chanteuses, privilégiant un art de l'interprétation. Comment en est-on arrivé à une telle conclusion ?

L'active féminisation d'une pratique traditionnelle du jazz

5 Le principe d'organisation de la jam vocale est clairement différent des jams traditionnelles, même s'il s'en inspire largement, car il introduit une « féminisation » des conventions sociales et musicales régissant les rencontres entre musiciens.

6 Habituellement, le *bœuf* ou la jam est un moment privilégié où des musiciens jouent de manière impromptue sans avoir prévu les morceaux, les musicien-ne-s ou le temps de jeu. L'accord se fait entre les musicien-ne-s présent-e-s, morceau après morceau, le plus souvent autour de *standards*[6] ou de phrases musicales simples à partir desquelles ils ou elles peuvent improviser. C'est une pratique constitutive de l'histoire du jazz qui permet aux musicien-ne-s de jouer pour le plaisir (but officiel) et de rencontrer d'autres musicien-ne-s pour recruter ou être recruté-e-s[7]. Selon nos nombreuses observations ethnographiques, elle se réalise encore aujourd'hui de manière régulière à la suite de concerts officiels (le fameux *troisième set*), lors de soirées amicales, au cours de stages professionnels ou encore pendant des soirées programmées dans des clubs (phénomène en pleine expansion à Paris comme en province).

7 La jam est traditionnellement traversée par une logique de fonctionnement des plus « masculines » propre à l'« esprit » du jazz[8]. La jam est définie par les instrumentistes comme un lieu de rencontre, de création musicale collective, d'évolution individuelle par la confrontation avec d'autres musicien-ne-s. Cette rencontre musicale permet dans un même temps de créer une musique originale et de rencontrer d'autres musicien-ne-s, d'« avoir le plaisir de jouer ensemble, de voir ce qui se passe ». Participer à des bœufs, 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. C'est dans la rencontre impromptue et dans la confrontation musicale qu'émergent des idées et des sensations nouvelles (Buscatto 2003a). Dans nos observations de jams instrumentales, nous avons ainsi pu constater un goût affirmé de la confrontation entre instrumentistes autour d'une même grille. Les instrumentistes doivent parfois s'imposer pour pouvoir monter sur scène et prendre leur tour d'improvisation avec vivacité pour ne pas être « oubliés ». Ils commencent souvent leur tour en affirmant physiquement et musicalement leur désir d'improviser et, pourquoi pas, de « faire mieux » que

l'improvisateur précédent. Les musiciens, chanteurs comme instrumentistes, valorisent des expériences stimulantes et énergiques et trouvent dans la jam un moment particulièrement adapté d'expression de ces valeurs « masculines » (Baudelot 1998).

8 Or, la jam vocale n'est qu'en partie caractérisée par ces règles « masculines ». Tout d'abord, trois musiciens professionnels constituent la section rythmique – un batteur, un contrebassiste et un pianiste – et accompagnent les chanteuses amatrices tout au long de la soirée. Un chanteur ou une chanteuse, choisi par l'organisateur de la jam, anime le « concert » : il ou elle chante quelques chansons pour introduire chacun des deux *sets* de la session et organise l'ordre de passage des chanteuses sur scène. Toute chanteuse désireuse de se produire sur scène doit ainsi s'inscrire auprès de l'animatrice. Quand son prénom est appelé au micro, elle se présente sur scène, donne ses partitions aux musiciens et leur indique comment jouer le morceau (*tempo*, introduction, fin, moments d'improvisation). Ainsi, parce qu'une animatrice organise l'ordre de passage « équitable » des chanteuses dans la soirée (par ordre d'inscription), on n'assiste guère aux luttes d'influence et rivalités qui caractérisent les « vraies » jams. Les chanteuses n'ont pas à jouer des coudes pour monter sur scène, être acceptées par les autres musiciens, avoir le droit de s'exprimer. Seules solistes sur scène, les chanteuses ne sont pas non plus confrontées à d'autres instrumentistes, que ce soit dans l'expression de la mélodie ou dans l'éventuelle improvisation (toutes n'improvisent pas).

