



HAL
open science

Les protocoles du goût. Une pragmatique de l'amateur

Geneviève Teil, Antoine Hennion

► **To cite this version:**

Geneviève Teil, Antoine Hennion. Les protocoles du goût. Une pragmatique de l'amateur. Lettre de commande ET 00.16: 148, DAG/Département des Études et de la Prospective Ministère de la Culture. 2003, 250 p. hal-02833429

HAL Id: hal-02833429

<https://hal.inrae.fr/hal-02833429v1>

Submitted on 24 Jul 2023

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.

Les protocoles du goût
Une pragmatique de l'amateur

DAG/Département des Études et de la Prospective

Ministère de la Culture

Lettre de commande ET 00.16

Geneviève Teil, INRA/SAD-APT, Paris

Antoine Hennion, CSI-ENSMP/CNRS, Paris

Avril 2003

Sommaire

Introduction

Le cas exemplaire des grands amateurs	6
Réhabiliter le grand amateur.....	12
La critique sociologique de la sociologie critique	17
D'une posture critique à une posture réflexive	20
L'amateur et le sociologue : à malin, malin et demi !.....	23
La fabrication des goûts	28
Des goûts à la dégustation	30

Un plaisant détour :

le goût du vin — une sociologie de l'attention	35
Une seconde d'attention	35
Déguster sans voir... ..	39
Une question d'expertise ?.....	40
Un blanc pour un rouge.....	42
La tentation de la sociologie	46
Une dégustation pragmatique.....	51
Une théorie des attachements	53

Éprouver la beauté :

pratiques d'amateurs	56
L'amour des choses	58
Y a-t-il une génération spontanée de l'amour des choses ?	59
La recherche d'un attachement « au produit lui-même »	60
L'instabilité de l'amour des choses	62
Aimer, une pratique.....	68
Le choix des cas de terrain.....	69
Le goût, une production.....	72
A. Se rendre sensible à la chose :	
techniques de production de prises	72
Pratiquer pour produire des prises.....	73
Les séries et la collection comme techniques de production de différences.....	77
L'aide de ceux qui sentent	78
B. « Vraies » et « fausses » prises	81
La technique de dégustation en cause	82
La stricte délimitation a priori de la chose à aimer	83
Apprendre les « fausses » prises	85
La perversion des mots.....	86
Les théories esthétiques.....	87
C. Éprouver le plaisir.....	95
La pratique comme épreuve des goûts	96
L'épreuve de soi par le goût des autres.....	103

Les théories esthétiques mises à l'épreuve	107
Une dynamique du contact	110
Ce que j'aime : le résultat d'une pratique	112
Amateurs et « non amateurs »	117
 Conclusion	
Pour une pragmatique du goût	121
Prendre au sérieux le grand amateur	122
L'exemple de la musique.....	124
Un allié de choix, l'histoire de l'art.. ..	127
Une théorie des attachements	129
Le « basculement » pragmatique	131
Le caractère réflexif des théories du goût.....	135
Une activité composée.....	137
Le goût comme activité réflexive	140
Petit retour arrière sur le séminaire « Aimer la musique »	143
Des séances expérimentales.....	143
Quatre appuis pour construire le goût.....	147
Objets.....	149
Collectifs	151
Dispositifs.....	153
Corps	155
Des configurations à comparer	158
Une présence au monde	161
 Références.....	 164

Les protocoles du goût
Une pragmatique de l'amateur

Introduction

Le cas exemplaire des grands amateurs

Le présent rapport porte de façon centrale sur de grands amateurs. Il est centré sur le cas des amateurs de musique classique et sur celui des amateurs de vin, les deux populations de départ des diverses enquêtes sur le goût que

nous avons lancées depuis quatre ans maintenant ¹. Mais il s'appuie aussi sur la comparaison avec les adeptes d'autres genres de musique, d'une part, et avec les tenants d'autres attachements de natures très variées, de l'autre, tels que l'amour de la lecture, la gastronomie et la cuisine, diverses formes de collection, la pratique ou le goût pour tel sport, la passion pour les voitures anciennes, etc.

Les critères à l'œuvre dans le choix de ces autres amateurs étaient plus qualitatifs que quantitatifs. Il s'agissait de faire varier de façon le plus pertinente possible les éléments de base que nous avons vu se dégager progressivement de la description des pratiques amateurs étudiées : le rapport à l'objet, l'appui sur un collectif, l'entraînement de soi, et la constitution d'un dispositif technique, ce terme peut-être trop utilisé étant ici compris dans un sens très large, comme l'ensemble plus ou moins systématiquement organisé de conditions favorables au bon déroulement de l'activité ou de l'appréciation.

L'objectif principal des observations et des entretiens que nous avons conduits avec de nombreux amateurs aux caractéristiques et aux objets d'amour très divers, du suivi minutieux de l'évolution des uns ou des autres en fonction de l'histoire de leur attachement et de nos propres interventions, était en effet de restituer au goût et à la pratique amateur son espace propre ; c'est-à-dire de rendre compte de ces relations et de ces émotions individuelles et collectives,

¹ Elles ont déjà donné lieu à des publications de natures diverses. Voir en particulier A. Hennion, S. Maisonneuve, E. Gomart, Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, CSI/DEP-Ministère de la culture, Paris, La Documentation française, 2000 ; S. Maisonneuve, G. Teil et A. Hennion, « Le goût comme un "faire ensemble" », CSI-Ecole des mines de Paris/Ministère de la culture-Mission du patrimoine, 2002 ; A. Hennion, « L'écoute à la question », Revue française de Musicologie tome 88, n° 1, 2002: 95-149 ; et, enfin, sur le vin, G. Teil, Aimer le vin : pratiques de la perception, Toulouse, Octarès, 2003 (à paraître).

de ces façons de faire et de ces plaisirs, et plus généralement de cet attachement plus ou moins intense à un univers d'objets et de pratiques partagés, comme d'une activité à part entière et d'une compétence élaborée, au lieu de la renvoyer au statut irréel que confère aux goûts leur interprétation sociologique dominante, comme simples signes dont le véritable principe est à rechercher dans leurs déterminations sociales.

Pourquoi cette comparaison dominante entre la musique et le vin ? Corps, espaces, durées, gestes, pratiques réglées, dispositifs techniques, objets, guides et apprentissages : tant la musique en tant qu'art de la « performance » au sens anglais du terme, que le vin à cause du « centrément » de sa dégustation sur un contact corporel avec l'œil, le nez et le palais, nous ont permis d'insister facilement, dès le stade de l'observation, sur le goût non comme enregistrement de propriétés figées des objets, attribut stable des personnes ou jeu de reconnaissance et de démarcation d'identités existantes, mais comme activité et événement. C'est d'ailleurs pourquoi le mot goût, en faisant déjà de cet événement une généralisation réflexive sur ce qu'on aime (même si cela peut évoluer), ne correspond qu'à une part de l'acte de goûter, celle qui renvoie à une élaboration socialisée de l'image qu'on se fait de soi-même en amateur et qu'on cherche à donner aux autres ². On comprend que cette part ait plus

² Le mot attachement, certes plus ésotérique pour les amateurs que celui de goût ou de passion, a le mérite de moins faire d'hypothèses sur la nature et la qualité des relations nouées avec un ensemble d'objets ou de pratiques régulières. Le mot goût convient bien au domaine alimentaire, mais même là il est trop fortement connoté par le thème du bon goût : qu'on songe à des collectionneurs, à des sportifs, à des séducteurs ou à des pêcheurs à la ligne, et l'on verra mieux tout ce que ce terme de goût a de réducteur. Il focalise à la fois trop l'amour des objets sur leur seule dégustation soignée, et la critique de cet amour sur la dénonciation du caractère social,

facilement fait l'objet d'une sociologie de l'identité et de la différenciation sociales. Mais ces « goûts » faits noms (« mes » goûts, « le » goût du Bordeaux, ou de telle bouteille...) passent un peu vite sur ce qui les précède : l'action de goûter. Aimer le vin, aimer la musique, c'est d'abord une pratique corporelle, instrumentée, obéissant à des règles et suivant des méthodes, dont les résultats sont continuellement discutés, même si les modalités et les intensités de cette activité réflexive, seconde, qui accompagne la recherche de ce qu'on aime, sont très variables selon les domaines, les personnes, et plus généralement les moments, les lieux, les occasions³ : c'est qu'il ne s'agit pas tant, justement, d'aimer « la » musique ou « le » vin que d'aimer ce vin, d'être touché par tel morceau ; le goût n'est pas seulement activité, il est un événement, sensible à l'adéquation peu maîtrisable de dispositions personnelles, de propriétés instantanées d'objets et, comme on dit joliment, du concours des circonstances.

La recherche menée a en effet pour objet principal de proposer une sociologie positive du goût musical, appuyée sur ses objets, ses pratiques, ses corps et ses plaisirs — toutes réalités très inégalement familières au sociologue... Nous avons essayé de ne négliger aucun moyen d'accéder à la

ostentatoire et exclusif des détenteurs du bon goût. Voir É. Gomart, A. Hennion, "A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts", in Actor Network Theory and After, J. Law, J. Hassard eds., Malden MA, Blackwell Publishers, 1999: 220-247.

³ Voir E. Goffman, Les moments et leurs hommes, Paris, Seuil/Minuit, 1988, et L.A. Suchman, Plans and Situated Actions. The Problem of Human Machine Communication, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. Nous avons aussi tiré de l'enquête collective que nous avons réalisée sur les modalités de présence des passagers dans les gares beaucoup de leçons de méthode et d'astuces pratiques sur l'observation de situations instables, transitoires, v. S. Dubuisson, A. Hennion et al., Passages et arrêts en gare. Les régimes de présence en situation de passage, Plan Urbain/RATP/SNCF-CSI, 1997.

musique, de la pratique instrumentale, du chant, des ensembles, associations et chorales, aux concerts et spectacles, à l'écoute de disques et de la radio et aux médias, et de faire varier le plus possible la nature et le degré d'intensité de l'attachement des amateurs à l'objet de leur goût. Dans le même souci, pour le vin par exemple, l'enquête a porté sur des débutants aussi bien que sur des amateurs si engagés qu'ils cherchent à faire eux-mêmes leur vin — une stratégie très caractéristique d'amateur désireux d'approfondir son contact avec le « produit », même si elle est certes moins courante dans ce cas que dans celui de la musique.

Les diverses enquêtes, observations ou expérimentations réalisées ont porté sur les pratiques amateurs en groupe (chorales, petits orchestres ou harmonies) ; sur des cours de chant pour adultes et leur comparaison à diverses formations existant sur le vin ou les arts ; sur les amateurs de disque et les amateurs de musique classique qui vont dans un festival tel que la « Folle journée » de Nantes (qui avait élu Bach en 2000, enquête réalisée par Sophie Maisonneuve), que nous avons comparés avec les amateurs de vin allant dans divers salons (enquête réalisée par Geneviève Teil) ; sur plusieurs séances ou montages expérimentaux sur l'écoute et les effets de la musique, faits et analysés avec les participants du séminaire « Aimer la musique »⁴ ; nous avons conduit une série d'entretiens avec des amateurs sortant très fréquemment au concert et au spectacle, en particulier des amateurs de lyrique ; enfin et surtout, plus généralement, nous nous sommes intéressés à ceux que nous avons appelés les « grands amateurs », en musique et autour de pratiques, de domaines ou d'objets divers, avec lesquels nous pouvions comparer l'amour de

la musique (enquêtes réalisées par Rémy Campos, Antoine Hennion et Geneviève Teil).

En écho à un travail spécifique de réflexion et de mise au point méthodologique des techniques d'enquête sur des terrains divers, pour saisir un objet dont nous pensions que les enquêtes sociologiques avaient moins cherché à le comprendre qu'à le réduire, un effort particulier de discussion collective et de mise en commun des problèmes rencontrés a été fait. A l'occasion de séminaires réguliers, le travail d'analyse a été présenté et débattu, les discussions ayant porté à la fois sur les problèmes de méthode (très importants dans le projet que nous avons lancé, puisqu'il vise en partie à reprendre sur de nouvelles bases la sociologie des goûts), et aussi sur l'intérêt et les limites des comparaisons avec d'autres types d'amateurs sur lesquelles nous nous sommes appuyés. La mise au point des méthodes à utiliser et à critiquer pour mener une enquête auprès d'amateurs est en réalité l'un des résultats principaux de l'enquête. Loin de relever de la cuisine interne de la sociologie, ces problèmes de rapport au terrain sont les traces les plus repérables des biais que cinquante ans de sociologie critique ont rendus invisibles, naturels, non seulement au sociologue lui-même mais à ses interviewés : l'un des résultats pratiques un peu paradoxal de cette intense sociologisation de leurs goûts à laquelle ils ont été soumis est d'avoir généralisé chez les amateurs une suspicion sur la possibilité même d'afficher des goûts « personnels », au profit d'une sur-conscience de leurs déterminations sociales. Au point qu'il faut maintenant faire tout un travail de méthode, de réflexion sur le contact aux interviewés et d'auto-analyse, pour revenir sur ces biais et se rendre à nouveau capable de saisir le goût comme une

4 Séminaire CSI/CNRS/Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales (avec J.-M. Fauquet),

« Aimer la musique. Sociologie de la musique, histoire de l'amateur, musicologie du

activité, une émotion, un travail collectif et producteur, et non comme un simple jeu passif et inconscient avec des étiquettes sociales.

Réhabiliter le grand amateur

Les grands amateurs, ceux-là même qui, aux yeux de la sociologie critique, sont les plus suspects d'aveuglement sur le sens de leur amour, ont été au centre de nos recherches, dans la mesure où ce sont ceux qui ont le plus clairement explicité et critiqué collectivement les modalités et les conditions de succès de leur passion : au delà du simple entretien, qui montre vite ses limites classiques (posture de justification et d'auto-valorisation, anticipation des attentes supposées du sociologue, tentative de partage et de discussion des goûts eux-mêmes), leur intense activité réflexive fait d'eux des interlocuteurs privilégiés. Pour qui accepte de les accompagner dans la durée, sur un mode ethnographique et en s'investissant dans leur pratique de façon soutenue, les voici à nouveau très diserts sur leur amour de la musique, et ils deviennent d'excellents professeurs ès sociologie du goût. Ils se font en particulier de bien précieux auxiliaires pour le sociologue dans le délicat travail que représente la mise en mots du goût — un effort que le vocabulaire a toujours de la difficulté à stabiliser lorsqu'il ne se limite pas à la seule caractérisation des objets ou des événements goûtés eux-mêmes et cherche à parler de leurs effets, de l'émotion ressentie en situation, de la qualité ou de l'historicité d'un plaisir. Mais les grands amateurs sont tout aussi précieux par ce qu'ils font, rendant observable ce qui chez l'amateur ordinaire ou passager est difficile à percevoir de l'extérieur : les usages, les entraînements, les trucs et le matériel, les lieux et les collectifs où s'élaborent le savoir-faire de l'amateur et où l'amour de musique prend corps, matérialité. Car le goût n'est pas un choix opéré dans un catalogue

virtuel, commun, disponible. Il est une activité hautement instrumentée, faite en groupe et faisant les groupes, constamment discutée, et qui s'appuie fortement sur des objets, des espaces, des façons de faire.

L'idée clé du travail accompli ensemble réside en effet dans l'adoption et la mise au point d'une posture qui se démarque radicalement des automatismes ayant cours en matière de sociologie du goût. Il s'agit de saisir le goût comme une activité réflexive, collectivement organisée, forgeant ses propres modalités, inventant ses dispositifs, discutant de sa capacité à parvenir à des résultats, et avant cela toujours incertaine sur la nature même et la qualité des résultats à rechercher. Bref, de ne pas évacuer d'entrée de jeu l'objet même de cette activité : l'émergence possible mais non assurée de certains effets de plaisir, d'émotion, d'expression, à travers un attachement élaboré pour un ensemble d'objets et de pratiques, cherchant en permanence à mieux définir sa propre qualité pour en augmenter l'intensité, la profondeur, la variété, ou tout simplement pour en dépasser les effets de lassitude.

Que ce soit dans le domaine artistique ou dans celui d'objets alimentaires (et il est important de l'analyser selon ce regard comparatif), nous faisons l'hypothèse qu'il est possible de mieux saisir le goût s'il n'est compris ni comme le conséquent (automatique ou éduqué) des objets goûtés eux-mêmes, ni comme une pure disposition sociale projetée sur les objets, mais comme un dispositif collectif et instrumenté de mise à l'épreuve de nos sensations. Le goût n'est pas mécanique, il est toujours « tentatif », c'est un « accomplissement », comme disent les anglophones (qui, c'est connu, utilisent mieux le latin que nous). Le goût doit être expérimenté, essayé ; il se déroule selon une temporalité complexe, faite de petits va-et-vient entre l'abandon de l'amateur à ses sensations et la reprise en main de ses opinions, la curiosité tournée vers l'objet extérieur et l'introspection dirigée vers ses états d'âme ou ses sensations

intimes. Plus encore, il est une transformation, d'abord au sens physiologique du terme, et sur l'ensemble de ses états. Il faut prendre au sérieux le vocabulaire indigène qui réclame d'un plaisir de dégustation ou d'une performance musicale que « cela vous fasse quelque chose ».

Cette co-production, la co-formation d'un objet et de ceux qui le font et l'écoutent, le contemplent ou le boivent (souvent de façon combinée avec d'autres activités), appelle à une sociologie du goût plus équilibrée, où les amateurs ont autant à en apprendre à la sociologie que l'inverse⁵. La sociologie critique, centrée sur la dénonciation de l'accès inégal à la culture, nous a habitués à disqualifier une telle description fine du goût comme processus actif produisant quelque chose de spécifique, passant par des techniques collectives, des savoir-faire que l'on peut observer, et dans lequel les objets comptent au plus haut point, si leur valeur ne cesse de faire débat. Au passage, avec d'autant moins de scrupules que cette piste d'investigation aurait écarté le sociologue des objets habituels de ses enquêtes, c'est tout un pan de la question traditionnelle des goûts qui était négligé : l'analyse et l'élaboration verbale de sensations, la mobilisation du corps, d'un côté ; la prise en compte des objets goûtés, d'autre part.

Même au regard de la sociologie traditionnelle, et de façon moins acceptable, les goûts étaient aussi disqualifiés comme pratique, leur était refusé le statut d'activité réflexive, critique et productive : ils ne pouvaient être lus que comme des signes passifs, traversés comme de simples écrans ou démasqués comme

⁵ Ce à quoi nous avons appelé pour conclure un parcours critique de la sociologie de l'art et de la culture, in A. Hennion, La Passion musicale. Une sociologie de la médiation, Paris, Métailié, 1993.

des leurre sous lesquels déchiffrer leur véritable principe⁶. Le travail même de production des goûts, la transformation des goûteurs, l'élaboration collective d'une relation instrumentée et discutable entre des produits et des amateurs, tout cet aspect pourtant si visiblement social du goût était délaissé, parce que pesait sur lui le soupçon de n'être qu'un simulacre, un jeu de croyants mimant autour des objets de leur culte des rites censés reconnaître le pouvoir de tels objets, lorsqu'ils le leur attribuent⁷.

Dans le cas de la musique, par exemple, et sous des conditions qu'il a fallu établir (il ne s'agissait pas de transférer à la musique « elle-même » ce que l'interprétation sociale exogène ne fournissait plus), ce sont ses capacités plus générales de produire des états individuels et collectifs, ou pour le dire de façon

6 C'est l'un des intérêts essentiels des enquêtes lancées par le DEP sur les amateurs (O. Donnat, Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français, Paris, DEP/Ministère de la Culture-DAG, 1996) que de rompre avec ce modèle pour s'intéresser à des pratiques effectives, comme les historiens l'avaient fait, par exemple pour la collection (K. Pomian, Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles, Paris, Gallimard, 1987) ou la lecture (R. Chartier, Lecture et lecteurs dans la France d'Ancien Régime, Paris, Seuil, 1987, et L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et le XVIIe siècle, Aix-en-Provence, Alinea, 1992).

7 Selon ce que A. Hennion (*op. cit.*), a appelé la théorie de la croyance généralisée, dont P. Bourdieu (La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979) a radicalisé la formulation en sociologie de la culture. On peut montrer comment, de façon rétrospective, elle a réussi à enrôler comme précurseurs les grands classiques de la sociologie, alors que ceux-ci, loin de s'appuyer sur le social pour dénoncer la croyance illusoire en des objets naturalisés, s'interrogeaient dans le sens inverse sur la capacité du religieux à produire un collectif incertain, comme Émile Durkheim dans Les Formes élémentaires de la vie religieuse (1912, rééd. Paris, PUF, 1985), voir Hennion, 1993 (*op. cit.*).

plus lourde cette hypothèse de performativité conditionnée de la musique qui avait déjà permis de formuler l'enjeu d'une recherche sur le goût musical, tel qu'il est compris de façon variée par des amateurs très divers, comme une pratique riche et inventive, recomposant en même temps la musique et ses pratiquants, en situation, selon les besoins, avec les divers supports, moyens, dispositifs et cérémoniaux disponibles⁸. Le but du travail collectif que nous avons lancé sur le sujet (et, plus généralement, l'intérêt d'étudier les grands amateurs) est bien de traiter le goût, selon une approche pragmatique, comme un faire et une relation avec des objets, et non de nier sa positivité, soit pour ne faire de lui qu'une adhésion ou une croyance (comme l'a analysé la sociologie critique), soit au contraire pour n'en faire que l'empreinte en creux des œuvres (comme le conçoit l'esthétique, malgré son étymologie) ou des produits (comme le conçoit l'analyse physiologique du goût alimentaire).

L'intérêt du goût ainsi compris est qu'il n'a rien du jeu mondain un peu vain, improductif, illusoire, en quoi ces analyses sociologistes l'ont peu à peu transformé, comme si cela allait de soi. A travers des procédures, des pratiques et des relations, il engage au contraire de façon décisive la formation simultanée de soi et d'un collectif, autour d'un ensemble d'objets eux-mêmes ouverts, en émergence : c'est ce que nous voulions dire en affirmant d'entrée que l'enquête cherche à ouvrir sur une sociologie positive du goût, allant de l'engagement du corps et de la capacité à saisir des objets et à se laisser saisir et modifier ou affecter par eux, à la participation à un collectif, en passant par la mise en œuvre réglée d'usages, de dispositifs et de savoir-faire.

⁸ Voir A. Hennion, S. Maisonneuve, E. Gomart, *Figures de l'amateur* (*op. cit.*).

La critique sociologique de la sociologie critique

Il résulte de cette posture, du côté de l'analyste maintenant (qu'il penche pour l'étude des propriétés de l'objet ou pour celle des déterminations du goûteur), le même type de remise en cause des démarches traditionnelles que celles que ne cesse de faire l'amateur : il ne peut se contenter de renvoyer le goût à des déterminants dont celui-ci ne serait que l'actualisation. Le jugement n'est pas le simple décalque, aux tâtonnements de la pratique près, d'un habitus sur un univers d'objets classés selon des principes homologues : voilà qui fait bon marché de l'indocilité des objets, peu disposés à jouer le rôle de simples surfaces de projection pour des critères forgés sans eux. Le plaisir n'est pas la validation d'une identité acquise mais toujours sa mise à l'épreuve — en témoignent les innombrables épreuves classiques et autres tests en aveugle qui, de la musique (« de qui est cet extrait ? ») au vin, en passant par les expertises et les faussaires en art et en antiquités, jouent précisément de ce caractère nécessairement incertain, risqué, de l'appréciation esthétique, et ce de façon parfaitement symétrique : de tels exercices d'identification problématique mettent autant à l'épreuve les compétences de l'amateur que les qualités de l'objet qu'il aime ⁹.

C'est bien l'interdiction posée par la sociologie sur tout intérêt porté aux choses mêmes du goût qui pose problème. Ce refus de se laisser aller à subir l'effet des objets en cause est tout à fait explicite et revendiqué par la sociologie critique, fière de s'affranchir ainsi par la rigueur de la science des facilités et des

⁹ On trouvera une élaboration très fine, d'inspiration phénoménologique, de ce flottement nécessaire du jugement sur la qualité des choses, exploré dans le cas de l'expert comme chez l'amateur, dans C. Bessy, F. Chateauraynaud, Experts et faussaires, Paris, Métailié, 1995.

illusions de la subjectivité¹⁰. L'objectivité de l'analyse serait biaisée si l'analyste partageait trop ostensiblement le goût qu'il analyse. C'est là typiquement un effet de rationalisation tautologique, engendré par la théorie même qu'on se donne : le commerce avec des objets qu'on a par principe exclus de la définition sociologique du goût ne pourrait que revenir la perturber. Si au contraire, au lieu de se débarrasser des objets goûtés en n'en faisant que des données naturels ou les supports arbitraires de nos jeux de classement, on refait du surgissement problématique de leurs effets le cœur de l'activité des amateurs, si on reconnaît ce qui est pour ceux-ci l'expérience la plus élémentaire, à savoir que ces effets ne sont pas un acquis mais une recherche, une question sans réponse, les problèmes de méthode s'inversent. Il devient nécessaire de s'interroger sur la façon dont un observateur extérieur peut approcher une expérience qu'il ne partage pas ou dont il ne perçoit que les traits les plus superficiels, mieux ressentir et comprendre ce qui se passe alors que lui fait défaut le contact régulier, qui rend sensible. On peut par exemple, comme nous l'avons fait pour le chant et le vin, travailler sur des apprentissages croisés et des variations d'intensité chez les mêmes chercheurs et, entre des chercheurs différents, profiter des niveaux inégaux de leur intérêt, de leur familiarité, de leur appréciation ou de leur connaissance dans un domaine particulier.

Dans cette direction, beaucoup reste à faire et à discuter. Mais, même non abouti, cet effort a au moins le mérite de rendre manifeste le fait que, si l'on suit la direction inverse, loin d'aider le chercheur à incarner la posture neutre du savant, c'est l'effort de distanciation lui-même qui pousse à faire de tout ce qui se passe dans l'acte de goûter un rituel gratuit. Les conséquences de ce contact

¹⁰ Selon la posture ascétique du chercheur maintes fois mise en scène par P. Bourdieu, par exemple dans *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984.

qui n'a pas eu lieu sont prévisibles. Si l'on veille avec soin à ne pas se laisser prendre par les sensations qu'une pratique pourrait provoquer, il ne reste guère qu'à lui faire sa sociologie. Et si, dès qu'il s'agit de goûts, le sociologue voit tout comme rite et jeu social, c'est tout simplement sa propre extériorité à ce qui se passe, à ce qui compte pour les participants, qu'il est ainsi en train de mesurer. Il y a là un effet quasi mécanique de la position même qu'il revendique fièrement : il n'est guère étonnant que quand les choses, les effets et les affects ne comptent pas, l'activité des amateurs ne puisse être perçue que comme la répétition arbitraire de codes, de rites, d'habitudes et de conventions, observés de façon obsessionnelle par des pratiquants formant un groupe et tendant à exclure les non membres.

L'analyste n'a plus qu'à généraliser sa non-sensation et à la rationaliser en caractère arbitraire des goûts. La distance même qu'on croit garante de l'objectivité scientifique rend gratuit, vide, sans contenu, un attachement non partagé que l'observateur ne peut que constater ou contester, décrire ou interpréter. Avant cela, dès le premier regard, la distance tend à réduire la pratique de l'amateur à un répertoire connu de gestes, et à n'en retenir que ce qu'elle a de commun avec d'autres pratiques analogues ¹¹. Loin de favoriser un état de neutralité bienveillante, comme le revendique une épistémologie qui confond un peu vite objectivité et refus des objets, elle pousse à la critique : rien

¹¹ C'est cette fois le versant interactionniste du travers sociologue qui est visé par cette critique : le goût n'est plus frontalement nié, comme par la sociologie critique d'inspiration bourdivine, il est négligé, traité comme l'enjeu indifférent des pratiques qui le visent, lesquelles seules intéressent le sociologue. C'est la limite de l'approche de H.S. Becker dans *Les Mondes de l'art* (Paris, Flammarion, 1988), mais elle présente d'abord l'avantage substantiel de rendre nécessaires les descriptions précises de l'activité des participants et de leur organisation.

n'est moins agréable que d'assister au plaisir des autres sans le partager, au point que la théorie sociologique du goût a parfois du mal à dissimuler sous l'hypertrophie de ses développements abstraits la part de dépit et le désir de revanche imaginaire qui sont à l'origine de ses conceptions. Le point qui nous intéresse ici n'est pas tant la critique d'un tel rapport suspect aux amateurs observés, que celle du rapport refusé avec les objets qu'ils aiment. Seul le sociologue trouve que tout compte dans le vin — le lieu et les amis autour de la table, le rite collectif et le snobisme, les verres utilisés et les gestes théâtralement accomplis, les étiquettes et les modes, les réputations et les prix, les prédispositions du goût et les codes sociaux de la consommation... — tout, sauf ce qu'il y a dans le verre ! La sociologie du goût telle qu'elle s'est développée est en partie un effet théorique d'une extériorité revendiquée.

D'une posture critique à une posture réflexive

La cible même de notre enquête — les amateurs, et plus particulièrement les « grands amateurs » — contenait donc déjà une part de polémique vis à vis de la sociologie de la culture : l'obsession de celle-ci de ne pas avaliser les rationalisations produites par les dominants lui a fait négliger, et parfois disqualifier, le discours enflammé de l'amateur passionné. Elle préfère relever les déterminismes du goût et les conditions sociales favorables à son exercice, elle soupçonne le discours de l'amour d'être un masque posé sur un effort de distinction, elle choisit de faire contrepoids au goût cultivé en donnant la parole aux cultures populaires. Ces stratégies de recherche, jusque dans leurs implications politiques, sont en partie légitimes et défendables. Mais elles ont conduit à un véritable refoulement : celui du goût comme expérience individuelle et collective, contact élaboré avec un domaine d'objets peu à peu définis, activité délibérée requérant une très forte implication, un véritable entraînement corporel et mental, multipliant l'invention de dispositifs et de

techniques corporelles et sociales. Le développement hautement productif d'un attachement pour un objet, élaboré et partagé, est ainsi paradoxalement lu comme son exact contraire, un jeu passif et déterminé avec des étiquettes sociales, dans lequel les qualités et les qualifications de l'objet d'appréciation n'interviennent que de façon secondaire ou illusoire, tandis qu'il n'est guère accordé plus d'intérêt aux cadres dans lesquels s'exerce ce goût ou cette passion, aux dispositifs, aux temps et aux lieux que savent inventer les amateurs pour développer l'appréciation collective et instrumentée de leur objet commun, et plus profondément pour se produire ainsi eux-mêmes comme amateurs.

C'est sur les raisons et les moyens de lever ce refoulement, et sur l'intérêt plus général que la sociologie peut trouver dans l'analyse du goût comme activité collective, instrumentée, réflexive, que la recherche a mis l'accent. L'objectif des observations, des entretiens, du suivi minutieux de l'évolution des uns ou des autres en fonction de l'histoire de leur attachement, et de nos propres interventions, peut se résumer simplement, s'il n'est pas facile à atteindre¹² : restituer au goût, à l'attachement, à la pratique amateur son espace propre ; rendre compte de ces relations et de ces émotions, de ces façons de faire et de ces plaisirs, et plus généralement de cet attachement plus ou moins intense à

12 Outre les Figures de l'amateur (*op. cit.*), et la comparaison entre l'amour du vin et le goût pour la musique réalisée pour la Mission du patrimoine, en parallèle avec la recherche présente, par S. Maisonneuve, G. Teil et A. Hennion, « Le goût comme un "faire ensemble" » (*op. cit.*), notre objectif principal est de rédiger à partir du présent rapport et d'autres travaux et écrits en cours, un ouvrage de synthèse début 2004 pour défendre cette conception réflexive de la sociologie du goût, présenter les problèmes généraux de méthode et d'engagement qu'elle pose à la sociologie, et montrer les nouveaux résultats auxquels elle aboutit.

un univers d'objets et de pratiques partagés, comme un événement, un surgissement problématique, comme une activité à part entière, comme une compétence élaborée, et non la renvoyer au statut irréel que lui confère son interprétation sociologique désormais dominante, voire hégémonique : celle qui consiste à réduire fièrement le goût, en dépit de l'image complaisante qu'il se fait de lui-même, à l'émission de signes dont seul importe le véritable principe — celui-ci étant à rechercher dans les déterminations sociales qui règlent en sous-main ce jeu de positions.

Nous avons au contraire cherché à traiter de formes variées d'attachement, de passion, d'amour de la musique du vin, de la littérature ou des voitures, et des émotions individuelles et collectives que se procurent les amateurs par des pratiques très diverses — avec l'idée sous-jacente que la sociologie a bien du travail à faire, d'abord sur elle-même, sur ses présupposés théoriques et peut-être surtout sur ses méthodes d'enquête et le type de relations qu'elle entretient avec ce qu'elle observe, si elle veut être à même de rendre compte de tels attachements.

À côté des résultats empiriques que l'enquête a apportés, cela implique que la recherche a comporté de façon indissociable un volet méthodologique important, traitant des moyens à inventer pour réaliser un tel projet, dans la mesure où ce dernier appelait à une redéfinition critique des postures habituelles dans lesquelles le sociologue accepte de se tenir. Une attention toute particulière a été portée à des modes d'entretien, d'observation et de participation permettant de rendre compte de l'écoute ou de la dégustation, de ses effets, de leur évolution, du changement qu'elle provoque, chez le goûteur et au moins autant chez le sociologue — car celui-ci ne peut plus se contenter d'enregistrer ex post des opinions, lorsqu'il s'agit de mesurer en temps réel des changements de sensations et d'états, instantanés et sur le long terme, souvent

très éloignés de ce qui se présente hors situation comme une structure stabilisée de jugements cohérents.

L'amateur et le sociologue : à malin, malin et demi !

Nous touchons là un point théorique dont la traduction concrète pour l'enquête est tout à fait immédiate : il n'y a pas de parole neutre sur le goût. La relation qui se noue, la forme que prend l'entretien ou l'observation, ou avant cela la prise de contact, le canal ou les relations par lesquels l'amateur a été trouvé, tout cela détermine largement la posture qu'il va adopter, et souvent même le contenu de ce qu'il va dire. C'est que si nous approchons du goût comme accomplissement, événement et activité et non comme propriété, il s'agit moins de remplir le catalogue des objets aimés que de décrire des variations d'états. D'où l'impératif de conduire les entretiens sur place, et en s'appuyant sur des écoutes ou des dégustations — de sorte que les gestes et les dispositions habituels reviennent naturellement, avec la présence des objets et la disposition des lieux. Et deux questions inverses : d'une part, mener la critique des limites de l'entretien traditionnel, qui ne « rapporte » guère qu'une image assez pauvre de ce que l'amateur pense de ce que le sociologue pense des goûts... et d'autre part, de façon plus positive, travailler sur les modalités possibles d'engagement de l'enquêteur dans les pratiques amateurs qu'il veut décrire pour que, sans renoncer à ses visées analytiques, il soit capable d'en rendre compte. Goûter soi-même, être transformé, ce n'est pas abdiquer, ni s'interdire d'avoir aussi recours à des prises de distance et à des mises en perspective : celles-ci sont tout aussi légitimes que des descriptions au contraire très proches, internes, le problème n'est pas là. L'exigence de méthode et la difficulté résident dans le fait de maîtriser de façon réflexive l'influence très forte de ces modalités variables de l'engagement et de la participation de l'enquêteur sur les résultats mêmes de l'enquête : d'une part, ce qu'on lui dira sera

étroitement dépendant du savoir et de l'expérience qu'on lui attribuera dans le domaine étudié ; d'autre part, plus directement, ses propres sensations restent le seul accès possible à la compréhension de certains des enjeux en cause.

