

nevers palais ducal vendredi 11 novembre 2005 / 14h30-18h00

Pour une étude sur les publics du jazz

modérateur : Jean-Louis Fabiani, directeur d'études à l'EHESS, sociologue des publics et des pratiques culturelles

Le **public** est une question que le secteur du jazz n'a jamais encore véritablement abordée de façon globale. Si chaque diffuseur, chaque école de musique mène ses propres actions auprès de son public (voire ses propres enquêtes), il reste difficile de donner un visage à ce(s) public(s) du jazz. On en dresse généralement le portrait par des « impressions » d'où émergent néanmoins le sentiment global d'une nette évolution (et notamment d'un rajeunissement encourageant) qui manifeste toute la potentialité de nos esthétiques à fédérer de nouveaux publics.

Hormis dans le cadre très global des études régulières initiées par le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) « Pratiques culturelles des français », il n'a pas été publié à ce jour d'étude récente¹ sur le public du jazz en particulier, selon les lieux qu'il fréquente. Le secteur ne dispose pas non plus d'éléments sur les raisons qui conduisent le non-public à ne pas assister aux concerts. Le non-public, induit par une certaine méconnaissance du jazz, mériterait un diagnostic précis afin de renouveler un panel d'actions des plus globales (nationales) aux plus particulières (engendrées par les lieux de diffusion).

Le Centre régional du jazz en Bourgogne, à l'occasion des 19^{èmes} Rencontres internationales de jazz de Nevers, a souhaité organiser une réunion de réflexion autour des besoins et des applications d'une étude sur les publics du jazz en rassemblant professionnels (diffuseurs, musiciens, journalistes, agents...), partenaires publics (Ministère de la culture, Observatoire national des politiques du spectacle vivant, DEPS, collectivités territoriales) et partenaires professionnels (Sacem...).

1. En 1999, le jazz a été retenu pour tester l'exploitation de l'enquête sur les « Pratiques culturelles des français » de 1997. Les résultats de ce travail réalisé par le DEPS n'ont pas été divulgués, mais ils permettent de caractériser le public du jazz par rapport à la population française (l'enquête a été réalisée sur un échantillon représentatif de 3000 Français) et soulignent des évolutions intéressantes.

Compte-rendu

Introduction par Jean-Louis Fabiani (voir annexe)

Le public du jazz / les pratiques culturelles des français 1997 étude réalisée par le Département des études et de la prospective, présentée par André Cayot (voir annexe)

Après la présentation par André Cayot des données et statistiques concernant le public du jazz extraites de la dernière enquête sur les pratiques culturelles des français, les participants sont amenés à réagir à la fois sur :

- les conclusions de l'étude présentée
- l'importance, le besoin et la pertinence d'un nouveau travail de recherche plus approfondi et directement traduisible en actions concrètes visant à développer le public du jazz en France
- la proposition de la méthode d'échantillonnage sur une région.

La possibilité de faire d'une région un terrain d'investigation dont les résultats auraient une dimension nationale s'avère, d'après les spécialistes des études, possible et souhaitable en terme de moyens et d'exhaustivité. Le choix de la Bourgogne tient essentiellement à la richesse de ce territoire en lieux de diffusion et à la présence du CRJ Bourgogne, relais indispensable d'un tel projet sur le terrain.

L'EVOLUTION INCONTESTABLE DU PUBLIC

Plusieurs diffuseurs autour de la table ont déjà remarqué une très nette évolution de leur public, avec parfois à l'appui des éléments d'analyse tirés d'enquêtes internes effectuées de façon plus ou moins exhaustive.

L'Afijma observe une nette croissance du public dans les festivals de son réseau imputée au travail sur les territoires (structuration de la diffusion en région), et aux partenariats avec de nombreuses structures. Le réseau remarque aussi un net rajeunissement du public avec quelques conditions toutefois (les jeunes sont plus présents si la politique tarifaire est basse) et en concordance avec une évolution esthétique du jazz et des musiques improvisées (courants plus électriques du jazz) et les évolutions dans les habitudes de programmation (lieux nouveaux, moins institutionnels, jeunes artistes).

La nécessité de faire le point sur le public du jazz en France semble donc se justifier aussi par le constat de ces évolutions somme toutes récentes qui démontrent et laissent présager le potentiel du jazz à rassembler un public plus large.