9 Dans le même ordre d'idées, toute amatrice, quel que soit son niveau, sa connaissance des règles musicales, son insertion dans le lieu, peut accéder à la scène par une simple inscription auprès de l'animateur. On peut aussi bien écouter une chanteuse parfaitement détendue et à l'aise vocalement, musicalement et rythmiquement qu'une débutante qui se crispe sur le micro, chante parfois faux, se perd dans la *grille*, oublie les paroles en chantant, peine à tenir le rythme... Par peur de se tromper en public, les « vraies » débutantes ne se risquent guère à chanter sur scène, mais un nombre non négligeable de chanteuses encore peu aguerries se succèdent quand même au micro. Les applaudissements de soutien à la fin de chaque chanson sont systématiques, souvent chaleureux, et interviennent en grande partie en dehors d'une évaluation qualitative de la performance de la chanteuse. Défini comme un moment de plaisir, de découverte, d'expression de soi, le chant signifie le partage avec un public acquis d'avance. Même si elle apprécie les « bonnes » performances, la majorité du public n'est pas là pour assister à une performance professionnelle. Regard du public et applaudissements, rires, sifflets sympathiques sont en partie déconnectés de la qualité de la prestation effectivement réalisée. Ils visent plutôt à encourager celle ou celui qui se confronte à l'épreuve de la scène, sans se perdre dans la grille, chanter faux ou avoir l'airstressé. Même si, comme pour les peintres amateurs, chacun gravit à petits pas l'échelle de reconnaissance implicitement construite dans le monde de la pratique vocale amatrice (Cuckrowicz 1999), cette réalité ne se joue que de manière très implicite, peu apparente et indirecte – à travers le type de compliments reçus, les échos entendus après la performance ou encore dans l'intérêt éventuel porté par les musiciens professionnels présents dans la salle.

10 Pour finir, les instrumentistes qui accompagnent, stables et rémunérés au noir (ce sont les seuls de la soirée qui se partageront les entrées ou recevront un fixe selon le lieu), assurent un grand confort musical aux chanteuses, les aidant en permanence dans leurs difficultés. Ils leur donnent des repères de manière insistante : jouer la première note pour commencer, indiquer le moment de redémarrer après les improvisations, pianoter la mélodie quand elle est oubliée. Ils s'adaptent aux erreurs de tempo ou de placement

harmonique. Ces instrumentistes se comportent de manière également très souriante envers les chanteuses, les taquinant quand ils les connaissent déjà, les félicitant à la fin de leur prestation, même s'ils ne les ont jamais vues avant, leur indiquant à quel moment chanter si elles se perdent dans la grille. Autant de comportements peu observés dans les situations professionnelles et les jams classiques où sont valorisées l'autonomie et la maîtrise technique des musiciens.

11 Comme pour les chanteuses professionnelles qui disent préférer les contextes musicaux plus doux et protecteurs (Buscatto 2003a), les chanteuses de jazz amatrices rencontrées valorisent cette différence d'organisation qui fait de la jam, non plus un lieu de confrontation et d'affirmation de soi, mais un lieu chaleureux d'écoute « entre soi » qui permet à chacune et chacun de s'exprimer en confiance et en douceur, principes largement plébiscités par les femmes rencontrées au cours de mon enquête. La jam vocale s'est construite comme un lieu rendant caduques les conventions masculines du jazz valorisant affrontement, compétition et affirmation de soi dans le jeu musical. Les jams traditionnelles expérimentées sont d'ailleurs souvent dénigrées par les plus aguerries et considérées comme globalement traumatisantes, fatigantes, frustrantes ou tout simplement bloquantes. 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. Dans cette opposition entre conventions masculines et féminines se dessine ainsi 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).