Les enquêtes par questionnaires et entretiens, au contraire, en portant sur la façon dont les amateurs décrivent leurs goûts, transforment de facto ceux-ci en un objet stabilisé à présenter aux autres, servant surtout à un déchiffrement de soi, par soi et par les autres. Cette fonction, centrale par rapport à la question de la socialisation des préférences de chacun, permet de donner une place importante aux différences culturelles et aux inégalités sociales dans l'analyse des goûts, goûts dont la sociologie, compte tenu de ses propres objectifs, a un peu vite admis, de façon intéressée, qu'en dehors de sa propre démarche critique ils ne pouvaient être pensés par les intéressés eux-mêmes que sur le mode individuel, subjectif et peu discutable de l'attrait personnel : « des goûts et des couleurs... ». La direction d'ensemble des recherches sociologiques sur les goûts, et dans la foulée sur les pratiques culturelles en général, s'en est trouvée canalisée de façon quasi exclusive vers la mise en évidence de leurs déterminismes sociaux : un seul but, expliquer ce qui se veut inexplicable, rapporter à des causes objectives ce qui se dit purement subjectif, ancrer dans des collectifs des penchants individuels, réduire à des jeux d'identité et de différenciation sociales des attachements intimes et des transports partagés, qu'ils soient vécus sur le mode de la transcendance et d'un accès privilégié au sublime, ou du plaisir instantané pris avec d'autres.

La sociologie critique, en faisant des illusions de l'amateur sur le caractère désintéressé et naturel de ses goûts la cible exclusive de ses analyses, n'a guère doté l'observateur de moyens adaptés pour comprendre le goût comme un surgissement, en soi et dans l'objet goûté. Pis, au fur et à mesure que ses analyses sont devenues communes, elle a habitué l'amateur à devenir méfiant

vis-à-vis de toute description interne, passionnée de ses propres attachements, et ce perpétuel auto-analyste qu'est l'amateur ne s'est pas fait prier pour intégrer aux multiples déterminants de ses goûts le sociologisme ambiant, en particulier devant des tiers, et encore plus en situation d'entretien : donc dans une situation où il s'agit de se justifier, et non de faire partager ou de prolonger ses plaisirs.

Lorsqu'on demande à quelqu'un ce qu'il aime, désormais il s'excuse : sa famille était très bourgeoise, sa sœur joue du violon, bien sûr tout le monde n'a pas les moyens de s'acheter ainsi de grands Bordeaux... Nous sommes bien parvenus à la pointe ultime, paradoxale, de la critique, lorsqu'elle devient la doxa et non le paradoxe, et que sa critique fait disparaître la réalité même de ce qu'elle critique chez les acteurs qu'elle veut analyser ! Au delà de la critique théorique de cette forme de sociologie, il faut prendre la mesure des effets dévastateurs de sa vulgarisation, qui déterminent l'accueil fait au sociologue : l'amateur se sent tout de suite coupable, soupçonné, il a honte de son plaisir, il décode et anticipe le sens de ce qu'il dit, il s'accuse d'une pratique trop élitiste, il sur-assume le caractère rituel de ses sorties rock, de ses dégustations de vin entre amis ou de son amour pour l'opéra. Pis, il ne parle plus des objets, des gestes, des sentiments qu'il éprouve, des incertitudes qui font le charme de la difficile carrière de l'aficionado, au lieu de cela il se range lui-même dans les cases qu'il suppose qu'on lui tend et n'a qu'un souci : ne pas paraître ignorer que son goût relève de la sociologie. Résultat imprévu : loin de révéler le caractère social caché de goûts que les amateurs tiendraient pour personnels, irréductibles ou absolus, la sociologie est désormais, pour certains amateurs, le premier répertoire disponible pour en parler, et ils n'ont aucune résistance, bien au contraire, à présenter (parmi bien d'autres registres il est vrai, selon les circonstances et leurs interlocuteurs) leurs objets d'attachement aussi comme

des signes arbitraires, déterminés par l'origine sociale, qu'ils savent relatifs, discutables, historiques, et prétextes à des rituels divers.

Au delà du jeu de l'interviewé avec l'interlocuteur à qui il veut prouver qu'il n'est pas plus bête que lui, il s'agit bien d'un effet interactionniste de la relation mise en place. Cela ne veut pas dire que l'amateur ne puisse pas parler de ses goûts en de tout autres termes — mais seulement à qui peut entendre un tel registre sans aussitôt le rabattre sur un jeu social (que ce soit ou non ce que fait réellement la sociologie n'est d'ailleurs pas en cause ici : il suffit qu'elle soit soupçonnée de cela) : c'est-à-dire avant tout à d'autres amateurs partageant sinon ses goûts, du moins son intérêt et son engagement dans ce qu'il aime, et aussi pouvant faire la preuve d'au moins un minimum de contact avec l'objet aimé, et de connaissance de sa pratique.

Curieux paradoxe : c'est désormais au sociologue de « dé-sociologiser » l'amateur pour qu'il reparle non de ses déterminismes mais de ses façons de faire, moins de ce qu'il aime (et moins encore de ses excuses, des avertissements qu'il n'est pas dupe de ce que ces choix ont de déterminé) que de ses façons d'écouter, de boire, de jouer, de choisir, d'accompagner ses vins, des formes que prennent ses pratiques, des techniques étonnantes qu'il développe pour réunir les conditions de sa félicité, sans garantie de succès... Et, ce qui est plus dur encore, de ce qui se passe : de son plaisir, de ce qui le tient, de ce qui se produit en lui, de ce qui change et de ce qui le change, de ce vers quoi il est renvoyé. Loin d'être l'agent manipulé de forces qu'il ignore, l'amateur est en effet un virtuose de l'expérimentation esthétique, sociale, technique, corporelle et mentale. Il n'est guère de débat qu'il ne prenne en charge lui-même, pour aussitôt en mettre les termes à l'épreuve — du déterminisme des goûts et de la mesure circonstanciée de l'effet des morceaux et des produits, aux techniques du corps et de l'esprit à mettre en œuvre, au vocabulaire inventé

pour intensifier des sensations toujours volatiles et échanger sur elles, aux dispositifs matériels et au contexte collectif de la dégustation, voire au débat même sur le caractère mimétique des goûts que nous présentions ci-dessus comme un problème de méthode concernant le sociologue. Car ce dernier n'est pas le seul à discuter des effets de croyance et de prise de distance, des types de savoir sur les goûts que peuvent ou non engendrer des postures objectivantes ou participatives, etc. ; l'amateur lui aussi se demande si une trop grande proximité à son objet ne l'aveugle pas, si une habitude est toujours une aide ou si elle devient un obstacle, si les modèles qu'il se donne augmentent sa sensibilité ou la banalisent. Toujours à la poursuite d'un curieux enjeu, la vérité de ses goûts, il dose selon les moments la participation et le recul, l'immersion enthousiaste et l'appui sur des mécanismes d'objectivation, des analyses, des guides et des références. Autrement dit, il n'est pas de débat si interne à la sociologie qu'il échappe à l'activité réflexive des amateurs.

Nous voilà contraints d'opérer une bien curieuse réparation, lorsque nous rentrons en contact avec un nouvel interviewé. Elle consiste en somme à rendre à l'amateur ses compétences de sociologue, et au sociologue son droit et son devoir d'être aussi amateur. Mais le jeu en vaut la chandelle, car c'est par le même geste rouvrir des portes que plus personne n'osait ouvrir, et pouvoir se lancer sur une piste empirique extraordinaire pour un sociologue : le même interlocuteur qui se fermait, se méfiait, se « positionnait » lorsqu'on parlait de ses goûts, devient incroyablement inventif pour décrire ce qu'il fait, moins ce qu'il aime que comment il aime, avec qui, comment il fait, ce qui le « prend » plus ou moins selon les moments ou dans telles circonstances — même si cela

pose d'innombrables problèmes nouveaux, notamment de vocabulaire, parce qu'on décrit là des pratiques intimes et des situations peu verbalisées 13.

La fabrication des goûts

En un sens, notre travail a consisté à inverser la relation qui s'était installée progressivement au point de devenir l'évidence même, entre sociologie et fabrication du goût : non pas partir des certitudes critiques de l'une pour dénoncer l'autre, mais partir du travail réalisé par ceux qui se forment le goût, comme on dit, pour élaborer une sociologie des sensations, des plaisirs, des attachements. La méthode à suivre s'en trouvait facile à désigner, sinon à mettre en œuvre : observer en détail la mise en place des liens problématiques que producteurs, intermédiaires et amateurs nouent peu à peu entre les origines, les techniques de production, les propriétés identifiables des produits goûtés, les conditions de dégustation, les compétences du goûteur, et tous les autres facteurs entrant dans l'appréciation 14 — y compris ceux que le sociologue valorisait de façon exclusive... L'objet de l'enquête change. Au lieu de nous détourner précipitamment de cet objet illusoire pour filer vers ses vraies causes,

13 On pense au travail précurseur de N. Elias sur ces problèmes théoriques et méthodiques, et en France à celui des historiens comme Ariès (v. P. Ariès, G. Duby éd. , Histoire de la vie privée, Paris, Le Seuil, 1985), ou encore A. Corbin sur l'odorat, Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, 18e-19e siècles, Paris, Aubier, 1982.

14 Cf., sur le vin, G. Teil, « Dire le goût. Expression experte et naïve à propos du goût des fromages », Revue Française de Marketing, n° 156, janvier 1996, et « Devenir expert aromaticien : y a-t-il une place pour le goût dans les goûts alimentaires ? », Sociologie du Travail 4, 1998: 503-522, et sur les mécanismes de la confiance et les intermédiaires nécessaires aux marchés de la qualité, L. Karpik, « Dispositifs de confiance et engagements crédibles », Sociologie du travail 4, 1996: 527-549.

nous nous sommes tournés vers le moment de l'appréciation (au double sens que le mot a pris, très naturellement, chez les amateurs, pour désigner à la fois le plaisir pris à la dégustation et le jugement sur le produit dégusté). Prenant au sérieux l'idée d'une « production » du goût, nous avons analysé en détail les mille façons dont l'appréciation se développe, autour de techniques complexes d'évaluation, de qualification et de différenciation, faisant elles-mêmes l'objet de longs apprentissages et de débats internes aux milieux d'amateurs, de critiques et de producteurs.

Le paragraphe précédent a délibérément été rédigé avec un vocabulaire plus approprié au cas du vin : c'est pour souligner les vertus d'une comparaison entre domaines, car au mot de goût lui-même près (sans doute trop marqué, dans son usage artistique, par la problématique du bon goût, nous l'avons dit), il est frappant de constater combien ce vocabulaire peut sans grand effort convenir à l'amour de la musique, et indiquer de façon pertinente le type d'enquêtes auquel invite une telle conception du goût, comme activité collective et instrumentée. L'objectif précis de notre recherche était bien la restitution de l'amour de la musique (qu'il s'agisse de jeu ou d'écoute) non comme une simple trace, le support passif d'une réalité déterminée, mais comme une pratique à part entière : un faire en situation, collectivement organisé, passant par des procédures, des corps, une temporalité, des objets, produisant des transformations sur les personnes, sur les relations, sur les objets du goût, enfin une activité définie, discutée et critiquée de façon réflexive par les participants eux-mêmes.

L'amateur n'a rien de l'« idiot culturel » sur le dos duquel la sociologie de la culture a construit à bon compte sa fortune critique, il est au contraire le modèle même d'un acteur inventif, réflexif, obligé de remettre sans cesse en cause les conditions et moyens favorables aux effets qu'il recherche. Autrement dit, il ne

suffisait pas de ne plus faire de lui un ignorant, il fallait aussi refaire de lui un amateur, quelqu'un qui sait tirer du plaisir, s'intéresser, aimer, en s'attachant à un ensemble de choses, d'œuvres, d'événements : il fallait savoir reconnaître le plaisir de l'amateur — même s'il s'agit plus d'une question que d'une réponse, que la notion de plaisir (ou d'intérêt, de satisfaction, de quête, etc.) n'a rien de simple, et qu'elle désigne plus une analyse à faire qu'une réponse. Et, de façon symétrique, il fallait redonner leur place aux objets goûtés — même s'il ne s'agit pas, là non plus, de tout leur accorder, mais de trouver des façons de prendre leurs effets en compte dans l'analyse, précisément à travers le travail des amateurs pour les élaborer.

En un sens, même vis-à-vis de la sociologie de l'art, il n'y a rien de si révolutionnaire dans la revendication que nous formulons. Il ne s'agit que de suivre le programme que traçait H.S. Becker, et cela dans les mots mêmes avec lesquels il le présentait : "Doing things together" ¹⁵ — mais à condition de bien donner autant d'importance dans cette formule à "things" que celle que le sociologisme de Becker lui fait attribuer à "together" et, déjà dans une moindre mesure, à "doing". La question qui se pose, par exemple devant un amateur de musique, se fait pressante et précise : comment le sociologue peut-il la prendre en compte sans régresser vers une analyse esthétique autonome (ou, pour le vin, vers la chimie et l'organoleptie) ? Car la musique compte, mais non pas comme l'Objet, avec un grand O : comme l'un des éléments d'une réalisation ouverte, d'un surgissement, d'une "performance" (les guillemets marquent qu'il faut lire le mot en anglais), elle-même distribuée dans des médiations diverses.

Des goûts à la dégustation

Nous voyons donc constamment revenir ces deux problèmes centraux :

¹⁵ H.S. Becker, Doing things together, Evanston, Northwestern University, 1986.

— celui de l'œuvre ou de l'objet aimé, à comprendre comme surgissement, accomplissement, événement, et non comme objet clos contenant ses propriétés — et le parallèle avec le vin a été ici particulièrement utile pour bien saisir ce caractère nécessairement émergeant du goût, mais en tirant l'analyse vers le bas, vers le détail, vers l'instant du contact aux choses, comme rapport local à des objets dégustés, et pour définir ainsi une sorte d'infra-esthétique, et non pour rationaliser ce caractère émergeant comme un régime autonome, propre à l'art, ou le défendre comme le principe abstrait d'une esthétique avec un grand E ;

— et celui des méthodes à inventer pour prendre en compte l'intervention des objets dans l'analyse sociologique du goût, puisque cette simple contrainte périmé les techniques ordinaires du sociologue, qui visent toutes à contrôler au mieux la bonne conformité de son enquête à l'exigence inverse : opérer une active neutralisation des effets de la musique, des objets collectionnés ou du vin sur l'observateur « objectif » — c'est-à-dire coupé de l'objet étudié.

La notion clé est ici celle de la réflexivité, à la fois comme modalité centrale de l'activité des amateurs eux-mêmes et comme méthode nécessaire pour en rendre compte pour le sociologue. Dire en effet que l'objet musical, ou par exemple le goût du vin, ne sont pas donnés, mais résultent d'une performance du goûteur, performance qui s'appuie sur des techniques, des entraînements corporels, des épreuves répétées, et qui s'accomplit dans le temps, à la fois parce qu'elle suit un déroulement réglé et parce que sa réussite est hautement tributaire des moments, c'est renvoyer dans une large mesure la possibilité même d'une description au savoir-faire des amateurs. Le goût, le plaisir, l'effet ne sont pas des variables exogènes, ou des attributs automatiques des objets. Ils sont le résultat réflexif d'une pratique corporelle, collective et instrumentée,

réglée par des méthodes elles-mêmes sans arrêt rediscutées. Il ne faut pas appeler rites ces pratiques, ce qui les « socialise » trop vite, il ne s'agit pas non plus des seuls objets utilisés, ce qui les « matérialise » trop vite, ni des œuvres, ce qui les « esthétise ». Il s'agit du continuum qui va des corps et du goût au sens le plus physique du terme, aux répertoires et aux dispositifs matériels, en passant par les formes linguistiques, les modes d'appréciation, et les formes du déroulement de la pratique : les lieux et les moments sont essentiels.

Loin de se perdre dans l'infinie variété subjective des façons de faire de chacun, ces modalités intimes ou collectives de la pratique d'amateur peuvent être regroupées, et l'enquête a montré qu'elles débouchent sur la description possible de formats, de moments, de types de carrières communs (non pas forcément partagés physiquement, mais récurrents entre divers amateurs) dans l'amour de musique (ou le goût pour le vin, ou la passion du collectionneur...), ces configurations étant assez stables et repérables pour permettre de décrire la production actuelle d'un véritable espace nouveau de l'amateurisme.

Par rapport à la vision radicalement passive du goût que nous a léguée la sociologie de la culture, tant sur le plan théorique (réduction du goût à ses déterminismes) que méthodique (entretiens faits hors situation d'appréciation, et livrant donc plus le goût officiel ou idéal que l'incertitude des sensations), les séries d'entretiens et d'observations commentés collectivement ont permis de souligner

- la richesse des dispositifs spatiaux, temporels et techniques mis en œuvre par les amateurs pour se mettre en mesure d'aimer les musiques qui leur plaisent,

- l'importance des mécanismes collectifs qui permettent d'encadrer les flottements et les risques de l'appréciation,

— la constance d'un commentaire critique chez les amateurs eux-mêmes, pour lesquels la mise au point d'un vocabulaire propre a une fonction performative — il « fait » le goût, il ne le décrit pas.

La « saisie » d'un plaisir musical, d'un moment privilégié, d'une ouverture, s'analyse comme un événement toujours actuel, méticuleusement recherché, qui s'appuie sur la musique et les œuvres autant que sur les circonstances collectives ou intimes, les formats techniques et spatio-temporels de la cérémonie et les dispositions du goûteur, et qui doit s'articuler dans l'instant réussi pour provoquer la satisfaction ou l'intérêt. La recherche débouche ainsi sur la question de la dégustation, comprise comme étant l'envers du goût comme propriété. Non, il s'agit ici de la part active du goût, du goût comme pratique, actuelle et incertaine, engageant les réactions du corps et de l'esprit et, par opposition aux fermetés déterminées des jugements de goût, relançant continuellement une interrogation sur sa qualité ou sa nature, travaillant minutieusement à l'intensification et à l'amélioration possible des effets produits. Théorie du goût comme événement construit et pratique productive, donc, visant la production d'états passionnés à partir de la musique, activité performative au résultat incertain, qui ne cesse de s'auto-évaluer en cours de réalisation pour parvenir à la félicité, et non enregistrement passif de la beauté ou des effets inscrits dans « la musique elle-même ».

L'enquête a tenté de redonner la parole à cette expression de l'amateurisme ¹⁶. Elle en montre l'importance, comme technique sociale de

¹⁶ Le mot d'amateurisme n'est pas très bon, à cause de sa connotation souvent négative, et aussi parce qu'il renvoie trop fortement à une opposition des amateurs aux professionnels d'une part, aux « simples » consommateurs de l'autre — une distribution des rôles tout à fait incompatible avec nos hypothèses. Nous l'utilisons

rapport à soi, aux autres et au monde. L'analyse débouche ainsi plus généralement sur la possibilité de mieux comprendre les modalités hétérogènes de nos attachements. Par le terme de pratique, nous voulions souligner pour conclure le caractère actif et performatif du goût pour la musique — mais relever aussi qu'un tel caractère réflexif est une des contraintes fortes pesant sur la redéfinition de la sociologie du goût. C'est que, précisément, les modalités pratiques de composition et de réalisation en situation de l'amour de musique, ou d'autres attachements comme le goût pour le bon vin ou la pratique régulière d'un sport, ne sont pas externes à l'activité décrite mais sont l'enjeu continu d'un intense travail réflexif des amateurs eux-mêmes, qui n'arrêtent pas de s'interroger collectivement sur ce qu'il faut faire ou non, sur ce qui se passe, sur ce que chacun éprouve ou recherche, sur ce qui différencie et ce qui est commun. Le sociologue n'a d'autre moyen pour y avoir accès que d'accompagner de façon réflexive l'activité réflexive des amateurs ! La formule n'est pas légère, tant pour le verbe que pour l'acte, mais il n'y a pas d'autre issue : les premiers sociologues du goût sont les amateurs eux-mêmes.

peu, il est simplement parfois commode pour désigner d'un terme commun l'amour de la musique et le goût pour le vin.

Un plaisant détour : le goût du vin — une sociologie de l'attention

Une seconde d'attention

Première scène. Le dîner avance, chacun est plus gai, on parle, on se coupe. Un convive sert du vin à son voisin, qui prend son verre, boit et le repose, tout en continuant sa conversation. Il mange, il se retourne, parle à un autre voisin.

Coupez, deuxième scène. C'est la même : même table, mêmes convives, même ambiance, même séquence, mêmes gestes. L'homme prend son verre, commence à boire. À ce point, il s'arrête un instant, renifle deux petits coups, boit à nouveau, par petites gorgées, lève les sourcils, fait un petit mouvement des lèvres en reposant son verre, avant d'enchaîner et de reprendre là où il en était les fils décousus de la conversation.

Bien peu de chose différencie les deux scènes. Une seconde d'attention prêtée, comme on dit, à ce qu'on boit. Il n'est pas besoin que, comme cela peut se faire, le convive fasse un commentaire ou félicite son hôte. Il n'est pas même besoin, à vrai dire, que le buveur ait clairement conscience d'un changement d'état, qu'il passe intentionnellement d'un premier type de présence au dîner (à travers l'échange et la conversation), à un type de présence d'une autre nature (de son palais au vin qu'il boit et de lui-même à sa dégustation), avant de retourner au premier. Voilà un appareillage descriptif bien lourd, qui chargerait l'instant de trop de poids, le buveur d'une volonté trop précise, le cours de l'action d'une rupture que personne ne ressent. Ce qui se passe est plus léger, lisse, naturel, continu que cela. C'est un décalage ordinaire, comme on ne cesse d'en opérer en toutes situations sans s'en rendre compte. Opposer l'un à l'autre le moment de concentration du buveur amateur et sa participation à la conversation serait trop isoler deux cours d'action contrastés, comme si en réalité nous n'étions pas en permanence pris dans tout un tissu d'états, de modes de présence à nous-mêmes, aux autres et aux objets, qui s'entrelacent, se superposent, se succèdent ou s'emboîtent comme des parenthèses. On balaie une poussière de son revers, on gratte discrètement une petite démangeaison, on rit d'un lapsus, on s'excuse d'un geste trop brusque, on s'interrompt un moment pour suivre d'une oreille ce qui se dit plus loin, on ne cesse de faire des petits contrôles — que fait Untel, mais de quoi rient-ils là-bas, quelle heure est-il, je reprendrais bien de ce plat qui s'en va... L'état ordinaire est dans cette gestion irréfléchie de relations plurielles à son corps, aux autres, aux choses et aux événements, non dans l'installation univoque de soi-même dans un seul rapport à un objet précis : cette dernière disposition, qu'on a tendance à poser comme allant de soi dès qu'il s'agit de goût, c'est elle au contraire qui est exceptionnelle et très contrainte, qui demande un effort explicite, la visée d'un

objet précis, qui suppose de l'intention et de la volonté, un cadre matériel et temporel, de l'entraînement, du temps, des conditions favorables. Le goût plus attentif — aussi peu qu'il le soit — que manifeste le buveur numéro 2 par rapport au premier, n'a pas besoin de tout cet arrangement, il se contente d'ouvrir l'une de ces multiples parenthèses emboîtées, sans déranger plus que cela le cours des choses ¹⁷.

Et pourtant, même et surtout réduit ainsi à une nuance — un temps d'arrêt marqué d'un mouvement des lèvres — ce petit geste introduit une différence importante entre les deux scènes. À peine esquissé, il signale une disposition différente de soi, un degré franchi dans la dégustation. Moins une intention, qu'une attention qui se focalise, et une présence plus forte de l'objet goûté — chacune entraînant l'autre, sans cause première. Il n'a pas simplement bu, il a bu un vin. Il n'y a pas de goût sans cette mise en ordre minimale de l'expérience qui se fait apparaître, ce léger décalage de soi avec soi, qui ouvre une parenthèse dans le cours de ce qui arrive, l'infléchit, l'oriente, le fait rentrer dans un cadre — même si tous ces éléments ne sont qu'esquissés, sans effort ni calcul. Je bois et « je bois », je sens des effets et je m'arrête un instant sur ce que « ça » me fait. Il n'y a pas non plus de goût sans cette intensification de l'objet, qui répond ou provoque : lui aussi se décale, il avance d'un cran pour se déployer, prendre son temps, livrer ses richesses. Un contact plus marqué, une attention et une montée en présence. Bien avant toute mise en mots, et sans qu'on ait encore besoin d'en savoir plus sur le vin ou le buveur, c'est sur ce moment d'attention que nous voulons nous-mêmes focaliser l'attention. Comme le fait le buveur, nous voulons remettre au centre de l'analyse du goût

¹⁷ On pense à la façon dont L. Thévenot a reformulé ces questions dans « L'action qui convient. Les formes de l'action », *Raisons pratiques* (1), 1990: 39-69. L'ensemble de ce

cet instant ouvert, interrogatif, qui se marque lui-même, par le surgissement d'un contact plus intense, provoquant un décalage de soi vers l'objet et un décalage de l'objet vers soi — ce que le mot minimaliste d'« attention » dit bien, en exprimant de façon légère, d'un seul mouvement comme le geste du goûteur, ces deux déplacements qui font le contact, faire attention, capter l'attention ¹⁸.

Mais ce minimum implique déjà beaucoup : de la réflexivité, du côté du goûteur ¹⁹ (« Tiens ! ce vin n'est pas mauvais » : à qui d'autre qu'à soi-même comme sujet encore très indéterminé de l'expérience s'adresse cette interjection curieuse, ce « tiens » par lequel on s'invite à prêter l'attention requise ?). Et, du côté des objets, une capacité à interrompre, à surprendre ou à répondre : ce droit à s'avancer, c'est leur réflexivité à eux, leur pouvoir de se faire plus présents. Les objets ne sont pas déjà là, inertes et disponibles, à notre service. Ils se livrent, ils se dérobent ou ils s'imposent à nous — la langue est heureusement moins regardante que les philosophies du sujet et de l'intention, elle leur autorise sans scrupule cet usage du réflexif (comme lorsqu'on dit qu'il faut laisser un vin « s'exprimer »), que les amateurs, eux, connaissent bien : les belles choses ne se donnent qu'à ceux qui se donnent à elles.

numéro de Raisons pratiques fournit un bon bilan critique des théories de l'action.

¹⁸ Voir les analyses irremplaçables de C. Merleau-Ponty, en particulier dans L'œil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁹ Le caractère réflexif d'une activité (en cause ici à son degré zéro du simple fait d'entrer dans une disposition identifiée) ne suppose pas qu'il y ait nécessairement réflexion des acteurs (ce qui implique un degré de calcul et de conscience de ce qu'on fait beaucoup plus élevé, et un passage d'une simple variation dans nos modes de présence aux situations, au registre de l'action délibérée).

Déguster sans voir...

Changement de décor, nouvelle scène. À nouveau des buveurs devant une table. Mais ceux-ci sont payés pour faire attention, pas pour être polis. Des critiques gastronomiques, des œnologues, des professionnels de la vente, des spécialistes de la vinification, des sommeliers connus sont assis devant une série de verres remplis au quart, les bouteilles sont dissimulées dans des étuis, les étiquettes ont fait place à des numéros anonymes. Les dégustations sont concentrées, silencieuses, réglées par une série de gestes et de moments successifs, enregistrées dans leur progression même par des notes rapides et précises. La voici, justement, la situation contrainte, entièrement tournée vers son propre objet, que nous évoquions plus haut — et par contraste, on voit tout le dispositif qu'elle nécessite. Avec ces moments tendus vers leur objet alternent, de façon tout aussi réglée, des pauses, des moments de relâchement où toute cette concentration, efficace mais pesante, se défait un peu, se secoue : le corps se détend, on toussote, certains se lèvent, s'interpellent, la parole se fait ironique, le regard circulaire... et puis, assez vite, tout se ramasse à nouveau sur l'exercice proposé.

Tout à l'heure, autour de la table agréablement garnie des bouteilles enfin sorties de leur anonymat, la séance de dégustation en aveugle ainsi officiellement terminée, les langues se délieront sur un autre mode, tantôt pour parler de tout autre chose, tantôt pour revenir librement sur le concours lui-même et les surprises qu'il a révélées. Phase intéressante, elle aussi, pour l'observateur, car le travail des professionnels continue sous une autre forme : le vocabulaire est élaboré, les éléments pris en considération sont analytiques et variés, les argumentations précises et typées, indiquant au connaisseur non seulement des informations factuelles, des caractères techniques, des avis motivés, mais aussi des positions, des options prises entre diverses façons de

juger la dégustation, de qualifier les vins eux-mêmes, de juger l'évolution des techniques de production, de concevoir le travail des critiques, etc. ²⁰ Dans une série ouverte d'échanges, chacun enregistre les avis des autres, vérifie ses propres choix ou les met en doute, rectifie pour plus tard certaines impressions auxquelles il se dit qu'il n'est peut-être pas assez sensible, renforce ses convictions sur ce qui doit être jugé ou non, essaie de voir se dessiner des tendances. Rassemblés le temps du concours par le formalisme de l'exercice et la concentration de l'attention au moment de la dégustation, les enjeux professionnels se re-différencient, certains pensent à leur article, d'autres à l'évolution des prix, certains à leur prochain menu dégustation, d'autres aux modes qui semblent se dessiner chez les critiques influents...

Une question d'expertise ?

La scène numéro 3, une dégustation en aveugle de vins pour un concours, est-elle l'agrandissement de la scène numéro 2, où nous voyions notre buveur marquer un bref arrêt sur image ? Essayons d'abord d'analyser les choses ainsi, de façon linéaire, d'y voir les deux extrémités d'une échelle allant du degré zéro de la dégustation à sa forme la plus élaborée ; d'un affleurement pris dans le flux des autres interactions ordinaires (et dont il est parfois difficile de savoir s'il a seulement eu lieu ou non, c'est le passage entre la scène 1 et la scène 2), à la mise en place systématique, formalisée, contrôlée, d'un contact organisé pour produire des jugements motivés (scène 3). Au passage, on peut relever qu'entre la scène du dîner et celle de la dégustation en aveugle par un jury de professionnels, toute une panoplie de variables indistinctes dans la scène 2 ont été systématiquement dégagées et isolées, leur analyse et leur élaboration

²⁰ Voir G. Teil, « La production du jugement esthétique sur les vins par la critique vinicole », Revue de Sociologie du Travail 43, 2001: 67-89.

rendant possible l'organisation formelle du concours, et faisant aussi la distinction entre l'amateur et le professionnel de la dégustation : un cadre précis, des objets répertoriés et présentés de façon à favoriser leur comparaison méthodique, des techniques maîtrisées, des compétences reconnues et représentatives de divers aspects de la viticulture, de l'œnologie et de la dégustation, et pour certains participants plus proches de la critique artistique, la capacité à mettre en œuvre et à défendre une certaine esthétique, ou une conception personnelle de leurs goûts.

Et on pourrait continuer l'analyse plus loin dans ce sens : car derrière ces aspects visibles et personnalisés, ici et maintenant, il y a les longs cheminements qu'il a fallu baliser, dans la durée, pour pouvoir mettre ainsi face à face un ensemble d'objets classables et leurs juges d'un jour ; on ne peut énumérer tous ces parcours, il faut des disciplines entières pour les suivre, celles-là mêmes qui ont accompagné leur lente élaboration collective : techniques de production, œnologie et analyse sensorielle, techniques de dégustation et formation des professionnels du métier, classements et normalisation de la qualité, organisation des marchés, développement d'une critique plus autonome et experte, etc. Le mot est lâché, cette façon de se représenter la différence entre les deux scènes est bien de l'aligner le long d'un axe allant du simple amateur, occasionnel ou plus régulier, à l'expert confirmé : la professionnalisation et l'organisation de la dégustation ne feraient que révéler, dans des objets, dans des corps, et exprimer, dans un vocabulaire, par des métiers, et finalement sur des marchés, les variables analytiques et historiquement produites que l'amateur occasionnel ne percevrait que de façon incertaine, indistincte, instable, peu cohérente. La formation du goût consisterait à avancer peu à peu de l'impression fugace à l'objectivité, à la maîtrise, à la fermeté du jugement et à la connaissance du produit et des goûts. L'expert a appris à connaître, à distinguer

et à reconnaître les qualités des objets (et il dispose pour cela de tous les « équipements » nécessaires, du dispositif mis en place pour la comparaison à l'entraînement de son palais, du vocabulaire qui aide à isoler et à préciser ce qu'on ressent, au savoir sur le vin et sa production qui permet de rechercher et d'identifier des causes et des origines), là où l'amateur est peu discriminant ou ne fait que sentir ces qualités dans la confusion de ses humeurs, de ses penchants et de ses habitudes. La clé de cette représentation est là, elle a quelque chose de photographique : selon cette vision très objectiviste, l'expertise n'est qu'un révélateur de propriétés qui sont dans les objets, ce sont les mêmes qualités qui agissent sur l'amateur et sur l'expert, mais l'expérience et le métier du second rendent visible ce qui n'est que virtuel chez le premier.

Un blanc pour un rouge...

Et pourtant, les experts se trompent, et ils se trompent souvent. Pas seulement sur ces nuances qui font les délices des spécialistes — au contraire, c'est plutôt dans ces exercices de virtuosité qu'ils excellent, pour faire la différence entre deux bonnes années du même cru toutes deux riches en tanins... Non, ce sont des erreurs grossières que commettent ces mêmes dégustateurs dont la finesse de nez et de papilles est telle que certains sont capables de reconnaître les divers châteaux du margaux. Dans le milieu, chacun raconte des dizaines d'anecdotes. Un blanc pris pour du rouge, un *Vieux Papes* mis au niveau d'un Latour, par les plus grands palais... Mais que se passe-t-il ! Si on leur ôte leurs étiquettes, les vins ne sont plus discernables ? Ou, plus exactement, leurs effets auraient donc si peu à voir avec les différences qu'on leur a officiellement collées dessus, ou même avec celles qu'une analyse de leurs composants et de leur fabrication permet d'identifier ? Hors du code appris par cœur et du réflexe sur-conditionné, les certitudes de l'objet sont-elles si fragiles ? Que signifient le goût et la qualité, dans ces conditions ? Est-ce

simplement qu'il y a encore des progrès à faire, qu'il faut être encore plus analytique, encore plus entraîné, que les produits soient encore plus typés, normés, stabilisés, ou que les professionnels du goût acceptent enfin de se former à des techniques plus scientifiques ? Faut-il en venir à des instruments de mesure grâce auxquels seront enfin parfaitement contrôlées les influences qui viennent perturber les évaluations des experts ? ²¹

Certes, toutes les bonnes raisons sont là s'il s'agit simplement d'excuser de bons professionnels, et les experts sont les premiers à analyser les imperfections de la dégustation et à réfléchir à l'amélioration de leurs techniques : la température, l'usure de la sensibilité avec la répétition, les effets imprévisibles de certaines associations de goûts, la fatigue qu'entraîne cette succession, etc. Au demeurant, cette obstination du vin à ne pas laisser ses effets se réduire à son analyse ne trouble personne : ni l'amateur, ni l'expert. Il en faut plus pour désarçonner le cavalier qui sait où il va. D'autres, plus prosaïquement, haussent les épaules, « des goûts et des couleurs... ». On relativise — à côté des bourdes ou des fausses valeurs, il y a tout de même beaucoup de jugements consistants. On fait de nécessité loi, on vante l'impossibilité de réduire le monde à des critères objectifs et l'heureuse persistance d'une fantaisie de la nature, on se réjouit même que le vin sache la magnifier parfois de façon si inattendue.