LE TERRAIN D'ANALYSE : PUBLIC / NON-PUBLIC

Les premières discussions posent la question du discernement des différents publics : celui des concerts, celui qui suit un enseignement de jazz, celui qui achète des disques... des publics qui apparemment ne se recouperaient pas autant qu'on pourrait l'imaginer, et qui pourraient faire l'objet d'investigations dissociées. La question de la transversalité ou du choix précis du public d'un « objet » particulier se pose alors, et avec elle, celle de l'exhaustivité pour un si vaste chantier.

Il est rappelé aussi les paramètres inhérents ou non au jazz qui complexifient l'enquête : proximité ou non d'un lieu de diffusion, panel esthétique très large regroupé sous l'appellation « jazz / musiques improvisées », et en apparence une « tribalisation » des publics induite par ces esthétiques.

Mais le fait de mieux connaître son public n'induit pas forcément une bonne vision, en négatif, des actions à développer pour étoffer le public, c'est-à-dire toucher le non-public du jazz, qu'il ait une habitude culturelle (question du jazz dans les scènes nationales) ou non.

L'étude directe du non-public du jazz s'avère alors presque plus importante, novatrice et peut-être aussi plus efficace pour deviner les directions vers lesquelles tendre par la suite. Cette démarche a reçu l'accueil très favorable des participants.

Connaître les raisons du non-public, qui peuvent tenir à la fois du rejet d'une musique inconnue et imprévisible, mais aussi du fait que le jazz ne souffre non pas d'une mauvaise image mais d'une absence d'image.

Quelques propositions de méthode d'enquête sont évoquées, comme l'analyse d'un public novice qui viendrait pour la première fois à un concert de jazz/musiques improvisées.

DES OUTILS METHODOLOGIQUES COMMUNS ET EXPLOITABLES PAR TOUS

La réunion a révélé le souhait que le projet d'une étude puisse directement servir en terme de méthode les acteurs concernés, que leurs statistiques soient utilisées pour l'étude ou non ; en d'autres termes disposer d'outils plus fiables et plus élaborés que ceux mis en place par chacun.

Par exemple, l'élaboration d'une étude sur le public des concerts pourrait proposer aux diffuseurs une démarche leur permettant de ressortir les éléments sur leur propre public et, par exemple, l'impact de certains choix (en matière de communication, politique tarifaire, action culturelle...) sur le public et son évolution. Plusieurs éléments ont été apportés par les diffuseurs qui se sont déjà posé la question en interne (la communication drainerait 15 à 20 % du public, le reste étant assuré par le bouche à oreille).

CONCLUSION

Cette première rencontre a permis de valider unanimement le projet d'une étude portant sur le jazz et le public, en balisant déjà des pistes de travail assez précises. Pour la suite, le CRJ Bourgogne a rédigé dans le document ci-après quelques propositions.

Propositions du CRJ Bourgogne

Le débat ayant principalement tourné autour du **public des concerts**, il convient sans doute de retenir ce champ-là comme terrain d'investigation (plutôt que celui de l'enseignement ou du disque).

L'étude pourrait porter à la fois sur le public du jazz, travail qui consisterait en une mise à jour des conclusions de l'étude de 1997 sur le public du jazz et l'approfondissement de certaines questions (à définir), et d'autre part sur le non-public (ayant des habitudes culturelles ou non) sur sa perception du jazz, par exemple.

Le travail d'orientation de l'étude devra être mené par un **comité de pilotage**, constitué de professionnels de la diffusion du jazz et de spécialistes des études des publics, qui regrouperait :

- les fédérations jazz (Fédération des scènes de jazz, Afijma, Fneijma)
- les syndicats des scènes pluridisciplinaires (Syndeac, SNDTV)
- le CIJ
- la DMDTS
- l'Observatoire des politiques du spectacle vivant (DMDTS)
- l'Observatoire de la musique (Cité de la musique)
- le Département des études, de la prospective et des statistiques
- le CRJ Bourgogne
- les diffuseurs de Bourgogne

Ce comité aurait pour mission d'affiner les objectifs de l'étude, d'en arrêter la méthodologie et les modalités de mise en œuvre.

Une fois l'étude réalisée, le comité de pilotage sera amené à en analyser les résultats et à en ressortir des pistes de travail concrètes (nationales, régionales, au sein des réseaux...) visant à développer le public du jazz.