La valorisation d'une conception « féminine » de la musique

12 Il apparaît également qu'un autre principe d'organisation de ces jams vocales favorise une conception « féminine » de la musique partagée par les chanteuses de jazz, professionnelles et amatrices. Alors que les instrumentistes tendent à valoriser l'invention de nouveaux discours musicaux, la création d'improvisations autour de grilles, la virtuosité technique souvent exprimée sur des tempos rapides ou encore le développement d'interprétations rythmiques originales, les chanteuses privilégient plutôt l'interprétation mélodique et la possibilité de raconter des histoires, d'exprimer des idées, de chanter des mélodies. Alors que c'est par l'originalité rythmique, harmonique ou sonore et par l'énergie rythmique que les instrumentistes disent atteindre leur propre plaisir et transmettre une émotion au public, les chanteuses s'intéressent plutôt à la production d'un jazz mélodique et accordent une importance première aux mots et à la prosodie. Pour elles, chanter, c'est interpréter des chansons et raconter des histoires au public. Ces différences de conception de la musique se traduisent de manière régulière, dans les mondes professionnels et amateurs, par des tensions, des dénigrements ou des incompréhensions nombreuses entre chanteuses et instrumentistes.

13 Or, ici encore, les règles d'organisation de ces jams permettent à la conception des chanteuses de primer en dehors de toute confrontation et de conflits larvés avec les instrumentistes. Le choix des partitions est réalisé par les chanteuses et ne fait jamais

l'objet d'une négociation avec les musiciens. Les chanteuses évitent ainsi certaines négociations avec les autres instrumentistes qui, selon les dires des plus expérimentées, se jouent le plus souvent en leur défaveur (chanter un *blues* rapide, interpréter un standard dans une tonalité et/ou un tempo peu prisés). En effet, deux principes d'organisation des jams traditionnelles sont ici encore transgressés, permettant aux chanteuses de s'exprimer dans leurs termes.

14 Tout d'abord, seules les chanteuses choisissent le répertoire et il s'avère bien spécifique. Les standards comportent des paroles écrites le plus souvent en anglais, ce qui permet d'interpréter une histoire, élément central dans la conception qu'ont ces chanteuses de leur pratique musicale. Les rythmes choisis sont également plutôt lents ou *medium*. Les ballades comme *Lover Man, My Funny Valentine*, *You don't know what Love is*, *Black Coffee* sont très prisées, tout comme les chansons jouées *medium swing* à l'image de *Night and Day*, *But Not for Me*, *Bye Bye BlackBird*, *All of Me, All the Things You Are*,ou *Softly*.... On ne rencontre guère de blues ou de standards joués sur des tempos très rapides alors qu'ils apparaissent largement prisés dans les jams d'instrumentistes (*Oleo*, *Doxy*, *Solar*, *Straight No Chaser*, *Adam's Apple*...).

15 Un second enjeu empoisonne souvent les relations entre chanteuses et instrumentistes : la transposition des thèmes dans des tonalités différentes de la partition dite originale – celle qui est la plus diffusée dans le monde du jazz. Souvent désirée par les chanteuses, elle est critiquée, voire rejetée par les instrumentistes. Dans la pratique même du chant jazz, que les chanteuses aient des timbres de voix aigus ou graves, elles considèrent le plus souvent nécessaire de choisir une tonalité spécifique qui leur semble le mieux correspondre à leur « voix » et à leur désir d'expression. Les instrumentistes y voient souvent le signe soit d'une faiblesse vocale (la transposition permettrait d'éviter les notes inaccessibles vocalement), soit d'un égoïsme bien féminin (elles ne s'adaptent pas aux autres), rendant cette demande peu légitime et acceptable dans un contexte ouvert comme la jam où chacun doit pouvoir trouver son plaisir. Cet enjeu, source de tensions dans les pratiques professionnelles, est de plus tout simplement impossible à résoudre dans un contexte amateur, les instrumentistes amateurs étant généralement incapables de jouer dans une nouvelle tonalité un morceau pourtant connu dans la clé « habituelle » - celle qui apparaît dans les recueils de standards - lorsqu'il a été transposé (et encore moins de s'amuser à improviser dessus). Ce « problème » est d'emblée éliminé par la règle du jeu ouvertement instaurée : le choix de musiciens professionnels qui accompagnent les chanteuses et les chanteurs selon les partitions que ces derniers ont amenées avec eux.

