



HAL
open science

LE JAZZ ET L'INSTITUTION

Charles Calamel

► **To cite this version:**

Charles Calamel. LE JAZZ ET L'INSTITUTION. ADAGES 30ans, Apr 2016, Montpellier, France.
hal-01359793

HAL Id: hal-01359793

<https://hal.science/hal-01359793>

Submitted on 4 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE JAZZ ET L'INSTITUTION

CHARLES CALAMEL – JAM / ADAGE 15/04/2016

Introduction

Utiliser l'art comme composante de l'humanité, qui est la finalité de ce colloque symbolisant les trente ans de l'ADAGE, m'invite à poser le jazz et l'institution comme un axe dialectique permettant de raisonner sur les dimensions sociales de ces deux mondes interactifs.

Ainsi créée, la dialectique jazz et institution propose aux responsables de cette journée d'interroger le travail social et médico-social en institution, du point de vue des dimensions sociales qui sont à l'œuvre dans les pratiques créatives auxquelles se réfèrent les musiciens de jazz pour exécuter leur musique.

Ce travail s'organise en trois parties : à partir d'une étude de cas, un extrait d'un concert de jazz, la première partie portera sur les principes qui définissent « pourquoi » le jazz serait-il instituant de certaines pratiques ; la deuxième partie portera sur les raisons du « pour - quoi » s'intéresser aux possibilités qu'offre le jazz notamment pour réparer les erreurs éventuelles ; la troisième partie visera en quoi les principes du jazz peuvent-ils intéresser l'institution.

Ce texte vise à répondre à la problématique : **en quoi la capacité des jazzmen à surmonter leurs erreurs musicales permet-elle de penser le jazz comme une institution en évolution.**

Partir du jazz pour comprendre l'institution

Il s'est passé quelque chose à la 10^{ème} seconde de l'interprétation Solar par le Trio Keith Jarrett au piano, Gary Peacock à la contrebasse, Jack DeJohnette à la batterie.

Après la première exposition du thème en 12 mesures « réglementaires » et avant le second exposé, le pianiste ajoute 4 mesures qui n'existent pas dans la composition originale de Miles Davis.

Dès lors on peut soupçonner que le cadre du morceau n'est pas respecté et que l'un des trois musiciens vient de commettre une erreur bouleversant la structure du morceau. Cette erreur commise n'est pas grave en soi, mais elle risque de semer le doute chez les partenaires du pianiste. Elle risque de les rendre méfiants et soupçonneux dans l'expectation d'une nouvelle erreur.

L'institution pose des cadres, des règles, des normes que les individus acceptent et/ou transgressent. Ce qui m'intéresse ici, c'est d'observer dans le jazz, comment les musiciens opèrent pour réparer l'erreur. Car au fond, soit on sanctionne le fauteur ; soit on l'accompagne à la réparer.

Mes travaux s'inscrivent en sciences de l'éducation, et même si j'utilise les outils de la sociologie et de la psychologie sociale pour découvrir et comprendre le monde environnant, mon but est de placer ce que j'observe du point de vue de ce que ça nous apprend.

En réalité, l'ajout de ces 4 mesures supplémentaires ne pose pas de problème en soi, surtout dans le cadre d'une musique improvisée comme le jazz. Mais il ne va pas de soi pour le musicien en train de jouer ni pour le mélomane qui écoute cette version. Ces 4 mesures ajoutées signifient la mise en œuvre d'une réparation de l'erreur grâce à un acte de coopération entre les musiciens.

Cette erreur, minime, n'est qu'un prétexte pour interroger la posture des individus et leur capacité à dépasser l'erreur et faire « bouger les normes ».

- **« Solar » : une analogie au cadre**

Si nous prenons cette interprétation de Solar comme étude de cas, on entend dès le début du morceau quelque chose qui ne va pas : le morceau n'est pas comme il devrait être. L'origine de la structure musicale de Solar est 12 mesures. C'est-à-dire que ce nombre de mesures quantifie le cadre « métrique » du morceau, que les musiciens vont reproduire autant de fois qu'ils le désirent

pour improviser. Or Keith Jarrett ajoute délibérément 4 mesures entre le premier et le second exposé du thème.