Pour une étude sur les publics du jazz

Par **Jean-Louis Fabiani** directeur d'études à l'EHESS, sociologue des publics et des pratiques culturelles

Comment aborder la notion de public ? Nous avons tous des idées sur le public, qui viennent de nos pratiques professionnelles, mais il manque sans doute des outils plus fins que les filets à mailles nécessairement larges des enquêtes nationales, comme l'indispensable Enquête sur les pratiques culturelles des Français. Le projet que nous pouvons essayer, sinon d'élaborer, du moins d'esquisser cet après-midi est de se doter d'un outil relativement fin et territorialisé d'analyse des publics du jazz, afin de mieux saisir des spécificités et des émergences. Les travaux du ministère de la Culture qui viennent d'être présentés montrent bien que le public du jazz présente des traits caractéristiques, qui l'apparentent à la fois aux musiques actuelles (notamment par la composition démographique de l'audience) et aux musiques légitimes.

Dans un travail déjà ancien (Fabiani : *Carrières improvisées. Théories et pratiques de la musique de jazz en France*, 1986), j'avais tenté de décrire la spécificité de la musique de jazz en France à partir de l'étude des cadres interprétatifs qui ont rendu possible l'écoute de ce type de musique, à travers l'alliage paradoxal du savant et du primitif : "il n'y aurait pas de jazz sans l'histoire de la réappropriation savante de la primitivité et de l'exotisme du rythme pulsé". Dans le cas de la France, l'analyse en termes de processus de promotion qu'a proposée Richard Peterson (en distinguant trois phases (folk (forme traditionnelle d'expression communautaire)/ pop (grande production commerciale) - fine art (art reconnu comme tel), n'est peut-être pas le meilleur moyen de rendre compte de la spécificité du jazz, addition de pratiques musicales, de cadres sociaux et de modes de consommation très différents. de ces remarques le fait que les observations quantifiées des pratiques culturelles sont aujourd'hui insuffisantes pour nourrir l'effort de conceptualisation nécessaire. Il faut se tourner vers l'approche ethnographique pour augmenter et vers l'analyse localisée notre savoir sur les modes de relation aux objets culturels dont on sait désormais qu'ils ne peuvent plus être référés à un modèle unique. L'impératif démocratique globalisé a produit un discours aujourd'hui dominant qui associe l'éclectisme, la diversité et l'identité : nous ne pouvons pas en tirer beaucoup de choses concernant la conceptualisation anthropologique de la culture et l'analyse fine des publics..

Il est désormais possible de proposer une définition plus opératoire de la notion de public. L'histoire de l'institution de la culture a donné aux différents publics des statuts fort différents. Alors que les rassemblements engendrés par l'offre de divertissement sont par nature instables, éphémères et qu'il ne doivent leur composition qu'à une sommation de conjonctures, il n'en va pas de même pour le public des institutions, qui est en quelque sorte préformé par une véritable théorie du public. Dans le premier cas, il est difficile de définir la sociation produite par un rassemblement ponctuel autrement que par la négative. Pierre Sorlin donne une définition de ce type pour caractériser le public en général : un public est « une sociation qui n'est pas donnée d'avance, qui ne se définit pas à travers l'objet autour duquel elle se constitue » (Sorlin). Une telle définition est juste empiriquement et permet d'éviter bien des dérapages interprétatifs lorsqu'on développe une conception substantialiste du public. Il n'y a pas de public universel dont on pourrait saisir les activations empiriques. Le croire conduit inévitablement à l'essentialisation du public en tant qu'il exprime une entité sociale. C'est ainsi que de la composition sociale de publics particuliers, on saute hâtivement à une théorie des fonctions sociales du spectacle vivant. La superposition des termes renvoyant à un cercle de légitimité culturelle contribue à la confusion : on attribue à la composition sociale des audiences des significations d'ordre général qu'elles n'ont pas nécessairement. Des produits peuvent être légitimes au sens où ils appartiennent à la culture dominante sans pour autant être "savants". Dans sa sociologie historique de l'opéra, Emmanuel Pedler a bien montré que les cultures savantes ne constituent pas les cultures dominantes des élites. Ainsi, la part imposante de diplômés au sein du public de l'opéra n'est pas contradictoire avec la constitution de choix qui privilégient l'opéra italien, segment le moins "savant" du répertoire. Il n'existe pas de relation simple entre une position culturellement dominante et une appétence pour des produits "savants", pour autant qu'on prenne ce vocable avec un minimum de sérieux (Pedler *Entendre l'opéra* 2002). En prenant comme allant de soi la réalité sociale d'un public saisi uniquement à partir d'informations concernant sa structure sociodémographique, la sociologie de la légitimité culturelle a littéralement inventé un être social du public défini par la postulation d'un lien de classe entre les individus qui composent l'assistance, faisant l'impasse sur le fait que les membres d'un collectif éphémère, quelles que soient les caractéristiques sociales dominantes de ses membres, n'est pas représentatif de ces appartenances sociales telles qu'elles existent dans la société en général. Pour éclairer ce raisonne-