16 On peut donc voir dans les principes mêmes de l'organisation de la jam vocale une double transgression de la jam traditionnelle qui permet aux chanteuses de voir leur conception de la musique reconnue et respectée, leur donnant en retour un grand plaisir dans l'expression musicale. Par ses principes d'organisation, la jam vocale renverse ainsi l'ordre traditionnel masculin en permettant aux conventions sociales et musicales « féminines » de s'imposer de manière douce et transparente.

Une reproduction « invisible » de différences sexuées

17 Mais cette transgression des conventions masculines ne doit pas masquer, dans un deuxième temps de l'analyse, une reproduction, implicite et efficace, des différences sexuées dans les conceptions de la musique, dans le rapport à la scène ou dans les éventuelles trajectoires de professionnalisation adoptées par certaines d'entre elles.

Une conception féminine de l'acte musical

18 Les femmes chantent quand les hommes jouent d'un instrument, mais surtout, comme je l'ai déjà évoqué dans la première partie, les unes valorisent l'expression de « soi » par l'interprétation de standards et la capacité à animer la scène quand les autres s'expriment à travers l'improvisation et la virtuosité technique. On retrouve ici une différence sexuée largement identifiée dans le monde professionnel du jazz. Cette différence semble encore accentuée par les différences de profil entre chanteuses et chanteurs.

19 Les chanteuses sont majoritairement des jeunes femmes qui travaillent dans des métiers de niveau social relativement élevé. Sauf quelques exceptions, ces chanteuses ont entre vingt et quarante ans. L'activité professionnelle souvent exercée par ces jeunes femmes est empreinte d'une forte dimension relationnelle (métiers artistiques, enseignement, communication, journalisme, ou milieu médico-social). Pour elles, la pratique amatrice s'inscrit dans une volonté affirmée de s'exprimer, de s'épanouir, de se réaliser dans une activité à forte charge émotionnelle. Elles choisissent les *standards* de manière réfléchie afin de raconter une histoire. L'interprétation personnalisée d'une chanson, même connue de tous, est censée permettre d'exprimer ses sentiments intimes, sa « personnalité » profonde. Comme pour les jeunes chanteuses de variétés observées lors d'un *casting* par Thomas Morinière, monter sur scène, raconter une chanson, trouver la voix « juste » sont les déterminants principaux de leur activité amatrice et doit déboucher sur la révélation d'une forme « d'authenticité » (Morinière 2004).

20 En revanche, on retrouve chez les instrumentistes et les chanteurs-instrumentistes rencontrés, une plus forte attention portée à la virtuosité musicale et à l'improvisation alors que l'interprétation des standards est considérée comme secondaire. Pour les instrumentistes professionnels qui accompagnent les chanteuses, la jam est moins un moment pour faire de la musique que pour gagner un peu d'argent, rencontrer d'éventuels collègues (une chanteuse en voie de professionnalisation, un autre instrumentiste) et se renseigner sur d'éventuels « plans » à saisir. Si l'aspect musical n'est pas exclu, il s'agit plutôt soit de s'entraîner à être réactifs en accompagnant des chanteuses, soit de travailler l'improvisation dans des contextes variés. L'interprétation des standards reste l'activité des chanteuses alors que les musiciens « prennentdes impros »dans lesquelles ils expriment leur musicalité. Lors de leurs échanges entre deux chansons ou entre deux sessions, les instrumentistes commentent d'ailleurs largement cette part de leur activité musicale. Les chanteurs se situent à mi-chemin entre instrumentistes et chanteuses. Même s'ils mettent une certaine attention à interpréter la mélodie, ils sont également très impliqués dans les moments d'improvisation et la production d'un moment musical à part entière.

21 Or, une fois encore, 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, Nicole 1989). La valeur accordée à la technique, à la création, à la virtuosité par les instrumentistes relève alors plutôt d'un monde masculin.