La cause est simple : entre le 3^{ème} et le 4^{ème} temps de la 5^{ème} mesure, soit à exactement la 10^{ème} seconde du début du morceau, le pianiste met le doigt à côté. Mélodiquement et harmoniquement, la « faute » est supportable. Mais pour toute la structure du morceau en est chamboulée.

Le pianiste joue à la 10^{ème} seconde une note qui vient déstabiliser le cadre du morceau. Ce qui le déconcentre c'est probablement, à en suivre son regard, le fait que le contrebassiste à ce moment précis s'essuie le visage avec une serviette éponge. Que cette hypothèse soit juste ou non, la conséquence de cet imprévu vient perturber la carrure du morceau.

Le thème n'est plus interprété comme il devrait l'être dans la mémoire collective : la métrique n'est plus respectée ; la norme est brisée. Les notes jouées par la contrebasse viennent confirmer qu'il y a eu faute (Peacock joue un Fa grave preuve qu'il suit le déroulement préalable de la grille harmonique, tandis que Jarrett reste en Do mineur marquant le premier accord de la première mesure du morceau). Pour le mélomane, c'est comme s'il y avait un faux départ, même si on ne remarque pas d'étonnement particulier dans l'attitude des deux autres musiciens.

1) Pourquoi le jazz est instituant ?

Les mondes de l'art selon Becker (2006) sont importants parce qu'ils sont à comprendre du point de vue social et collectif mais généralement ils ne sont pas considérés comme fondamentaux par toutes les sphères de la société. Pourtant, l'art permet de souligner des points essentiels qui restent bien souvent invisibles. Ils sont donc ici déterminants à la fois pour leur capacité à rendre visible ce qui ne l'est pas et à se présenter du point de vue de leurs dimensions sociales.

Mais plus précisément encore, qu'est-ce qui fait que le jazz permet à ces trois musiciens de réparer l'erreur commise ? Je fais l'hypothèse que le jazz porte en lui sa raison d'être : il est immanent.

Le principe d'immanence

L'immanence est un terme philosophique pour désigner le caractère de ce qui détient son principe en soi-même. Un principe immanent définit donc un principe dont non seulement l'activité n'est pas séparable de ce sur quoi il agit, mais qui le constitue de manière interne. On pourrait dire que le jazz est un principe d'immanence.

L'idée d'immanence est en corrélation avec celle de transcendance, qui est le fait d'avoir une cause extérieure et supérieure. L'immanence peut aussi se distinguer de la permanence qui désigne le caractère de ce qui demeure soi-même mais à travers la durée, c'est-à-dire en assignant aux objets un espace et un temps. Je comprends la distinction entre immanence et transcendance par ce qui dépend de nous et ce qui n'en dépend pas.

Une esthétique de la négativité

Ce principe d'immanence pose le jazz dans un présent actif : il se déroule « ici et maintenant ». Et par voie de conséquences, il relève d'une esthétique choisie : l'improvisation.

Ce choix l'improvisation comme esthétique qui caractérise le jazz et les musiques improvisées, en fait une musique de la négativité (Gerber 1965). Cela ne veut pas dire que le jazz est comme en photographie, le négatif d'une autre musique : la négativité s'exprime par le fait qu'on ne peut reconnaître que son résultat. Par définition sa forme nous échappe *a priori* ; elle nous apparaît *a posteriori*. Il est donc difficile à cerner en tant qu'objet. C'est la face cachée du jazz, qui renvoie à la métis grecque qui se fond dans le paysage, qui se dissimule pour mieux surprendre : on ne sait pas vraiment à quoi s'attendre.

Selon les philosophes de l'art comme Adorno, l'art se construit sur un développement formel. Avec

son oralité, le jazz vient bouleverser l'ordre de la pensée occidentale de l'écriture, et avec lui il propose des formats autres, imprévisibles, qui permettent aux individus de s'ajuster et par conséquent de réparer les erreurs. D'ailleurs on ne peut plus parler d'erreurs mais de tentatives.