Mais pour nous, les choses ne peuvent en rester là. Si ce qui nous intéresse, c'est de comprendre ce qui se passe dans le goût, le problème demeure entier. Car dans l'affaire, le modèle de l'expertise comme révélation incorporée et

²¹ Voir par exemple le développement d'une telle critique de la mode et des biais culturels faussant la dégustation, in G. Renvoisé, Le monde du vin : art ou bluff ?, Rodez, Éditions du Rouergue, 1996.

objectivée des qualités de l'objet devient caduc ²². C'est que sur le versant de la chimie et des laboratoires de l'INRA, le même décalage persiste, entre la sophistication et la précision de l'analyse des composants du vin, d'un côté, et la difficulté à traduire de façon stable ces propriétés mesurées dans un « goût » perçu, de l'autre. Pour parvenir à stabiliser les descriptions, les experts ont cherché à dissocier le goût en deux registres dont l'un prend en charge les variations autour de l'objet, la description objective du goût, et l'autre les variations liées au dégustateurs, l'évaluation hédonique réputée subjective. Une fissure s'ouvre, entre les objets et les goûts : lorsqu'on passe de l'amateur à l'expert, il ne s'agit pas d'une compétence croissante, le long d'un même axe, mais de l'ouverture d'une variété de formats, de modalités de l'appréciation. L'objet de mieux en mieux repéré par les techniques du dégustateur n'est plus celui qui surprenait notre buveur, et lorsque le professionnel se remet dans l'attitude de l'amateur, le voilà lui aussi soumis au risque et au plaisir de se laisser surprendre... Les fiches de dégustation comportent bien une partie de description qui tente de séparer du jugement personnel une notation objective, mais l'expérience se révèle difficile, outre que l'identification de critères de qualité communs se voit vite dénoncée, comme étant liée à des modes, voire à des intérêts sociaux...

²² On trouvera dans C. Bessy et F. Chateauraynaud, *Experts et faussaires* (*op. cit.*), une théorie très intéressante de l'expertise, proposant notamment à partir de nombreux cas fouillés une reformulation sociologique des analyses de type phénoménologique superbement menées par Merleau-Ponty, et montrant le jugement comme une épreuve incertaine, mettant à la fois en œuvre et en question les critères du juge et les prises de l'objet. Contre le spontanéisme et l'individualisme valorisés par le connaisseur, ils insistent aussi beaucoup sur le caractère collectif et instrumenté de la faculté de ne pas se tromper.

En réaction contre l'expertise objectiviste, certains dégustateurs ont eux-mêmes adopté une approche « subjectiviste », mettant en avant leurs goûts, sur le modèle d'un critique de cinéma. Les analyses scientifiques et l'entraînement systématique qui permettent de décomposer le vin, et d'y reconnaître en effet beaucoup d'éléments, reconstruisent un autre objet, et surtout, en séparant le vin du buveur, ils instituent une relation très particulière entre le vin et celui qui le goûte. Nous voici revenus à notre question initiale, ce qui différencie l'expert de l'amateur n'est pas une augmentation de connaissance, mais le formatage précis de la mise en relation entre l'expert et son vin selon deux modalités : le jugement de goût fondé sur le dégustateur et ce qu'il aime ; la description du goût, fondée sur le vin et ses seules propriétés, permise par un équipement technique, la dégustation en aveugle, une normalisation, la liste collectivement approuvée des bons et des mauvais critères de qualité... Si la connaissance n'a pas de raison d'empêcher le goût, comme une théorie spontanéiste le défend, si elle est souvent capable de le soutenir et de l'approfondir, elle n'en est pas le simple prolongement plus objectivé. Sa démarche entre en tension avec le fait d'apprécier. Sans être incompatible, elle impose une sorte de négociation intérieure, qui ne pose aucun problème à certains buveurs professionnels, mais devient au contraire une obsession pour d'autres — à force d'analyser, suis-je encore capable d'aimer ²³ ? Le dégustation de l'expert dirige son attention vers un autre objet que celui de l'amateur, et laisse intact le mystère des goûts : pourquoi aime-t-on ceci plutôt que cela ?

²³ On retrouve là les termes d'un débat constant entre amateurs, qui oppose les tenants de la verbalisation la plus poussée, comme moyen de connaissance toujours approfondie des choses, notamment grâce à la discussion avec d'autres amateurs, à ceux qui voient dans la mise en mots une opération nécessairement réductrice, orientée, perturbant la perception des qualités des vins.

La tentation de la sociologie

Arrivé à ce point, si l'on est vraiment obstiné et rigoureux, le danger est grand d'échouer dans la sociologie : si les objets ne gouvernent pas les goûts, la logique de ceux-ci ne serait-elle pas à rechercher dans le système de classement plus que dans les objets classés ? Les goûts n'en diraient-ils pas plus long sur les prétentions du goûteur que sur les propriétés de la chose goûtée ? C'est l'arroseur arrosé, le test en aveugle se retourne. Ce ne sont pas les vins qui sont jugés par des experts mais l'inverse, l'indiscipline du vin qui met en question l'expertise — non pas comme compétence, mais comme représentante autorisée pour parler des goûts. Et le doute s'insinue : tout ce montage, associant si étroitement la dégustation et le jugement, n'est-il qu'illusion ? En définitive, le vocabulaire fleuri et les critères pseudo scientifiques ne sont-ils pas surtout destinés à masquer le caractère foncièrement arbitraire des goûts en le dissimulant derrière les caractères naturels des objets sur lesquels ils se portent, et à donner ainsi aux acheteurs les signes qu'ils demandent plus qu'à décrire les qualités du vin ? Car il est clair que les implications lucratives d'une telle substitution seraient loin d'être neutres, sur un marché, et l'hypothèse a eu assez de consistance pour qu'on embauche soudain des économistes et quelques sociologues à l'INRA, aux côtés des chimistes et des œnologues...

Sans avoir besoin de relire Bourdieu, il suffit d'écouter les experts en œnologie. Confrontés à la question, ils ont rationalisé une coupure radicale entre le goût « du » vin et le goût « pour » le vin, qu'après tout seuls les à-peu-près de la langue nous ont fait confondre. D'un côté, l'objectif : les propriétés physico-chimiques du vin, dont peuvent continuer à s'occuper les experts et les laborantins. De l'autre, le subjectif : l'infinie variété et le mystère culturel « des » goûts, ceux qui font que les gens aiment tel ou tel produit. La mesure objective ne sert qu'à contrôler des qualités précises, des normes sanitaires, des origines

et des composants contrôlés. Pour les goûts, allez voir le psychologue, l'artiste, l'économiste, ou même le sociologue, je n'ai plus rien à dire. Un ressort s'est cassé, par rapport à la clarté du modèle objectiviste, et la tentation est forte d'aller plus loin et, considérant que si la logique de l'objet ne peut tout expliquer, c'est qu'elle n'explique rien, de rejeter l'objet, en appuyant cet excès sur une critique de type sociologique — les goûts sont arbitraires, il n'y a aucun lien entre les propriétés des produits et l'attachement qu'ils provoquent. La sociologie transforme ainsi ces expérimentateurs qui ne croyaient qu'en la vertu de l'analyse organoleptique, qui rêvaient de débarrasser la production du vin de son folklore inutile et de la ramener enfin aux lois de la chimie, en fabricants d'artéfacts sociaux, les goûts, radicalement indépendants des objets qui les portent. Qu'ils obéissent à une cohérence cachée d'ordre social, qu'ils reflètent des systèmes culturels ou qu'ils varient à l'infini dans la prolifération incontrôlable des subjectivités, les goûts se sont détachés de leur attache et voguent au gré des vents. En passant sous la tutelle de la sociologie, ils sont devenus une nécessité sociale mais une contingence de l'objet, alors que les expérimentateurs tentaient d'en faire une nécessité de l'objet, et d'éliminer leur part de contingence sociale. La critique est radicale, mais le gain limité.

Il y a une autre façon de tirer la leçon des échecs parfois spectaculaires de la dégustation en aveugle. Non pas, par ces retours de balancier caractéristiques, en passant d'une confiance inébranlable en l'objet à sa soudaine disparition dans l'arbitraire des goûts, dont il faut chercher la logique ailleurs (selon les tendances de chacun, dans l'histoire et la culture, dans la variété psychocognitive des individus, dans les jeux cachés de la différenciation sociale...). Mais en écoutant les experts eux-mêmes faire la sociologie de leur compétence, bien réelle. Certains d'entre eux ont en effet explicitement conduit une critique du

test en aveugle ²⁴. Le montage semble inattaquable : s'il y a quelque objectivité dans le goût du vin, goûtez ce que vous avez devant le nez, sans rien savoir d'autre. Déterminismes culturels, conformismes envers soi-même ou envers les autres, effets de réputation, tous les biais sont éliminés, ne reste que le produit lui-même.

Fausse évidence. La comparaison à la musique est ici très suggestive.

Scène 4 : prenez des musicologues, des musiciens, des critiques, des amateurs éclairés, et faites-leur faire un test en aveugle. Tous en rang, le casque sur les oreilles, sans savoir ce qu'il écoutent. Douze quatuors par série, 10 secondes de chaque. Vous avez pris vos notes ? On recommence avec les symphonies... Qu'obtiendra-t-on ? Tout, sauf de la musique : de la musicologie. C'est-à-dire non pas rien, bien sûr, mais de l'expertise, au sens précis qu'on vient d'interroger. Instruments, tournures, écriture des voix, rythmes, style, interprétations... les variables qu'on peut écouter ainsi, en quelques secondes, sont bien assez nombreuses, la plupart de ces écouteurs avertis reconnaîtra facilement la période, le compositeur, souvent l'œuvre. En musique, le problème n'est pas là : un bon amateur ne fait plus de grosses erreurs sur le répertoire qu'il connaît, sauf dans le cas de pièges (paradoxes, imitations...) qui ne font que confirmer la capacité à se repérer dans la forêt de l'histoire et des genres musicaux.

En revanche, les difficultés commencent s'il s'agit non plus de savoir, de reconnaître « ce que c'est », mais de juger, de dire « ce qu'elle est » — et ce qu'elle fait : si c'est beau, si ça plaît, ou ce que ça évoque, si on aime (ou si on

²⁴ Voir une discussion approfondie de ce mode de dégustation in G. Fribourg, C. Sarfati, La dégustation. Connaître et comprendre le vin, Suze-La-Rousse, EDISUD, 1989, et aussi É. Peynaud, J. Blouin, Le goût du vin, le grand livre de la dégustation, Paris, Dunod, 1996.

sent qu'on aimera), et pourquoi... Et pour cette autre question, le non-sens du test saute aux oreilles. Écouter une symphonie, ce n'est pas comparer douze fragments. La musique comme « matériel » repérable, avec ses traits analytiques, n'est pas aussi difficile à identifier que les arômes rapides et concentrés du vin : précisément parce que la musique fait appel à tout un matériau culturel, comme on dit, elle se montre avec de nombreux caractères qui la rendent identifiable. Mais « la » musique, au sens d'un effet esthétique, de l'émotion ou du transport qu'elle procure ou non, aucun des participants au petit jeu du test n'aura l'idée qu'il a pu simplement envisager de « rentrer » dedans par ce curieux dispositif, et, avant même de savoir s'il l'aime ou pas, de se laisser prendre par elle, de ressentir sa qualité. Des extraits ne font pas une œuvre, ni un morceau : cette simple différence montre bien le cas particulier du vin, qui est dans l'état inverse, si concentré qu'il semble tout entier dans le moment physique de sa dégustation. Au point qu'il est dur de faire la distinction entre l'objet vin et l'objet du vin. C'est-à-dire entre les traits analytiques que des techniques de dégustation entraînées peuvent repérer, et ce qui serait l'équivalent de l'« œuvre » du vin ²⁵ : ce qu'il fait, ce qu'il procure, le plaisir et les sensations qu'il peut faire surgir, la façon dont il prend, séduit, émeut, à partir de l'objet vin. Mais la dégustation ne laisse pas « partir », justement. Pour faire plus sûrement parler le vin (de ses origines, de sa fabrication, de ses composants), elle lui ferme la bouche, elle ne le laisse pas s'exprimer !

Ainsi reformulé, le paradoxe du test en aveugle ne renvoie plus du tout à cette série d'oppositions banales et fausses, entre l'objectif et le subjectif, entre

²⁵ On pense à l'esthétique des choses proposée par É. Souriau, comme déploiement toujours ouvert de leurs potentialités, in « L'avenir de l'esthétique », La Revue d'Esthétique, 1929.

le savoir et le plaisir ²⁶. Ce ne sont pas « ses » goûts qui viennent faire obstacle à l'appréciation par le dégustateur « du » goût du vin (ou inversement qui le lui font avaliser), comme on cocherait une case dans un questionnaire. Pour qu'il y ait goût, pour que le vin fasse son effet, il faut comme en musique qu'il y ait eu passage, temporalité, exposition. Tout ce que le test en aveugle vient délibérément interrompre. On peut se demander si les erreurs récurrentes des grands goûteurs ne sont pas le fruit de ce malin plaisir du goût, qui leur fait un bon coup, qui élève ainsi une protestation contre sa réduction par l'exercice : son effet imprévu de surprise et de plaisir vient brouiller les cartes, et soudain l'expert redevenu malgré lui amateur perd tous ses repères. La question n'est pas d'accorder moins de pouvoir à l'objet (dans la théorie du goût), mais de lui laisser en prendre plus (dans la dégustation). Dans le passage difficile du goût aux goûts, il est bien plus que jamais question de contact à l'objet, mais à un objet qui s'ouvre, qui se fait pluriel. Entre un amoncellement de notes de musique et une œuvre d'art, on passe par feuilletage, on avance à travers une série de médiations, on ne bascule pas par dessus une ligne de partage binaire. La question des goûts nous invite non pas à nous détourner de l'objet pour aller chercher ailleurs leurs vraies causes, mais à repenser l'objet-là, devant nous, en

²⁶ Il ne dirige pas plus vers la thèse de l'arbitraire culturel des goûts venant déterminer en sous-main les véritables causes de nos attachements — ce qui représente une version sophistiquée de la même dualité, et éloigne encore plus de toute possibilité de penser le moindre lien entre les deux faces du mot goût, nous laissant avec d'un côté une description physico-chimique des produits, et de l'autre une histoire et une sociologie des modes et des pratiques. Voir un bilan critique de la littérature sur la question, dans le domaine alimentaire, in G. Teil, A. Hennion, "Discovering Quality or Performing Taste? A Sociology of the Amateur", in Theoretical Approaches to Food Quality, M. Harvey, A. McMeekin, A. Warde eds, Manchester, Manchester University Press, 2003.

situation, comme surgissement, déploiement, tentative, tentation — et non comme addition de composants. Il en va de même avec l'action du vin. Autrement dit, le refoulé du débat entre ceux qui pensent que tout est dans le vin et qu'il suffit de mieux le connaître pour mieux l'aimer, et ceux qui opposent à cette naïveté naturaliste l'arbitraire culturel des goûts ou la diversité des subjectivités, c'est précisément l'essentiel, la seule chose qui vaille la peine de goûter, ce moment de l'attention et de la capture, sur lequel nous appelions nous-mêmes l'attention en introduction. Moment qui n'est autre que la formation problématique, incertaine, de ces liens entre des traits et des qualités, des effets mesurables et des effets ressentis, une plage de contact ouverte pour laisser se déployer à la fois l'objet et ses effets, et l'amateur et son plaisir.

Une dégustation pragmatique...

Sans avoir eu besoin sans doute de comparer, comme nous venons de le faire, leur art à celui des musiciens, et encore moins de s'appuyer sur la sociologie du goût (heureusement : dans l'état « critique » où elle est, elle n'aurait pu que leur faire renoncer à leur quête), des spécialistes de la dégustation ont donc remis en cause la possibilité même d'améliorer l'objectivité du blind-test : ils ont pris acte de ce qu'on n'aime pas plus le vin en en goûtant dix différents à la suite, pour les noter et les recracher, qu'on aime de la musique en enchaînant de courts extraits et en les interrompant aussitôt. Et surtout, qu'il est impossible d'écarter le goûteur de la dégustation, et que mieux vaut assumer sa participation. Tout à fait dans l'esprit de ce que nous disions sur l'écoute d'une symphonie, ils ont défendu ce qu'ils appellent une dégustation hédoniste. La comparaison même, dont les vertus ne sont plus à montrer s'il s'agit d'analyser et de percevoir des composants, vient faire obstacle quand il s'agit de se laisser envahir par le tout. Prenant le contre-pied du test en aveugle, nos vaillants œnologues à la recherche de l'objet du vin (et non plus de l'objet vin), se sont

attachés à laisser foisonner tout ce qui fait qu'un vin peut faire quelque chose — nous utilisons à dessein ces formules un peu lourdes, mais elles ne peuvent être innocemment remplacées, comme on le fait sans y penser, par d'autres qui renvoient immédiatement aux goûts du goûteur : qu'un vin vous plaise, que vous l'aimiez ; ce serait rester dans cette dualité du goût et des goûts. Il y a deux points dans ce foisonnement : d'une part, la dégustation « en clair », en sachant ce qu'on boit, qui cherche à faire une plus grande place à ce que le vin veut ou prétend être – l'objet ne va pas sans son projet ; d'autre part, le déplacement du pôle du jugement vers le dégustateur, avec la dégustation d'auteur, qui fait valoir ses goûts arbitraires mais au travers de choix explicités, dont les autres soient en mesure de discuter les principes. Le problème n'est plus d'ajouter aux traits objectifs du vin un envers culturel, une grille sélective, un cadre cognitif ou un écran de réception. Il est de prendre la mesure de la dimension pragmatique du goût, comme élan, action, présence en déploiement, reliant en cas de succès le produit ainsi démultiplié et l'amateur emporté, rendus présents l'un à l'autre.

Scène 5 : un bon repas, léger mais fin et varié ; un lieu bien choisi, des convives intéressés — ce qui ne veut pas forcément dire des spécialistes du vin ; souvent, un thème ou une occasion ; selon des formules variables, l'effort de l'hôte tourne autour de l'idée qu'il faut réunir toutes les conditions favorables pour donner à tel vin, objet de la dégustation, toutes ses chances. Et nos dégustateurs hédonistes, en bons empiristes, font le travail d'analyse à notre place. C'est une véritable sociologie du goût qu'ils doivent mettre en place — mais non pas une sociologie « des » goûts, qui en fasse aussitôt des leures et les renvoie à autre chose qu'eux-mêmes : qui d'autre qu'un sociologue fera tout intervenir, dans le goût du vin, le paraître, les étiquettes, les rituels, les jeux d'interaction entre convives, le snobisme, les prix, tout — sauf ce qu'il y a dans les verres ! Non, en abandonnant la réduction objectiviste du test en aveugle,

les hédonistes ne jettent pas l'objet avec le vin de leur verres. Au contraire, ils lui donnent toute son importance, ils cessent de le réduire à une addition immédiate de composants identiques à leurs mesures, comme le conçoit la dégustation en aveugle. Ils lui donnent un temps et un espace pour se déployer. Ils font de la pragmatique sans le savoir, et nous n'avons plus qu'à les suivre.

Une théorie des attachements

À partir du montage des repas dégustations, on peut repérer une sorte d'armature minimale sur laquelle s'appuie tout attachement, nous allons y revenir. Il faut des objets, il faut un collectif, il faut un équipement et des conditions, et il faut l'engagement des corps et des esprits. Il ne s'agit pas d'attribuer aucun caractère propre, premier, à ces éléments, mais de définir une sorte d'échafaudage de départ, que chaque attachement particulier reconfigure.

Dans tout attachement, en effet, aucun de ces éléments n'est jamais « donné », ils sont produits, de façon incertaine, "tentative" (le français doit souvent aller chercher dans l'anglais le latin dont il a besoin), ils se découvrent, se révèlent en cours de production, qu'il s'agisse des objets dégustés, des collectifs d'amateurs, du corps même qui s'engage dans l'épreuve, des techniques et des matériels à mobiliser — et surtout du montage qui va les faire se définir les uns les autres : les termes de l'attachement ne sont pas déjà là, ils apparaissent et sont redéfinis en situation, de façon réflexive et problématique — c'est l'objet même de la performance, de la dégustation, du plaisir. Il faut se mettre ensemble, entraîner des facultés et des perceptions, apprendre des tours de main et des façons de faire, disposer d'un répertoire, de classements, de techniques qui fassent parler les différences des objets, prendre conscience du corps qui se rend sensible à ces différences, et non seulement s'apprend, mais s'invente et se forme lui aussi dans l'expérience. Rien n'est donné, c'est en cela que le goût est toujours une attention : non pas sentir depuis ce qu'on connaît,

mais se découvrir goûteur à travers le contact travaillé ou répété à ce qui n'était pas perçu. Quel intérêt aurait le vin s'il était ce que nous voulons de lui, et seulement cela, quel intérêt la musique si elle ne donnait que ce qu'on mettait en elle ?

D'où notre thème final, omniprésent chez les amateurs, celui de la surprise, ce plus qui marque la félicité du goût. Pourquoi un trait d'union ? Il ne s'agit pas d'un jeu de mots, tous les termes comptent dans cette affaire de goût, la surprise est un mot-clé pour la résumer. Dans surprise, il y a prise, d'abord, avec le double sens passif et actif du mot, parfait pour parler du goût : prise dans l'objet, prise définie par le fait d'être saisie ; de même, pour l'amateur, le fait de prendre et le fait de se laisser prendre, qui s'appellent au lieu de s'opposer. Il y a « sur- », ensuite : c'est qu'il en rajoute, l'objet, c'est son charme ! Tant du côté des goûts et des saveurs, des effets, que du côté du corps, des sensations, de l'éprouvé : il prend et il surprend, cet objet de nos attachements, il prend encore plus qu'on s'y attend.

Enfin, il y a la surprise, au sens normal, qui vient signer tout cela, c'est en effet l'un des critères essentiels du bon objet — à condition d'en avoir bien repéré le paradoxe, le cadre très construit, rigoureux, minutieux, attentif, entraîné, dont elle a besoin pour surgir. La surprise vient de ce qui vient en plus, sur et au delà de ce qui est fait et visé, elle n'est pas perceptible sur de l'indifférencié, du neutre, du non travaillé au corps. Dans ces conditions elle ne peut survenir, car elle ne se détache de rien — oui c'est bon, mais ça pourrait être autre chose...

Le goût est bien une machine à faire surgir de la différence — mais non pas au sens d'une réduction à une mécanique connue, un stock disponible de différences d'un autre ordre, social ou rituel, projetées sur l'écran fictif que dressent les objets. Au sens où les objets sont insaisissables sans procédures, où ils ne sont pas donnés, mais doivent surgir, se faire saisir, et ne s'éprouvent qu'à

travers un dispositif d'épreuve et par un corps lui-même mis à l'épreuve, produit, exercé par l'exercice de son goût.

Un lieu, un moment dédiés. Des objets présentés. Une réunion de convives, un arrangement des mets et des vins. Outre tout cela, ou plutôt à partir de tout cela, une attente commune, une bonne disposition (ce qu'aide à produire l'idée du repas à thème)... Que nous ont-ils donc dit, techniquement, sur le goût, ces « hédonistes », avec leurs montages empiriques destinés à magnifier la dégustation d'un grand vin ? Que tout compte, dans le goût, non pas comme des variables indépendantes à cumuler pour garantir un résultat, mais comme des médiations incertaines, s'appuyant les unes sur les autres pour faire surgir des états, transformer des êtres, faire « cohérer » des moments qui prennent.

Nous nous sommes laissés aller à librement rationaliser la méthode qu'ils ont mises au point. On peut rêver : et si cette autre sociologie du goût, dont nous dessinons ainsi le programme sous leur contrôle, cessait de se battre indéfiniment avec l'empire imaginaire que les objets auraient sur nous, mais l'appelait de ses vœux pour mieux dire au contraire l'art d'un rapport plus intense et réflexif qu'à travers le goût, les humains auraient su eux-mêmes installer peu à peu, aux objets, aux autres et à eux-mêmes ?

Éprouver la beauté : pratiques d'amateurs

Cette partie analyse à partir de cas empiriques l'amour de personnes pour des choses. Il s'agit de comprendre les préférences et les goûts non pas comme l'heureuse rencontre entre des propriétés sensibles d'une part et des goûts physiologico-culturels de l'autre, ou encore comme le résultat produit par des causes supérieures aux acteurs, qui induiraient un apprentissage forcé, une inculcation de goûts malgré soi ; mais plutôt comme la pratique d'un contact entre soi et les choses. L'amour des choses est décrit comme une pratique des amateurs.

Pour des raisons de production de données, parmi les amateurs que nous avons suivis, observés, interrogés, nous avons dû centrer les analyses qui suivent sur le cas des ceux qui ont déjà un tant soit peu verbalisé leur pratique – que,

comme beaucoup d'entre eux, ils aient une théorie personnelle sur leur goût et leur rapport à l'objet de leur amour, ou qu'au moins ils aient suffisamment eux-mêmes pensé et réfléchi aux pratiques, théories et techniques intervenant dans les pratiques décrites. Au point où nous en sommes, les amateurs capables de mettre en mots leur pratique sont les seuls à produire des données immédiatement utilisables pour une enquête empirique telle que la nôtre, qui décale l'analyse vers celle des façons de faire. Une bonne part de celles-ci ne sont pas descriptibles de l'extérieur, et ne peuvent être saisies hors de l'élaboration propre qu'en ont forgée les amateurs eux-mêmes, soulignant les intentions de tel acte, l'effet d'un contact sur eux (plaisir éprouvé ou déception ressentie, impression d'échec ou de félicité laissée par telle dégustation ou telle audition), mais aussi bien d'autres conséquents plus complexes de ces événements dans la carrière d'un amateur : excitation ou recul, envie de renoncer ou de réessayer, de recommencer autrement, de s'engager plus fortement ou, sur un plus long terme, satisfaction ou perplexité entraînées par l'engagement dans une direction nouvelle...

Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'est pas d'amateurs silencieux, mais nous ne reviendrons que plus tard sur la question épineuse du rapport plus ou moins facile et généreux de l'amateur à la parole, et plus généralement sur les problèmes théoriques qui sont derrière cette question : réflexivité des attachements et engagement de soi-même, relations et différences à établir entre réflexivité et verbalisation, etc. En effet si la mise en mots est liée au caractère nécessairement réflexif, collectif et performatif de ces pratiques ²⁷, elle

²⁷ Ce que l'anglais nomme mieux en parlant de leur caractère "self-descriptif", v. M. Strathern, "What is intellectual property after?", in Actor Network Theory and After, Oxford/Malden MA, Blackwell Publishers/The Sociological Review, J. Law and J. Hassard, ed.: 156-180 : pour se réaliser, aux deux sens du terme, elles doivent se

ne lui est pas identique et celui-ci a bien d'autres façons de se manifester que par une verbalisation explicite : mise au point d'apprentissages, de routines, de tests, de répétitions et de variations réglées et au contraire de mises à l'épreuve par des surprises ou des écarts imprévus, appuyés sur divers collectifs (proches, clubs, habitués...), sur des écrits personnels (carnet de notes, fiches, classements) ou publics (guides, livres, critiques...), correction progressive des choix faits en matière d'approvisionnement (achats, méthodes ou fournisseurs), etc. Mais ce relatif mutisme, qui peut donc ne pas (ou ne pas trop) poser de problèmes pour certains amateurs à l'attachement très profond mais peu loquace, crée en revanche une difficulté réelle pour l'observation et l'analyse. Par définition, la pratique amateur est toujours intentionnelle, d'une manière ou d'une autre, et elle est soumise en continu à des contraintes d'auto-évaluation par les amateurs eux-mêmes. Dans le cas où elle est silencieuse, il n'y a pas lieu de renoncer à ce caractère constitutif, s'il faut sans doute nuancer ou corriger certaines de nos descriptions (elles auront toujours tendance à privilégier les plus bavards...) : mais le chercheur sera obligé de trouver d'autres moyens pour voir se déployer la réflexivité de l'amour de l'amateur, autrement dit pour voir agir les déterminations internes que l'amateur donne à son amour et que son amour donne à l'amateur.

L'amour des choses

L'amour des choses ou les goûts sont très généralement analysés comme un donné *a priori*, une qualification *ex ante* des choses et des personnes, leurs

décrire elles-mêmes – et donc être discutées, mises au point, réajustées. On voit qu'il s'agit plus du cadrage de l'activité que de l'acte de dégustation isolé, qui lui peut bien sûr être peu réfléchi, solitaire, passif et instantanément oublié : il n'en prend pas moins corps uniquement au sein d'une activité « cadrée » par cette production collective et réfléchie.

préférences résultant de l'heureuse rencontre entre les caractéristiques des choses et des personnes, telles une clé dans une serrure. Pourtant une telle pré-construction du goût des choses et des acteurs semble peu compatible avec les observations empiriques.

Y a-t-il une génération spontanée de l'amour des choses ?

Si les goûts des choses et des personnes existent ex ante, les préférences et l'amour des belles choses doivent être présentés comme une attirance mécanique. Or, la beauté des choses s'impose-t-elle d'elle-même ? Le goût pour une chose est-il le résultat immédiat de l'ajustement propice entre des préférences de celui qui l'aime et ses caractéristiques ? À écouter les amateurs, il semble qu'il n'en soit rien. Les caractéristiques des choses ne s'imposent ni ne se manifestent pas d'elles-mêmes, non plus qu'elles sont immédiatement accessibles aux êtres sensibles. Le plus grand reproche que fait l'amateur de littérature cité ci-dessous à la majorité des vendeurs de livres est de laisser le lecteur se débrouiller tout seul.

- « On ne vous demande pas d'aimer un livre, on vous impose un livre. Et on vous montre pas comment vous pourriez aimer un livre. »

FR, p.9

Cet abandon du lecteur a pour effet corollaire une désignation des belles choses qui mène à une objectivation esthétique de la beauté et simultanément au rejet et à la dénonciation de la part de ceux qui ne parviennent pas à les aimer :

- « Interrogez n'importe qui qui a fait des études, cela m'étonnerait qu'il vous dise qu'il a relu Phèdre de Racine ou Britannicus, ou le Cid, il va vous dire "vous êtes gentil, on m'a bourré le mou avec cela "... »

FR, p.9

Ni l'amour des choses, ni même leur perception n'est immédiate :

- « Tu sais, si par exemple, tu sentais pas ta main, je pourrais toujours te demander de t'appuyer sur ta main, tu ne saurais pas comment faire. Quand tu ne sens pas la mobilité des côtes, tu peux toujours demander à une personne de se retourner, ce sera difficile et il faudra qu'elle pousse et qu'elle appuie, parce qu'elle sent pas la mobilité des côtes ; donc les côtes sont pas à sa disposition, tu vois dans son cerveau. Elle peut toujours passer la commande, il ne se passe rien. Et alors c'est cela, tout le travail consiste à apporter la différenciation, à apporter la sensation dans les parties que l'on n'utilise plus. A son insu, on le sait même pas, puisqu'on sent pas, on sait même pas que c'est là. »

CC, p.8

La recherche d'un attachement « au produit lui-même »

L'amateur dans sa recherche des meilleures conditions de la meilleure perception, définit, à l'exemple de l'amateur ci-dessous, strictement la « vraie » perception, c'est-à-dire la seule perception due au vin, et à lui seul :

- « La pensée magique, c'est ce que tu vas rajouter dans la tête des gens pour modifier leur perception. Là tu modifies l'objet, pas le sujet. Effectivement...
- *Si tu changes l'étiquette ou si tu rajoutes des informations à l'étiquette, tu modifies l'objet.*
- Il y a deux sortes de contexte, celui qui agit directement sur l'objet qui est totalement différent de celui qui agit sur l'aspect culturel du sujet. Quand tu modifies, quand tu touches à l'aspect culturel du sujet, et que tu fais rentrer de façon descendante des informations dans le cerveau des gens, pour modifier réellement la sensation, qui vont modifier le signal d'origine, cela c'est de la pensée magique. »

MG, p. 8

Pour ne pas que le vin soit une illusion sensorielle, c'est-à-dire le résultat de facteurs sociologiques, psychologiques ou culturels, il ne déguste presque qu'en

aveugle, et réduit le vin au seul liquide qu'il boit. Il s'assure ainsi de ne pas être « sous l'emprise de la pensée magique ».

Cette pratique assez fréquente chez les buveurs de vin, montre à quel point l'accusation que la sociologie a pu faire porter sur une pratique qui serait uniquement distinctive a été interprétée comme une perception qui manquerait son objet et conduit à modifier les pratiques de dégustation afin de s'assurer que le plaisir que l'on tire de la chose est bien due à cette chose.

Parmi les pratiques d'amateurs on retrouve de nombreux jeux ou joutes qui visent à assurer l'amateur que c'est bien le produit qui est à l'origine de sa perception et non qu'il subit des déterminations qui le dépassent. Ainsi toutes les dégustations en aveugle, de vin ou de musique ²⁸ qui veulent prendre par le revers les déterminations « externes » au produit ou les jeux d'amateurs :

- « récemment, lors d'une dégustation avec des petits amoureux du vin, il y avait un copain qui avait transvasé des bouteilles. Cela on le fait souvent... cela se fait. Je l'ai jamais fait, mais il faudra qu'on le fasse un jour ou l'autre. Et là, il avait inversé un château Meilland 99 avec un beaujolais 93. Et j'étais un peu étonné, j'avais pas détecté l'inversion, parce que j'étais arrivé en retard, j'avais dégusté un peu trop vite, mais c'est vrai que c'était amusant parce qu'il y avait un tas de gens qui encensaient le beaujolais en disant oui, c'est parce qu'il est vieux. Moi j'avais pas fait de remarque, mais je trouvais que le Beaujolais avait conservé un beau bouquet qu'il était très aromatique, sans faire gaffe au millésime et en fin de compte c'était le château Meilland, le beaujolais qui était inversé ; et j'avais préféré le château Meilland dans la bouteille de Beaujolais. »

EM, p. 18

L'amateur n'est pas — ou si rarement... — un dandy, une personne que sa pratique rendrait capable de tout aimer. À l'inverse, il semble que les pratiques d'amateur soient tellement ajustées à la chose qu'elles aiment qu'elles soient

²⁸ Voir par exemple l'émission « À tort ou à raison » de France Musique.

difficilement transférable d'un objet de passion à un autre. L'amateur de baroque ne devient pas automatiquement amateur de vins, de peinture ou même de musique lyrique. Cependant, l'observation fait apparaître certaines régularités qui associent des choses aimées. Bourdieu a fait état d'associations très variées entre plats, types de photos, intérieurs de maisons... Mais elles semblent pouvoir être beaucoup plus fines. Certains musiciens se retrouvent souvent associés (J'aime Brahms, Wagner, le lyrique, pas Bach pas le baroque) ou encore Bach, Beethoven et Stravinsky, ou dans le cas du vin, la distinction très forte qui oppose Bourgognes et Bordeaux. Ces associations ont été interprétées par Bourdieu comme le résultat d'une distinction sociale prenant appui sur le vaste ensemble des choses à aimer et qu'il structure « malgré elles ».

Mais ces régularités qui semblent, bien que ce sujet doive être vérifié par une enquête systématique auprès d'amateurs, devoir être plus fines que celles fondant l'hypothèse de La distinction, peuvent être le résultat de d'une ajustement plus ou moins aisé de pratiques à des choses légèrement différentes. Il est possible que la pratique d'un amateur de lyrique lui permette d'aimer Brahms plus facilement qu'un amateur de baroque par exemple.