ment, on peut renvoyer à une analyse concrète : dire que le public du festival d'Avignon est caractérisé par une surreprésentation des membres des professions d'enseignement ne doit pas conduire à l'idée selon laquelle la participation à ce genre de rencontre culturelle caractérise principalement les professeurs. Une majorité d'enseignants, de la maternelle à l'Université, ne va pas régulièrement au théâtre. Pour ce qui est du festival d'Avignon, il s'agit évidemment d'une immense majorité. Pourtant, l'essentialisation du public à partir de constats tirés de la composition sociale d'audiences particulières est l'une des constantes du raisonnement sociologique sur les pratiques culturelles. La cause principale de l'erreur doit être cherchée dans le fait que les spectateurs présents sont assimilés, même s'ils sont marginaux au sein de leur groupe social, à l'essence de ce groupe social en général : ils en deviennent les représentants par excellence. Le public devient une réalité née de la composition d'individus liés entre eux par certaines de leurs caractéristiques sociales (la position dans la grille des catégories professionnelles principalement, mais aussi l'âge, le sexe et la provenance géographique) : l'analyse sociologique va présupposer un lien social entre ces individus et conclure immédiatement à l'existence de fonctions sociales sélectives de l'offre culturelle. C'est oublier un peu vite que la culture « bourgeoise » d'une époque ne se réduit jamais à sa culture savante. Le recours actuel à l'ethnographie pour analyser ce qui lie, dans le *hic et nunc* de la représentation aussi bien que dans la durée sociale d'une relation individuelle ou collective à la culture, les membres d'un public entre eux est la conséquence d'une insatisfaction croissante à l'égard de la conception du public que la sociologie de la légitimité culturelle a construite, en prenant comme allant de soi le lien social constitutif qui associe les participants entre eux mais aussi avec une idéologie de la culture comme principe de classement qui n'est pas empiriquement discernable. En d'autres termes, la sociologie a eu beaucoup trop tendance à privilégier la vision d'un public plein de signification sociale et nourri de liens pré-établis. Aujourd'hui, nous sommes majoritairement plus proches d'une conception moins pleine, moins saturée des publics, laquelle ne postule plus l'existence préalable d'un lien entre les membres d'une audience ou d'une assistance. Ceci ne veut pas dire que l'on s'interdit de saisir les positivités d'un public, bien au contraire : la saisie ethnographique permet de placer la question des effets de composition qui caractérisent une audience particulière au centre du questionnement. Le constat empirique que font les acteurs et les professionnels du spectacle portant sur l'existence des réponses d'un public particulier, de l'atmosphère ou de l'ambiance qui ne manquent pas de se constituer doit être pris au sérieux : il ouvre la voie à toute une gamme d'analyses sur la production éphémère de liens entre des individus, lesquels ne sont pas systématiquement fondés sur des formes de connivence sociale définie *a priori*, mais dépendent de diverses interactions et circonstances qu'il faut faire passer du lexique de la magie à celui de la composition sociale.

Il existe une autre difficulté, liée aux limites des procédures standardisées de l'enquête sur les fréquentations culturelles : Fondées pour l'essentiel sur des déclarations de pratiques, les enquêtes sur la culture, dont le modèle reste celle que le Ministère de la Culture consacre aux pratiques culturelles des Français, sont évidemment affectées par les limitations inhérentes aux modes de collecte de l'information. Ce qui est pris dans les tableaux des statistiques de pratiques culturelles, ce sont, au moins théoriquement, des quantités de biens consommés : la répétition à travers le temps de protocoles d'enquête similaires doit permettre de saisir l'évolution des niveaux et des styles de consommation.. En règle générale, les comptes rendus d'enquête sont construits autour d'un double constat : celui de la stratification sociale des usages de la culture et celui de la transformation tendancielle des pratiques au cours du temps. Un tel projet suppose que les procédures de collecte et de traitement de l'information homogénéisent et standardisent les populations de lecteurs aussi bien que les pratiques de lecture. J'ai eu l'occasion d'étudier en détail la question des publics de la lecture : la comparaison des déclarations faites au fil des années permet aux observateurs d'arriver à la conclusion paradoxale selon laquelle, bien que le pourcentage de Français non exposés au livre continue de chuter et que le nombre d'inscrits dans les bibliothèques ne cesse d'augmenter, le nombre moyen de livres lus fléchisse, la lecture soit en recul au sein du groupe des quinze-vingt-quatre ans et le lectorat se féminise.