Instituant comment ?

Le jazz porte en lui la trace intime de cette négativité. Par opposition à la musique classique qui existe avant d'être interprétée, le jazz est une « musique informelle » à cause de son oralité (improvisation). Mais pour être tout à fait juste, il faudrait dire que le jazz est une musique « non formelle » à l'image des situations d'apprentissage qui se font en dehors de l'école, en dehors de l'institution.

La musique sérieuse occidentale et européenne distingue le moment de la composition de l'œuvre, avec celui de son exécution. Le jazz est un « art du temps » une musique intemporelle qui se fonde sur une dialectique de la forme et de la matière. Ce n'est pas une musique de la différence, mais une expression de l'altérité. Le jazz est précisément un événement à partir duquel une histoire peut non pas recommencer, mais tout simplement avoir lieu. Une histoire autre qui n'aurait pas à se confronter avec le travail du négatif. Christian Béthune (2008) va jusqu'à parler de « l'innocence du devenir », c'est-à-dire que le jazz ouvrirait cette possibilité d'un moment radicalement utopique, où une seconde chance se verrait offerte à notre histoire.

La pratique du jazz crée des conditions et des circonstances de jeu, où les musiciens sont contraints de développer des actions et interactions pour faire face aux imprévus qui se présentent à eux. Le jazz conduit les jazzmen à se jouer (plus ou moins bien) de ces obstacles. Ce qui rend les cadres du jazz en perpétuel changements, instables, instituant de pratiques nouvelles, et de savoirs nouveaux. Le jazz détient en lui-même son propre système de renouvellement d'actualisation. Il est instituant de nouvelles manières de jouer.

Ce qui lie le trio Jarrett repose sur un désir de jouer ensemble et non sur un contrat signé.

2) Pour-quoi s'intéresser aux possibilités qu'offrent le jazz ?

Ce colloque pour les 30 ans de l'ADAGE, est l'occasion de penser nos rapports avec l'institution à partir de 3 paradigmes retraçant les étapes générationnelles d'une lecture compréhensive de l'institution.

Le 1^{er} paradigme consiste à penser le jazz et plus largement l'art du point de vue de son esthétique ; une esthétique à faire reconnaître par l'institution. On pourrait résumer ce paradigme par la formule : le jazz « et » l'institution. La conjonction de coordination place le jazz en dehors du système institutionnel.

- ***Le jazz « et » l'institution : à la recherche d'un résultat***

Mesurer, vérifier l'art par son l'esthétique, c'est le considérer depuis son résultat.

Pour nous aujourd'hui, c'est apercevoir le jazz comme un art dont le résultat est une esthétique choisie, celle de « l'improvisation ».

L'improvisation est dans le jazz le choix d'une esthétique. Elle devient une expression du monde à travers le « ici et maintenant ». Le jazz a choisi l'improvisation comme modalité de sa pratique ; ce qui fait de lui : un art de la négativité (Bachelard 1940) sur lequel je reviendrai plus loin. Comment notre société pose-t-elle ses normes, règles, lois qui deviennent les critères de labellisation ?

Il semble que le jazz se soit imposé progressivement comme une *influence minoritaire* dans notre société aux normes occidentales. Mais il a longtemps été considéré comme déviant, c'est-à-dire

contraire aux normes ou règles de comportements acceptables, entraînant le rejet de l'art et surtout des individus. Pour aller plus loin il faudrait revenir aux travaux en psychologie sociale (Milgram 1994 ; Asch 1965 ; Moscovici 1990).

En ce qui concerne le jazz, ce n'est pas juste une question de déviance ; c'est aussi une question de pratique de l'oralité. L'occident appuie sa domination culturelle sur la lecture et l'écriture ; revenir à l'oral n'était pas concevable à une certaine époque. Mais le jazz est une oralité seconde. C'est-à-dire que les musiciens de jazz savent lire et écrire, mais ils choisissent délibérément l'improvisation donc l'oralité pour s'exprimer.