L'instabilité de l'amour des choses

Parfois, comme dans le cas ci-dessus, la chose disparaît derrière une qualification qui la circonscrit telle une barrière infranchissable. L'écoute de la musique baroque semble se réduire à la production d'une impression indépassable qui oblitère toutes autre manifestation. Dans d'autres cas, il semble que ce soit une absence de communication entre des manifestations de la musique dont l'auditeur semble incapable de se saisir :

- « Oui, ... ah la musique sérielle, du Boulez... Non, oh là surtout pas. Je n'y comprends rien. Je ne sais pas si c'est fait exprès mais pour moi c'est inabordable ; c'est

peut-être bien, mais pour moi je n'y comprends rien. Ce n'est pas que j'y comprends rien. Mais cela n'attire pas mon oreille. Parce qu'une musique il n'y a pas forcément besoin de comprendre non plus, mais ... j'écoute jamais... pourtant j'ai une certaine admiration pour Boulez en tant que chef d'orchestre. »

FR, p. 7

- « oh puis vraiment jamais j'irais acheter un livre de Finkielkraut, jamais j'irais acheter un livre de Sorman ou un livre de ces gens là. Je dois dire c'est perdre mon temps, je ne l'apprécierais pas. »

FR, p. 15

Tous les amateurs insistent sur la nécessité de prendre le temps d'aimer. Aimer n'est pas instantané, mais le résultat de pratiques ancrées dans le temps :

- « Non, le jazz j'aime pas. A mon avis le jazz, si vraiment vous voulez être un amateur, j'estime que, comme pour la musique classique, il faut être un amateur et on n'a pas le temps de s'occuper de tout. Et je crois que le jazz c'est tellement vaste, cela change toutes les 5 minutes, savoir qu'il y a telle ou telle personne au sax, à la clarinette... »

FR, p. 8

Ce temps qui permet le développement du contact avec les choses aimées, semble nécessaire à enclencher la spirale du désir qui permet d'alimenter la connaissance de la chose.

Les pratiques d'amateurs peuvent s'initier de manières variées. On peut avoir été baigné dedans depuis tout petit comme cet amateur de musique contemporaine. Il aime la musique contemporaine, mais c'est parce que depuis tout petit, ses parents en écoutaient tout le temps. (BR notes, p. 1) Cet amour malgré soi peut aussi se manifester sous forme de « déclics » :

- « Je suis allé écouter il y a 7/8 ans la 6° de Mahler, je ne connaissais pas à l'époque, j'avais entendu et je trouvais que cela n'en finissait plus... C'étaient des

énormes constructions symphoniques qui n'en finissaient plus et puis j'avais un abonnement à l'orchestre (? peu audible) de Paris et je me suis dit tiens je vais aller écouter la 6° de Mahler on verra bien ce que c'est. Et c'est bizarre ; Dieu sait que je n'aime pas les concerts, pour un certain nombre de raisons... je trouve qu'il n'y a pas... c'est l'avantage du CD maintenant, si vous pouvez l'écouter tout seul, vous n'êtes pas pollué par des toux, par des mastications de bonbons, des cliquetis... des choses moi qui me... je comprends très bien que quand on a une toux c'est pire qui puisse vous arriver parce qu'il faut absolument qu'on tousse, cela monte cela monte... je ne sais pas, il y a une communion qui n'existe pas dans un concert. Je trouve, Je l'ai rarement vu. Et je suis sorti de là, je me suis dit c'est bien et du coup j'ai tout acheté. Et je l'ai écouté et maintenant je ne sais pas combien j'ai de versions. »

FR, p. 7

Comme souvent, ce déclic, cet amour qui semble pour l'amateur naître de rien, est immédiatement soumis à critique de sa part. Serait-ce dû à un « effet concert » ? Non, je n'aime pas les concerts ! Cette sur-prise d'un intérêt ressenti malgré soi peut alors engendrer le désir de la part de l'amateur d'en « sentir plus ».

- « Proust, la première fois que j'ai lu Proust, je l'ai jeté. Enfin, je l'ai jeté, j'avais 17 ans, mais j'ai dit jamais ce sera pour moi, ces phrases qui n'en finissent plus qu'est-ce que c'est... A l'époque j'étais un jeune coq. Cela fait bien de lire Proust.

- *Mais il faut des motivations de toutes façons pour rentrer dans ...*

- En fait, la seule motivation du livre, c'est qu'il est tombé dans le domaine public en 87 et je me suis dit : "Tiens, on va le lire !". Vos voyez la motivation. Après c'était terminé. Je suis pas un incollable sur Proust, mais cela fait partie de mes passions ;

- *Et la passion qui s'est cantonnée strictement au livre ?*

- Ah non cela est allé plus loin. Je faisais partie des amis de Marcel Proust, enfin...

- *Vous faisiez des pèlerinages...*

- Ah je suis déjà allé à Cambrai, à Lille et Cambrai (véhément) oui bien sûr. Je peux vous citer tous les lieux où il a habité dans Paris, je peux même vous y emmener si vous voulez, mais c'est pas... J'en suis un peu revenu aussi. C'est pour cela on dit... il faut avoir le temps de tout faire, c'est le problème. Je lis beaucoup, le WE en fait. »

FR, p. 14

Les rencontres entre les choses et les amateurs n'ont rien de stable ou de figé. Une œuvre qui restait noyée par une perception générale de longueur et d'ennui, tout d'un coup, peut se manifester et engendrer un plaisir immense. Dans le cas ci-dessus, il est sans doute probable que les pratiques de lecteur développées par cet amateur en 15 ans ont transformé le contact qui a eu lieu à la lecture entre le texte de Proust et le lecteur. La longueur des phrases avait disparu et avec elle l'ennui qu'elles provoquaient.

Si le plaisir peut naître, à l'inverse, il peut aussi s'éteindre sans prévenir :

- « Il y avait une version, la version sur laquelle j'ai pleuré, en me disant "c'est pas possible que des beautés pareille existent ! Comment peut-on atteindre des sensations pareilles avec 4 notes ?...", en m'interrogeant même sur l'intensité possible d'un plaisir purement musical de cette nature ! En rajoutant avec des copains sur Bach, un plaisir aussi intense que tu n'arrives pas à trouver les moyens de l'endiguer, c'est pas modéré, sur cette version. Et bien cette version, le morceau lui-même ce n'est plus ce que je mets dans le top de Bach, mais je garde une infinie estime pour ces morceaux simples, assez variété et réussis. Bach sait faire aussi... Moins que Mozart... Donc le morceau même, je le garde en estime, mais la version, j'ai fait le test. [...] J'ai repris /e disque, de celle qui m'avait tenu au sommet... et c'est inaudible. C'est la caricature... le truc qui m'a fait bander, une des émotions les plus intenses que j'aie jamais eues [...], c'est pas facile d'être aussi ému par de la musique, le même enregistrement, je ne pouvais entendre cette version que comme impossible. Le détail, l'interprétation baroque, [...] mais ce n'est pas que cela, car j'étais capable de me mettre musique orientée comme j'étais et j'étais capable de voir que c'étaient deux voix d'enfants et cela faisait chorale comme ma chorale, que c'était un gros chœur... je pouvais voir autre chose que la musique elle-même... Ce dont je me disais que c'était une aide pour faire ce retour à un moment

d'émotion, c'est comme si je me passais un vieux Sheila, ou Françoise hardi, les garçons et les filles... "c'est pas de l'émotion musicale, c'est de la nostalgie etc..." Je me facilitais la tâche en me disant "ne l'écoute pas en baroqueux... un moment d'émotion avec des voix d'enfants". No way ! C'est laid, c'est faux, c'est inaudible ! Cela a été violent, comme expérience... »

EN, p. 15

Enfin, comme dans le cas de l'amateur de vins ci-dessous, ce qui appartient à la chose, les prises sur lesquelles on peut « légitimement » du point de vue de l'amateur s'appuyer pour produire le plaisir peuvent changer.

- « Oui, je me souviens de très grands vins, mais sous l'emprise de la pensée magique ; Mais c'est cela, je crois qu'il y a deux grandes étapes dans ma vie avant et après avoir réalisé pas mal de choses dans le vin, et ces grands moments, j'en ai eu pas mal, beaucoup et c'était largement proportionnel au prix des bouteilles »

MG, p. 2

Au bout de quelques années de pratique, cet amateur a refondé son contact avec le vin. Le vin, la chose dont il tirait le plaisir devait alors exclure des prises comme sa réputation en particulier ou son prix. Et il adapta ses pratiques de dégustation pour les exclure.

Les pratiques de contact des amateurs incluent très souvent, bien que nous n'ayons pour l'instant guère d'information sur les raisons de leur présence, des démarches réflexives visant à assurer l'amateur de la causalité de sa propre perception. Pour s'assurer que c'est bien la musique « elle-même » qui est devenue incapable de lui procurer l'émotion qu'il se souvient avoir ressentie, il passe en revue toute une panoplie de causes susceptibles de venir brouiller sa perception : il sait que ce qu'il aime aujourd'hui chez Bach n'est plus la même musique, que ce qu'il aime dans l'interprétation baroque est différent, que les chœurs d'enfants ne lui serrent plus le cœur comme auparavant ; il tente même,

au lieu d'écouter la musique qui sort de sa chaîne, de retrouver un souvenir afin de faciliter la résurgence de l'émotion. Hélas rien ne perce qui sauverait son souvenir ; au contraire, toutes les prises saisies semblent converger vers la laideur. Cette habileté manifestée par certains amateurs pourrait laisser croire à des pratiques « purement sociales », à l'absence de la chose à aimer, à une « influence » totale de facteurs socio-cognitifs masquant la perception de la chose et transformant la perception de la beauté en une illusion cognitive. Pourtant, si l'on s'attache à interpréter cette relation homme/chose comme le résultat d'une pratique, cette même habileté devient l'indice d'une stratégie de mise en contact entre l'amateur et la chose qu'il aime ou veut aimer où la chose elle-même, la manière dont elle offre des prises apparaît déterminante.

Nombreuses sont, comme dans l'exemple précédent les choses aimées qui lassent. Ainsi des auteurs aimés semblent épuiser leur capacité à produire des livres qui plaisent. Le constat n'est pas toujours aussi violent que dans le cas précédent et ressemble plutôt à un lent tarissement que l'amateur ci-dessous met sur le compte de contraintes financières amenant les auteurs à écrire trop vite des livres qui deviennent simplistes, mais que l'on peut aussi interpréter comme l'incapacité de la nouvelle œuvre à régénérer un contact source de plaisir.

- « Il y a beaucoup d'auteurs que j'aime vraiment profondément. A un moment donné, pour X raisons, affectivement, je prends un exemple Michel Déon, pour moi Michel Déon, c'est la Grèce alors quand je lis un bouquin de Michel Déon, je me souviens toujours de ces pages grecs, tous les romans, les poneys sauvages... tout ce qu'il a écrit, sur la Grèce. Parfois c'est difficile. Ses deux derniers romans, c'est difficile. Parce que c'est des choses... on sent ou qu'il est arrivé en bout de course et c'est tragique, ou que la toiture du château était chère. Pareil pour d'Ormesson, pareil pour un type que j'aime vraiment beaucoup et qui est à mon avis méconnu qui s'appelle Jacques Laurent, que j'ai vu pendant des années et que j vois toujours dans un

restaurant parce que je vais très souvent à la Brasserie Lipp, et que j'ai vu pendant des années, à qui j'ai parlé, enfin, vraiment, lui, c'est un auteur comme on n'en fait plus. Ah le dernier roman, je l'ai acheté parce que je voulais l'acheter. Je me suis dit peut-être que j'ai pour 100 FF un repas, c'est déjà cela (je ne comprends pas ce qu'il dit mais il est déçu) mais j'aurais préféré qu'il se relise. C'est comme un type aussi qui a écrit 4 livres formidables qui s'appelle Dominique Fernandez. Il a écrit sur l'Italie des trucs absolument somptueux, et il est amoureux, si jamais vous voulez lire quelque chose sur l'Italie, il faut le lire impérativement. Ça c'est quelque chose de très très bien. Bon ben, ses deux derniers romans... pouff c'est terrible... ! »

FR, p. 16

Finalement, l'attention portée à l'activité des amateurs entrain d'aimer semble faire apparaître bon nombre d'indices portant à analyser les goûts comme des pratiques de contact avec les choses. Les goûts ne sont pas figés mais variables et cette variabilité semble plus le résultat d'un rôle ou d'une place accrue que l'amateur créé pour la chose qu'il aime que de l'influence de déterminations masquant une perception physiologique « toujours là ».

Aimer, une pratique

Cette partie tente de saisir la production des goûts au travers des pratiques des amateurs. Si le goût des choses et ceux des personnes ne sont pas des acquis pré-construits, alors comment sent-on, ou plus précisément comment se rend-on sensible ? La production de la sensibilité montre les différentes techniques qu'ils utilisent pour produire les prises qui les rendent sensibles, ou insensibles aux choses qu'ils ne veulent pas aimer. La production de la sensibilité entraîne une grande variété des perceptions qui provoque en retours une interrogation des amateurs sur la qualité de leur perception et du plaisir qu'ils ressentent, sur les « vraies » et les « fausses » prises, sur la légitimité, l'adéquation ou au contraire l'illusion de leur plaisir. Cette interrogation sans cesse répétée au fil de la pratique la fait apparaître comme une suite d'épreuves

au cours desquelles le plaisir est « éprouvé » c'est-à-dire aussi bien testé que ressenti.

Finalement, nous chercherons à montrer que l'affirmation de cet amateur :

- « Je n'aime pas du tout le baroque, je trouve que c'est très ampoulé, c'est un style précieux qui m'insupporte. »

FR, p. 6

s'interprète assez facilement comme le résultat d'une pratique de contact avec les choses, sans nécessité de recourir à une structuration externe de ses goûts à laquelle il serait aveugle.

Le choix des cas de terrain

Pour saisir l'ensemble de la pratique en jeu dans l'amour des choses, ce projet s'est appuyé sur un ensemble de cas aussi variés que possible et insistant chacun sur un point précis de la pratique. Les toutes premières comparaisons entre amateurs de musique et de vins, en particulier sur des matériaux empiriques déjà accumulés menaient à une trop grande similitude ou renvoyaient à des différences dont il était toujours difficile de dire si elles relevaient de la particularité des cas ou au contraire constituaient une différence positive forte due au format des choses aimées... Devant cet écueil, nous avons pris le parti très tôt d'élargir le spectre et de rechercher des types de pratiques susceptibles d'élargir la pratique, d'en dérouler l'ensemble des moments.

Nous avons donc tenté de brasser des cas aussi variés que possible d'amateurs : voitures, objets, littérature, gymnastique, musique, danse.

Cette partie s'appuie sur 6 entretiens avec des amateurs. Deux d'entre eux cumulaient deux pratiques : l'amateur de voiture est aussi collectionneur, en particulier d'objets d'art pauvre ; l'amateur de littérature est aussi amateur de musique et d'art lyrique. Comme ces secondes pratiques étaient moins

détaillées que les premières, elles ont plus servi d'écho ou d'appui à ce que d'autres pratiques décrivaient.

Chacun insistait sur un des points particuliers des pratiques de l'amateur.

La gymnastique présente une particularité intéressante : la pratique du plaisir ne peut se faire que sur un seul objet, son propre corps. Le gymnaste ne peut évaluer la qualité des autres corps. La pratique est donc restreinte à la pratique de la meilleure technique de perception du même corps. Ainsi, il est facile de désigner les meilleurs amateurs, les « grands maîtres », comme ceux capables quelles que soient les conditions de produire la meilleure sensation de leur corps.

Le cas du gymnaste permet donc de diminuer le nombre d'éléments en jeu lors de la pratique de l'amateur : il ne fait que tester dans sa pratique les meilleurs exercices permettant de lui offrir la meilleure proprioception au moment où il le souhaite ; quand les autres amateurs testent outre les meilleures manières de déguster, les choses elles-mêmes et la capacité du dégustateur à se saisir de la chose à déguster, à produire des prises.

L'amateur de voitures quant à lui opère une autre réduction, complémentaire. Comme précédemment, son plaisir est très attaché à sa propre évaluation de la beauté des voitures. Il semble plus intéressé à se faire plaisir par la production de prises, de maints détails qui pourront être articulés autour de la « main » de l'artisan qui a construit la voiture, qu'à la production d'un jugement sur la qualité de la voiture. Contrairement aux amateurs de voitures de course, il ne teste pas la qualité des voitures en les comparant, comme c'est le cas des amateurs de musique ou de vins. Au contraire, il cherche, comme nombre de collectionneurs, à partir d'un objet à produire des prises articulant sa perception de la voiture et sa théorie esthétique.

La pratique de l'amateur de littérature opère le double centrage inverse, comme l'amateur de vins, qui consiste à éprouver la qualité des choses par la répétition des contacts avec la chose. En effet ses dégustations de livres nouveaux n'entraînant pas de forte remise en cause de son esthétique littéraire, sa pratique d'amateur pourrait s'apparenter, comme c'est le cas des amateurs de vins à une dégustation ad libitum... L'amateur de littérature y ajoute cependant un type de dégustation tout particulier permettant de multiplier les prises sur les choses.

L'amateur de musique a surtout insisté, comme l'amateur de vins, sur les étapes qui jalonnent la trajectoire de l'amateur et qui correspondent à chaque fois à des pratiques de dégustation particulières : techniques de production de prises, théories esthétiques...

Deux amateurs de vin ont été retenus dans cette étude. Tous les amateurs étudiés étaient des amateurs réflexifs, c'est-à-dire n'ayant aucune difficulté à expliciter des pratiques souvent très réflexives. Nous avons tenté un entretien avec un amateur non réflexif ; il s'est avéré peu utilisable dans la mesure où l'amateur a toujours été incapable de préciser en quoi il aimait le vin, pourquoi, comment il le faisait. L'entretien semblait toujours « dérapier » vers le dilemme prix qualité notamment, simplement parce que l'amateur en question n'avait pas prise sur sa pratique et ne pouvait en parler. Nous avons donc pris un autre cas qui a pour particularité d'insister sur la méthode de dégustation des vins et donc la requalification de la chose aimée auquel son emploi a donné lieu. Dans l'épreuve que l'amateur fait subir au vin, il se peut que ce soit l'amateur qui mette en doute ses compétences à juger et en vienne, cas fréquent dans le vin, à rechercher des techniques qui lui garantisse un bon jugement.

La juxtaposition de chacun de ces cas que présente ce rapport permet donc au final de produire un panorama assez vaste de la pratique amateur.

Le goût, une production

Le goût et les préférences ne s'imposent pas d'elles-mêmes pour toute chose, sinon nous serions constamment entraînés de tout déguster, de tout commenter, de tout éprouver. Ils sont au contraire sélectifs et ne s'exercent que sur les choses auxquelles nous sommes sensibles. Et la sensibilité ne s'exerce pas non plus spontanément, elle est le résultat de nos pratiques de perception.

A. Se rendre sensible à la chose : techniques de production de prises

La mise en contact avec la chose aimée n'étant pas toujours verbalisée, ni réfléchie, les amateurs désignent souvent les pratiques en cause de manière assez vague :

- « C'est vrai que quand on écoute Wagner, c'est spécial. Quand vous écoutez même un opéra facile comme *Lohengrin* ou *Le vaisseau fantôme*, vous en avez pour trois 4 heures et c'est spécial, au début. Et en plus ces voix qui s'étirent à n'en plus finir... mais plus vous rentrez dedans plus cela vous apparaît... je ne sais pas si en musique arrivé à un stade, il y a besoin d'être chaque fois... il faut se laisser guider. C'est pareil en littérature, il faut se laisser guider hein. »

FR, p. 9

« Rentrer dedans », « se laisser guider »... Celui qui ne partage pas les goûts de l'amateur peut éprouver des difficultés à comprendre ce qui est visé et déduire – trop – rapidement que ces mots ne désignent rien, des pratiques creuses, sans appui sur un contact ou un ensemble de prises qu'il est incapable de voir et de saisir.

- « *Et comment on fait pour aimer un livre ?*
- Comment on fait pour aimer un livre ? Comment on fait pour découvrir un livre déjà. Comment quelqu'un peut vous faire aimer un livre c'est surtout cela ? S'il vous en

parle avec une certaine passion, automatiquement, si vous êtes réceptif, vous direz, c'est pas possible, il y a quelque chose dans ce livre, il faut que j'aie vu. »

FR, p.9

Les choses ne se donnent pas à aimer spontanément. Il faut savoir en faire surgir les prises capables de générer l'amour qu'elles peuvent donner.

Pratiquer pour produire des prises

Les amateurs se distinguent des « non amateurs » notamment par l'intensité de leur pratique. Les amateurs de vin boivent quotidiennement

- « Il y a un polonais à l'ENS qui est comme cela, qui... mais qui est un fou de vin et lui tout ce qu'il peut découvrir, il le phagocyte.

- *C'est un grand amateur de vins par ailleurs*

- Oui je dirais c'est un grand amateur et un grand consommateur. Il boit de tout, il sait apprécier un très grand vin, mais il a une telle consommation que quand il travaille dur, je dirais que les 50 cl dont on parlait tout à l'heure sont allègrement multipliés. »

EM, p. 7

Quitte à pratiquer l'ascèse pour éviter les effets non recherchés de l'accoutumance à l'alcool. Les gymnastes multiplient leur nombre de séances :

- « Et au début, les gens venaient un fois par semaine et maintenant il y en a qui viennent trois fois. Et qui voudraient un cours le matin et qui voudraient beaucoup d'autres heures... »

CC p. 20

Les amateurs de voitures s'achètent toujours plus de voitures :

- « oui, j'ai des copains qui sont collectionneurs de voitures anciennes. Ce sont des vrais malades. J'en ai un c'est un cinglé. Il a 6... attends... 1, 2, 3, 4 au moins 4 de modèles différents, tel modèle tel truc. Il a celle hystérique, qui a le V8 qui est trop

puissant, la 4 places, la 2 places... Chez Jaguar, il a la XK120 en décapotable, en berline, en coupé, en Berline, attends pardon, en... cela avait un nom à l'époque... enfin c'est une espèce de forme un peu ronde. Il a le roadster, après il l'a avec la 140, avec la 150, et puis il a la Type E, la type E qui a couru au Mans, Et puis c'est un malade. Il vient encore de s'en racheter une. »

H p. 13

L'amateur de littérature lit :

- « *Quand est-ce que vous lisez et comment ?*
- Avant je lisais le soir. La nuit. Depuis que je ne suis plus tout seul, j'ai tendance à perdre mon temps à lire les journaux, des choses comme cela et je lis le WE. Le WE je lis 2 à 3 livres. Le WE dernier j'ai lu deux livres. »

FR, p. 14

Et relit beaucoup :

- « Oui, il y a des choses que je relis souvent. Je relis Proust, Stendhal, soit la chartreuse, soit le rouge et le noir...[...] chaque année quand je relis Stendhal ou Flaubert, je rachète un livre. Chaque année. »

FR, p.2&13

Les amateurs de musique écoutent beaucoup de musique, en particulier de nombreuses versions d'une même œuvre :

- « Et je l'ai écouté et maintenant je ne sais pas combien j'ai de versions. »

FR, p. 7

Cette pratique intense constitue la technique élémentaire de production de prises : le parcours d'une gamme variée de choses à aimer permet de

comparer²⁹ et de faire surgir des prises ; ensuite, la connaissance approfondie de l'œuvre, sa mémorisation, permettent d'attendre et de guetter les effets qu'elle produit, ne produit pas, ou ne produit plus.

Si l'on peut aimer « globalement » une chose, sans se poser de questions, tout entier à une perception instantanée et non réfléchie, de nombreux amateurs au contraire utilisent diverses techniques pour fouiller la chose qu'ils dégustent afin d'en produire activement les prises et les combiner dans un jugement. Ces techniques peuvent aller de répétition routinière au questionnement de la chose, en passant par toutes les techniques de comparaison visant à produire des différences :

- « Vous avez plusieurs stades de jugement pour un livre que vous aimez... vous avez aimé l'ambiance, et puis vous avez le deuxième stade qui est l'écriture en elle-même, et puis la synthèse.
- *C'est quoi une écriture ?*
- C'est de dépasser le stade de « ce livre m'a plu, point. » voilà, il y a un rythme dans la phrase, une façon d'utiliser un certain vocabulaire, recherché, on sent que la phrase a été ciselée, pour ne pas dire sculptée, et pourtant cela reste fluide et limpide, il y a une voix, c'est quelqu'un qui raconte une histoire avec des mots, mais il n'y a pas de copiage, et c'est écrit de manière très personnelle tout en utilisant un vocabulaire bien écrit. »

FR, p.3

Cette activité de fouille, de recherche, de « décapage » d'ajustement du contact entre la chose et l'amateur lui fournissent autant de prises sur lesquelles diriger sa perception et organiser ses préférences.

²⁹ La dégustation comparative de vins et l'écoute comparée de musique sont une des techniques essentielles de production de différences et de prises pour ces amateurs.

-
- « La fin est bâclée. C'est important une fin. Il faut toujours se souvenir que c'est la dernière odeur que le lecteur garde, la fin. Une belle fin, c'est pas facile... pas aimé. J'ai lu mais pas aimé. »

FR, p.24

Tous les amateurs n'utilisent pas la réflexion sur les causes de leurs préférences pour augmenter l'étroitesse et l'ajustement de leur contact à la chose qu'ils aiment. Ils peuvent aussi se concentrer sur la genèse d'un nombre toujours croissant de prises avec la chose qu'ils aiment.

- « Moi, il y a un endroit qui m'a toujours fasciné, c'est les garages et les casses de bagnoles ; Je rêverais d'habiter dans une casse de bagnoles ; C'est des endroits assez incroyables ; ces ferrailles... j'ai toujours bien aimé les compressions de César, mais ce que j'aime, c'est cet espèce d'amalgame de ferraille, et puis cela vit la ferraille, cela rouille... c'est intéressant. Les garages, j'aime beaucoup les garages, les ambiances... les garages de qualité bien sûr... mais je trouve qu'il se passe quelque chose ; C'est des espaces où il se passe quelque chose ; Quand je vais chez Puzzi, j'y suis allé plusieurs fois avec la voiture, c'est un endroit de rêve, tu as des mecs avec leurs petites combinaisons, qui poupougnent les bagnoles... »

H, amateur, p. 7

La pratique d'attachement ressemble alors plus à une technique de développement d'empathie qu'une activité critique sur l'attachement.

Souvent la pratique de l'amateur ne se réduit pas à l'écoute chez lui. Il peut aussi chercher à rompre avec des guides qui orientent la pratique, aller au théâtre ou écouter de la musique en concert ou de la poésie en public au lieu de la lire chez lui. Le nouveau contact produit par le changement des conditions de l'écoute peut modifier les prises sur la chose, de la même manière qu'une recherche active de la part de l'amateur :

- « Je n'ai jamais entendu un conseiller dire [dans un magasin qu'il n'aime par pour cette raison] : " Prenez cela... ! De toutes façons, je vais vous dire une chose, si vous n'aimez pas, c'est qu'il faut que vous le relisiez." »

FR, p.11

Les séries et la collection comme techniques de production de différences

Outre ce contact insistant étroit, entretenu avec la chose, l'amateur peut utiliser des techniques spécifiques de genèse de prises, en particulier les séries d'objets semblables :

- « Moi j'aime bien aussi les séries. Quand tu vois des séries, c'est plus facile de comprendre, tu vois le cheminement du mec, quand tu vois qu'un seul truc, il faut bien connaître, c'est moins évident.
- *Les séries comme un peintre... ?*
- Oui, ben parce qu'il réfléchit beaucoup et tu vois mieux, tu comprends mieux son cheminement, c'est plus facile d'accès. Parce que c'est pas facile d'accéder comme cela... Quand tu peux en avoir plusieurs dans le même esprit, c'est très intéressant, les trucs de MP, je lui en avais acheté une série, il y en a 4 à Pornic. Moi, je ne me lasse jamais de regarder cela. Je vais le mettre à mon bureau parce que c'est vraiment intéressant. Et puis, toc ! Il y avait un truc. Ah oui... ! C'est intéressant ! »

H, amateur, p. 11

Ces pratiques semblent insister sur le fait que les prises qui permettent d'asseoir le goût et les préférences pour une chose ne se livrent pas immédiatement à l'amateur. Au contraire, elles sont souvent le résultat d'une pratique spécifique destinée à produire leur surgissement.

- « Ce qui intéressant là, c'est tu les achètes parce que tu les trouves jolis, mais après quand tu les vois côte à côte, tu vois que tout d'un coup, il y en a un qui a eu une poussée de créativité et de génie. »

H, amateur, p. 11

La comparaison des choses semblables très utilisée en particulier dans les vins lors des dégustations comparatives, produit des différences autrement insensibles qui, une fois travaillées, interprétées... fournissent autant de prises venant enrichir le contact entre l'amateur et les choses qu'il aime.

Les collections que l'on trouve souvent chez les amateurs peuvent être des stocks d'œuvres que l'on garde sous la main pour les écouter, regarder, discuter... Elles peuvent aussi constituer un ensemble de choses dont la comparaison produit les prises nécessaires à leur saisie.

- « En plus c'est des clubs de voitures anciennes, alors ils s'échangent les pièces, ah regarde cela... en plus c'est souvent des historiens alors tu a le mec qui sait que en 56 tel modèle a gagné a été acheté par truc et puis cette Bora là, et puis elle n'a jamais été bricolée... parce qu'en plus tu as tout un tas de charlatans qui traînent là-dedans. C'est des amateurs, comme les gars qui collectionne les meubles, c'est pareil. »

H, amateur, p. 14

La collection de vins permet de comparer des produits différents, et l'achat de vin par caisses de re-goûter au fil du temps le même vin, d'éprouver la constance ou la variabilité de la perception qu'il procure.

L'aide de ceux qui sentent

Le contact à deux entre l'amateur et la chose peut aussi s'enrichir de l'expérience d'autres personnes qui aiment.

- « Il y a eu avant Dominique et après Dominique. Parce que Dominique était un fou du vin qui savait faire partager sa passion et m'a appris énormément de choses. »

EM, p.6

Le professeur de gymnastique fait surgir par les exercices qu'il impose à ses élèves, les prises sur lesquelles appuyer leur perception de leur corps et leur plaisir :

- « Et puis tu le fais faire beaucoup plus vite et les personnes arrivent à lâcher quelque chose dans la nuque et la tête devient beaucoup plus libre... voilà au fil du temps... et tu fais sentir cela dans cette autre mobilité... tu fais sentir cela... (elle roule d'un bord sur l'autre) généralement, les gens font cela, la tête est absente. Et puis quand tu laisses passer le mouvement dans toute la colonne tu fais sentir cela. Et là t'es déjà dans une spirale, et les gens commencent à aimer vachement et puis ensuite tu différencie la tête et les yeux, (tourne la tête d'un côté et les yeux de l'autre, le même que les hanches) tu peux, ... et puis tu reviens au mouvement premier et tu observes que le mouvement est très amélioré, tu vois on différencie, on est partis, c'est-à-dire les yeux de la tête, la tête du bassin et puis tu peux faire plein d'autres différenciations. En donnant de l'autonomie à toutes les parties, tu améliores beaucoup le concert général. »

CC, p.25

Nombreux sont les amateurs qui tentent, au moins dans un premier temps, de partager leur plaisir en faisant aimer les choses qu'ils aiment.

- « De toutes façons pour le vin, la meilleure leçon que j'aie eue c'est celle de Deville, c'est que quand on aime une chose, il faut la faire partager. Et dans ces cas-là, ne pas regarder ce que l'on fait, mais essayer de faire découvrir et d'élargir la palette. Et cela c'est pas si évident que cela. »

EM, p. 19

Souvent l'impression d'évidence et d'immédiateté de la bonté pour l'amateur qui évacue tout le travail en jeu dans la perception de cette beauté, s'avère un handicap quand il veut faire partager cet amour. Cependant, certaines professions, en particulier les vendeurs savent livrer les clefs qui induiront le bon contact entre l'objet qu'ils vendent et leur client.

- « Dans un coin paumé de France [j'ai connu un] libraire, et il était 3 jours libraire et 4 jours gastro-entérologue dans le 15° c'était sa danseuse. Et lui m'a fait découvrir des livres contemporains. C'étaient des choses que je n'avais jamais vu. "Il faut que tu lises cela !" et puis finalement on se laisse guider comme cela. Et il m'a fait découvrir un type extraordinaire, Quignard, mais, c'est ... il en parlait tellement avec passion que finalement vous disiez, là il doit y avoir quelque chose après tout. Il y a des choses qui ne m'ont pas plu, mais il y a des choses que j'ai découvertes et qui étaient absolument extraordinaires. Mais là, il était très copain avec un poète qui est assez connu en France qui s'appelle Jacottet, qui est un ? ? ? et j'ai découvert la poésie de Jacottet et c'est beau. C'est beau, c'est... il y a une langue, des choses... Après j'ai lu une traduction de Mort à Venise de Thomas Mann, qui était absolument prodigieuse, c'est poétique, beaucoup plus que certaines traductions que j'avais lu de Mort à Venise. Là c'est le cas où vraiment, j'ai été guidé »

FR, p.10

La perception des autres, leurs propres prises et goûts, quand ils peuvent être médiateurs entre la chose et sa propre perception et non des obstacles, sont très utilisés pour tester, approfondir... le contact de l'amateur avec la chose qu'il aime.

- « *t'invitais plein de gens pour boire tes bouteilles...*

- Pas plein de gens, plus souvent la même personne. J'avais 2/3 personnes que j'aime bien qui aimaient bien le vin et qui dégustaient régulièrement à la maison et dont j'avais envie de connaître les avis. »

GM, p.3-4

Non seulement ils permettent d'augmenter le contact, mais aussi, sa qualité. En effet, la dégustation, l'écoute, la perception partagée dont témoignent tous les clubs d'amateurs, multiplie par le nombre de présents l'épreuve de la qualité de la chose aimée. Plus une chose sera aimée par un grand nombre, plus les prises qui permettent d'appuyer le plaisir ressenti et la qualité de la chose

seront nombreuses, partagées selon la confiance mutuelle régnant entre les présents. Ce grandissement des choses dégustées qui a lieu lors des séances collectives de « dégustation », quand il réussit et se produit, est un des grands moments de plaisir des amateurs.

B. « Vraies » et « fausses » prises

Le libraire maître à aimer de l'amateur de lecture, cité ci-dessus, malgré sa passion et sa compétence à faire aimer ne parvenait pas toujours à ses fins, non plus que son client amateur ne parvenait toujours à se saisir des livres qui lui étaient présentés. Certaines prises désignées par l'un restent invisibles à d'autres amateurs. Est-ce incompetence de l'amateur à voir la qualité des choses ? Est-ce une erreur de l'autre ? De la variété des goûts et perceptions, de leur inconstance s'ensuit un travail d'analyse visant à discriminer entre de « fausses prises » et de « vraies ».

Les fausses prises peuvent être celles dont l'amateur juge qu'elles ne sont pas liées à la chose :

- « il y a une forme de snobisme entre amateurs de littérature, celui qui s'oppose des références. Vous sentez très bien quand la personne l'a lu ou ne l'a pas lu. Cela se sent. Cela se sent très vite. C'est comme quand une personne n'a pas goûté un vin et vous dit que c'est... vous vous lui opposez ce vin et on vous dit, non, t'es folle... faut pas goûter cela, il fait petit vin, c'est un petit vin, cela ne vaut pas grand chose. C'est un peu comme cela aussi en littérature. »

FR, p.10

Certaines prises et catégories de choses résistent durablement à la perception du plaisir de l'amateur qui les exclut alors du champ de sa passion.

- « Je lis principalement des romans et des nouvelles et des biographies, mais euh, j'irai rarement lire un livre de philosophie. Très rarement.

- *Cela fait partie de mes dernières questions... c'est quoi les genres ?*
- Roman poésie, nouvelles, théâtre, mais tout ce qui relève de l'imaginaire, les biographie aussi bien que cela ne relève pas de l'imaginaire, mais pas de livres théoriques, savants... Tout ce qui peut... Vous c'est différent parce que vous y recherchez quelque chose. Tandis que là, en général c'est des livres de vulgarisation et puis... oh puis vraiment jamais j'irais acheter un livre de Finkielkraut, jamais j'irais acheter un livre de Sorman ou un livre de ces gens-là. Je dois dire c'est perdre mon temps, je ne l'apprécierais pas. »

FR, p.15

De même l'amateur de musique parle d'une incapacité à percevoir : « une inhibition très dure sur la musique contemporaine » (EN, p. 15). Mais les « fausses prises » peuvent parfois n'être que des prises rétives à la pratique de l'amateur et donc de « vraies prises » qu'un approfondissement de sa pratique peut faire apparaître.