Une séduction toute féminine

22 Le fait même de chanter se traduit aussi par une relative importance accordée à la capacité de séduction physique, du point de vue des chanteuses comme du public, alors que cet élément apparaît absent des préoccupations des instrumentistes rencontrés et moins présents chez les chanteurs.

23 La plupart des chanteuses ne portent pas un habillement spécifique pour venir chanter, mais elles accordent somme toute une relative importance à la construction de leur apparence scénique. Se coiffer, se maquiller ou rajouter un accessoire juste avant de venir fait partie du jeu, même si on se vêt comme d'habitude. Chaque chanteuse a son style vestimentaire, entretenu avec attention et repérable au fil des soirées, même s'il ne s'agit pas d'un style créé pour cette occasion. Le public n'a que rarement le sentiment de tenues préparées en vue d'un spectacle ou d'une représentation sur scène. Le plus souvent habillées « branchées », le style adopté, même recherché, doit rester d'allure détendue. Les conseils esthétiques – port d'un rouge à lèvre différent, ajout d'un accessoire ou commentaires sur la coiffure du jour – sont parfois donnés à l'une ou à l'autre, mais toujours de manière retenue. Une attention réelle portée à la construction d'un corps séduisant ne doit pas nuire au désir d'authenticité également recherché…

24 L'habillement s'accorde avec un travail scénique qui met également l'accent sur la création d'une relation avec le public : par l'usage du regard (les yeux sont ouverts, tournés vers le public), par les mouvements du corps qui se doivent d'être à la fois détendus et contrôlés, par la capacité à s'adresser au public (pour annoncer une chanson, remercier, lancer une anecdote drôle…). Le public lui-même semble accorder une certaine importance à l'apparence dégagée sur scène, dans ses commentaires comme dans l'attention portée à telle ou telle chanteuse qui n'est pas toujours motivée par des considérations musicales (sans compter que certains y trouvent l'occasion de regarder de « jolies filles », voire de les rencontrer, même si cette dernière pratique reste discrète !).

25 A l'inverse, les hommes instrumentistes et les chanteurs se vêtent le plus souvent de manière sobre et détendue : pantalon et vestes sombres, tee-shirt ou chemises assortie. La coiffure est simple, voire « négligée », le maquillage totalement absent, la démarche un peu voûtée. Leurs silhouettes tendent à faire « corps » avec l'instrument ou avec le micro : buste penché, yeux fermés, gestes énergiques ou mesurés au gré des rythmes joués, même si les chanteurs tendent davantage que les instrumentistes – mais moins que les chanteuses – à s'orienter vers le public, à communiquer avec lui, à le regarder pendant l'acte musical.

26 La séduction apparaît ainsi bien située au cœur de l'activité des chanteuses de jazz observées dans ces jams vocales. Corps façonné pour la scène, corps regardé par le public, les copines ou les musiciens, le corps des chanteuses séduit sans cesse suivant différents stéréotypes féminins[9], oscillant de la « femme-enfant » à la « femme-femme » en passant par la « femme-jouet ». Alors que deux figures principales de la séduction féminine – la femme-femme énergique » et la « femme-femme intime » – structurent les regards posés sur les chanteuses de jazz professionnelles (Buscatto 2005), on remarque une plus grande variété – et une moindre capacité – de séduction des chanteuses de jazz amatrices observées. Ce rôle féminin traditionnel qui tend à associer voix et érotisme, chant et séduction, expression scénique et désir exprimé, n'en reste pas moins présent dans la

manière dont les chanteuses organisent leur activité vocale et sont perçues par ceux ou celles qui les regardent chanter.

Des femmes aux trajectoires plus risquées

27 Chanteuses et chanteurs amateurs se distinguent enfin largement dans leurs trajectoires. Au côté d'une grande majorité des « vraies » chanteuses amatrices qui ne développent aucune ambition professionnelle et trouvent dans cette activité un plaisir ludique, évoluent également ces chanteurs et chanteuses amateurs engagés dans une démarche de professionnalisation. La voie de la professionnalisation est en effet régulièrement entreprise par celles ou ceux, généralement âgés de moins de trente ans et sans enfants qui, forts de leurs succès amateurs, désirent se consacrer à cette activité de manière exclusive.