Le jazz repose sur une oralité, en ce sens que l'improvisation est le choix esthétique de cette pratique musicale. Oralité seconde. La société institutionnelle peut-elle abriter le jazz ?

Il a fallu donner au jazz les critères de noblesse occidentale pour le reconnaître au sens d'acceptable, notamment en l'enseignant. En rentrant à l'école de musique, en créant des festivals de jazz en l'officialisant, on le jazz a enfin obtenu son label « bon pour la culture » (Béthune 2004). Il appartient désormais à une pratique digne d'être transmise parce que l'institution l'accueille en son sein. Le jazz peut donc être placé en parallèle de l'institution, parce que son résultat est reconnu.

En cherchant à comprendre l'art, en l'occurrence le jazz depuis son esthétique, on tend en réalité à définir le chef-d'œuvre mais non pas à développer une compréhension du social. Or il n'y a pas de chef-d'œuvre dans le jazz à proprement parler. Il y a des interprétations magistrales, incroyables... mais c'est toujours la contribution de quelques musiciens qui, à un moment donné, ont produit une version parmi d'autres.

De fait, le jazz apparaît moins comme déterminé que comme déterminant, révélateur d'une culture qu'il contribue à construire autant qu'il en est le produit.

- ***Le jazz « dans » l'institution : à la recherche d'une pratique***

Le 2^{ème} paradigme est le résultat d'une investigation empirique des styles, des modes, des courants, des moments du jazz qui fractionnent son histoire. Cette formule du jazz « dans » l'institution vient souligner l'historicité du jazz dans l'histoire avec un grand H de l'institution.

Dans l'histoire du jazz, on voit les gangsters, la prohibition, les bars, le striptease, les bordels, mais aussi les formes de mécénat, et aujourd'hui, des institutions qui conduisent à une contextualisation de la culture où le jazz est petit à petit présent et présentable.

Le jazz s'inscrit dans ce temps, un temps qui nous dépasse comme celui de l'institution. Ils étaient là avant nous.

En faisant entrer le jazz *dans* l'institution, on reconnaît son histoire, ou plus exactement son histoire qui s'inscrit dans l'histoire avec un grand H. et de fait, l'historicité renvoie au temps.

C'est avec les trois temporalités auxquelles il est alors soumis qu'on perçoit mieux ce qu'il fait là et comment il peut nous être utile.

Le concept de temporalité (Jorro 2014) renvoie à une multiplicité de temps. Il faut penser le concept au pluriel, englobant l'ensemble des activités humaines dans l'évolution de notre société.

Roquet (2014) précise que dans la mythologie grecque, il y avait trois manières d'évoquer le temps :

1. *Aiôn* pour qui le temps revient indéfiniment, cycliquement, comme « Les 4 saisons » de Vivaldi ;
2. *Chronos* qui marque le temps physique, un temps objectif où se succèdent les événements, en référence au temps qui passe (Sue 1994). De fait, le temps domine nos actions, nos agendas. Roquet (2007) parle de la domination du temps « horloge » caractéristique des temps modernes. Le temps est alors organisable et rationalisable pour les organisations de nos institutions.

3. *Kairos* qui est le temps de l'opportunité, du basculement entre l'avant et l'après. Ce temps-là ne se mesure pas et renvoie à une conception qualitative du temps vécu lié au changement à la discontinuité, au mouvement, aux occasions.

Si nous nous inscrivons donc dans ce schéma de temporalités multiples, on ne peut plus représenter le temps par une ligne continue. La réalité montre que la vie est faite d'événements s'intercalant à d'autres événements, provoquant des ruptures pour passer d'un instant à un autre. Ces 3 niveaux d'organisation du temps s'explique par : un niveau *macro* ; un niveau *méso* ; un niveau *micro*.

Le 1^{er} niveau est celui du temps historique, d'une longue durée ; celui d'un temps qui se construit sur une échelle de dates et d'espaces temps définis (les élèves deviennent les prochains profs).