- « Comme jamais ne me viendra à l'idée d'aller écouter de la poésie. Mais d'un autre côté, je dois dire que j'ai été estomaqué, éberlué. J'avais remarqué au Louvre qu'il y avait des lectures. J'étais allé écouter Mesquish qui disait le "chef d'œuvre inconnu" de Balzac. Et je dois dire, quand c'est bien dit, bien lu, cela donne envie d'aller plus loin. »

FR, p. 21

La différenciation entre vraies et fausses prises est donc loin d'être triviale. L'interrogation des amateurs sur la qualité de leur évaluation des choses les conduit à adopter des pratiques de dégustation ou de perception qui leur garantisse la « bonne » perception, ou les « vraies » prises sur la chose qu'ils aiment.

La technique de dégustation en cause

Ainsi cet amateur de vins distingue-t-il deux époques dans sa trajectoire d'amateur :

- « Oui, je me souviens de très grands vins, mais sous l'emprise de la pensée magique ; Mais c'est cela, je crois qu'il y a deux grandes étapes dans ma vie avant et après avoir réalisé pas mal de choses dans le vin, et ces grands moments, j'en ai eu pas mal, beaucoup et c'était largement proportionnel au prix des bouteilles »

GM, p. 2

Sans s'en rendre compte, il aimait les vins chers parce qu'ils étaient chers ; les vins réputés parce qu'ils étaient réputés. Or, de nombreuses expériences lui ont montré que ni le prix, ni la réputation ne sont toujours liés à la qualité. Il dénonce donc assez violemment l'état d'incompétence, d'aveuglement dans lequel il était. Il a d'ailleurs jeté toutes ses notes de dégustation.

La recherche, l'examen de pertinence, la mise à l'épreuve de ces prises et de leur association aux préférences de l'amateur constitue ensuite une large part de leur activité réflexive d'amateur. Mais les pratiques configurent du même coup les choses aimées. Dans le cas ci-dessus, il a réduit le vin au liquide coloré et aromatique que l'on perçoit dans les dégustations à l'aveugle, en excluant toute autre prise sur la chose.

La stricte délimitation a priori de la chose à aimer

L'amateur de voitures n'aime pas les Ferrari, non pas parce qu'elles ne seraient pas belles, mais parce qu'il pense qu'elles ont été perverties par leurs amateurs. Elles ne sont pas aimées pour elles-mêmes mais pour l'image sociale qu'elles donnent, caractéristique désagréable à ses yeux, de façon rédhibitoire. De la même manière, il s'intéresse à l'art pauvre parce qu'il ne peut devenir objet de luxe, ostentatoire, plus lié à une pratique sociale qu'à l'amour de la chose :

- « Et l'intérêt [des objets d'art pauvre], c'est que jamais cela ne rentrera dans une logique de produit de luxe Hermès... si tu veux parce que dès que tu le fais rentrer là dedans cela n'a plus d'intérêt. Il meurt immédiatement parce qu'il n'est pas fait pour cela. Tu as beaucoup d'artistes... dans les mouvements d'art pauvre et tout qui ont réfléchi à cela. Mais ce sont des artistes, moi ce qui m'intéresse, c'est que le gars n'est

pas un artiste. Mais les objets en revanche sont des merdes. Il ne faut pas magnifier cela. C'est pas, mais tout d'un coup il y a... »

H, amateur, p. 11

Connaissant les retournements réflexifs dont l'art moderne est coutumier, il défend l'absence de qualité des objets d'art pauvre, non pas comme devant devenir le but de l'art, mais comme une dimension qui doit rester extérieure, un ensemble de prises non adéquates à la perception de leur beauté. Ces attitudes réflexives sur la légitimité des prises induisent donc à la fois des pratiques de perception, des registres de prises, et des délimitations des catégories de choses aimables. Pour lui, si l'on peut s'amuser avec une voiture puissante, on ne peut que s'amuser :

- « *Qu'est-ce que tu lis dans les revues ?*

- Je n'y connais rien. Ce que je lis, je veux voir la puissance. Je veux qu'il y ait énormément de chevaux. Parce que c'est très amusant à conduire. C'est pour cela à un moment je voulais acheter ... - c'est des voitures un peu rastaquouères parce que c'est de la production industrielle cela - des Corvettes, des voitures américaines parce que ce sont des moteurs de 7 litres qui sont très très puissants. Et j'ai pas les moyens de m'acheter une AC Cobra. C'est des voitures de collection et cela vaut 3 ou 4 millions.

- *Cela te plairait.*

- Oui bien sûr. J'ai un copain qui en a une. C'est amusant, mais c'est un gadget.

- *Un gadget à 3 millions*

- Tu t'en fous tu la revends 4 l'année d'après. Parce que c'est comme un mode de collection, c'est pareil. Cela ne perd pas de valeur. Tandis que la Maserati, cela en perd... il n'y a qu'à voir (« son accident ») C'est un produit de consommation. C'est autre chose. »

H., p. 6

L'objet de sa passion est ailleurs.

- « *Et qu'est-ce qui t'intéresse ?*
- Il y a très peu de marques qui m'intéressent. Ne m'intéressent que les marques pour lesquelles j'ai une sensibilité romantique. Jaguar, Maserati. Il y en a très peu. Quelques américaines, mais très peu. Il y a aussi les Bentley. Mais sinon jamais de Ferrari ou de trucs comme cela. Cela ne m'intéresse pas ; parce que cela véhicule une image qui ne m'intéresse pas, c'est un côté m'as-tu vu, happy few, show-biz c'est pas du tout ce qui m'intéresse.
- Chez Maserati, a contrario, c'est une marque qui était tombée en désuétude, mais qui avait du charme... qui courrait au Mans... et qui n'a jamais été une marque qui est passée au cran Ferrari. Parce qu'elle est tombée en désuétude. Et donc elle garde tout son pouvoir de séduction. »

H, p. 5

En choisissant des voitures qui évitent les « fausses prises », il se garantit le plaisir à en tirer.

Apprendre les « fausses » prises

Pour produire un vrai plaisir, il est fondamental d'apprendre à reconnaître les fausses prises, celles qui orientent mal la perception, conduisent la prise de plaisir à des impasses :

- « Et quand ils se lèvent du sol, tu sais, ils sont généralement très épanouis, sauf des fois, il faut qu'ils se triment. Je vois ou qu'ils font trop, ou ils avaient mal en faisant un mouvement et ils l'ont fait quand même et ils l'ont fait d'autant plus qu'ils avaient mal. Ils se sont tirés encore plus dessus parce qu'ils avaient mal. Ils ont tiré encore plus dessus parce qu'ils avaient mal. Alors, ils sont pas déçus, ils ont encore plus mal qu'au début. »

CC, p. 22

La volonté de passer par dessus la douleur conduit certains à de pratiques qui les éloignent du plaisir que procure la gymnastique enseignée par le professeur.

Il n'est pas question d'imposer une manière de se faire plaisir ; seulement la voie masochiste mène, pour elle, à une impasse. Il est donc important de bien dissocier les prises :

- « Parce que tu a des configurations comme cela, il y a un plaisir, y compris à souffrir, il n'y a pas que le bien être... le plaisir pour le plaisir. Tu peux trouver du plaisir à en chier. Alors il faut faire la différence. Mais je vois pas pourquoi on dirait qu'il y a une solution meilleure qu'une autre sauf qu'à force d'en chier tu te fais mal, tu t'abîmes physiquement, tu te fais mal, tu t'abîmes... et qu'au bout d'un certain temps tu n'es pas agréable pour les autres parce que c'est assez insupportable pour les autres. »

CC, p. 22

Les amateurs de vins sont des familiers de la difficulté à déjouer les « fausses » prises. Certaines font l'objet de jeux entre amateurs :

- « Ce qui m'amuse c'est que récemment, lors d'une dégustation avec des petits amoureux du vin, il y avait un copain qui avait transvasé des bouteilles. Cela on le fait souvent... cela se fait. Je l'ai jamais fait, mais il faudra qu'on le fasse un jour ou l'autre. Et là, il avait inversé un château Meilland 99 avec un beaujolais 93. Et j'étais un peu étonné, j'avais pas détecté l'inversion, parce que j'étais arrivé en retard, j'avais dégusté un peu trop vite, mais c'est vrai que c'était amusant parce qu'il y avait un tas de gens qui encensaient le beaujolais en disant oui, c'est parce qu'il est vieux. Moi j'avais pas fait de remarque, mais je trouvais que le Beaujolais avait conservé un beau bouquet qu'il était très aromatique, sans faire gaffe au millésime et en fin de compte c'était le château Meilland, le beaujolais qui était inversé ; et j'avais préféré le château Meilland dans la bouteille de Beaujolais. »

EM, p. 19

Dans le cas de ces jeux d'amateurs de vin, les fausses prises sont souvent celles des autres : la réputation, le prix, qui ne devraient pas *remplacer* la saisie gustative de l'amateur, mais seulement l'accompagner.

La perversion des mots

La perception directe, aidée de techniques de « dégustation » proches des techniques de production de prises ci-dessus, permet à l'amateur la plupart du temps, de savoir s'il aime une chose. Et certains amateurs dénoncent la distorsion apportée par toute médiation, en particulier les mots, à l'amour qu'ils portent aux choses :

- « Les gens s'entêtent à définir les vins, à décrire, c'est une idiotie. Il est bon et point à la ligne. »
- « Et je ne te parle pas des niaiseries des journalistes qui parlent de tant de goûts... Je ne comprends pas comment on peut sentir tant d'arômes et de foutaises. »

CSR, p. 5&6

Vouloir mettre en mots la perception, isoler et nommer les prises sur la chose, produit de la distance avec la chose que l'on aime, l'objective et annihile le plaisir. Privés des mots, ces amateurs n'utilisent guère les perceptions des autres et se refusent à la « théorisation » du plaisir. Le champ de la passion de ces amateurs est alors constitué par simple liste la extensive des choses qu'ils aiment.

D'autres à l'inverse utilisent les prises et la discussion sur les liens qui les nouent et les organisent pour augmenter leur contact avec les choses qu'ils aiment. Ils produisent alors un discours parfois considérable, des théories esthétiques qui entretiennent des liens réciproques avec la perception.

Les théories esthétiques

Parfois la prise de plaisir est directement liée à la perception de la chose :

- « Là je te dis, le plus beau que j'ai c'est une boîte de pierres, je ne sais plus [? ? ?] que j'ai achetée à Berlin. Ils ont fait une petite soudure et un socle. Et...il y a une vie dans ce truc-là ! Après, ils l'ont mis dans une boîte verte, alors Gérard m'avait dit qu'en Allemagne de l'Est, il y avait des roulements... c'est un vert qui est très beau et

donc le type a dû se dire tiens c'est joli, cette couleur... dans la poubelle... et tac il l'a mis dedans et c'est tout le packaging ; c'est superbe. »

H, p. 11

Mais une telle pratique contraint l'amateur à ne pas diriger sa perception, à seulement jouir des occasions que lui donnent les opportunités qu'il rencontre.

- « C'est quoi un bon vin ?
- *Un bon vin cela n'existe pas. Il n'y a que des vins que tu aimes ou pas. Cela n'existe pas dans l'absolu.*
- Qui t'apporte du plaisir. Sensoriel, ou à boire avec quelqu'un ; cela peut aussi être quelque chose qui plaise à quelqu'un d'autre.
- *Comment fais-tu pour en trouver*
- Je les goûte au hasard »

GM, p. 17

Ainsi cet amateur de vin qui refuse l'efficacité de théories esthétiques, doit-il s'en remettre au hasard des vins qu'il trouve. Pourtant, il ne refuse pas simplement l'emploi du langage puisqu'il lui arrive même de nommer les prises causes de son plaisir :

- « Non au contraire, au contraire, c'est un type de vin que j'aime bien. C'est un vin languedocien qui ... pas trop à sur-maturité. C'est cela que j'aime bien, il est concentré, mais il ne donne pas trop dans les arômes de fruits cuits »

GM, p. 11

Mais ce qu'il refuse, c'est la généralisation de ces causes, la construction d'un lien général entre les prises et son plaisir. En effet, les théories esthétiques, la généralisation d'un lien entre une prise et le plaisir, induisent un décalage entre la chose que l'on aime et les causes de sa beauté. Ce décalage est double : le

premier est inscrit entre la chose et le descripteur : est-ce la pierre, la soudure, le socle, le vert que j'aime ? Le second en est symétrique et s'inscrit entre le descripteur et les choses : tous les vins à sur-maturité contrôlée, ayant des arômes de fruit cuit et une forte concentration sont-ils bons ?

Les théories esthétiques offrent un avantage considérable, elles sont une aide précieuse à la production du plaisir :

- « Quand tu as un système qui a un sens, quand les choses sont reliées, cela prend sens, cela fait sens et cela devient facile. »

CC, p. 8

Il s'agit de mettre en relation l'amateur et la chose de manière ordonnée, « qui fasse sens » pour pouvoir produire le plaisir. Cette mise en relation met en jeu trois grands éléments que l'on retrouve toujours, plus ou moins développés, chez les amateurs : la chose source de plaisir, les meilleurs moyens de prendre du plaisir, c'est-à-dire également, l'évitement des fausses ou « mauvaises » perceptions qui ne produisent pas de plaisir, éventuellement produisent de la douleur ou produisent une illusion de plaisir ; enfin, la théorie esthétique qui permet d'organiser la perception et d'en produire le plaisir :

- « Tous les mouvements qui se développent sur une spirale, sur un aspect circulaire, et cela date de... je suppose de notre naissance... tout ce qui tourne est vécu comme extrêmement plaisant par opposition à marcher droit, quand il faut marcher droit, il faut penser droit, cela, c'est une contrainte énorme parce que le squelette n'est pas fait pour cela. ... »

CC, p. 2

La théorie esthétique relie étroitement l'objet de la passion et ses frontières, au plaisir à en tirer en passant par l'analyse de meilleures conditions de la perception qui peut prendre la forme d'une théorie de la bonne perception.

Ainsi l'amateur de vin délimite par sa théorie de la bonne perception le vin qui peut produire du plaisir ; à l'inverse l'amateur de voitures libère les conditions de la perception par le centrage sur une catégorie d'objets qui garantit une perception adéquate du plaisir. En revanche, il produit une théorie esthétique très détaillée qui guide fortement sa perception. Les prises qui constituent l'attachement et asseyent la passion de l'amateur produisent des catégories de produits qui délimitent « ce qu'il aime » :

- « Jaguar, c'est amusant, très romantique aussi. Mais en revanche le défaut que cela a, c'est que c'est un produit industriel. Les voitures, ils en produisent beaucoup et tout... mais elles sont très joliment dessinées. Sauf la dernière, là, celle que Ford a dessinée, c'est une merde. Cela n'a plus d'intérêt ce n'est plus une Jaguar. La Maserati, l'intérêt c'est que tu touches, c'est comme un beau tableau chez toi. Moi c'est ce qui m'a toujours fasciné dans les voitures, c'est le summum de l'artisanat, alors les gaineurs, le cuir, le bois... le même raffinement que dans le mobilier, mais tu as quelque chose d'extraordinaire, c'est qu'en plus les mecs, te font un salon roulant et qui roule très vite. Tu as toute la mécanique. La mécanique, cela me fascine. Je n'y connais rien, mais je trouve cela extraordinaire. »

H, amateur, p. 6

La différenciation qu'opère cet amateur entre voiture industrielle et non industrielle pourrait, à condition d'exclure le plaisir et la qualité de perception que lui procurent les voitures qu'il aime, être « dénoncée » ou décrite comme un pur choix arbitraire. Pourtant, cet amateur insiste, d'ailleurs avec une certaine véhémence contre ce discours socialisant mais auquel il ne l'intéresse pas de répondre, pour justifier la différence par exemple entre voiture industrielle et utilitaire et non industrielle, ou entre différentes marques, comme cause de sa perception et de son plaisir.

- « *Mais pourquoi une Maserati cela fait plus rêver que d'autres voitures intéressantes comme la 2CV ?* »

- Parce que pour moi cela n'a aucun intérêt cette voiture. Je trouve cela très bien, [ma femme] a une Twingo, je trouve cela amusant à conduire, mais cela n'a aucun intérêt. C'est un objet utilitaire.[...] Jamais je ne collectionnerais les 4L, je m'en fous, cela ne m'intéresse pas. Un bruit dans le V8 de la Maserati qui est assez extraordinaire. Et là c'est un V8 avec des turbos donc c'est un nouveau bruit ; dans le temps, ils avaient des V8 de 5L en moteur atmosphérique qui avaient un bruit cela fait blup blup blup... et puis dès que tu accélères cela miaule, c'est extraordinaire. Alors que chez Ferrari, ils ont beaucoup de V12 et cela couine. J'aime moins. Moi je dois avoir l'oreille plus sensible aux basses... je ne sais pas. C'est à peu près cela. »

H, amateur, p. 7

- *Comme Harley qui a breveté le bruit de son moteur.*

- Oui, c'est cela, c'est la même chose. Et au feu rouge tu reconnais. Moi je ne suis pas un professionnel, mais tu reconnais les voitures, pas besoin de la voir. Elles ont un bruit.

H, amateur, p. 7

Mais la différence fondée sur la perception n'est pas seule cause de son plaisir :

- « Ce qui m'intéresse c'est le mélange entre la mécanique qui est un produit semi-industriel, surtout sur ces moteurs-là puisqu'ils sont presque faits à l'unité, et justement, le côté artisanal, l'homme ; Les frères Maserati, ils avaient monté leur *estanco*, comme Ferrari et ils achetaient des châssis, ils prenaient des moteurs Alpha, oui, c'était Alpha qui dominait tout... bref, après ils ont commencé à développer eux-mêmes leur concept et puis ils avaient leur designer, donc leur carrossier... C'étaient pas eux qui les faisaient, Scalferi... je ne me souviens plus du nom. Un type qui vient de [? ? ?inaudible]. Et le type, ils réfléchissaient ensemble, comme dans mon métier (architecte), et puis les mecs, ah tac, on va faire comme ci comme ça... et puis il fallait toujours faire un produit exceptionnel. Et là Maserati s'est effondré le jour où ils ont voulu faire un produit industriel et là cette voiture ils la vendent comme des petits pains parce que tout le monde redécouvre le charme du truc. La Jaguar c'est joli comme tout, mais c'est un produit industriel... c'est moins bien, tu as du plastique... »

H, amateur, p. 8

Les prises avec l'objet qu'il aime peuvent être des savoir faire, des pratiques. Les interprétations physiologistes du plaisir qui inscrivent la source du plaisir dans la perception sensorielle, dénoncent l'arbitraire et donc les fondements sociaux de tels goûts et préférences : on apprend à aimer par habitude et incorporation ce qu'une cause « externe », i.e. non sensorielle, a désigné comme légitime, recevable, distingué... Pourtant, c'est bien dans ce cas, la connaissance intime avec la chose, une certaine pratique du contact qui fournit les prises sur lesquelles appuyer son plaisir.

- « *Le plastique c'est vraiment moche ?*
- Non, moi j'en utilise des très bien, mais c'est pas une matière noble. Ce ne sera jamais une matière noble ; Les matières nobles c'est des matières nobles. C'est du bois, de la tôle, de la fonte d'aluminium, de l'aluminium, du cuir,
- *Le plastique cela ne peut pas être traité comme une matière noble ?*
- Non.
- *Si tu avais un intérieur en résines transparentes...*
- Non, c'est de la merde.
- *Pourquoi ?*
- Parce que ... on en utilise en mobilier, on fait des fibres de carbone... tout cela, mais c'est pas intéressant ; ce sera intéressant parce que tu veux faire une voiture de course. Mais moi je ne veux pas de voiture de course. »

H, amateur, p. 8

Dans un autre registre des choses qu'il aime :

- « Je viens de m'acheter une paire de fusils français, je les ai achetés parce que je voulais avoir une paire d'espagnols, des platines, des 20 des petits calibres... et puis alors ils font des copies des modèles anglais, ou français. Tu avais des très grandes marques, les anglais c'étaient les plus beaux fusils et les français produisaient des très beaux fusils aussi. Saint Etienne, et là, l'armurier m'a fait acheter une paire, c'est les derniers dignes de ce nom qui se sont produits à Saint-Étienne ; Les canons c'est telle marques, les bascules c'est telle autre marque, le sculpteur... le graveur c'est un mec connu comme tu connais César. C'est pas des ploucs ; Et tous ces gens-là savent encore faire, mais le problème ils sont de plus en plus vieux c'est que cela a fermé, Saint Etienne, il n'y a plus rien. Les bois les noyers ne sont pas des noyers foncés comme on fait en Angleterre, c'est des noyers clairs, et j'ai toujours trouvé cela plus joli, j'aime pas les trucs foncés... j'aime pas cela. J'avais un autre fusil, j'avais fait décolorer la crosse. Le gars me l'avait fait très bien. Alors là le noyer, il a des couleurs chaudes, sinon, il est noir, il est lugubre. Moi j'aime pas, noir, cela doit m'angoisser, mais je n'aime pas cela ; Et là j'ai une paire de fusils, c'est la fin de la production digne de ce nom, française, parce que cela ne se fera plus jamais. Alors peut-être qu'un jour on relancera cela, mais c'est pas pareil, on relancera. Là c'est la fin, et je suis très content d'avoir acheté cela parce que vraiment c'est intéressant et c'est pareil, il y a un mélange de mécanique et d'artisanat. Mécanique au sens où quand ils ajustent les pièces, tu n'as pas le droit à l'erreur. Et puis quand c'est une paire, c'est sophistiqué, ils doivent faire exactement le même poids... il y a tout un concept, c'est plus dur à faire. »

H, amateur, p. 10

La grande distinction qu'il organise en matières nobles ou non, produits artisanaux ou industriels... distingue fortement les objets capables ou non de présenter les prises sur lesquelles il accroche sa pratique d'amateur et qui lui font distinguer totalement l'usage ordinaire, du plaisir :

- « Alors tu te raisonnes, et tu achètes une voiture normale, genre BMW, c'est la meilleure voiture que j'aie jamais eue. J'ai jamais eu d'emmerdes, c'est parfait je l'ai revendue elle avait 8 ans, 125000 km, tu claques la porte c'est nickel. L'autre la Maserati, j'ai déjà fait régler les portes, c'est artisanal... c'est normal. Mais cela n'a pas de charme.

C'est un très bon produit industriel. Mais cela ne m'intéresse pas. Je n'achèterais jamais une Mercedes et dieu sait s'ils font des voitures remarquables ; Cela ne m'intéresse pas le côté industriel. »

H, amateur, p. 8

Ces prises qui organisent les différences et le plaisir ne résultent pas d'une génération spontanée, d'une évidence socialement apprise, voire inculquée ou de manifestations immédiates des choses. Elles sont le résultat des techniques de production de prises utilisées par l'amateur pour établir son contact aux choses.

De la même manière, l'amateur de gymnastique relie toutes ses prises à la perception permettant la production du plaisir. Les cours qu'elle donne sont une sorte de rééducation du corps pour parvenir à retrouver les bons signes, les bonnes prises sur lui-même pour produire le plaisir de la proprioception :

- « Une cage, c'est un bloc, il n'y a pas de mobilité et le mouvement a du mal à passer et tu vois, il reste des tensions dans la nuque et donc tu vois tu donnes des indications pour que la personne sente la mobilité des côtes. »

CC, p. 8

Pratiquer la gymnastique revient à apprendre à sentir toutes les parties de son corps qui entrent dans le mouvement afin de supprimer les tensions qui font produire des efforts inutiles et entraînant la douleur ou le stress. Axe central de la théorie esthétique qui guide la bonne perception, la tension permet de relier la perception d'un état du corps à des exercices dans le but d'améliorer cette perception.

- « Parce que cela me... si tu veux, comme c'est un travail qui ouvre la respiration, qui enlève toutes les tensions simplement en respirant, en ouvrant... tout ce qui est à disposition pour la respiration... ce mouvement, la forme qui se déroule les spirales dans toutes les directions ; Moi cela modifie le tonus de toute la journée. Je pars et tu n'as

plus aucune tension. Tu sais, les raideurs que l'on peut sentir en se levant le matin, eh bien ça y est c'est parti, t'as ouvert tout. Ça me réveille. »

CC, p. 9

La théorie esthétique dérive directement de la sélection des bonnes prises effectuées sur la chose : la présence de la « main » de l'artisan dans la fabrication de la voiture ; la différenciation du corps en gymnastique ; mais aussi la présence d'une « écriture » chez l'amateur de littérature. Elle n'existe pas en dehors de la pratique et du contact qui lui donne naissance ; elle leur est aussi totalement liée. Et chaque expérience nouvelle est aussi une mise à l'épreuve de sa capacité à générer le plaisir.

C. Eprouver le plaisir

Les pratiques d'amateur consistent toujours dans l'accumulation des mises à l'épreuve des choses : nouvelle consommation d'une chose connue, essai de nouvelles choses, analyse des perceptions des autres. De ces épreuves résulte un jugement sur la qualité des choses ; la confirmation, l'affinement ou la remise en cause de ses théories esthétiques ou encore des techniques de perception. Ainsi, c'est l'ensemble de la construction qui organise le contact qui peut être revue : c'est le cas de l'amateur de vin qui a « réalisé plein de choses à propos des vins » et a modifié sa pratique de dégustation. C'est aussi le cas de l'amateur de gymnastique qui sentait son corps souffrant et a soudain décider de rechercher d'autres manières de se percevoir.

Ni le plaisir que procure une chose, ni sa perception ne sont stables³⁰ et ré-engendrent toujours la même question de la « vérité » du plaisir. Les questions :

³⁰ Cette versatilité conduit certains amateurs à se méfier de répétitions qui pourraient endommager de bons souvenirs : « J'en ai revu passer récemment, j'ai eu un pincement je me suis dit qu'il devait plus être aussi bon, parce qu'à l'époque, c'était

Ai-je bien saisi la chose qui me plaît ? Ai-je su en tirer le plaisir qu'elle pouvait produire ? se reposent donc sans cesse.

La pratique comme épreuve des goûts

- *« C'est quoi un très grand policier ?*
- Ah... des gens comme Hammett, comme Chantegos, c'est très grand.
- *Qu'est-ce qu'ils rajoutent au jeu bien réussi ?*
- Ils ont un univers très particulier, très très particulier, qui n'est qu'à eux et une langue... Quand vous lisez les policiers actuels, vous voyez qu'ils ont lu ce qu'à fait Boilsa (?). Vous le sentez très facilement.
- *Donc un grand roman policier, c'est un grand roman et en plus...*
- Un grand roman policier, j'en connais pas beaucoup. Mais un bon roman policier, très bon il n'y en a pas beaucoup. En plus vous les voyez venir. Je reprends schkraf's beneth (???) les premiers étaient très bien, on ne voyait pas venir le coup, bon ben, le problème c'est qu'au bout du 5° c'est bon... Mais euh... (re téléphone) Il y en a une autre qui s'appelait Cornwell aussi, elle existe toujours, elle a écrit de très bons romans au début. Très très bons romans ; Et puis après ... elle disait toujours la même chose. Voilà... Le roman policier, c'est arriver à ne pas se répéter. C'est pas facile ! »

FR, p.21

La nécessaire nouveauté que décrit cet amateur, comme propriété minimale du policier, s'épuise dès que le livre est lu. L'amateur de policier doit donc toujours racheter de nouveaux livres pour pratiquer. Un grand policier est celui qui renouvelle le plus possible la perception du lecteur, qui défait toutes ses théories préalables, ses clefs de lecture... mais une fois lu, cet effet l'épuise totalement.

vraiment au top, cela avait été parfaitement conservé à mon avis et j'ai eu peur d'être déçu donc j'ai pas gâché l'image, le souvenir que j'en avais » (EM, p. 7).

Au contraire, les autres livres peuvent être lus et relus ; les grands sont ceux qui supportent de nombreuses relectures.

- « Oui, en ce moment je suis entrain de lire Hemingway que je n'avais jamais lu, enfin si j'avais lu certains, mais pas tous. Je comprends qu'il ne passera jamais à la postérité parce que... non pas que je cherche forcément à savoir ce qui passera à la postérité, c'est pas cela, mais je comprends pourquoi cela s'arrête à un moment donné. On en parlera parce qu'il a été journaliste, mais son écriture a du mal ... son écriture n'est pas actuelle. C'est quelque chose qui vieillit avec le temps et qui vieillit mal. C'est surtout cela ; on le voit. J'ai un auteur dans ma famille qui a écrit à l'époque de Corneille, je pourrais vous le passer, vous allez tout de suite comprendre ce que je veux dire. Vous voyez Corneille, vous voyez Jean de Rotrou, vous verrez, on voit tout de suite, hélas pour mon nom, il a une écriture effroyablement compassée, ampoulée, comme dans le style du 17° et cela se voit, mais comme un nez au milieu de la figure et Corneille, vous sentez que même si cette écriture ressemble un peu à l'écriture du temps, elle est dynamique et vous comprenez très bien qu'elle ait pu traverser 400 ans. C'est là... je vous le passerai. Ils le jouent de temps en temps à la comédie française et en plus Sartre a piqué un des titres pour un livre qu'il a écrit sur Jean Genêt qui s'appelait Saint Genêt écrivain et martyr, et la pièce de Rotrou c'était Saint Genet, comédien et martyr. Donc en plus même l'idée de la pièce, c'est une pièce quelque chose de très moderne, mais l'écriture !, l'écriture... on a l'impression de se retrouver dans un Opéra de Rameau. Alors vous voyez ! C'est terrible. »

FR, p. 5

Comme pour l'amateur de vins, une bonne partie de la pratique consiste à écouter, chercher s'il y a un plaisir à prendre, une qualité de l'œuvre ou du vin nouveaux. Mais cet amateur de littérature contemporaine s'est lassé de cet exercice de dégustation.

- « Ce qui est très curieux, c'est que pendant des années, j'ai été très littérature contemporaine... quand je dis contemporain, c'est pas mort. Camus, Sartre sont contemporains, mais pour moi c'est la partie morts... c'est la partie en attente de

postérité ou postérité. J'ai beaucoup lu de littérature contemporaine et ... il y a un phénomène de rejet en fait. On commence par la littérature contemporaine en se disant que la littérature « classique » on vous en a tellement sevré (asséné plutôt non ?) pendant des années à l'école pour que... cela va. Et puis au fur et à mesure on finit par s'en éloigner. »

FR, p. 4

Il s'est tourné vers une littérature reconnue, la littérature classique, semblable en cela à l'amateur de musique.

- « cela fait 4, 5 ans que chaque année je relis au moins un roman de Stendhal, et il y a un univers, il y a quelque chose, quand je sors de la Chartreuse de Parme ou du Rouge et le noir, même si les deux finissent mal parce que les deux meurent, je sors heureux. Je sors heureux, je découvre des choses que je n'avais pas découvertes, c'est normal, il y a un humour que vous découvrez au fur et à mesure d'une relecture que vous ne voyez pas la première fois, il y a vraiment une langue, quelque chose qui sort et qui, même si vous vous dites je n'ai pas étudié page à page, parce qu'il y a des tas de gens qui le font, et qui sont capables de vous citer des pans entiers de la recherche du temps perdu. Je dis chapeau c'est bien, mais si c'est pour lire que cela, au contraire, moi j'aime beaucoup quand je relis la recherche du temps perdu, c'est que j'en ai oublié une bonne part. Il y a des épisodes, je ne sais même plus dans quelle partie ils sont. Et c'est agréable parce que tout réapparaît au fur et à mesure. Mais par contre, lire quelque chose ... il y a une écriture qui s'est bonifiée avec le temps. C'est un peu comme avec le vin. Et il y a un plaisir à retrouver ce goût là. Alors qu'avec la littérature contemporaine, on a vraiment l'impression que ... c'est aussi un phénomène qui s'accélère depuis quelques années, on a vraiment l'impression qu'on a fait des livres kleenex. On se mouche dedans et puis on en prend un autre. »

FR, p. 5

Relire tous les ans un livre déjà connu permet de rechercher un plaisir déjà balisé par les expériences précédentes et transformé par le souvenir. Ce type de dégustation permet d'augmenter considérablement le champ d'expression de la

chose ; mais elle exige également une compétence à renouveler à chaque fois la lecture. Dès que le livre n'est plus capable de produire plus que le souvenir qu'il a laissé, le plaisir qu'il peut procurer s'épuise :

- « *Un bon livre, c'est un livre qui résiste à la relecture, qui est capable de régénérer à chaque fois quelque chose ?*
- Ah oui, c'est un excellent livre cela. Mais il y en a très peu. »

FR, p. 5

Cette mise à l'épreuve des œuvres littéraire trouve son pendant dans l'écoute musicale répétée des mêmes œuvres, ainsi que dans la dégustation de vins. Au contraire de l'amateur cité ici, il est rare que les amateurs de vin n'aient pas de cave et n'achètent pas plusieurs échantillons d'un même vin, pour pouvoir le re-goûter, ré-éprouver la qualité de la perception.

- « Justement Flaubert, j'ai beaucoup de mal, j'ai déjà plusieurs fois relu Madame Bovary et j'ai bien aimé la première et 2e fois, mais après, c'était terminé, j'ai beaucoup de mal, beaucoup, beaucoup de mal. Il y a des gens que j'ai adorés, j'ai adoré l'étranger de Camus quand j'avais 19, 20 ans, mais je l'ai relu l'an dernier et j'ai trouvé que cela avait beaucoup vieilli et j'ai compris pourquoi... parce que je l'avais offert autour de moi, et j'ai compris pourquoi cela n'avait pas plu. C'est hélas, une écriture un peu compassé, vieilli et vieillotte. Cela se voit, elle aura du mal à passer à la postérité. Lui ne passera pas pour cela de toutes façons, il passera parce c'était un écrivain pied noir. Sans racisme de ma part. La postérité est très curieuse. Et puis, je dois dire que j'ai compris. »

FR, p. 5

Le plaisir et la perception des autres reste, quand l'amateur n'a pas centré sa pratique sur son propre et seul corps, un important moyen pour juger ce que l'œuvre peut faire.