Comment aborder concrètement la question du jazz ? Avant de lancer le débat, je voudrais remarquer que :

- 1) Le fait d'être membre d'un public ne peut se comprendre que par rapport à un ensemble de pratiques sociales qui forment ce qu'on peut nommer une constellation de pratiques (les amateurs de jazz ne sont pas identiques s'ils se recrutent parmi les amateurs de musique contemporaine ou parmi les amateurs de rap).
- 2) Le modèle de la distinction de Bourdieu pour lequel les pratiques s'excluent mutuellement et s'expliquent par des habitus de classe est aujourd'hui concurrencé par le modèle de l'omnivore (Richard Peterson), en vertu duquel les plus « distingués » des consommateurs sont ceux qui consomment le plus de choses diverses (y compris dans la culture la moins légitime).
- 3) Un public est toujours lié à une offre, même si celle-ci n'est pas locale. Certains amateurs de jazz n'ont pas la possibilité d'assister à des concerts. Quels sont les effets de la socialisation au jazz et par le jazz ?



**Direction
de la musique
de la danse
du théâtre et
des spectacles**

LES PUBLICS DU JAZZ

Cette analyse est une exploitation de l'enquête Pratiques culturelles des Français en 1997¹, réalisée à partir du cédérom (logiciel réalisé par Médiamétrie) publié dans ce but par le département des études et de la prospective du ministère de la culture.

Cette grande enquête est fondée sur la déclaration des individus. Les tendances et statistiques qui en découlent peuvent donc être surévaluées par rapport à la réalité de la pratique.

➤ **Le poids du public des concerts de jazz**

Un Français sur cinq (de 15 ans et plus) a fréquenté un concert de jazz au moins une fois dans sa vie.

Le public potentiel du jazz (nombre de Français susceptibles, ponctuellement ou régulièrement, de fréquenter un concert de jazz) sur une année peut être estimé à un « bassin » de 3 millions de Français. Plus de la moitié d'entre eux constitue le public très occasionnel (fréquentation d'un seul concert sur douze mois). Plus de 800 000 Français constituent le public régulier du jazz (fréquentation de trois concerts ou plus sur douze mois). Néanmoins, le jazz est, avec l'opéra, un des spectacles vivants les moins fréquentés par la population française : 81 % des Français de 15 ans et plus déclarent n'avoir jamais fréquenté un concert de jazz de toute leur vie, même si ce taux de "non-public" varie fortement avec l'âge et les catégories socio-démographiques des publics (voir infra).

➤ **Un public plutôt assidu**

Plus du quart du public des concerts de jazz a fréquenté trois concerts ou plus au cours des douze derniers mois. Ce poids du public régulier est, avec le rock et la musique classique, un des plus élevés dans le spectacle vivant, si l'on excepte le théâtre, qui enregistre un taux d'assiduité exceptionnel (41 %).

¹ Les pratiques culturelles des Français - Enquête 1997 - Olivier Donnat - département des études et de la prospective/ministère de la culture et de la communication - Documentation Française, mai 1998

➤ **Le rajeunissement du public du jazz**

Certes, à l'inverse de nombreux autres genres de spectacles vivant (rock, autres genres de musique**, danse ou théâtre), le jazz ne suscite pas un taux de fréquentation particulièrement élevé de la part des plus jeunes (*15-19 ans*), même si ces derniers sont mieux représentés dans le public régulier des concerts.

En revanche, le jazz est, comme le rock et les autres genres de musique*, le spectacle qui réunit la plus forte proportion de jeunes de *20 à 24 ans*, proportion porteuse d'une relève de son public. Cette sur-représentation est encore plus nette dans la fréquentation ponctuelle (un concert dans l'année).

Avec le rock et le cirque, le jazz atteint le plus fort taux de public de *25 à 34 ans*.

La tranche d'âge la plus importante dans le public du jazz est celle des *35 à 49 ans* : plus d'un spectateur sur trois des concerts de jazz a cet âge. Par cette sur-représentation, le jazz rejoint l'opéra, la musique classique, la danse, le cirque, et dans une moindre mesure le théâtre.

Dernière forte particularité de cette catégorie de spectacle vivant: le jazz enregistre un des proportions les plus faibles de public de 50 ans et plus. Seuls le cirque, les autres genres de musique*, et surtout le rock, sont fréquentés par une part aussi faible d'individus de cette tranche d'âge. Cette sous-représentation est particulièrement forte dans la fréquentation régulière. Comme dans le cas du rock, la part des Français de 65 ans et plus dans le public régulier du jazz est extrêmement réduite.