Le 2^{ème} niveau est un temps de médiation et d'expériences collectives de fait institutionnelles et organisationnelles. Les temps de formation des équipes sont à considérer comme des temps de partage justement parce qu'ils représentent un temps collectif s'inscrivant dans un présent palpable.

Le 3^{ème} niveau vise directement l'individu dans sa singularité. Ce temps renvoie aux expériences de chacun, à des rythmes, des mouvements, des ruptures, des continuités dans l'existence de chacun.

- ***Le jazz « comme » institution : au rythme du processus d'élaboration***

Le 3^{ème} paradigme est celui du jazz « comme » institution. C'est le paradigme du social, car on ne regarde plus les résultats de la musique, mais les processus qui sont à l'œuvre et avec eux les « ouvriers » qui la produisent. C'est le produit des interactions entre jazzmen, sans oublier le public qui donne le caractère instituant de cette musique. Et le jazz devient alors une forme, montre ses formes, ses formats, ses cadres. Ceux qui s'en approchent sont alors confrontés à l'assimilation de ses codes, ses normes, ses règles de fonctionnement. Mais l'enjeu consiste à faire comprendre que le jazz pose ses cadres, mais laisse dans le même temps la possibilité d'en sortir. C'est ce qui fait de lui un « cadre institutionnel » à part, un modèle différent.

Pour pouvoir considérer le jazz *comme* une institution il faut en faire un objet de recherche, et une théorisation. Il faut faire du jazz une théorie. Pour autant, il s'agit d'un objet qui n'a de valeur que le temps de la théorie, pour dire comment ça marche et à prédire éventuellement ce qui pourrait arriver.

La fausse note du pianiste sur laquelle tout ce déroulement s'organise est là pour rappeler la place qui est accordée à l'erreur. Le jazz permet, mais aussi tolère, voire invite à sortir des cadres, des normes habituelles. Corriger l'erreur est généralement perçue comme le fait de revenir aux cadres. Il y a dans cette démarche un retour à la norme qui pourrait s'apparenter à un retour à la morale. Or le jazz fait bouger les normes. Le pianiste s'est trompé, mais ce qu'il faut observer c'est la manière dont les partenaires se positionnent pour réparer cette rupture.

En réalité tout mon propos est ici : comment le jazz nous permet-il d'apprécier le choix possible face à l'erreur ? Soit on cherche le coupable et on le sanctionne parce qu'il est responsable de la rupture des normes préétablies, institutionnalisées ; soit les individus accompagnent l'erreur et se mobilisent pour proposer un rétablissement.

Il ne s'agit pas ici de simplement « sauver la face » comme le décrit Goffman dans son livre *Stigmate* (1963) ou dans la *microsociologie* (Joseph 2002), ou mais bien de réparer les dimensions musicales à travers un acte de coopération induisant les dimensions sociales dans le groupe (Calamel 2015).

Le processus de construction de la musique en train de se faire, peut s'affranchir à tout moment de la mobilisation des individus dans leur désir de contribuer à la bonne marche de manœuvre, que les cadres soient respectés ou modifiés. Ce qui compte, c'est d'agir dans le processus en construction.

Dans cette interprétation, l'erreur conduit les musiciens à modifier la structure du morceau, mais pour autant ils conservent une continuité de la musique. Ainsi, le jazz n'institutionnalise pas au sens de « poser des règles » définitives ou irréversibles. Au contraire, le jazz permet une évolution des

règles, ou tout au moins des modifications ponctuelles, transitoires ou adaptatrices. Ce qu'il faut retenir c'est que dans le jazz il y a un « droit à l'erreur ».

3) En quoi le jazz peut-il intéresser l'institution ?

Pour définir la notion d'institution, je m'appuie sur les derniers travaux de Pesce et Casanova (2015) : « ce qui est institué ». Les institutions représentent des « mondes sociaux » particuliers investis d'une mission orientée vers le bien public, disposant d'une forte assise organisationnelle et participant d'une offre socialisatrice : hôpitaux, prisons, justice, école, police.