28 Dans tous les cas observés, de longues années sont nécessaires pour éventuellement trouver sa « place » dans ce monde professionnel fermé, concurrentiel et saturé (Coulangeon 1999). En raison des rémunérations toujours faibles et fragiles – allocations sociales, petits boulots, cachets payés au noir, aides parentales – un engagement exclusif dans l'activité musicale débouche à terme sur un nombre limité de cas de figure : soit l'abandon pur et simple de la pratique musicale et une reconversion dans un domaine professionnel différent ; soit le retour à une pratique amatrice confirmée et compatible avec une activité professionnelle rémunératrice ; soit enfin la réussite d'une insertion dans le monde du jazz qui suppose le plus souvent d'exercer de manière principale une activité musicale « non jazz » – enseignement, musique pour enfant, voix de studio, production musicale ou traduction de pochettes de disque – pour pouvoir monter son groupe jazz (Buscatto 2004).

29 Or, seules trois chanteuses engagées dans une telle démarche depuis plus de trois ans sont encore présentes au moment de nos dernières observations, animant des sessions, construisant un groupe avec des musiciens rencontrés dans d'autres contextes professionnels et devenant enseignantes dans une école de jazz (pour deux d'entre elles) ou exerçant une activité rémunératrice jugée secondaire (pour l'une d'entre elles). En revanche, même si les hommes chanteurs sont minoritaires dans ces sessions (trois ou quatre chanteurs pour une quinzaine de chanteuses par soirée), un grand nombre d'entre eux se trouve dans une démarche de professionnalisation (à peu près la moitié des hommes-chanteurs entendus). Le plus souvent instrumentistes qui ajoutent une « corde à leur arc », ils semblent également mieux réussir dans cette voie. Plusieurs d'entre eux sont toujours présents sur le marché du travail du jazz après des années d'observation et restent dans une démarche, certes fragile, de développement d'une activité professionnelle. L'un d'eux est même devenu un instrumentiste-chanteur reconnu dans le monde du jazz. Ils animent régulièrement des sessions, distribuent leurs annonces de concert, jouent avec certains des musiciens-accompagnateurs de la jam vocale en dehors du club qui les accueille...

30 Les chanteurs semblent ainsi plus facilement trouver leur place sur le marché du travail du jazz. Dans leur manière de concevoir l'acte musical, qu'ils soient *crooners* ou instrumentistes-chanteurs, ils apparaissent avoir développé une double conception de l'acte musical. D'un côté, leur conception de l'improvisation et de la musicalité les rapproche des instrumentistes avec lesquels ils partagent certaines discussions musicales. D'un autre côté, ils attachent également une certaine importance, même si elle semble

moins prédominante, à la qualité de l'interprétation des mélodies et de leurs comportements scéniques. Habillés de manière plus confortable et décontractée, ils sont, comme les chanteuses, tournés vers le public dans leur gestuelle et dans leurs discours. Leur double socialisation semble d'ailleurs en partie expliquer qu'ils sont plus souvent proches des instrumentistes et discutent régulièrement avec eux au bar et en dehors des sessions (jams impromptues, fêtes d'anniversaires...), favorisant ainsi la création d'un réseau social nécessaire à l'insertion sur ce marché du travail peu ouvert.

Conclusion

31 Même si on assiste bien à une volonté affichée de transgression des habitudes « masculines » à l'œuvre dans le monde du jazz français, la jam vocale ne semble guère remettre en cause ses principes de hiérarchisation sociale et musicale qui situent les hommes dans des positions a priori plus favorables.

32 Par les principes d'organisation qu'elle met en œuvre, la jam vocale favorise des conceptions « féminines » de l'activité musicale : interpréter des chansons, s'exprimer en dehors de toute confrontation, séduire par son jeu de scène... Pour celles, majoritaires, qui n'y voient qu'un agréable moment à passer, une manière valorisée de s'exprimer et de s'épanouir, la jam vocale apparaît bien comme un havre de paix musical et humain dans un monde généralementpeu ouvert à la présence féminine.