L'évolution de l'esthétique du jazz, et le bouleversement du cadre de l'offre (clubs), contribuent à ce faible poids relatif des populations de plus de 65 ans dans les concerts de jazz. Une observation générale se confirme : les générations nées avant guerre sont peu concernées par les concerts, mise à part la musique classique, dont le public assidu des concerts vieillit globalement bien davantage.

➤ **Un public du jazz très majoritairement masculin**

Les femmes, plus nombreuses que les hommes au sein de la population française de 15 ans et plus, sont minoritaires dans les concerts de jazz (47 %). Cette caractéristique s'accroît sensiblement avec l'intensité de la pratique, tombant à moins d'un tiers du public le plus assidu.

➤ **Un des profils socio-démographiques les plus marqués dans la fréquentation du spectacle vivant**

Dans le cas du jazz comme dans celui de l'opéra, le premier public (28 %) est constitué de cadres et professions intellectuelles supérieures, qui ne représentent que 6 % de la population française de 15 ans et plus. C'est encore plus vrai quand la pratique des concerts de jazz est régulière.

Professions intermédiaires et étudiants/écoliers sont également sur-représentés dans le public du jazz, mais dans des proportions moindres que dans le cas du rock.

Au sein du public du jazz comme pour beaucoup d'autres publics du spectacle vivant (à l'exception du rock, des autres genres de musique. et du cirque), les ouvriers sont sous-représentés, même s'ils le sont dans des proportions moindres en jazz que dans d'autres spectacles.

* Chanson, variétés nationales et internationales, musiques traditionnelles, musiques du monde

➤ **Une forte concentration sur les grandes agglomérations, habituelle dans la fréquentation des spectacles vivants**

Le public du jazz est essentiellement (70 %) un public urbain habitant dans des villes de plus de 20 000 habitants. La concentration dans les communes de plus de 100 000 habitants hors Paris, à Paris intra-muros et dans l'agglomération parisienne hors Paris, est particulièrement nette dans le public du jazz, puisqu'elle en représente 60 %. C'est dans ces trois zones d'habitat que se rencontre l'assiduité la plus grande aux concerts de jazz.

Les habitants des communes rurales sont sous-représentés dans ce public du jazz. La pénétration du rock et des autres musiques est meilleure que celle du jazz dans les communes de 20 000 habitants, dont l'offre se révèle probablement plus nombreuse dans ces autres sphères musicales.

➤ **Le public du jazz est un des plus ouverts à d'autres genres de spectacles**

Qu'il soit occasionnel ou assidu, le public du jazz, discipline passerelle, consomme beaucoup d'autres spectacles vivants. A cet égard, il n'est dépassé que par le public de l'opéra.

Que la fréquentation d'autres spectacles par le public du jazz soit ponctuelle ou régulière, elle se porte majoritairement sur des spectacles de théâtre, des concerts de rock, d'autres genres de musique*, et, dans une moindre mesure, des spectacles de danse et des opéras.

➤ **Consommation domestique de musique : des goûts musicaux assez différenciés selon l'intensité de la fréquentation des concerts de jazz**

Le public *occasionnel* des concerts de jazz (un à deux concerts au cours des douze derniers mois) déclare avoir des goûts musicaux très diversifiés: musique classique, du jazz, du rock, musiques du monde, et, dans une moindre mesure, rap, opéra, musique de film, hard-rock. En revanche, il est moins porté que la moyenne des Français à écouter des chansons et variétés françaises et des variétés internationales. Les musiques préférées les plus fréquemment citées sont le jazz; la musique classique et le rock.

Pour le public *régulier* des concerts de jazz (trois concerts ou plus au cours des douze derniers mois), le jazz se détache en tête des musiques le plus souvent écoutées. La musique classique arrive en deuxième place, devant les musiques du monde, elles-mêmes très souvent citées. Le public régulier de jazz écoute également plus de musique d'opéra que la moyenne des Français. Enfin, l'écoute de rap et de hard-rock est un peu supérieure à la moyenne. En revanche, le public régulier du jazz écoute relativement peu de chanson ou variétés françaises, et de variétés internationales. La préférence de ce public est plus franchement marquée pour l'écoute de musique de jazz.

* Chanson, variétés nationales et internationales, musiques traditionnelles, musiques du monde