L'institution est ce qui est : c'est-à-dire qu'*a priori* elle se définit d'abord par sa stabilité. Elle est le résultat désormais établi d'un processus d'institution passé, dont nous avons perdu éventuellement la trace : « comme toute institution humaine, nous nous inscrivons dans son histoire : elles nous sont léguées toute faites par les générations antérieures ; nous n'avons pris aucune part à leur formation. Par déduction, Durkheim (1895) en fait une preuve de leur bien-fondé à partir de leur solidité ; autrement dit, si elle n'était pas légitime, elle aurait disparue depuis longtemps. Cette stabilité par la durabilité, constitue un trait majeur de « l'institution ».

Comme pour le jazz ci-dessus, les sociologues ont besoin de croire en la stabilité des choses pour en faire un objet de recherche, le temps de la théorisation, pour en faire « une » chose. Ce qui rattache inconsciemment aux phénomènes implicites d'unité et de stabilité. L'institution est une entité autonome, monolithique, homogène, exclusive de ses usagers, jusqu'à ce que les agents qui la constituent soient perçus comme responsables de dysfonctionnements institutionnels. Lorsqu'ils sont exclus, l'institution peut retrouver l'illusion que tout est rentré dans l'ordre et reprendre sa sérénité inébranlable.

En regardant l'institution comme un système, on prend le risque de déshumaniser les situations, et on interdit certains questionnement au prétexte que « ça va de soi » : de fait en perdant les gens, on s'empêche certaines formes de prévention et d'intervention.

Le rapport de Bob Revel pour le ministère de la culture, compare les écoles de musique à un modèle institutionnel historiquement figé depuis le 19^{ème} siècle. Cette réflexion invite au questionnement sur la stabilité de l'institution.

Castoriadis (Cardan 1965) souligne les limites mais surtout les dangers de penser les institutions « stables » : car si on la définit comme un *donné*, l'institution se fige dans une forme, vieillit pour devenir un handicap là où son origine était motivé par le besoin de servir une visée particulière ; autrement dit une telle institution vient freiner le processus social qu'elle devait d'abord servir.

Lorsqu'une institution n'arrive plus à poursuivre ses visées sociales, mais s'organise elle-même, elle se fige et va contre sa mission. L'important c'est qu'elle conserve sa capacité à s'adapter, à évoluer. Pourtant, le suffixe *ion* désigne une chose en train de se faire. Or il décrit en l'occurrence le résultat d'un processus, l'institué : en général on utilise le terme d'institution pour ne parler de rien d'autre que de l'institué. Redonner son sens dynamique au terme institution relève de la nécessité politique. Ce qui ferait de toute institution un projet éminemment politique.

Si j'ai parlé de temporalité, c'est pour rappeler qu'elle circonscrit les cadres fixés par les acteurs eux-mêmes ou imposées par nos environnements de vie (Boutinet 2004).

Ainsi les processus de individuation se croisent en permanence dans des dynamiques temporelles distinctes qui rythment le cycle de vie personnelle, professionnelle et/ou sociale d'un individu, à la fois dans des contextes collectifs et dans des contextes individuels.

Ces processus se retrouvent de manière encore plus marquée dans les collectifs exerçant une activité professionnelle identique. Dans le cas du jazz, il me semble que les individus s'engagent dans

l'activité, mais dans d'autres contextes, il y a ceux qui ne s'engagent pas dans les actions, qui ne participent pas à la coopération des actions.

En comparant le jazz avec l'institution, il apparaît important de comprendre les acceptations ou les résistances des individus aux évolutions internes car l'accélération des rythmes temporels accentuent les tensions entre les rythmes des individus et les rythmes institutionnels de la professionnalisation, de la formation individuelle, etc. Les individus bougent plus vite que l'institution : suivre l'institution conduit les individus à stagner dans un registre ancien.