- « Il y en a un autre aussi que j'aimais beaucoup et qui avait écrit à mon avis un livre extraordinaire qui était *Gatsby le magnifique* de Fitzgerald, je l'ai relu il y a un an, j'ai compris pourquoi cela n'avait pas... parce que quand vous aimez un livre, finalement, vous vous dites ... c'est bien... et puis cela vous fait plaisir de l'offrir, parce que aimer un livre c'est une façon détournée de vous faire connaître de la personne. Si la personne est intelligente, si elle le regarde bien, et si elle a envie de se poser la question, elle se dira mais pourquoi il m'a offert ce livre là. Qu'est-ce qui a pu lui plaire dedans. J'ai eu très peu de retour là-dessus, mais c'est déjà arrivé. Avec *Gatsby*, j'ai compris pourquoi cela n'avait pas plu, parce qu'il y a un univers qui est resté figé, en fait, chez Fitzgerald et qui fait daté maintenant. Et pourtant j'avais trouvé le livre vraiment très beau, l'histoire de ce type qui court après le rêve, et qui finalement s'aperçoit que ce rêve, pardonnez-moi l'expression, c'est de la merde. Finalement, cette femme après laquelle il court depuis des années et sur laquelle il a basé toute sa vie et finalement c'est une ... c'est tout sauf un idéal, je trouve cela terrible. J'avais trouvé cela terrible et poignant et c'était un des rares livres qui m'avait retourné. Et puis en le lisant j'ai compris c'est figé, c'est un monde passé... que ce soit passé, c'est bien, mais que l'écriture soit assez vivante pour continuer... »

FR, p. 5

« Est-ce que cela me plaît vraiment ? », « Combien de temps vais-je continuer à l'aimer ? », « Va-t-il résister au changement d'ambiance, à une pratique intense ? ». Les choses aimables sont aussi celles qui savent plaire longtemps. Ainsi, l'amateur de littérature relit-il tous les ans systématiquement quelques mêmes livres :

- « On dit tiens ! après tout si ... en plus la façon dont on l'étudie n'est pas forcément la plus heureuse et on se dit on va aller revoir on va relire et puis on s'aperçoit qu'il y a un univers, je suis désolé, cela fait 4, 5 ans que chaque année je relis au moins un roman de Stendhal, et il y a un univers, il y a quelque chose, quand je sors de la Chartreuse de Parme ou du Rouge et le noir, même si les deux finissent mal parce que les deux meurent, je sors heureux. Je sors heureux, je découvre des choses que je n'avais pas découvertes, c'est normal, il y a un humour que vous découvrez au fur et à

mesure d'une relecture que vous ne voyez pas la première fois, il y a vraiment une langue, quelque chose qui sort et qui, même si vous vous dites je n'ai pas étudié page à page, parce qu'il y a des tas de gens qui le font, et qui sont capables de vous citer des pans entiers de la recherche du temps perdu. Je dis chapeau c'est bien, mais si c'est pour lire que cela, au contraire, moi j'aime beaucoup quand je relis la recherche du temps perdu, c'est que j'en ai oublié une bonne part. Il y a des épisodes, je ne sais même plus dans quelle partie ils sont. Et c'est agréable parce que tout réapparaît au fur et à mesure. Mais par contre... Lire quelque chose ... il y a une écriture qui s'est bonifiée avec le temps. C'est un peu comme avec le vin. Et il y a un plaisir à retrouver ce goût-là. »

FR, p. 5

Par une lecture systématique des mêmes ouvrages, tous les ans, cet amateur remet sur la sellette le plaisir passé. Il teste à la fois sa perception passée, mais aussi sa transformation au fil des lectures, la résistance de la chose à l'épuisement par des épreuves répétées. Mais la lecture répétée lui apporte également un autre source de plaisir. Il connaît déjà l'œuvre en attend et guette la production des effets. Re-goûter les mêmes vins, réécouter les mêmes musiques, refaire les mêmes exercices de gymnastique, se rasseoir dans sa voiture pour ré-éprouver un plaisir attendu et préparé, sont des pratiques courantes des amateurs ³¹. Elles forment des épreuves de goût pour les choses qui doivent éviter la lassitude que provoque une perception toujours identique. Elles doivent « se bonifier » avec la re-dégustation, dit l'amateur de littérature. Cette bonification est un des ressorts de la dégustation de vins.

³¹ Le fort encadrement de ces « re-dégustations » pourrait sans doute être rapproché des rituels festifs comme sources de plaisir. Un menu de fête qui se déroule selon un plan très structuré, l'organisation d'un mariage, ou le repas de Noël ressemblent à ces pratiques de répétition qui offrent un cadre de comparaison de toutes les expériences passées et permettent de tirer plaisir de petites différences.

- « Ce que je crois qu'il ne faut jamais oublier, c'est que ... on pourrait goûter le même vin, 365 jours sur une année, on aurait très difficilement 365 fois la même chose. »

EM, p.24

« Il y a une esthétique du vieillissement des photos », nous commentait un amateur de photographie. Mais la dégustation de ce vieillissement ne se résume pas à l'enregistrement d'un autre état de la chose, ce qui reviendrait à la dégustation d'une chose nouvelle ; elle est un moyen de faire surgir de petites différences autour d'une perception déjà balisée par l'expérience.

Le danger de lassitude ou de dégoût que présente la pratique intensive peut engendrer des techniques préventives, comme le renouvellement périodique des tableaux dans une maison, ou le refus d'une écoute intensive, des mises à l'écart, des oublis volontaires.

- « Si il y a eu des périodes de ma vie où j'ai pas fait de tai chi, parce que cela me faisait chier et donc j'ai pas fait. Et puis, j'ai repris, et... bon voilà.
- *Et c'était encore mieux après ?*
- Oui, cela fait du bien d'arrêter. »

CC, p. 19

L'amateur de vins a lui aussi ses périodes d'ascèse volontaire. Mais le dégoût que peut engendrer la « dégustation » intense et répétée conduit à une modification des goûts de l'amateur. Elle n'est donc pas seulement une épreuve de la chose aimée, mais aussi de l'amateur, quand ce n'est pas des techniques de dégustation : l'amateur devient très prudent et circonspect sur les conditions à mettre en œuvre pour assurer son plaisir. Ainsi l'amateur de vin ci-dessus poursuit :

- « C'est ma « théorie », du fait que suivant les périodes où l'on goûte un vin non seulement il a vieilli, mais sur une année c'est pas beaucoup, mais il y a des périodes qui sont plus favorables à un vin qu'à un autre. Arriver à ce degré de connaissance et sortir la bonne bouteille au bon moment, cela relève du loto, mais c'est faisable, quand on connaît bien ses vins, quand on les connaît suffisamment, surtout les ouvrir au bon moment. Et il y a peu de gens qui ont suffisamment de vins, suffisamment de [vins] prêts, il faudrait en fait se restreindre, mais cela c'est la négation de l'ouverture à la découverte. En même temps, je sais qu'il y a des vigneronns auxquels j'achète au moins une fois par an. Guillaume en Franche Comté, j'ai au moins une commande qui part, si ce n'est 2. Je suis ses vins depuis que X me les a fait découvrir. »

EM, p.24

L'épreuve de soi par le goût des autres

- « *Cela t'est arrivé au cours d'un repas d'être en désaccord avec des gens avec qui tu dégustais un vin ?* »

- Oui, cela arrive souvent. Pas tout le temps, mais cela peut arriver souvent, mais cela il ne faut pas... lors de dégustations conjointes où l'on est nombreux autour de la dégustation comme c'est le cas chez Gil, on avait souvent des points d'achoppement. Des points d'achoppement pouvant être que la personne ayant organisé la dégustation connaissant ses bouteilles défendant telle bouteille parce qu'elle savait que c'est tel château, ce que je trouvais débile, et dans ces cas-là je m'en privais pas pour en rajouter. Si j'avais détecté un défaut, disons que... parce que cela me rappelle une dégustation de grands Bordeaux et je ne me rappelle plus quel était le ... cela devait être sur un... Cos d'Estournel, c'est bien Saint-estèphe... ? 2e grand cru classé, c'était un 89 cela avait été amené en magnum, j'avais fait remarquer tel défaut, tel défaut, tel défaut de jeunesse et celui qui avait cela ouah, excellent et tout... c'était excellent parce qu'il l'avait apporté, mais au final en note et à l'avis global... euh... et lui savait parce qu'il y avait un seul magnum. Je trouvais cela... débile, on ne doit pas s'arrêter à cela. »

EM, p. 19

La mise à l'épreuve de la perception comme des catégories de goût s'appuie souvent, mais pas de manière systématique sur la perception des autres. La

perception des autres permet d'enrichir les prises et le contact avec la chose, mais elle offre de rapides limites. Le « faire partager » une sensation physiologique agréable nécessite un premier médiateur, l'autre. Donner prise à l'autre sur l'objet nécessite un travail d'ajustement, comme dans le cas de la gymnastique ci-dessous :

- *«Mais alors concrètement tu peux me décrire une séance de gym que je voie*
- Je ne sais pas, il faudrait que je te la fasse vivre, que je t'en donne une. Au sol. Parce que si tu veux, les mots, c'est un travail qui est infra verbal, c'est-à-dire qu'un bébé tu lui as pas dit avec des mots. Encore que là quand tu donnes une leçon tu passes par mots, tu donnes des indications, mais tu montres rien. Chacun se débrouille avec les indications que tu donnes et quand la personne sent pas, très souvent ce qui se passe chez les personnes, c'est que le côtes restent une cage. Une cage, c'est un bloc, il n'y a pas de mobilité et le mouvement a du mal à passer et tu vois, il reste des tensions dans la nuque et donc tu vois tu donnes des indications pour que la personne sente la mobilité des côtes. »

CC, p. 8

Les mots constituent le premier médiateur pour parler d'une chose particulière, en décrire la beauté, l'intérêt ou le plaisir que l'on ressent. Comme tout médiateur, ils peuvent faire obstacle au partage de la perception ou la permettre. Par un ajustement des indications couplées avec des exercices destinés à produire la perception, le professeur de gymnastique parvient à faire sentir assez facilement à ses élèves non seulement la perception qu'elle recherche, mais aussi le plaisir qui en découle. Mais ce n'est pas toujours le cas et les prises qui sont source de plaisir pour les uns peuvent laisser les autres tout à fait indifférents. Enfin, les divergences peuvent aussi devenir plus conflictuelles et conduire l'amateur à un relatif isolement :

- *« Cela fait quoi l'avis des autres ?*

- C'est différent aujourd'hui je pense avoir un avis assez précis là-dessus, l'avis des autres vient tout simplement combler l'incertitude que l'on a sur son propre avis. On se réfère toujours à la moyenne, plus il y a de gens qui pensent la même chose plus on pense que c'est vrai. si on pense quelque chose et que les autres le pensent aussi cela nous rassure. Mais, c'est que l'avis qu'on a sur le vin, prime pratiquement sur le plaisir qu'on a à le boire

- *Explique moi.*

- Quand on ouvre une bouteille, socialement parlant, avec d'autres personnes, on se fâchera énormément, il m'arrive d'avoir ??? de quelqu'un et réciproquement d'ailleurs. Cela continue aujourd'hui, je pense être sorti de cela, mais je connais des gens avec qui cela marche toujours, qui se vexent énormément de ne pas être du même avis que moi sur le goût d'un vin C'est un truc très étonnant. C'est 90% des gens. C'est Max Léglise qui a écrit cela, il explique qu'il n'est pas rare de voir des gens se fâcher énormément parce qu'ils ne sont pas d'accord sur l'avis d'un vin. Mais je trouve que c'est très très vrai. C'est quelque chose de très fréquent et on ne pardonne pas à l'autre de ne pas être d'accord ; Soit, on pense que l'autre... c'est une remise en question de sa valeur de dégustateur... Je ne sais pas ; »

GM, p. 4

De la même manière, l'amateur de littérature constate non sans regret les limites offertes par la perception des autres :

- *« Et vous avez quelques amis avec lesquels vous parlez littérature. Des amis choisis ?*

- Je n'ai pas ... j'ai très peu d'amis... qui lisent oui, mais qui lisent beaucoup, j'en n'ai pas du tout, pas du tout. En plus c'est un plaisir assez égoïste ; Être amateur en littérature, vous lisez vraiment dans votre coin. Le monde que vous avez érigé, c'est votre monde, c'est pas le leur. Mon père lit beaucoup, mais que de l'histoire. Donc, euh ... j'ai une grand mère qui lit, énormément, mais euh... à part quelques auteurs, on ne se retrouve pas ; C'est normal. Elle a 93 ans, j'en ai 33. Il y a tout de même 60 ans qui nous sépare. Mais on ne vit pas du tout la même chose. Vraiment pas du tout. Autour de moi,

c'est vrai, je n'ai pas d'amis qui lisent beaucoup ou si j'ai des amis qui lisent beaucoup, euh... comment dire... moi j'ai la réputation d'être un très gros lecteur. Donc ils ont malheureusement pour moi, un côté déférent vis-à-vis de moi. Ils pensent il a tout lu, il en sait beaucoup. Ce qui n'est pas le cas parce que je n'ai pas tout lu. Sinon je m'ennuierais. Mais ils ne m'en parlent pas. Ou c'est peut-être moi qui n'ouvre pas assez la porte, ce qui est peut-être vrai aussi. J'ai une amie notamment qui lit, moins que moi, qui n'a pas le temps de lire autant que moi, mais qui lit, qui s'intéresse aux choses ; Mais je dois dire que je n'en discute pas avec elle et je pense qu'il y a une attente... bon et puis vous avez toujours le problème, vous n'avez pas envie de barber l'assistance. Vous êtes à un dîner et si vous commencez à parler de l'œuvre de Malraux, bon on va vous regarder avec des yeux exorbités en disant ça y est on est encore partis. Ça va être cela. Les gens ils ont besoin de parler de choses superficielles. Vous avez rarement des dîners où vous parlez de choses profondes. Je me trompe peut-être mais j'ai rarement des dîners où l'on parle de choses très profondes. Ou plus simplement de choses sensées... on a toujours l'impression de choses futiles... C'est symptomatique dès que vous commencez à parler de choses sérieuses, cela dévie et l'on vous parle d'autre chose. Je ne sais pas c'est peut-être une impression...

- *Non, c'est quelque chose que je rencontre souvent, c'est un point que je rencontre systématiquement.*

- Il y a des ... un problème de communication. C'est vrai ... en plus, en matière de littérature, je respecte, le choix de chacun. C'est tellement subjectif. Je ne vais pas critiquer le fait que telle ou telle personne préfère Balzac à Flaubert ou je ne sais pas... ou alors Voltaire, je ne vais pas critiquer cela. Mais c'est vrai que l'on a un problème de communication. Et je ne fréquente pas les milieux littéraires parce pour moi c'est ... cela un côté dictateur, oligarchie pardon... Dans les 3/4 des cas, les gens n'ont pas lu. Et puis, quand ils ont lu, ils ont survolé et ils ne savent pas dire pourquoi cela leur a plu ou non. Je ne dis jamais à mon amie, tiens j'ai lu, il est bien, tu devrais le lire. Jamais. Jamais, jamais, jamais, jamais, jamais ... c'est curieux. Alors on lui conseille de temps en temps un livre, mais c'est pas moi. C'est amusant, c'est très très amusant. Il y a le jardinage. Moi c'est la littérature. Chacun son truc. Moi le jardinage c'est pas mon truc. Les pieds dans la terre... c'est pas mon truc. On ne peut pas être deux là dessus. Dans un couple, si on

empiète sur ... non pas le territoire, mais si sur certains domaines on rentre en conflit, on ne s'en sort plus. Tout ce qui est décoration, tout cela, je lui laisse... on ne peut pas. Je donne mon avis si on me le demande... mais c'est pas bon. Chacun a ses passions... je me trompe peut-être, mais en matière de livres, longtemps, je lui ai donné des livres à lire. Cela n'a pas plus. Certains ont plu d'autres n'ont pas plu. Et puis... bon... C'est toujours le même prétexte, manque de temps... Le temps on en a si on veut. Il faut le prendre un petit peu. Moi je me donne la même excuse. La lecture on peut arriver à lire. Un ou deux livres par mois, c'est facile, mais c'est vrai c'est du temps gagné sur autre chose. Mais parfois, vous rentrez discrètement et puis vous voyez beaucoup de personnes qui ont du temps et qui se polluent en se scotchant les deux yeux sur le téléviseur. Le temps est un faux prétexte. Mais c'est vrai la littérature... je ne sais pas si le vin vous arrivez à le faire partager ? »

FR, p. 25-26

Les formes de contact qui s'établissent entre les amateurs et les choses qu'ils aiment sont liées à l'accumulation des expériences de goût, à leur délimitation des prises, à leur choix de techniques de dégustation. Leur diversité semble rendre la communication difficile. Parfois l'amateur en prend acte et replie sa recherche du plaisir sur lui-même, comme l'amateur de vin pour qui les bons vins ne sont plus que ceux que lui aime ; et aussi dans une moindre mesure, l'amateur de voiture qui résume ainsi ses goûts :

- « Mon truc qui m'amuse, c'est un rêve d'enfant. »

H., p.14

Mais le relatif repli sur soi que l'on peut observer chez les amateurs ne signifie pas pour autant une stabilisation de leurs goûts et un abandon de leur questionnement sur la saisie adéquate des choses.

Les théories esthétiques mises à l'épreuve

L'amateur qui juge un produit, ou donne ses goûts à voir aux autres est du même coup jugé par les autres amateurs : ses goûts sont-ils le produit d'une

« vraie » connaissance de la chose ou une simple illusion. Qui s'appuie sur de « vraies » ou de « fausses » prises ? Les repas d'amateurs de vins peuvent ainsi se convertir en véritables compétitions, parfois conflictuelles : le véritable amateur est celui qui aura su choisir le vin élu par tous comme le meilleur de la soirée.

La rencontre avec le goût des autres, que ce soit par dégustation commune directe ou médiatisée par la presse ou la réputation conduit l'amateur à toujours s'interroger sur la pertinence de ses théories esthétiques.

Mais ces remises en causes ne forment pas un tout que l'on pourrait penser hors des choses et dont la confrontation entre amateurs relèverait de la pure discussion d'intellectuels. Les théories esthétiques sont aussi soumises au hasard des rencontres, des occasions :

- « *Comment cela s'est passé pour que tu te mettes à accepter ...*

- Il m'a fait goûter. Le meilleur exemple c'était que je n'aimais pas les vins jaunes, il m'a ait goûter un vin jaune au début d'une année, trois mois après il m'en a fait regoûter, trois mois après encore, la 3° ou 4° fois, j'ai découvert que j'aimais le vin jaune »

EM, p.6

La connaissance que les expériences antérieures lui ont donné du vin jaune ont permis à cet amateur d'éviter d'être dérouté par le goût inattendu pour des vins, des vins élevés sous fleur qui leur confère un arôme à la fois puissant et très différent des autres vins ³². La simple multiplication des expériences peuvent donc induire des modifications des théories esthétiques des dégustateurs.

³² En général cet arôme dérange les nouveaux dégustateurs qui ne parviennent pas à distinguer d'autres prises à côté de cette perception forte et inattendue.

Elles peuvent être systématiquement mises à l'épreuve, aboutissant parfois à leur anéantissement. C'est le cas de GM qui ne se reconnaît aucune catégorie de goût et doit, pour trouver des vins qui lui plaisent s'en remettre au hasard.

- *« C'est quoi un bon vin ?*
- Un bon vin cela n'existe pas. Il n'y a que des vins que tu aimes ou pas. Cela n'existe pas dans l'absolu. Qui t'apporte du plaisir, sensoriel, ou à boire avec quelqu'un ; cela peut aussi être quelque chose qui plaise à quelqu'un d'autre.
- *Comment fais-tu pour en trouver*
- Je les goûte au hasard. »

GM, p. 17

De nombreux amateurs de vin se livrent à des épreuves spécifiques et systématiques des catégories de goût, mais aussi des amateurs de musique, comme le montre l'émission de France Musiques de Frédéric Lodéon « Les pieds dans le plat ».

Tous les allers et retour entre saisie de la chose, les prises qu'elle présente et leur organisation en classes de choses aimables que produit la pratique de l'amateur, le conduit à modifier les prises et repenser les catégories du goût pour produire ce que les amateurs nomment souvent des « étapes », « périodes » ou « phases » dans leur trajectoire d'amateur.

- *« Donc le Mahler, je découvrais Mahler, et puis une autre période moins hostile au romantique, comme j'avais été, dogmatique à 20 ans. »*
- *« Pour le moment, je n'ai pas eu de phase wagnérienne. Ce n'est pas mon genre de beauté. Virtuellement, tu as assez peu de musiciens qui restent complètement hostiles à Wagner et je dois en faire partie. »*

EN, p. 18&31

Éprouver le plaisir que donnent les choses que l'on aime conduit donc à une mise à l'épreuve des prises et catégories esthétiques produit un contact dynamique, mouvant avec les choses. Cette pratique spécifique distingue assez nettement les amateurs « non réflexifs » qui, comme l'amateur de vins cité au début et qui aime « globalement » en rejetant la médiation des mots qui trahit le contact. Pour les autres, au contraire, les constants décalages que procure l'attente d'une perception, mais aussi la généralisation des prises à des ensembles de choses sont la source de constants remaniements, de nouvelles visites, « dégustations » dont l'enchaînement produit une dynamique des goûts.

Une dynamique du contact

Face à ces suites d'épreuves, les choses ni les amateurs, ni les esthétiques, ni les techniques de dégustation ne restent inchangées. Seules résistent les choses qui parviennent à maintenir sous leur nom la diversité de leurs présentations et de leurs interprétations et traversent ainsi ces épreuves :

- « Le temps est beaucoup plus méchant que l'homme. Donc s'il passe à la postérité, c'est qu'il y a quelque chose d'intéressant. Je ne parle pas d'Aragon ou de Sartre ou Camus, c'est gens-là sont encore au purgatoire, et à mon avis sur les trois il y en a deux qui sortiront mais il y en a un qui ne sortira pas (Sartre, Sartre ne passera pas à la postérité, il passera pour son mouvement, mais pas pour autre chose). Aragon aussi pour un livre à mon avis, pas pour sa bêtise communiste. C'est terrible, le temps est impitoyable »

FR, p. 4

Seuls résistent également les amateurs qui ne perdent pas leur enthousiasme, qui restent capables de continuer à produire du plaisir malgré l'accumulation des expériences, des déceptions... Les amateurs utilisent d'ailleurs souvent des techniques de « dopage » de leur plaisir, comme l'ascèse, ou évitent des pratiques qui pourraient tuer son plaisir :

- « C'est un plaisir que cela vous ait plu, mis à part si je devenais critique, ce qui n'est pas mon cas, c'est pas votre métier, donc c'est un plaisir, si ce plaisir là vous le rentrez dans des règles, il perd sa saveur. Il perd beaucoup de sa saveur. [...].

- *Pourquoi est-ce que vous perdriez le plaisir ?*

- Pourquoi je perdrais le plaisir, parce qu'il faudrait que je lise beaucoup et que je lise des choses qu'au gré du chemin on m'a imposé de lire. »

FR, p. 4

Un des moyens de lutter contre l'évanouissement du plaisir consiste à toujours élargir le champ de la pratique. Comme pour quelques amateurs de vins, certains amateurs que nous avons rencontrés lors de cette étude ont pointé un moment de la pratique où l'habileté à produire des prises et les insérer dans leurs goûts leur permet d'élargir l'ensemble des produits aimés. Ainsi l'amateur de vins devient-il aussi amateur d'alcools ou de gastronomie, l'amateur de musique se plaît à écouter des registres de musiques qui lui semblaient auparavant incomparables et inintéressants. L'espace des choses aimables s'élargit, les styles possibles qui organisent la perception et le jugement se multiplient. Les différences entre les choses n'ont pas disparu bien au contraire, il est même très habile à les préciser et les expliciter à déployer l'immense éventail des différences qui séparent tous les écrits qu'il a lu ; mais son goût ne se limite plus à un type donné de roman :

- « Je lis principalement des romans et des nouvelles et des biographies, mais euh, j'irai rarement lire un livre de philosophie. Très rarement. [...] Roman poésie, nouvelles, théâtre, mais tout ce qui relève de l'imaginaire, les biographie aussi bien que cela ne relève pas de l'imaginaire, mais pas de livres théoriques, savants... Tout ce qui peut... »

FR, p. 15

La pratique de l'amateur ne fige pas ses goûts, mais au contraire leur confère une dynamique. Nombreux sont ceux qui parlent des « étapes » de leur vie d'amateur, de leurs folies d'un temps... Elle semble prise entre deux mouvements opposés, l'un consistant à toujours approfondir des contacts particuliers avec un chose singulière, l'autre visant à repousser les frontières de l'aimable.

Enfin, les pratiques des amateurs ne s'attachent pas seulement à une œuvre, mais la plupart du temps à un corpus d'œuvres dont les prises se répondent et les lient. Ainsi l'amateur de voitures ou plutôt de « salons roulants », passe-t-il sans discontinuer d'une paire de fusils espagnols à une Maserati et à de « l'art pauvre ». Les frontières qui bâtissent les catégories permettant de désigner les choses aimables ne sont pas rigides : elles varient d'un amateur à l'autre, dans le temps, au fil des événements qui ponctuent la passion d'un amateur et aussi au fil de sa pratique, c'est-à-dire au fil de la production de prises qui organisent le contact et produisent le goût ou le dégoût.

Ce que j'aime : le résultat d'une pratique

L'amateur de voiture définit la voiture qu'il aime comme « un salon roulant », c'est-à-dire dans l'exclusion de la vitesse, et même de la fonction de déplacement :

- « Tu sais... A la limite, quand j'ai acheté une voiture, je n'ai plus besoin de m'en servir, ce que j'aime, c'est la voir, monter dedans. Moi j'ai une carte orange. Ce que j'aime c'est cet espèce de truc, c'est bizarre. Bon t'en servir de temps en temps c'est sûr, mais c'est pas un besoin. Je préfère prendre le freelander là, parce que c'est pratique, c'est fonctionnel, mais c'est comme les voitures anciennes. C'est pareil.[...] Le mec à qui je l'ai achetée d'ailleurs, c'est un type qui fait de l'import export, entre le Luxembourg, l'Allemagne et la France avec des Porche, des machins, des Ferrari... il en a plein. Et quand il est arrivé, il a mis une annonce, je vois la bagnole et je lui dis bon ben je vous la prends. Le mec il était scié, il me dit vous ne voulez pas l'essayer. Non, je m'en fous moi.

Il était scié, je lui dis, cela sert à quoi ? Elle est neuve, elle est neuve. Mais il me dit vous l'aviez déjà essayée... je dis non, cela ne m'intéresse pas. Ah il se dit, il est un peu fêlé... »

H, p. 14-15

Comme pour tous les autres amateurs, ce qu'il aime est le résultat de sa pratique de contact avec la chose qu'il aime, de ses interrogations sur la pertinence des prises qui produisent la beauté. Les goûts sont donc le résultat d'une pratique et non un donné préalable qui organiserait les préférences, malgré soi.

L'amateur est un cas intéressant car il montre comment un acteur peut se réapproprier activement les pratiques qui produisent ses goûts pour produire un contact toujours plus rapproché avec les choses qu'il aime. Ces pratiques qui mêlent étroitement l'amateur la chose qu'il aime et les techniques pour aimer montrent cependant deux facettes : la production de la sensibilité qui permet le contact et l'interrogation sur la qualité de ce contact. Certains amateurs ne pratiquent que la première en rejetant parfois la seconde comme élément perturbateur et désagréable du contact établi. Les autres s'engagent dans des pratiques réflexives qui induisent une dynamique des goûts.

La production de la sensibilité emprunte plusieurs voies ; elle peut passer par des techniques de contact, s'appuyer sur la sensibilité des autres, ou sur des « remparts de la perception », comme l'évitement du snobisme ou des illusions de la perception, ou encore des délimitations plus ou moins arbitraires ou molles qui permettent selon les amateurs de limiter le champ de leur passion ou au contraire de ne pas le brider.

Dès lors ce que l'amateur aime est le résultat de ce à quoi il est ou se rend sensible. La pratique engagée avec l'objet délimite les prises qu'elle peut faire naître.

- « Moi je n'ai jamais su conduire, cela ne m'intéresse pas d'apprendre à conduire. Pilote cela m'emmerde. Beaucoup ce sont des pilotes, qui aiment cela. »

H, p. 14

À un certain moment de sa pratique l'amateur de voitures a fréquenté un club d'amateurs de voitures anciennes. Mais il n'y est pas resté, les pratiques engagées par les autres fortement tournées autour de la conduite et du pilotage ou encore de la recherche historique autour des voitures ne l'intéressaient pas.

- *« Qu'est-ce que tu lis dans les revues*

- Je n'y connais rien. Ce que je lis, je veux voir la puissance. Je veux qu'il y ait énormément de chevaux. Parce que c'est très amusant à conduire. C'est pour cela à un moment je voulais acheter ... - c'est des voitures un peu rastaquouères parce que c'est de la production industrielle cela - des Corvettes, des voitures américaines parce que ce sont des moteurs de 7 litres qui sont très très puissants. Et j'ai pas les moyens de m'acheter une AC Cobra. C'est des voitures de collection et cela vaut 3 ou 4 millions.

- *Cela te plairait.*

- Oui bien sûr. J'ai un copain qui en a une. C'est amusant, mais c'est un gadget.

- *Un gadget à 3 millions*

- Tu t'en fous tu la revends 4 l'année d'après. Parce que c'est comme un mode de collection, c'est pareil. Cela ne perd pas de valeur. Tandis que la Maserati, cela en perd... il n'y a qu'à voir (« son accident ») C'est un produit de consommation. C'est autre chose. »

H., p. 6

Sa pratique est orientée par un contact particulier, différent d'autres amateurs. Les prises qu'une même voiture livre à un autre amateur s'avèrent sans objet, c'est-à-dire sans intérêt pour lui. Les prises qui organisent le contact étroit entre cet amateur et les voitures qu'il aime seraient sans doute dénoncées comme

arbitraires ou factices, car sans support dans l'objet, par d'autres amateurs sensibles à l'intérêt d'une Ferrari par exemple.

Les frontières que l'amateur pose à l'univers des choses qu'il aime peuvent être arbitraires, des principes, « je suis amateur de vins, pas d'alcool », elles peuvent aussi être le résultat de la qualification que sa pratique produit comme l'amateur ci-dessus qui, dans son amour des voitures, ne parvient pas à aimer les voitures de course. Elles peuvent aussi être subverties par cette même pratique comme pour cet amateur de Bordeaux :

- « J'ai découvert des vins, la Bourgogne. En fait ce qui s'est passé, c'est que Marc est parti en Bourgogne et j'ai eu une folie pour les Bourgogne qui a duré très longtemps quasiment 10 ans. »

GM p. 3

De la même manière, on peut aimer les livres pour leur page de garde, pour leur fabrication, pour le texte...

- « Alors autre chose, un lecteur amateur ce n'est pas un bibliophile. L'amateur de beaux livres ce n'est pas la même chose. Je ne suis pas du tout amateur de beaux livres. J'aime bien avoir un livre qui présente bien, qui ait une belle présentation, mais je ne suis pas amateur de beaux livres ? Je n'ai pas acheté des incunables du 16^e 17^e. Je m'en fiche, c'est une autre passion [...] Mais je n'ai pas du tout une passion... pour ... je n'irais jamais acheter une édition sur papier de Hollande de A la recherche du temps perdu de Marcel Proust. Je n'en n'ai pas les moyens et puis deuxièmement cela ne me viendrait même pas à l'idée. Tout comme je ne suis pas non plus fanatique des autographes. Mais quand j'achète un livre, je préfère l'acheter dans une bonne collection que dans du Folio. »

FR, p.12&13

Cet espace dévolu à la passion et qui peut évoluer avec la pratique, délimite le contact de l'amateur avec la chose et le plaisir à en tirer. Ce sont les goûts des amateurs.

Ainsi les goûts apparaissent comme le résultat d'une pratique, et non comme un donné social, psychologique et physiologique qui s'imposerait aux amateurs, et qu'ils subiraient. Les goûts ne sont pas figés, mais le moteur de leur changement ne se réduit ni à la distinction ni à la production des modes dont l'utilisation dans la pratique même des amateurs reste à étudier.

Les goûts décrits dans cette partie se présentent non pas comme deux caractéristiques indépendantes, la qualité de la chose d'un, les préférences de l'amateur de l'autre ; mais comme une rencontre sans cesse travaillée et réfléchie, réactualisée au fil des expériences. Les goûts des choses et des amateurs apparaissent bien comme le résultat de leurs contacts mutuels ; ils ne sont ni préexistants, ni figés.

La production de la permanence de la perception pourrait sans doute être observée dans deux cas : chez les personnes qui réduisent leur sensibilité sous l'effet par exemple d'une prise dominante, ce que font les amateurs pour borner le champ de leur passion – « ce n'est que du bruit », « pour moi cela n'a goût que l'alcool à brûler » ; chez les personnes qui évitent le contact – « je n'aime pas cela donc je n'en pratique pas » ; enfin chez certains amateurs qui concentrent leur consommation de vin par exemple sur un unique produit et en norment la consommation³³ afin de s'assurer la permanence de leur contact

³³ C'est aussi ce que font l'analyse sensorielle et la physiologie pour parvenir à définir la « bonne » perception.

avec la chose et donc de leurs goûts. L'observation de telles situations mettrait sans doute en évidence les contraintes que doit s'imposer un tel amateur qui doivent confiner à la « maniaquerie ».

Les théories explicatives des goûts se heurtent à leur variété, à leur dispersion qui sont présentées comme découlant d'une kyrielle de « micro facteurs », venant brouiller un mécanisme ou l'expression d'une détermination « de fond ». Nous pensons au contraire, que les goûts ne sont ni variés ni semblables. Ils sont le résultat des pratiques de contact mobilisées et de l'accumulation des expériences réalisées par l'amateur. Les goûts qui semblent rassembler certains « nouveaux amateurs » autour de phares dont la réputation est solidement établie, grands produits, grands auteurs..., tout comme ceux qui unissent des amateurs de très longue pratique, sont sans doute le résultat de l'engagement et des pratiques mobilisées. De vieux amateurs qui ont tout éprouvé, tout essayé, réessayé, testé, discut..., se retrouvent à souligner la résistance de « grandes œuvres », à en disqualifier d'autres. Des amateurs plus novices reproduisent eux aussi les mêmes pratiques dans la tentative de produire le plaisir qui semble promis à la pratique des grandes œuvres. Entre les deux, les chemins de la production des plaisirs se perdent dans la profusion des possibilités de construction de contact, dans les méandres des expériences isolées et de leur interprétation.

Amateurs et « non amateurs »

Tous les amateurs que nous avons décrits dans cette partie sont engagés dans des pratiques de contact à la fois intenses et réflexives. Par ces techniques, ils se rendent sensibles aux choses qu'ils aiment ; en éprouvant leur plaisir, c'est-à-dire en mettant à l'épreuve la capacité de la chose aimée à plaire et la leur à produire le plaisir, ils modifient, déplacent, transforment leurs contacts et leurs techniques de contact avec la chose aimée.

Nous n'avons pas présenté d'exemple d'amateur non réflexif, c'est-à-dire d'amateur qui aime par accumulation d'expérience, en évitant la mise en mots ou en théorie esthétique du plaisir ou des techniques de contact. Effectivement, ces amateurs ne produisent pas de discours sur leur pratique et l'entretien ne produit guère de données exploitables par le sociologue. Si les entretiens avec les amateurs réflexifs sont un vrai plaisir pour le sociologue car il suffit d'amener l'amateur sur ses sujets de prédilection pour qu'il se livre, semble-t-il, avec le plus grand plaisir, les entretiens avec les amateurs non réflexifs semblent toujours « rater ». Ceux que nous avons eus commencent par un étonnement de l'amateur qui n'a « rien à dire » sur sa pratique ; suit souvent une longue suite de digressions entrecoupée de dénonciations sur la mode, la nouvelle vogue du vin dans le cas d'un amateur de vin, les passions « artificielles », « ostentatoires » des nouveaux buveurs. La pratique elle-même ne produit pas plus de discours que l'expression directe du plaisir : « hum c'est bon... », « c'est magnifique... ». Il faudrait pour étudier ces amateurs pouvoir les suivre et les observer sur de longues durées pour saisir la nature de l'attachement qui se produit au fil de cette pratique. Mais il ne faudrait pas conclure de l'incapacité de la méthode sociologique à produire des données exploitables qu'ils n'aiment pas ou qu'ils subissent des goûts imposés par des déterminations qu'elles soient sociologiques ou physiologiques.

Que disent enfin les amateurs des « non amateurs », des autres pratiques de plaisir ? Sont-elles, elles, le résultat d'un apprentissage social ? Les fêtes sociales, pratiques de production de plaisir, ne sont-elles que des conventions, des rites, des pratiques distinctives ? La structure d'un menu, d'un mariage... ne sont-ils que de la culture ? Le plaisir qu'elles engendrent est-il « culturellement appris » ? Mais alors que signifie, quel est le contenu de cet apprentissage ?

Il est possible que ce que l'on nomme souvent rites sociaux, conventions, soient des pratiques de contact avec les choses, pratiques conventionnelles, certes, répétées, mais qui permettent le cumul d'expériences semblables et par conséquent la comparaison et la production de préférences et finalement de plaisir.