33 Cependant, la difficulté qu'ont les femmes chanteuses évoluant dans ces lieux à se voir reconnaître une place dans le monde du jazz professionnel illustre la faible capacité de socialisation des jams vocales dans un monde musical au fonctionnement très « masculin ». Les jeunes chanteuses ne peuvent guère y apprendre à communiquer, à se faire accepter, à échanger avec ceux qui constituent le fondement même de leur activité musicale : les instrumentistes hommes. Elles tendent même à juger de manière toujours plus négative le fonctionnement des autres lieux de pratique amatrice du jazz – les jams traditionnelles, les groupes de jazz, les stages instrumentaux ou les soirées amicales – qui supposent de faire de la musique avec des instrumentistes hommes. Protectrice, la jam vocale tend aussi à enfermer ces chanteuses dans des logiques musicales peu socialisantes.

34 En savoir plus sur les dynamiques à l'œuvre entre hommes et femmes dans les lieux amateurs supposerait d'observer et d'analyser ce que vivent et expérimentent celles qui se sont saisies des rôles et du langage masculin, à savoir les femmes instrumentistes, encore si peu nombreuses dans le jazz français professionnel et amateur.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDELOT Christian 1998« Rien n'est joué », in Margaret Maruani (dir.), *Les nouvelles frontières de l'inégalité. Hommes et femmes sur le marché du travail*. Paris : La Découverte : 277-283.

BECKER Howard S. 1988 [1982] *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

1994 [1963] *Outsiders. Sociologie de la déviance.* Paris : Métailié.

BUSCATTO Marie 2003a « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie* 44 (1) : 33-60. 2003b « La *jam* vous fait chanter. Des multiples vocations d'une nouvelle pratique du jazz », *Ethnologie française* 33 (4) : 689-695. 2004 « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'art* 5 : 35-56. 2005 « Les voix du jazz, entre séduction et expression de soi », *Prétentaine*, 18/19 : 85-101.

CAMERON William Bruce 1954 « Sociological Notes on the Jam Session », *Social Forces* 33 (2): 177-182.

CHRISTIAN Henry 1987« Convention and constraint among British semi-professional jazz musicians », in Avron Levine White (ed.): *Lost in Music. Culture, style and the Musical Event*. London : Routledge : 220-240.

COULANGEON Philippe 1999 *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*. Paris : L'Harmattan.

CUCKROWICZ Hubert 1999 « Le prix du beau », *Genèses* 36 : 35-53.

DONNAT Olivier 1996 *Les Amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français*. Paris : La Documentation française.

FABIANI Jean-Louis 1999 [1986] « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in Raymonde Moulin (dir.) *Sociologie de l'art*, Paris : L'Harmattan : 231-245.

MARUANI Margaret, NICOLE Chantal 1989 *Au labeur des dames. Métiers masculins, emplois féminins*. Paris : Syros Alternatives.

MORINIERE Thomas 2004 « Le "don" vocal et sa dette ». *Journée d'études « Genre et construction de l'objet »*. Ecole Normale Supérieure, Paris, 3 juin 2004, 6 pages.

MOULIN Raymonde 1992 *L'artiste, l'institution et le marché.* Paris : Flammarion.

PERRENOUD Marc 2003 « La figure du *musicos*. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse », *Ethnologie française* 33 (4) : 683-688.

s.n.2004 *Jazz 2004. Le guide-annuaire du jazz en France*. Paris: CIJ, Irma Editions.

STEBBINS Robert A. 1968 « A Theory of Jazz Community », *The Sociological Quaterly* 9 (3): 318-331.

NOTES

1. Les chiffres oscillent, selon les sources, de 1500 à plus de 2000 personnes (chiffre obtenu par nos soins à partir du *Guide-Annuaire du Jazz en France 2004*). A l'image des artistes peintres (Moulin 1992), compter les musicien-ne-s 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. Dans tous les cas, une grande partie de ces musicien-ne-s 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) (Buscatto 2004).