Conclusion

En guise de conclusion je dirai qu'on aurait fini d'étudier le jazz « et » l'institution et le jazz « dans » l'institution pour se consacrer au jazz « comme » un processus instituant des pratiques nouvelles, créateur inversant la lecture que nous avons du système institutionnel et l'inviter à se définir lui-même comme créateur, producteur d'acteurs accompagnant les hésitations, les erreurs, les ratés. Le jazz nous montre la possibilité de réparer, de modifier le cadre, de bouger la norme, de façon ponctuelle, transitoire, ou encore le temps de s'adapter. Le jazz montre qu'il détient en lui les potentialités qui incombent à chaque participant de construire les règles, de les respecter et/ou de les transgresser pour retrouver son équilibre.

Mais l'exemple que j'ai présenté en réalité ne pose pas si franchement ce rapport à la norme. Il dit au fond quelque chose de plus réel : comment les individus se placent dans une « compréhension partagée ». La différence pour moi c'est la norme s'assimile à une règle tandis que la compréhension partagée est ce que vous et moi pouvons accorder ensemble pour réaliser ce que nous souhaitons. La notion de compréhension partagée ne présuppose pas l'existence d'un accord (qui peut néanmoins exister).

Mais l'institution avec un grand I est-elle capable d'entendre cette perspective qui lui arrive comme une leçon implicite qui prendrait sa source dans l'art ? Serait-elle capable de prendre en compte cette dimension à contre-courant de ses habitudes ? Serait-elle capable d'inverser sa logique alors qu'elle est ancrée dans sa propre tradition ? Pour cela il faudrait que elle soit capable d'admettre qu'elle est perfectible interchangeable et adaptable et qu'il lui est possible de réparer les inégalités qu'elle crée inévitablement, au lieu de croire qu'elle est juste toujours et le cadre de référence indéfectible. L'institution serait-elle capable de laisser la parole aux acteurs ?

Bibliographie

- Asch S. 1978. « Conformisme et soumission », dans *Psychologie sociale expérimentale*, Doise W., Deschamps J., Mugny G. Armand Colin.
- Bachelard G. 1940. *La Philosophie du non : essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*. Paris ; PUF.
- Becker H. 2006. *Les mondes de l'art*. Paris ; Champs Flammarion
- Becker H. 1964. *Outsiders*
- Béthune C. 2008. *Le jazz et l'occident*. Paris ; Kleinsieck.
- Béthune C. 2004. *Pour une esthétique du rap*. Paris ; Keinsieck.
- Boutinet J.-P. (2004). *Vers une société des agendas. Une mutation des temporalités*. Paris : PUF.
- Calamel C. 2015. *Le jazz : une méthodologie de la coopération*. Biennale CNAM.
- Calamel C. 2012. *Le jazz : un modèle pour apprendre*. Paris ; l'Harmattan
- Cardan P. 1965. « Marxisme et théorie révolutionnaire », *Socialisme ou Barbarie*, n°39.

- Gerber A. 1965. *Le jazz et la pensée de notre temps*. Cahiers du jazz. N°12 – 20
- Goffman E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris ; Edition de Minuit
- Goffman E. 1963. *Stigmate. Les usages sociaux des handicapés*. Paris ; Editions de Minuit.
- Jorro A. 2014. *Dictionnaire des concepts de la professionnalisation*. Bruxelles ; De Boeck
- Joseph I. 2002. *Erving Goffman et la microsociologie*. Paris ; PUF.
- Milgram S. 1994. *La Soumission à l'autorité : Un point de vue expérimental* « Obedience to Authority : An Experimental View ». Paris ; Calmann-Lévy, 2^e éd.
- Moscovici S. et Doms, M. 1990. Innovation et influence des minorités, in S. Moscovici (dir.), *Psychologie sociale* (p. 52-89), Presses Universitaires de France.
- Pesce S et Casanova R. 2015. *La violence en institution. Situations critiques et significations*. Rennes ; PUR.
- Roquet P. 2014. Temporalité in *Dictionnaire des concepts de la professionnalisation*. Dir A. Jorro. Bruxelles ; De Boeck.
- Roquet P. 2007. *La diversité des processus de professionnalisation : une question de temporalités*. Carrièreologie, vol 11, n°1.
- Sue R. 1994. *Temps et ordre social*. Paris ; PUF.
- Virilio P. (1995). *La vitesse de libération*. Paris : Galilée.