Conclusion

Pour une pragmatique du goût

Cette recherche s'est proposée de revenir sur les problèmes posés à la sociologie de la culture par la question du goût. Il est temps d'en tirer provisoirement quelques leçons de méthode et de théorie — sachant que le programme tracé porte autant sur le futur que sur les enquêtes réalisées, celles-ci demandant elles-mêmes à être reprises, retravaillées sous des angles divers, au fur et à mesure que nous avancerons. La sociologie du goût a adopté de façon très générale une conception critique devenue hégémonique, qui ne le conçoit que comme un jeu social passif et ignorant de lui-même.

Comment intégrer ce qu'a apporté la sociologie (le caractère surdéterminé des goûts, leur fonction de marqueurs des identités et des différences sociales, leur fonctionnement ritualisé, les rapports de domination entre haute culture et

cultures populaires...³⁴), sans avaliser la réduction ainsi opérée de pratiques réelles à leurs déterminismes sociaux cachés ? Nous avons commencé à explorer une autre hypothèse : le goût comme modalité problématique d'attachement au monde. Il est possible de l'analyser, selon cette conception pragmatique, comme une activité réflexive, corporée, cadrée, collective, équipée, produisant dans le même geste les compétences d'un amateur et le répertoire des objets auxquels il tient.

Prendre au sérieux le grand amateur

Passée maîtresse dans l'analyse des déterminants cachés des pratiques culturelles, la sociologie du goût a en effet ouvert la voie à une comptabilité précise de ce qui, naguère, relevait par principe de l'inchiffrable. Les résultats de cette approche sont précieux. Elle a, de façon irréversible, réintroduit les pratiques culturelles et les goûts dans un monde réel, fait de possibles mais aussi de contraintes, les rapportant à la fois à des circonstances et des conditions (matérielles, techniques, économiques, institutionnelles), et à des facteurs déterminants (même si ceux-ci se sont trop vite trouvés réduits d'une part aux CSP du milieu familial et aux contacts avec des pratiques culturelles dans la jeunesse, et d'autre part au cursus scolaire et, éventuellement, artistique).

34 Parmi d'innombrables références, cf. R. Hoggart, La culture du pauvre, Paris, Minuit, 1970, A. Toffler, The Culture Consumers, Baltimore, Penguin Books, 1965, R. Williams, The Sociology of Culture, New York, Schocken, 1982, P. Bourdieu, La Distinction. Critique sociale du jugement (*op.cit.*), M. Lamont, M. Fournier, (ed.), Cultivating Differences: symbolic boundaries and the making of inequality, Chicago, University of Chicago Press, 1992, C. Mukerji, M. Schudson, (ed.), Rethinking Popular Culture, Berkeley CA, University of California Press, 1991, D. Crane, (ed.), The Sociology of Culture, Cambridge MA, Blackwell Publishers, 1994.

Mais il faut prendre la mesure des limites de cette approche. En particulier, critiquer la théorie de l'acteur très restrictive qu'implique la sociologie critique, et d'abord sa vision totalement passive de l'amateur. Il est au pis un "cultural dope", qui se trompe sur la nature de ce qu'il fait, au mieux le sujet passif d'un attachement dont il ignore les véritables déterminations, révélées malgré ses résistances par d'impassibles statistiques. Sa relation à la culture ou aux objets de sa passion fait l'objet d'une analyse purement négative, montrant qu'elle n'est pas ce qu'elle croit être. Dans cette optique, les goûts sont radicalement improductifs : les objets sur lesquels ils portent ne sont que des signes arbitraires, les sujets qui croient aimer ne font que reproduire la hiérarchie des positions sociales. Le goût est le masque posé par la culture sur la domination ³⁵.

Il serait bon que la sociologie prenne l'amateur plus au sérieux, voire avec plus de respect. En concevant le goût comme activité réflexive des amateurs ³⁶, il est possible de redonner leur importance à la fois aux objets sur lesquels portent ces pratiques, aux formats et aux procédures souvent très élaborés que les amateurs mettent en œuvre et discutent collectivement pour en assurer la

³⁵ On doit à P. Bourdieu (*op. cit.*) cette reformulation radicale de la question classique des inégalités culturelles, au point qu'elle a eu elle-même tendance à recouvrir les autres formulations, en particulier celles qui se sont occupées de la culture populaire dans une démarche plus ethnologique ou historique.

³⁶ V. S. Maisonneuve, G. Teil, A. Hennion, « Le goût comme un "faire ensemble" » (*op. cit.*).

félicité³⁷, à la nature de l'activité ainsi déployée, aux compétences qu'elles supposent et donc, surtout, à leur capacité créatrice, et non seulement reproductrice : à ce qui arrive à travers ces attachements, à ce qu'ils permettent de produire, tant du côté des objets que du côté des collectifs, des relations aux autres et à soi, et des amateurs eux-mêmes. Le goût, la passion, les diverses formes d'attachements ne sont pas des données premières, des propriétés fixes des amateurs, que l'analyse n'aurait qu'à déconstruire. Les publics sont actifs et producteurs, ils ne cessent de transformer aussi bien les objets et les œuvres que les performances et les goûts. Insistant sur le caractère pragmatique et performatif des pratiques culturelles, l'analyse peut mettre en évidence leur capacité à transformer et à créer des sensibilités nouvelles, et non à seulement reproduire sans le dire un ordre existant³⁸.

L'exemple de la musique

Le cas de la musique est exemplaire pour un tel projet, à la fois à cause de la variété de ses genres (musiques populaires, orales, savantes, électroniques, commerciales...), et du déploiement de ses pratiques sur un continuum de médiations : instruments, partitions, répertoires, interprètes, scènes, médias, supports... En s'appuyant sur l'analyse de ces médiations, il est possible de sortir

³⁷ Et en cela, pour reprendre l'opposition décisive formulée par L. Boltanski et L.

Thévenot in De la justification, Paris, Gallimard, 1991, notre démarche s'inscrit tout à fait comme une sociologie *de la critique* et non comme une *sociologie critique*.

³⁸ Ce sont ici les analyses de la culture populaire et les "rock studies" anglo-américaines qui ont montré le chemin ; voir P. Willis, Profane Culture, London, Routledge & Kegan Paul, 1972, D. Hebdige, Subculture. The meaning of style, London-New York, Methuen, 1979, S. Frith, Performing Rites, Cambridge, Harvard University Press, 1996, J. Frow, Cultural Studies and Cultural Values, Oxford, Clarendon Press, 1995.

de l'opposition stérile entre savoirs musicaux et analyses sociales qui caractérise les études sur la musique ³⁹, encore redoublée dans la pratique et l'organisation des disciplines par les oppositions de traitement auxquelles sont soumis les genres, selon qu'ils relèvent de la musique classique ou savante et se trouvent affectés à la musicologie, qu'ils relèvent des musiques traditionnelles et sont attribués à l'ethnomusicologie, ou qu'ils fassent partie des musiques populaires modernes, auquel cas ils sont en priorité pris en charge par les sociologues, les "cultural studies" et les historiens du temps présent ⁴⁰.

D'un côté, des sciences de l'objet rejetant les « aspects » sociaux de la musique dans un autour accessoire de l'œuvre. De l'autre, une sociologie de la musique qui, faute de s'être dotée de « prises » spécifiques pour se saisir des objets musicaux, s'est contentée de tourner autour d'eux, pour doter la musique d'un contexte ou la transformer en prétexte à des jeux dont les véritables déterminations sont sociales. Qu'il s'agisse, négativement, dans le cas de la musique savante, de n'en faire que l'enjeu illusoire des mécanismes de la distinction et de la naturalisation de la domination sociale ; ou, de façon plutôt positive dans le cas des musiques populaires, de montrer sa capacité à exprimer et à réaliser des identités nouvelles, des générations et des groupes, des modes et des styles de vie, dans les deux cas la musique n'existe plus comme telle, elle n'est plus que le support indifférent du jeu social.

³⁹ C'était l'objet central de la thèse d'A. Hennion sur la médiation musicale. Voir [La passion musicale. Une sociologie de la médiation](#) (*op. cit.*).

⁴⁰ Voir A. Hennion, « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », [Musurgia](#) V-2, 1998: 9-19.

Pour dépasser cette dualité, préjudiciable à l'analyse, il est possible de formuler à partir de ce constat les règles de méthode d'un programme de recherche sur un objet tel que la musique :

— respecter la spécificité de l'objet (contre une sociologie critique trop prompte à faire disparaître tous les objets en les transformant en enjeux sociaux ou en rituels),

— sans pour autant le prendre pour acquis cet objet musical (contre une musicologie au contraire trop positiviste, qui considère son existence comme une évidence et qui surtout, sur le plan pratique, redouble cette absence d'interrogation critique en confondant pour l'essentiel la musique avec la partition écrite) 41 ;

— s'intéresser systématiquement aux médiations par lesquelles passent les relations musicales réelles, dans leur diversité historique et géographique, et non les réduire au rang d'instruments ou de moyens plus ou moins fidèles, ne faisant que transporter des objets musicaux autonomes, qui pourraient s'analyser de façon indépendante ;

— enfin, analyser les lieux et les scènes, les dispositifs et les conditions concrètes de la performance et de l'écoute musicales comme parties intégrantes de la musique, producteurs de l'écoute, et non comme moyens de réalisation d'un événement musical devant un sujet musicien dont, de façon symétrique, les compétences et la perception seraient analysables de façon autonome.

41 Voir par exemple les critiques formulées contre ces présupposés de la musicologie par A. Durant, *Conditions of Music*, London, Macmillan, 1984, et J. Kerman, *Contemplating Music*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1985.

Un allié de choix, l'histoire de l'art...

C'est ici que, en nous appuyant sur l'histoire de l'art, nous voudrions montrer la nécessité d'opérer un double mouvement de bascule, faisant passer d'une conception fondée sur la sociologie critique de la musique à une conception pragmatique du goût. Car cette prise en compte médiée et spécifique des enjeux musicaux suppose à la fois qu'on passe d'une interrogation sur les disciplines de la musique et d'une critique des approches existantes — donc d'une réflexion sur ce qu'il convient de faire de cet objet mouvant, la musique, avec les outils sociologiques et musicologiques dont nous disposons — à une interrogation sur ce que fait la musique — et donc, à une pragmatique de la musique. Et en même temps, de passer d'une focalisation centrée sur la musique à une interrogation centrée sur l'écoute, sur l'amateur, sur le goût⁴². Les deux mouvements se correspondent, bien sûr, l'un caractérisant en termes d'approche le basculement pragmatique à opérer, l'autre en termes d'objet d'analyse.

Pour réaliser ce mouvement, nous avons vu que les partages disciplinaires ayant cours dans le domaine musical encombrant plus qu'ils permettent d'avancer, leur critique ne suffisant pas à produire du neuf. Mais nous pouvons nous appuyer sur l'histoire de l'art. Une fois que tout le monde a fini par s'accorder sur la pauvreté et l'arbitraire des analyses d'inspiration marxiste en

⁴² Voir, pour l'histoire sociale de la musique, M.S. Morrow, Concert Life in Haydn's Vienna, Stuyvesant NY, Pendragon Press, 1989, et J.H. Johnson, Listening in Paris, Berkeley, University of California Press, 1995 ; en sociologie, voir les travaux de T. DeNora, par exemple Music in Everyday Life, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, et en anthropologie ceux de J. Cheyronnaud, Musique, politique, religion, Paris, L'Harmattan, 2003, et D. Laborde, par exemple in De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion, Paris, L'Harmattan, 1997.

termes de reflets et de superstructures, des auteurs comme F. Haskell ou M. Baxandall ont par exemple, depuis des perspectives opposées, trouvé des chemins de traverse, et permis de sortir leur discipline de l'oscillation entre l'exégèse infinie des œuvres et le remplacement impuissant de celles-ci dans un contexte social et politique désespérément incapable de parler d'elles ou de les faire parler. En s'intéressant au regard, aux usages, aux collections, aux gestes, au parcours des œuvres, à la formation du goût ⁴³, ces auteurs ont déjà opéré le basculement que nous avons décrit, pour des raisons voisines et avec des effets analytiques, théoriques et méthodologiques analogues : leurs travaux montrent que les fameuses « œuvres elles-mêmes », ces absolus de la beauté, n'ont pas arrêté, historiquement, de changer de sens, de formes, de places et de sens, aussi vite que les jugements portés sur elles ; et surtout, qu'à travers leurs supports, leurs restaurations, la façon dont elles ont été rassemblées, présentées, commentées, reproduites, elles ont continuellement reconfiguré le cadre de leur propre appréciation.

La leçon est forte. Elle nous dit que l'histoire du goût ne s'ajoute pas à celles des œuvres, pas plus qu'elle ne vient opposer les principes de la réception à ceux de la création ⁴⁴ : il n'est pas possible de faire le départ entre les deux. Les

⁴³ Par exemple, M. Baxandall, L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, Paris, Gallimard, 1985, et F. Haskell, La Norme et le caprice. Redécouvertes en art, Paris, Flammarion, 1986.

⁴⁴ Sans que cela diminue en rien leur apport décisif sur toutes ces questions, c'est là une limite de l'approche proposée par les théories de la réception, v. W. Iser, L'acte de lecture, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1985 [orig. 1978], H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978 [orig. 1972]. Sur le même cas de la lecture, on trouve une conception beaucoup plus proche des pratiques, illustrant l'existence d'un continuum varié de pratiques allant du texte écrit à ses "performances" orales, in R.

œuvres « font » le regard qu'on porte sur elles, et le regard fait les œuvres. Cette histoire mêlée ne débouche donc pas sur une théorie de l'arbitraire, au sens où la variété infinie des situations et des appréciations conduirait à douter de la possibilité même d'établir quelque lien que ce soit entre les œuvres et le goût qu'on leur porte. Tout compte, au contraire ce modèle demande toujours plus de liens, plus d'attachements, plus de médiations, en mettant l'accent sur la co-formation d'un ensemble d'objets et du cadre de leur appréciation. De façon progressive, chaque pas modifie à la fois la perception future et le catalogue passé des œuvres, dans des reconfigurations qui ne cessent de récrire leur propre histoire pour développer leur avenir, et qu'on ne peut autonomiser sans prendre pour argent comptant ce qui n'est qu'une version historique parmi d'autres du répertoire et des goûts.

Une théorie des attachements

Loin de rendre toute analyse impuissante, et de renvoyer vers des causes externes et opposées (esthétiques, sociales, psychologiques...) ceux qui s'obstinent à vouloir des interprétations plus fermes (ce qui est bien rassurant, car cela refait de chaque œuvre un simple cas particulier d'un principe général), l'exemple de l'histoire de l'art montre qu'il est possible et fertile de re-localiser ces mises en relation d'éléments sociaux, artistiques, religieux, décoratifs, personnels, de faire de chaque cas particulier un faiseur de relations générales. Les rapports n'avancent pas comme des corps d'armée dirigeant chacun leurs forces selon leur logique propre, ils se nouent de façon croisée, réciproque, continue.

Chartier, Pratiques de la lecture, Paris, Payot, 1993. J.-C. Passeron et E. Pedler ont suivi aussi cette ligne d'analyse, en développant l'aspect sémiologique et pragmatique de la réception.

L'analyse que font par exemple Haskell et Penny de la montée puis de la chute du goût pour les statues romaines ⁴⁵ ne nous épargne aucun détour, par les jardins des patriciens de la Renaissance, les boutiques des margoulins approvisionnant les envahisseurs français, les catalogues des graveurs, les débats des professeurs de sculpture, les ateliers des copistes, les voyages des érudits et des archéologues. Mais elle n'évite pas pour autant les « grandes questions » dans une accumulation de détails relativistes. Elle n'aboutit pas à dire que tout dépend de tout, au sens où n'importe quoi aurait pu prendre la place des statues : au contraire, à la suite des Italiens en quête de leur passé classique, des Français en train d'inventer dans leurs musées l'homme moderne universel, des Anglais installant le marché privé des œuvres d'art, des Allemands donnant une base philologique solide à l'histoire ancienne, se trouvent peu à peu dessinés les contours de ce qui constitue aujourd'hui les principales « dimensions » du monde de l'art : l'expression d'une identité, la prétention à une beauté universelle, un prix sur chaque œuvre, enfin un patrimoine répertorié... Par un joli tour de force, Haskell et Penny nous montrent en fin de parcours les critères mêmes que les statues ont permis d'élaborer — le classicisme, la notion d'original — venir les faire tomber de leurs socles, une fois qu'elles seront devenues de pâles copies d'originaux grecs, eux-mêmes pour la plus grande part définitivement perdus...

Mais le mot de dimension suggère qu'il s'agirait là de la simple distribution disciplinaire des divers aspects de la réalité artistique : nous lisons l'art avec les lunettes de l'économie, de l'histoire, de l'esthétique, et même parfois avec celles

45 F. Haskell et N. Penny, Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900, Paris, Hachette, 1988. Pour un développement de la leçon qu'on peut ainsi tirer des travaux de ces historiens, voir A. Hennion, « Hercule et Bach : la production de l'original », Revue française de musicologie 84 (98-1), 1998: 93-121.

de la sociologie du goût. Constructivistes au sens le plus fort du terme, les récits de Haskell ou de Baxandall nous montrent au contraire l'art écrivant peu à peu le cadre dans lequel nous le « comprenons », à tous les sens du terme : tout le travail qu'il a fallu pour que se dégagent ainsi des systèmes de circulation, de valorisation, de jugement et d'appréciation ; et réciproquement, tout ce que l'installation de ces réseaux reliant par des moyens précis des œuvres et des amateurs a modifié des œuvres elles-mêmes — y compris les œuvres du passé, jusque dans leurs traits les plus matériels. Cette analyse des mécanismes précis de co-production de la valeur des objets d'art (ou plutôt de leurs valeurs) nous fait passer sans solution de continuité du plus local au plus global, de la matière et de l'emplacement physique de tel tableau ou de telle statue, à leur restauration, à leur exposition et à leur conservation, à la série de leurs reproductions et de leurs copies, jusqu'aux jugements les plus généraux sur l'esthétique ou au fonctionnement le plus abstrait d'un marché international : cette série de médiations est hétérogène mais continue, la production du monde de l'art se fait par passages, ajouts, transformations croisées, et non par superposition de « dimensions » et de facteurs que le savant extrairait lui-même par son analyse 46.

Le « basculement » pragmatique

Nous voici, grâce aux historiens d'art, mieux à même de comprendre une signification plus fondamentale du basculement dont nous parlions : non pas seulement un changement d'objet (des œuvres elles-mêmes au goût), ni même un changement de méthode (de l'analyse frontale et de l'abstraction de diverses dimensions, au suivi méticuleux des médiations réellement empruntées), mais

46 La démarche peut avec profit être mise en relation avec la théorie des « mondes de l'art » de H.S. Becker, Les Mondes de l'art (*op. cit.*).

un changement de statut de l'interprétation elle-même. L'expliqué devient l'expliquant. Les variables qui servaient d'étalons sont en fait le produit de l'histoire qu'ont écrite les œuvres auxquelles nous les appliquons. Les causes ne viennent pas d'en haut, des disciplines qui « se penchent », comme on dit très justement, sur l'objet de leur attention, mais d'en bas, du lent cheminement qui a produit la réalité étudiée, et conduit (parfois) à l'élaboration autonome de disciplines et de genres entiers 47.

Les historiens nous ont guidés, qui n'ont eu de cesse de rappeler combien l'écriture de l'histoire était d'abord une archéologie de sa propre écriture 48. Mais ce basculement s'exprime tout aussi vigoureusement dans le présent, sur un plan synchronique : c'est le mot de pragmatique qui le dit bien, cette fois. Des musiques se font, elles font leur monde et leurs écouteurs, et elles ne se mesurent qu'à travers ce qu'elles font. De même que la musique est une histoire écrivant sa propre histoire, elle est une réalité faisant sa propre réalité. Les points de méthode sont les mêmes : il faut passer par chaque médiation, regarder chaque dispositif, voir agir chaque situation, et suivre la façon dont des morceaux, des langages, mais aussi des corps, des collectifs, des objets, des écrits, des façons d'apprécier et des moyens d'écouter circulent, produisant à la

47 On peut se demander, dans le cas du rock, si, au delà du phénomène adolescent, ce n'était pas le sens profond du recours si fréquent au terme de « génération » pour caractériser ce mouvement dans les années 1960-70 ; voir en particulier les analyses de Hebdige (*op. cit.*), C. Gillett, *The Sound of the City*, New York, Souvenir Press, 1972, et S. Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*, New York, Constable, 1981.

48 Nous nous référons bien sûr à M. de Certeau, qui rappelait que l'histoire s'écrit toujours au présent, et que « le "retour aux sources" est toujours *aussi* un modernisme... », in *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.146.

fois des ensembles d'œuvres ou des styles de musique qualifiés et commentés, et des publics prêts à les accueillir.

Cette circularité générale, là encore, ne renvoie pas à l'arbitraire stérile d'un jeu sur des codes, mais à la co-formation d'objets musicaux porteurs de différences de plus en plus élaborées, d'auditeurs de plus en plus aptes et désireux de les percevoir et d'y trouver leur compte, et plus généralement des cadres collectifs qui permettent à cette activité de se déployer, dans toute sa diversité. C'est ce qui demande d'élaborer une pragmatique du goût ⁴⁹.

Autrement dit, notre projet est de rendre son caractère productif, ou, selon l'usage anglais plus précis, son caractère performatif à l'activité qu'est le goût, au lieu d'en faire un « constat ». Dire qu'on aime le rock ⁵⁰ ou l'opéra — et ce qu'on aime, comment on aime, pourquoi, etc. — c'est déjà aimer, et réciproquement. La musique est événement et avènement, ce qui veut dire qu'elle sort indéfiniment transformée de tout contact avec son public, car elle dépend de manière indissociable de son écoute. Goûter, ce n'est pas signer son identité sociale, se coller une étiquette de conformité à tel ou tel rôle, obéir à un rite, ou lire passivement selon ses compétences des propriétés « contenues » dans un produit. C'est une performance : cela agit, cela engage, cela transforme, cela fait sentir.

⁴⁹ Sur cette conception de la pragmatique, d'abord élaborée à propos du langage, voir J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 ; pour un essai d'application à la musique, sur le cas des musiques populaires, voir R. Shusterman, *L'art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1991.

⁵⁰ Ou plutôt, en l'occurrence, qu'« on est un rocker » — ici tous les mots comptent.

C'est ici qu'il a fallu prendre un autre tournant, vers l'amateur⁵¹, le pratiquant, le fan. Non pas pour étudier les sujets au lieu des objets, ou pour opposer les déterminismes sociaux aux injonctions esthétiques. Mais pour partir de celui qui fait quelque chose de la musique. C'est le meilleur moyen de ne pas prendre la musique pour un donné. C'est le goût comme activité qui nous intéresse, ce n'est pas l'amateur « lui-même », qui prendrait la place des œuvres « elles-mêmes » (avant de disparaître lui aussi, sous ses déterminismes sociaux, d'un coup de baguette magique appliqué par le sociologue). Formulée ainsi, l'hypothèse n'a aucune raison de renvoyer vers un sujet, plus que vers la multitude d'éléments nécessaires au déploiement de l'écoute⁵² : cette activité, c'est d'abord un cadre, un collectif, l'ensemble des dispositifs matériels et discursifs de l'appréciation⁵³, l'accumulation de façons de faire, d'entraînements, et de nombreux objets et supports sur lesquels l'appuyer. Et c'est aussi un corps, un esprit qui se fait à la musique — mais qui précisément se produit peu à peu dans la musique, avec elle, et non face à elle, celle-ci ne servant qu'à « révéler » les compétences virtuelles d'un sujet universel.

51 Nous utilisons ce mot, comme celui de « goût », dans le sens le plus large, pour renvoyer à toute forme de passion, d'amour, d'attachement à des choses ou à des pratiques précises, et non au sens restreint d'un goût cultivé centré sur la bonne connaissance de l'objet lui-même.

52 Voir le beau livre de P. Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

53 Ce que D. Laborde analyse comme les « dispositifs d'adresse », v. « Gould dans Bach. Un service public de l'émotion musicale », *Gradhiva* 17 (1995): 95-110, repris in Laborde, 1997 (*op.cit.*).

Le caractère réflexif des théories du goût

C'est pour cela qu'il faut revoir le rapport entre les théories du goût et les amateurs : l'analyste fait partie de ce grand processus de production collective. Loin d'en proposer des analyses surplombantes, les diverses disciplines qui se battent entre elles pour imposer une définition du goût (par les produits, par les rites sociaux, par les interactions, par la physiologie du goûteur, etc.), instrumentent et élaborent divers aspects du goût. Mais ensuite, à partir de ce travail, elles se livrent à un jeu curieux, qui consiste à choisir arbitrairement l'un de ces aspects, à l'autonomiser, à faire de son élaboration disciplinaire un savoir supérieur échappant aux acteurs, et enfin à le leur retourner comme un déterminisme agissant sur eux à leur insu — qu'il s'agisse, pour prendre les deux positions dominantes, de renvoyer le goût au jeu social de l'identité et de la différence, ou aux propriétés du produit, déterminantes mais toujours « masquées » ou mal perçues, à cause de mille biais (liés selon les auteurs à la question de la formation du goût, aux stratégies commerciales des intermédiaires faisant écran, ou à la culture et à ses catégories pré-formatées 54).

Si on leur redonne leur position performative et non constative, au lieu de les laisser se battre entre elles pour rendre le mieux compte d'un même objet livré à leur concurrence, ces réductions théoriques doivent être remises en situation, composées pratiquement entre elles (même si elles sont théoriquement incompatibles), et rendues aux acteurs eux-mêmes : ce sont les amateurs qui, collectivement et en s'appuyant sur de multiples dispositifs continuellement

54 Voir in G. Teil, Aimer le vin : pratiques de la perception (*op. cit.*), une recension des diverses positions adoptées pour « expliquer » les écarts entre « le » goût et le « goût », celui qu'ont les choses et celui qu'ont les personnes.

remis en cause, ne cessent de composer leur savoir-goûter en mobilisant selon les besoins, qui une sociologie locale, qui une épreuve sur les effets du produit, qui une physiologie située de leur sensations, qui un règlement des dispositions spatio-temporelles et instrumentales de la dégustation. Au lieu d'extraire de leur travail telle dimension pour la transformer en variable externe et explicative, il faut travailler à remodeler une théorie composée et proche d'eux, « accompagnant » (le vieux sens de la méthode) ce travail productif, qui fait feu de tout bois.

En définitive, le basculement pragmatique impose donc aussi une réforme profonde du statut des théories du goût : pour le dire de façon caricaturale, elles seraient chacune la rationalisation excessive, purifiée et concurrentielle d'un savoir efficace et composé en situation. Et le bon objet théorique, cela deviendrait la prise en compte réflexive de cette auto-formation pragmatique du goût par les amateurs eux-mêmes, non la réduction critique du goût réel par sa soumission à une interprétation purifiée.

L'enjeu de l'analyse s'élargit : il s'agit de rendre compte des attachements, des goûts, des façons de faire et des plaisirs de l'amateur, comme d'une activité à part entière et d'une compétence élaborée, capable de se discuter elle-même, au lieu de n'y voir que le jeu passif de la différenciation sociale. Nous avons vu au contraire combien l'amateur est un virtuose de l'expérimentation, esthétique, technique, sociale, mentale, corporelle. Loin d'être le "cultural dope", l'idiot culturel des manuels de sociologie qu'évoquait Garfinkel, le grand amateur, sur lequel nous avons mis l'accent, est le modèle d'un acteur inventif, réflexif, étroitement lié à un collectif, obligé de mettre sans cesse à l'épreuve les déterminants des effets qu'il recherche, que ce soit du côté des œuvres ou des produits, du déterminisme social et mimétique des goûts, de la mise en condition du corps et de l'esprit, de l'appui sur un collectif, un vocabulaire et

des pratiques sociales, et enfin des dispositifs matériels et des pratiques d'accès et d'usage inventés pour intensifier ses sensations.

Redonner la parole à cette expression de l'amateurisme, c'est aussi montrer l'importance sociale et politique de cette technique de rapport à soi, aux autres et au monde, et à ce titre contribuer plus généralement à une meilleure compréhension des modalités hétérogènes de nos attachements. Plaider pour une sociologie pragmatique de l'amateur, ce n'est donc pas manifester quelque réserve que ce soit vis à vis des chiffres, repousser une sociologie quantitative au profit d'une ethnographie qualitative. Il ne s'agit pas de plaider pour le cœur et la passion contre la raison et la science, ni de compléter d'un envers subjectif plus attrayant la froide objectivité des mesures statistiques. Être scientifique, ce n'est pas se cacher derrière des chiffres, mais réaliser des mesures qui soient homogènes avec la métrique qu'on se donne : avec les hypothèses que l'on fait sur les êtres, les relations peuplant les espaces observés. Mesurer, objectiver, ne signifie pas transformer des acteurs humains en vecteurs passifs de déterminations qu'ils ignorent. Cela doit aussi consister, avant de mesurer des relations entre des éléments considérés comme fixes, déterminés — les pratiques culturelles d'un côté, leurs pratiquants de l'autre, caractérisés par diverses variables — à s'interroger de façon réflexive, à partir de l'expérience des amateurs, sur la façon dont se forment ces relations, et sur ce qu'elles changent des êtres.

Une activité composée

Ainsi compris comme un travail et une construction conduits dans la durée, le goût n'a rien à voir avec le face-à-face entre un objet et un sujet, tel que la querelle de doubles entre l'esthétique et la sociologie critique nous a habitués à le considérer. C'est une activité qui s'appuie sur de nombreux éléments hétérogènes.

— Ce travail passe par un collectif, qui donne le cadre, la pertinence de l'effort, garantit des résultats, guide, accompagne, met en mots, etc. Réciproquement, la production d'un goût « fait » ses propres collectifs, peu à peu définis et stabilisés par cette communauté, d'autant plus forte que justement elle n'est pas calculable et s'appuie sur des sensations, des corps, des gestes et des objets, et non sur une « volonté » générale, postulée par le philosophe de la politique, ou inversement sur une appartenance déterministe, réglée par les jeux sociaux.

— Il dépend des situations et des dispositifs du goût : cadrage temporel et spatial, outils, circonstances, règles, il faut à la dégustation ses façons de faire. Loin d'être révélatrice d'un caractère en réalité purement rituel ou arbitraire de nos goûts, leur importance signale le caractère conditionnel, au sens fort, du plaisir et de l'effet, sa non-dépendance mécanique à des produits d'un côté, à nos préférences de l'autre. Le goût dépend des dispositifs qui le font surgir, des techniques de présentation de soi que tant l'objet que l'amateur savent développer : comparaisons, répétitions, commentaires et discussions, essais et mise à l'épreuve de ses propres préférences, etc.⁵⁵ La convergence vers la stabilisation d'un goût plus savant, ou vers la diversité d'une pluralité de goûts, ou encore vers la versatilité d'un goût signe des temps et des identités, dépendra, dans chaque domaine, des formes que prend cet appareillage collectif du goût.

— Le goût comme travail suppose aussi un engagement du corps qui goûte. Là encore, rien de mécanique, ce corps qui goûte n'est pas un donné naturel, il est le produit de l'activité, c'est un engagement qui va de l'entraînement des facultés, au sens quasi sportif du terme, sur le long terme, au

⁵⁵ Voir G. Teil (*op. cit.*)

caractère actif de la mise en condition de soi au moment de goûter (au moment de la performance, pour rester dans l'image du sportif). C'est cette omission de l'engagement du corps dans le goût qui permet d'analyser ces scènes d'échec classiques, autour de la difficulté de faire partager ce qu'on aime : contrairement au rêve de l'amateur toujours enthousiaste pour convaincre un proche, et focalisé sur l'objet aimé, « cela » ne se transmet pas comme cela, à quelqu'un qui n'a pas « l'oreille à cela » — et ce qui semble être le comble du sublime, du bonheur, de l'excellent à l'un, « prêt » à le recevoir, laisse froid l'ami censé ne pouvoir résister à l'évidence...

— Enfin, le goût dépend des « retours » de l'objet goûté, de ce qu'il fait et de ce qu'il fait faire. Cette fois, l'évidence n'est un paradoxe que pour les sociologues, qui considèrent tout dans la relation de goût, sauf la présence et les effets du produit goûté ; mais cela ne signifie pas non plus une simple analyse de ses « propriétés ». L'objet ne « contient » pas ses effets ⁵⁶ — ce que l'esthétique a très bien élaboré en parlant d'œuvre : le goût se découvre précisément à partir de l'incertitude, de la variation, de l'approfondissement des effets qu'a le produit — et qui ne tiennent pas qu'à lui, mais aussi à ses moments, à son déploiement, et aux circonstances. On retrouve l'idée de performativité : les moyens mêmes qu'on se donne pour saisir l'objet — pour instrumenter son écoute, dans le cas de la musique — font partie des effets qu'il peut produire. C'est en ce sens qu'on peut dire que l'amateur a écrit la musique, autant que l'histoire de la musique a produit ses amateurs. Ils se sont formés l'un à l'autre.

⁵⁶ Voir É. Gomart, A. Hennion, "A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts", 1999 (*op. cit.*).

Le goût comme activité réflexive

Reprenons cette série d'hypothèses, dont le but est de suggérer le cadre d'une sociologie pragmatique du goût, compris comme activité productive d'amateurs critiques — par opposition à une sociologie critique du goût compris comme attribut déterminé de sujets passifs. La notion clé ici est en effet celle de réflexivité, à la fois comme modalité centrale de l'activité des amateurs eux-mêmes et comme méthode nécessaire pour en rendre compte pour le sociologue 57. Dire par exemple que l'objet musical ou le goût du vin ne sont pas donnés, mais résultent d'une performance du goûteur, performance qui s'appuie sur des techniques, des entraînements corporels, des épreuves répétées, et qui s'accomplit dans le temps, à la fois parce qu'elle suit un déroulement réglé et parce que sa réussite est hautement tributaire des moments, c'est renvoyer dans une large mesure la possibilité même d'une description au savoir-faire des amateurs. Le goût, le plaisir, l'effet ne sont pas des variables exogènes, ou des attributs automatiques des objets. Ils sont le résultat réflexif d'une pratique corporelle, collective et instrumentée, réglée par des méthodes elles-mêmes sans arrêt rediscutées : c'est pour cela que nous préférons parler d'attachements et de pratiques, ce qui insiste moins sur les étiquettes et plus sur l'activité cadrée des personnes, et laisse ouverte la possibilité de prendre en compte ce qui en émerge.

57 Dans le prolongement du geste fondateur que l'on doit aux ethnométhodologues, voir par exemple une présentation classique de la thèse de la réflexivité en anthropologie in J. Clifford, G.E. Marcus, ed., Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnographic, Berkeley, University of California Press, 1986. Sous une forme un peu différente, plus liée aux problèmes de méthode, de sources et d'archives écrites, et au rapport à établir entre passé et présent, elle a longuement été débattue par les historiens, en particulier à la suite de M. de Certeau et P. Veyne.