2. Entre 3 à 4 % des instrumentistes recensés sont des femmes. 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.

3. Sur un total de 171 chanteurs déclarés dans le *Guide-annuaire du jazz en France 2004*, 111 sont des femmes. Ce chiffre de 171 est *a priori* supérieur au nombre effectif de chanteurs de jazz professionnels quand on sait que Henri Salvador, Sacha Distel ou Michel Leeb sont comptés ici comme chanteurs de jazz.

4. Pour des raisons évidentes de confidentialité, les noms des lieux et des personnes étudiés ne seront pas mentionnés. C'est en 1996 que j'ai assisté à ma première jam vocale comme chanteuse amatrice. A partir de 1998, j'ai tenu un carnet ethnographique comportant les observations réalisées in situ de concerts, répétitions, soirées entre amis, jams dans des clubs, stages, ateliers de formation et rencontres musicales auprès de plus de quatre-vingt musiciens professionnels et d'une centaine d'amateurs et d'amatrices chanteurs et instrumentistes. Entre 2000 et 2004, j'ai participé à des jams vocales de manière régulière - l'intensité de ma participation variant selon les années ou les périodes de l'année concernée.

5. Toutes les expressions issues du monde du jazz sont mises en italique la première fois où elles sont utilisées.

6. Ce sont des thèmes ou mélodies anciennes, connues de tous les musiciens et musiciennes expérimentés, dont les partitions sont diffusées de manière le plus souvent officieuse et qui donnent sans cesse l'occasion à ces derniers de développer de nouvelles interprétations mélodiques, rythmiques ou harmoniques (*Night and Day*, *Oleo, Body and Soul*, etc.). Une fois la mélodie exprimée, les musiciens prennent, à tour de rôle, la *grille* du *morceau* comme support d'une improvisation de longueur variable.

7. Pour une description du bœufet de ses fonctions sociales, voir William Bruce Cameron (1954).

8. Cet esprit constitutif du jazz a été largement décrit dans des textes pourtant construits dans des contextes géographiques (Etats-Unis et Grande Bretagne) et temporels différents de celui observé (Cameron 1954, Stebbins 1968, White 1987, Christian 1987).

9. Les stéréotypes féminins sont nombreux et dépendent en partie du contexte dans lequel ils apparaissent. Dans son analyse des principales images féminines présentes dans le discours publicitaire, Erving Goffman évoque la « femme-jouet », la « femme-femme », la « femme docile » ou la « femme enfant » (Goffman 1977).

RÉSUMÉS

Apparue dans certains clubs de jazz parisiens à la fin des années quatre-vingt-dix, la *jam* vocale ouvre la scène aux amatrices désireuses de chanter en public. Chanteuses, public et instrumentistes s'expriment, échangent, écoutent, s'amusent le temps d'une soirée. Femmes et hommes se mêlent sans cesse dans une atmosphère festive et ludique. Cette apparente mixité révèle-t-elle la production de rencontres transgressant des pratiques et des représentations « masculines » observées dans le monde du jazz professionnel ? Ou doit-on plutôt y reconnaître une reproduction, discrète mais efficace, de ces mêmes pratiques et stéréotypes - goûts musicaux, conventions de travail, conceptions de l'instrument ou stéréotypes « féminins » ? Nous tenterons de répondre à ces questions à partir d'une série d'observations ethnographiques réalisées au cours de *jams* vocales auxquelles nous avons participé comme chanteuse amatrice.

AUTEUR

MARIE BUSCATTO

Elle est maître de conférences en sociologie à l'Université de Paris I Panthéon Sorbonne, a mené diverses recherches dans de grandes organisations modernes. Depuis 1998, elle a profité de sa position de chanteuse amatrice pour réaliser une enquête ethnographique dans le monde du jazz français. Ces multiples observations sont complétées par des entretiens avec des musiciens et musiciennes de jazz et par la lecture systématique de la presse spécialisée.