Ce caractère réflexif du goût, c'est presque une définition, un geste fondateur, celui d'une attention, d'une suspension, d'un arrêt sur ce qui se passe — et, symétriquement, une présence plus forte de l'objet goûté : lui aussi s'avance, prend son temps, se déploie⁵⁸. Si l'on prend un verre en passant, en pensant à autre chose, on n'est pas amateur. Les belles choses ne se donnent qu'à ceux qui se donnent à elles. Mais si on s'arrête même une fraction de seconde, qu'on se regarde goûter, le geste est installé⁵⁹. D'un événement fortuit, isolé, qui vous arrive, on passe à la continuité d'un intérêt, et l'instant devient une occasion parmi d'autres dans un parcours qui s'appuie sur les occasions passées. C'est la différence entre aimer et « être amateur », même à un degré minimal⁶⁰. On voit qu'elle renvoie aussi à une double historicité, personnelle et collective, et plus généralement à un espace propre, dans lequel l'activité a pu se donner les lieux, les moments, les moyens de se constituer comme telle : ce que nous rappelons en disant que le goût est une activité cadrée. On n'aime pas le vin ou la musique comme on rentrerait dans un mur. On aime la musique ET on « aime la musique » (ou telle musique) : on se décale légèrement de soi-même pour « rentrer » dans cette activité, qui a un passé et un espace, jalonnés par ses objets, ses autres participants, ses façons de faire, ses lieux et ses moments, ses institutions.

58 C. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible (*op. cit.*).

59 Voir *supra*, dans la partie intitulée « un plaisant détour », la comparaison entre les cas du vin et de la musique par laquelle nous entrons dans la présente enquête.

60 Cf. *supra*, note 19. Sur ces questions, v. L. Thévenot, « L'action qui convient. Les formes de l'action » (*op. cit.*) et, pour les problèmes plus généraux liés à la réflexivité du sujet et à la théorie de l'action, P. Ricœur, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990.

La réflexivité décrite dans cet exemple à son niveau le plus local et instantané, s'impose tout autant au niveau le plus global d'un domaine du goût ou d'une forme d'amateurisme, comme la musique ou l'amour du vin. À mesure que le domaine gagne en généralité, on le voit tenu et tendu par des critiques, des guides, des récits, des prescriptions, des normes, des débats sur ce qui doit être fait ou non, des discours d'auto-description de types variés⁶¹ ; le goût se fait en se disant et se dit en se faisant. L'outil de la réflexivité tend à prendre la forme plus classique de l'écrit et, de façon très caractéristique, chaque domaine donne naissance à un vocabulaire spécifique, plus ou moins développé, qui vient se loger entre la description physiologique ou technique des objets et le rendu littéraire des émois de l'amateur. À travers ces expressions, par exemple sur le goût du vin (les fruits rouges, les racines, les champignons, la truffe, le boisé...), ni purement techniques, ni seulement imagées, le goût se repère, s'instrumente et peut se partager avec d'autres. En musique, une part du travail de la critique est de tisser ce langage intermédiaire, qui souvent agace autant le professionnel que l'auditeur, mais qui en même temps donne des prises que ni le commentaire subjectif ni l'analyse musicale au sens technique du terme ne parviennent à fournir, pour exprimer « ce qui se passe », et non dire ce qu'est la musique, d'un côté, ou dépeindre librement les univers vers lesquels elle entraîne l'imagination, de l'autre.

61 Sur la "self-description", cf. M. Strathern, "What is intellectual property after?" (*op. cit.*).

Petit retour arrière sur le séminaire « Aimer la musique » 62

Faisons ici un petit détour pour reprendre la problématique mise en œuvre autour du séminaire que nous avons organisé, sous diverses formes depuis 1997 ⁶³, à partir d'une telle conception pragmatique de la musique et du goût. Aujourd'hui intitulé « Aimer la musique. Musicologie du goût, sociologie de la musique, histoire de l'amateur », il nous permettra de mieux comprendre les types d'expérimentations qu'une telle démarche conduit à mettre au point. En particulier, les appuis réflexifs de la performance musicale sur les œuvres, le collectif, le corps et les dispositifs de l'écoute ont été systématiquement mis à l'épreuve, tant sur le plan historique qu'en comparant des genres variés, et la musique avec d'autres attachements.

Ce retour est aussi une occasion de revenir de façon ouverte, d'abord sur ses apports. Et, surtout, sur les questions posées et les problèmes rencontrés dans cette aventure collective, dont le projet était de formuler les conditions de possibilité d'une « autre » sociologie de la musique, qui ne se contente pas de tourner autour d'elle, soit pour la doter d'un contexte, soit pour la transformer en leurre, en prétexte à des jeux dont les véritables déterminations sont sociales.

L'avantage de cette position rétrospective est qu'elle permet de récrire l'histoire à l'envers. Non pour rationaliser le passé, mais pour mesurer à notre façon le chemin parcouru et surtout, pour en reformuler les enjeux, en tout cas tels qu'ils nous apparaissent maintenant.

Des séances expérimentales

De diverses façons, les séminaires ont tenté de mettre à la question le goût pour la musique, ses effets, les modalités de l'écoute. Non pas une écoute figée, isolée de son contexte, soumise à la seule loi des œuvres, prisonnière de l'injonction que lui imposent les disciplines musicales et musicologiques (à l'image de celle que développe le solfège, ou de celle

62 Voir A. Hennion, « Une pragmatique de la musique : expériences d'écoutes. Petit retour arrière sur le séminaire "Aimer la musique" », *MEI* 17, « Interpréter l'écoute », D. Vandiedonck dir., 2003, à paraître.

63 Il a d'abord fait partie de 1997 à 1999 d'un programme de DEA commun à l'ENS, à l'université de Tours et au Conservatoire supérieur, avant de devenir une conférence complémentaire à l'EHESS, et enfin un séminaire commun CSI-CNRS-EHESS, en collaboration avec Joël-Marie Fauquet (CNRS) et, depuis cette année, G. Teil (INRA).

qu'exerce le « commentaire d'œuvres », ou encore de celle qu'ont entreprise de mesurer expérimentalement les psychologues de la musique). Mais l'écoute comme performance réalisée en situation, l'écoute dotée de son poids historique, de l'entraînement personnel et collectif des corps et de l'attention qu'elle suppose et favorise, de son appareillage technique et social : autrement dit, l'écoute comme compétence collective, historique, instrumentée, aboutissant à une disposition nouvelle, celle de l'amateur de musique, disposition qui en retour a redéfini dans ses moindres détails ce qu'est la musique. Car la même question peut se formuler dans l'autre sens : comment une analyse historique ou sociologique peut-elle intégrer les caractères, la présence et les effets de la musique ?

Autour de la musique, prise comme objet problématique, pour ses usagers et ses amateurs aussi bien que pour ses analystes, les séances se sont attachées à mettre à la question le fait même d'aimer, d'écouter, d'apprécier. L'idée est de partir des situations où la musique est jouée, interprétée, entendue, pour travailler de façon réflexive à la façon dont se déploie et se forme le couple musique/amateur. Le travail porte surtout sur les méthodes à définir, les dispositifs d'expérience et d'observation à inventer, les modes d'écriture à mettre au point pour rendre compte de ce qui se passe. Le pari étant que, à partir de ces analyses de cas concrets, ces expérimentations collectives permettent de sortir de l'opposition stérile dont nous partions, entre savoirs musicaux et analyses sociales. Les premiers rejettent les analyses sociales dans un « autour » accessoire de l'œuvre. Les secondes, faute de s'être dotées de « prises » suffisamment spécifiques pour se saisir des objets musicaux, soit ne s'occupent modestement que de leurs objets disciplinaires attirés (l'institution, les professions, le marché, les formats de la création et de la diffusion, etc.) en prenant garde de ne pas interférer avec leurs aspects musicaux, soit, faisant de nécessité loi, elles ne conçoivent la sociologie de l'art que comme une vaste entreprise de dénonciation de la croyance des amateurs en l'illusion collective qu'est l'œuvre « elle-même ».

À travers des montages expérimentaux et une interrogation réflexive sur le rôle actif des diverses disciplines dans la formation du goût, le travail porte donc sur les modalités de l'attachement, les façons d'analyser les caractères propres des objets goûtés, le rapport peu mécanique entre ces caractères et les effets qu'ils procurent, et plus généralement sur les formes et formats de l'amateurisme (notamment en comparant avec d'autres cas, comme la cuisine et le vin, ou le sport). L'objet des expériences, ce sont donc les dispositifs de l'écoute au sens large, ce qui nous fait entendre et aimer ; de l'histoire et des objets présentés et rendus disponibles aux dispositions de l'esprit en passant par les rituels

intermédiaires, les initiateurs, les techniques d'appréciation, etc. Les séances se déroulent le plus souvent autour d'un chercheur invité, et traitent en particulier d'une série de thèmes transverses, renvoyant à la problématique générale que j'ai résumée :

- l'écoute (comment analyser les effets musicaux en situation)
- les objets de la musique (instruments, écrits, scènes, médias, supports)
 - la variété des genres (musiques populaires, orales, électroniques, commerciales)
 - la critique et l'amateur.

Il n'y a pas lieu ici de présenter chaque séance, ni de discuter en détail de leurs résultats ⁶⁴. Voici simplement quelques exemples, pour donner une idée du travail réalisé et de la variété des objets abordés.

Nous avons par exemple écouté et commenté diverses interprétations, baroques ou traditionnelles, de musiques du XVIII^e siècle (A. Hennion, J.-M. Fauquet, CNRS), pour mesurer l'écart systématique qu'il y a entre les partis pris explicites des interprètes ou les discours de leurs thuriféraires, et ce qu'en perçoivent effectivement, dans un autre contexte, des auditeurs plus ou moins proches de ces répertoires, tant à l'époque où la querelle baroque faisait rage (enregistrement d'une émission de radio, critiques de journaux, courriers d'amateurs), qu'aujourd'hui, dans la salle du séminaire : les critères pertinents, les traits saillants, les descriptions à partir de ce qui est perçu, sont loin de coïncider avec les programmes affichés.

Nous avons entendu des enregistrements anciens sur un vieux phonographe d'époque (avec Sophie Maisonneuve, IUE/EHESS), et pu comparer nos réactions à celles des auditeurs d'alors, ce qui, en faisant réapparaître l'épaisseur des appareils de reproduction sonore, nous a fait mesurer tout ce que les impressions de naturel ou de gêne doivent à la familiarisation acquise pour divers dispositifs techniques, et inversement combien l'usage d'un appareil inhabituel refaisait apparaître l'intense travail de préparation spécifique que tout médium impose à la musique (extraits, ré-orchestration, tempos, choix des instruments, des pièces, etc.) : les gênes et même les enthousiasmes du début de la séance, devant le

⁶⁴ On trouvera in A. Hennion, « L'écoute à la question » (*op. cit.*), un compte rendu détaillé de trois séances et l'exposé méticuleux des hypothèses et des résultats que leur analyse réflexive apporte : la reprise d'expériences de psychologues de la musique, la comparaison de deux présentations du rap et de la techno à la BNF, et le déroulement d'un concert à domicile de musiques improvisées.

charme désuet du son et des gestes, aident à « dénaturiser » les supports.

Nous avons refait entre nous des « commentaires d'écoute » sur le modèle de ceux qui sont faits en situation d'examen par des élèves au Conservatoire (avec Rémy Campos, CNSMDP), et pu comparer les copies des néophytes et des initiés dans cet exercice, pour pousser plus loin l'idée que tout exercice est auto-réalisateur, qu'il fait lui-même apparaître dans la musique les critères qu'il invite à y trouver.

Nous sommes revenus 25 ans plus tard sur la « querelle des "Indes galantes" » (avec Joël-Marie Fauquet), qui avait violemment opposé anciens et modernes en 1974 autour des deux versions rivales de J.-F. Paillard et J.-C. Malgoire, lançant en partie la guerre des baroqueux, et pu constater combien ce qui paraissait à l'époque dessiner deux camps que tout opposait, semble aujourd'hui loin d'être évident à l'audition, leurs traits communs, venant de leur appartenance à ces années, prenant désormais le dessus sur des différences hypertrophiées à l'époque : chacun entend alors ce que son camp lui dit d'entendre...

Nous avons entendu deux amateurs parler de leur œuvre préférée (avec Maylis Dupont, ENS), dans un cadre contraint par un observateur, et analysé ensuite ensemble les limites, mais aussi les points de résistance, du commentaire fait en situation sur son propre goût, des critères mobilisés, des effets de frottement entre la durée de l'œuvre passée et celle de la parole émise en même temps, de la variété des appuis qui rendent possible une telle parole, fondée sur la capacité de mobiliser et d'évoquer d'autres auditions de l'œuvre, par l'amateur et par ses observateurs.

Nous avons offert à quatre d'entre nous la possibilité de se faire experts auprès de la RATP (avec Vincent Rouzé, Paris VII), pour suggérer quel type de musiques pouvait être passé en fond sonore dans le métro, les stations, les wagons, les couloirs, etc., dans le but à la fois de déclencher dans la salle les débats inévitables autour de la musique d'ambiance, mais aussi de les prendre à revers, en faisant se remémorer à chacun des situations variées (et des réactions plus nuancées), à propos de ces musiques auxquelles, précisément, il est demandé de ne pas faire attention.

Nous avons encore travaillé sur l'écoute des radios jeunes par les adolescents dans leur chambre (avec Hervé Glévarec), sur la « co-production » de la musique par le public dans une boîte de jazz (avec Olivier Roueff, EHESS), non seulement dans l'instant à travers les multiples appuis que l'auditoire donne aux musiciens, mais aussi et surtout dans la durée, à travers le partage d'un goût sans cesse remis en question, rejoué par les diverses impros — on joue à jouer ce qu'on joue ; sur les façons de qualifier les genres dans les nouvelles musiques, encore à peine définies, et

sur le rôle actif de ce travail de mise en catégories ; sur les concerts privés et les codes de l'excellence et de l'improvisation en Egypte (avec Jean Lambert, CNRS) ; ou sur l'histoire de l'écoute ou celle des sociétés d'amateurs au XIX^e siècle (avec Jann Pasler, UCSD) ; nous avons aussi conduit à plusieurs reprises des séances de comparaison avec le goût alimentaire (critiques œnologiques, avec Geneviève Teil, INRA, travail sur le goût des morilles, avec Pierre Floux...).

Nous comptons encore travailler sur les diverses scènes que j'ai évoquées autour du « faire aimer » — ces façons qu'a l'amateur (avec des succès très inégaux) de faire partager ses goûts à des proches ; sur divers types de « tubes » à différentes époques ; sur les commentaires de sortie de concert ; sur le « non goût » et le dégoût ; sur les amateurs reformant leur communauté à travers internet ; sur les montages d'une psychologue expérimentale, dont nous comparerons les analyses avec une analyse pragmatique de ce que l'expérience elle-même fait surgir.

Quatre appuis pour construire le goût

Sans leur attribuer aucun caractère en propre, premier, nous avons ainsi peu à peu abouti à la définition d'une sorte d'armature minimale des composants du goût, un cadre vide formé par les éléments de base que tout attachement mobilise d'une façon ou d'une autre. Dans un sens, les divers attachements particuliers s'appuient sur ces éléments, en accordant à chacun une importance différente. Dans l'autre sens, ces constructions redéfinissent et reconfigurent continuellement les goûts par leurs propres élaborations.

A titre de grille de départ, nous sommes parvenus aux quatre éléments suivants : l'objet goûté, le collectif des amateurs, les dispositifs et conditions de la dégustation, le corps qui ressent. Le propos de cette liste provisoire n'est pas d'aboutir à l'exhaustivité, ni de viser en soi à une pertinence ou une stabilité, même relatives. L'argument principal porte sur le statut de ces éléments de base. Aucun d'eux n'est jamais « donné », ou naturel, préexistant. Leur contenu se révèle peu à peu, leur sens propre se spécifie précisément à travers les explorations, les épreuves, les expériences réalisées par les amateurs. Le goût

est produit, il n'est pas donné, il est "tentative". Il est « à faire » à partir de ce qui se passe, il n'est pas le constat d'une réalité externe.

Et ceci est vrai de chaque élément. Qu'il s'agisse des objets dégustés et de leurs qualités, des collectifs d'amateurs, du corps même qui s'engage dans l'épreuve et de ses capacités, des techniques à développer et des matériels à mobiliser, tous ces composants se découvrent, se révèlent en cours de production, de façon incertaine et changeante, ils apparaissent, se font et prennent consistance en situation : ils sont scrutés, interrogés, mis en cause, et redéfinis de façon réflexive et problématique — c'est l'objet même de la performance, de la dégustation, du plaisir. Il faut se mettre ensemble (ce peut être par la réunion physique, comme c'est souvent le cas, mais cela peut être simplement l'appui indirect sur une communauté, sur des traditions, sur des récits et des écrits, ou sur le goût des autres), il faut entraîner des facultés et des perceptions (tant collectivement qu'individuellement), il faut apprendre des tours de main et des façons de faire, disposer d'un répertoire, de classements, de techniques qui fassent parler les différences des objets, il faut prendre conscience du corps qui se rend sensible à ces différences, et non seulement s'apprend, mais s'invente et se forme lui aussi dans l'épreuve ⁶⁵.

Rien de tout cela n'est donné, c'est en cela que le goût est toujours épreuve. Non pas sentir depuis ce qu'on connaît, mais se découvrir goûteur à travers le contact travaillé et répété à ce qui n'était pas perçu et, grâce à cette élaboration (et d'abord à cette présentation le plus souvent offerte par d'autres amateurs jouant le rôle de médiateurs), percevoir ce qu'on ne percevait pas et, dans le même moment, se sentir sentir ce que d'autres sentent.

⁶⁵ Comme H. Becker l'a bien montré dans le cas des consommateurs de drogues,

Outsiders, Paris, Métailié, 1985.

Objets

Au premier chef, ce sont les objets mêmes auxquels l'amateur s'intéresse qui se caractérisent par cet état ouvert, en devenir, indissociablement dépendant de l'intérêt qu'on leur porte — par opposition à l'hypothèse essentialiste leur prêtant d'emblée une nature première ou donnée *a priori*, qu'on pourrait décrire indépendamment de l'attachement qu'on a pour eux, mais aussi par opposition à la théorie sociologiste, qui les transforme d'office en signes arbitraires et ferme sans examen la question même de leur présence, de leur action, de leurs effets, de leur puissance. Les objets sont des entités à éprouver, qui se découvrent dans et par le travail du goût, indissociables de l'activité collective et historique qui en fait des objets attachants ⁶⁶.

Objets, au double sens que le terme a tout naturellement pris, celui de cibles de cet amour ou de ce goût, et celui de supports matériels, de choses, de

⁶⁶ C'est l'approche que nous avons mise en œuvre dans la cas de Bach, v. J.-M. Fauquet, A. Hennion, La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle, Paris, Fayard, 2000 : c'est toute la musique que Bach sert à redéfinir — ce que ne dit pas assez l'idée d'une étude de la réception de Bach. Un certain usage de Bach a visé de façon explicite la transformation du goût musical. S'appuyant sur Bach (et sur Beethoven), et en opérant à partir de son œuvre un patient travail sur les amateurs éclairés, les critiques avisés, les professeurs, un milieu de professionnels — un premier cercle d'abord restreint, puis tous ceux qui prétendaient constituer l'élite de leur art — a fait collectivement et rapidement évoluer les pratiques musicales vers la définition admise aujourd'hui de la musique classique : la délectation raffinée d'œuvres de répertoire, l'admiration sélective pour les sommets de l'art, la quête exigeante de moments sublimes. La lente formation d'un goût de plus en plus élaboré, recherché, pour des œuvres constituées en un répertoire historique, et d'abord tout simplement pour des œuvres du passé, c'est l'objet même de l'analyse socio-historique du goût ainsi menée à travers le cas de Bach en France.

formes, d'outils et de moyens dont la fermeté et la durée permettent au goût de s'organiser autour d'eux. Objets au pluriel, donc, plus que l'Objet avec un grand O que le modèle de l'œuvre d'art tend à privilégier. Le pluriel est plus adapté, comme la musique aide à le comprendre : aimer la musique ne se réduit pas à la question de l'œuvre, ce n'est pas simplement affaire de tel ou tel morceau, cela passe par une multitude de médiateurs ⁶⁷ — rien que dans l'instant : le son d'un instrument, l'ambiance d'une salle, le grain d'un disque, le timbre d'une voix, le corps d'un interprète... mais tout autant dans la durée d'une histoire : des partitions, des répertoires et des styles, des genres et des formes plus ou moins stabilisés... ou pour chaque individu : un passé, des œuvres entendues, des moments perdus, des désirs inassouvis, des parcours faits avec d'autres...

Passionnément débattue par les amateurs depuis des positions esthétiques opposées, l'importance relative de tous ces objets dans la performance musicale varie considérablement selon les genres de musique ⁶⁸. L'objet même de l'amour de musique est incertain et changeant, et les discussions entre amateurs portent sans solution de continuité sur tous les éléments de cette chaîne de médiateurs. Interprètes, morceaux favoris, formules, sonorités, façons de jouer ou rythmes caractéristiques, moyens techniques, sons et instruments, formats et lieux du concert ou de l'écoute, tantôt ils arrêtent l'attention (ou la monopolisent, selon d'autres), tantôt ils s'effacent pour renvoyer cette attention au delà d'eux, ils redeviennent les modestes moyens de l'événement musical. Parfois, c'est la musique même qui n'est plus que le support d'un transport qui

⁶⁷ A. Hennion, *La Passion musicale* (*op. cit.*).

⁶⁸ On trouvera une comparaison entre les montages que constituent le concert classique et la scène rock in A. Hennion, "Baroque and Rock: Music, Mediators and Musical Taste", *Poetics* 24-6, July 1997: 415-435.

la dépasse. Donnant prise à l'intense activité des amateurs (d'appréciation, de critique, de jugement, de classement, de recherche, d'approvisionnement...), répondant à leur appétit (en l'augmentant plus qu'en le satisfaisant), à la fois supports et produits de leur attachement, les « objets » de la musique aimée (une partition, un morceau précis, un disque, une bande, une guitare...) sont inséparables de la musique comme objet d'amour.

Collectifs

Il en va de même des collectifs d'amateurs. C'est avec beaucoup de justesse que Bourdieu a dit que le goût est toujours un dégoût. On n'aime pas si on ne rejette pas (surtout si c'est ce qu'on aimait la veille) : « quoi, comment pouvez-vous aimer ça, c'est nul, infâme », etc. Et ce dégoût passe toujours par un appui sur le goût des autres, négatif comme dans cet exemple, ou positif (la présence récurrente d'un médiateur, d'un initiateur, d'un introducteur, aux étapes décisives de la constitution de son goût par l'amateur, et tout autant au niveau des méthodes pratiques pour le développer, l'exemple jouant là un rôle central). Mais la sociologie va un peu vite en besogne, en faisant comme si elle était de droit la seule gardienne de ce registre. Elle s'empare de la dimension collective des pratiques amateurs, la rebâtit hors de portée des amateurs eux-mêmes, l'élabore en un principe de causalité indépendant, systématique, externe. Au terme de cette reconstruction, elle est en mesure de retourner contre les amateurs le caractère collectif de leurs pratiques, devenu le déterminant caché de leur activité, déterminant qui leur est révélé malgré leurs résistances et leurs dénégations par un sociologue héroïque.

Rien n'est plus éloigné de toute situation réelle que cette vision de l'amateur. C'est au contraire le B-A-BA de l'expérience de l'apprenti amateur : il n'est pas de goût tant qu'on est seul face à des objets, il n'y a pas d'amateur qui sache d'emblée apprécier les bonnes choses, ou tout simplement qui sache ce qu'il

aime. Ce qui est bon n'apparaît pas « comme ça », au simple contact. C'est l'histoire exactement inverse que revit chaque amateur, sous de multiples avatars. Le goût commence avec la confrontation au goût des autres. Le collectif n'est pas la vérité cachée du goût, il en est le point de départ obligé. Certains de ces autres amateurs servent de modèles ou d'initiateurs, forçant à mépriser ce qu'on a aimé et à aimer ce qu'il y a peu on dépréciait. D'autres servent de repoussoirs, ou d'images nostalgiques de goûts passés, aidant à se débarrasser d'attachements déplacés...

Pour autant, il n'y a aucune raison de déduire de cet appui de l'amateur sur un collectif qu'il faut verser le goût dans un pur jeu social de différence et d'identité — ce qui revient à l'opposer implicitement à un goût véritable, qui serait le goût pour la chose elle-même. Cette opposition transpose dans l'univers des goûts le modèle dual que la sociologie a hérité de Durkheim, opposant objets naturels et signes sociaux : tout ce qui va aux uns est ôté aux autres. Si l'on fait au contraire l'hypothèse que les objets ne sont jamais « déjà là » et qu'ils doivent se révéler avec la sensibilité qui les ressent, l'appui sur les autres n'est qu'une bonne façon d'anticiper ses propres inclinations et de prendre quelques garanties, en déléguant en partie son jugement à ceux qui ont plus d'expérience que soi. C'est simplement une des techniques élémentaires dont dispose le novice pour se rapprocher des bonnes choses (avec les essais, les comparaisons, la consultation de guides, etc. — toutes façons de faire qui, elles aussi, ne peuvent se déployer que grâce à l'action collective et à l'inscription d'un goût dans la durée).

Il n'y a rien là qui permette d'opposer un jugement direct, fondé sur les objets, et un jugement indirect, médié, ou social, produit par l'imitation des autres : les autres sont déjà présents dans le jugement sur les objets à travers la garantie qu'ils apportent, et les objets sont déjà présents dans le jugement des

autres à travers les expériences accumulées qu'ils en ont eues, et que le plus souvent, ils ont explicitées ou exprimées sous diverses formes. Même si ces opinions déjà faites sont constamment remises en cause, elles dessinent les traces de l'élaboration commune d'un attachement. Elles mesurent autant les effets des objets en cause, que dans l'autre sens elles permettent de tracer les contours du collectif des amateurs formé autour de ces jugements et de ces combats.

Loin de se réduire au snobisme plus ou moins assumé du grand amateur ou à un jeu inconscient d'auto-définition par rapport aux autres, cette modalité collective de production d'un goût élaboré est un moyen très efficace pour expérimenter la stabilité, la durabilité, les divers types de « ré pondance » des objets aimés — leur capacité à répondre, à l'usage et sur le long terme, aux désirs placés en eux — et, réciproquement, pour donner collectivement de plus en plus d'importance à ces différences de qualité, et produire ainsi dans la durée la compétence à les percevoir.

Avec cette première interrogation sur les rôles respectifs des objets et du collectif dans le goût, nous restons sur le terrain des débats classiques de la sociologie, en particulier la sociologie de l'art, autour du statut de l'œuvre. Les éléments de base suivants ouvrent encore plus largement l'espace dans lequel peut se déployer l'amour des choses.

Dispositifs

Les dispositifs matériels et les conditions dans lesquels se déroule l'activité des amateurs ont un rôle décisif. La plupart des débats réels entre amateurs portent sur eux. J'ai par exemple étudié le renouveau de la musique baroque

dans les années 1970-80 ⁶⁹. Ce qui a été présenté ensuite comme un débat esthétique, voire politique, entre deux camps clairement séparés, a d'abord été une mise en cause systématique de tous les moyens, les supports, les objets et les dispositifs de l'exécution musicale : le diapason, les voix, les instruments, les accords, les effectifs, l'interprétation des partitions et des ornements, les façons de jouer et la place de l'improvisation, les lieux et formats des concerts, la place du public, le statut de l'enregistrement, etc. La querelle a moins porté sur des questions fondamentales que sur la série complète des médiateurs de la musique. La même chose vaut pour le rock et ses divers courants : rien ne décrit mieux les oppositions entre styles et tendances que le type de matériel sur lequel jouent les musiciens, et les lieux où ils se produisent.

Le goût est tout sauf un face-à-face épuré entre un sujet et un objet, cette vision romantique que la critique sociologique a paradoxalement reprise à son compte sous prétexte d'en montrer la nature sociale cachée. Une multitude de dispositifs matériels et spatiaux, une minutieuse organisation temporelle, des arrangements collectifs, des objets et des instruments de toutes natures, un large éventail de techniques pour gérer tout cela... ⁷⁰ Une telle image du goût, comme performance réalisée à travers une procession de médiations, renvoie directement au contraire à la définition que j'essaie de clarifier ici, du goût comme activité hautement équipée, instrumentée, située, collective.

Sur le plan de la méthode, ce caractère très « équipé » du goût est bien commode, dans un domaine où les principaux effets sont difficiles à voir

⁶⁹ A. Hennion, *La Passion musicale* (*op.cit.*), « Une musique dans tous ses états », pp. 25-67.

⁷⁰ Un aspect qu'a montré, on ne peut plus clairement, l'analyse minutieuse faite par Becker des « mondes de l'art » (*op.cit.*).

directement, puisqu'ils relèvent du plaisir, de l'émotion, de la satisfaction ressentie dans l'exercice d'un contact : ces divers supports techniques et matériels du goût sont aussi les supports privilégiés de sa mise en mots et des discussions qui visent à le commenter, à l'augmenter, à l'améliorer ou à en contester certains tours, et par là ils offrent une entrée privilégiée à l'observateur.

Corps

Le quatrième élément de base que nous proposons pour avancer dans l'analyse du goût est probablement celui qui pose le plus de problèmes à la sociologie : l'engagement du corps et de l'âme dans l'expérience artistique ou dans les émois de l'amateur — et plus généralement la reconnaissance par quelque forme de sociologie que ce soit de nos sensations, de nos sentiments, de nos émotions. La sociologie a plus peur encore du corps que des objets, parce qu'il lui semble être le symbole même d'une interprétation naturaliste des attachements et des goûts. Comment rendre justice dans ce cadre au fait que le goût, l'amateurisme, la passion pour un objet ou l'intérêt pour une pratique sont des activités « corporées » ?

Le mot est meilleur que celui d'incorporé (constamment utilisé par Bourdieu en couple avec objectivé, dans un usage parfaitement symétrique), ou que l'anglais "embodied" (très fréquenté par les "cultural studies") : ces deux derniers mots, loin d'avaliser l'aspect corporel de l'art, de la musique ou du goût, règlent la question en insistant unilatéralement sur l'idée d'une « construction sociale » du corps par des dispositifs et des normes et, dans le prolongement bien sûr de la brillante analyse faite par Foucault des dispositifs du pouvoir ⁷¹, mais aussi avant lui des superbes passages de Mauss sur le corps

71 M. Foucault, Surveiller et punir, Paris, Gallimard, 1975.

ou la main ⁷², sur le fait important que le corps se fait le réceptacle idéal, souple, muet et efficace, des façons de se tenir et des contraintes de tous ordres, notamment sociales et éducatives, qu'on lui inculque.

Le mot plus neutre de *corporé* tire dans la direction opposée, non moins importante. Non pas seulement un social, surdéterminant et largement ignoré du sujet, venant imprimer sa marque sur un corps qui se croirait naturel, mais tout autant un corps qui s'ignore, qui doit se révéler, apparaître à lui-même et au sujet au fur et à mesure que son interaction prolongée avec des objets et son entraînement par des pratiques répétées le rendent plus apte, plus habile, plus sensible à ce qui se passe, et qu'inversement cette production d'un corps apte à ressentir fait apparaître plus clairement les objets qu'il saisit, sent, appréhende, voire la capacité même à reconnaître ce que d'autres reconnaissent et à partager des effets ressentis avec d'autres corps ⁷³.

La question n'est pas tant de comprendre comment un corps « naturel » est en fait déterminé, dressé, formé et déformé par son environnement social. Avant cela, elle porte sur la co-production du corps qui aime et de l'objet aimé à travers une activité collective et instrumentée. Tout « naturel » qu'il devienne, le geste du joueur de tennis, dont la balle part d'autant plus vite qu'il est plus relâché, ne peut prendre corps qu'avec la raquette, le filet, le terrain, les règles du jeu, l'adversaire, et cent ans de pratique de son sport. Pas de langue, pas de nez, pas de goût pour le vin, avant que le vin ne soit devenu l'objet d'un ensemble de pratiques le plaçant en leur centre. Pas d'oreille, pas d'émotion musicale, sans une musique à écouter — il a en effet fallu plus de trois cents ans de pratiques et d'inventions pour créer notre façon d'aimer la musique.

⁷² M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige-PUF, 1985.

⁷³ T. DeNora, "Music as a technology of the self", *Poetics* 26, 1999: 1-26.

Autrement dit, le corps (ou plutôt, comme disaient les psychologues français du début du siècle, « le corps, l'âme et l'esprit », quelque chose comme le "body and soul" des bluesmen...) est lui aussi un inconnu, qu'il faut faire surgir et se révéler — ce corps, équipé et rendu apte, est un résultat au même titre que le sont l'ensemble des éléments que met en scène la dégustation, le corps qui éprouve, les objets du goût, les collectifs d'amateurs et les bonnes conditions matérielles et temporelles de l'appréciation des choses. Comme l'a si bien noté Merleau-Ponty, si le corps est le support minimal de nos sensations et de nos actions, s'il est ce qui ne se détache pas de nous, non pas notre propriété mais ce qui nous est propre, inversement c'est lui qui donne corps pour nous aux objets extérieurs, par le contact, l'appréhension, les sens. Il est toujours le point de départ pour que survienne quelque chose.

C'est aussi pour cela que, pour parler de ces affaires de goût, le terme d'apprentissage n'est pas satisfaisant, il suppose des objets beaucoup trop définis et extérieurs à ce corps émergent de l'activité même de l'amateur, d'un côté, et de l'autre, en face de ces objets, un corps beaucoup trop docile, malléable, qui n'aurait plus qu'à « apprendre » ceux-ci, comme s'il s'agissait d'un savoir et non d'une co-production de sensations. Le corps ressentant n'est pas un donné, un objet physique autonome et préexistant à quoi il suffirait d'incorporer une formation (musicale, œnologique, visuelle...). Le corps est créé par le goût qui s'empare de lui, mais qu'il réalise, tout autant. C'est le bon mot d'exercice qui dit cela, le corps s'exerce et se fait à cet exercice, et au passage le sens du mot exercer glisse de l'entraînement qui exerce, à la faculté qu'on exerce.

Dans le cas de la musique, par exemple, nos « corps et âmes » musicaux sont à la fois les moyens et les produits de la performance musicale. Inversement, ils ne peuvent se saisir qu'en cette performance, dans cette activité réglée mais

incertaine, procédant par essais et erreurs, et se corrigeant elle-même en cours de route. Le goût tient précisément à la gestion de cette incertitude créative.

Des configurations à comparer

Revenons pour conclure à la question centrale, celle du statut de ces divers éléments dans notre analyse comparative. Ils servent d'échafaudage, de grille minimale pour faire surgir les divers aspects de ces configurations d'espaces instrumentés et incorporés que sont les univers du goût. Mais ce ne sont pas des points fixes, au contenu définissable hors de l'épreuve. D'où l'idée d'échafaudage : la grille proposée n'est qu'un langage minimal, visant plus à fournir de l'infra-théorie que du supra- ou du méta-discours. Son but premier est de permettre de conduire des comparaisons systématiques entre diverses formes d'attachement.

La comparaison est toujours une méthode très féconde : on gagne sur les deux tableaux, les points communs autant que les différences sont également productifs. Le sport, par exemple, va permettre de diriger plus l'attention vers l'entraînement à long terme d'une capacité, d'une habileté corporelle, mentale et technique, produisant un corps plus performant, au sens strict du mot. Mais il n'y a pas de sport sans objet — sans barre pour fixer la hauteur à sauter, sans filet pour séparer deux joueurs. Objet minimal, sans doute, si on le compare à la richesse de celui de la musique ou à la concentration de celui du vin. Objets minimaux aussi au pluriel, au sens des objets nécessaires à la pratique de l'activité. Mais dans ces deux acceptions complices du mot objet (objectif à atteindre et matériel nécessaire), le rôle de cet élément est indispensable pour que le sport puisse exister. Pas de saut à la perche sans barre : et cela veut dire aussi sans concours, sans records, sans la rivalité et la complicité des autres sauteurs, sans entraîneurs, sans styles et écoles de pensée, ni sans une foule de

techniques à transmettre et à développer, tant au niveau du corps que du matériel. Tous les éléments de notre échafaudage sont là.

Reste que, dans le cas du sport, par rapport aux quatre éléments de base que nous avons proposés (les objets, les collectifs, les dispositifs, les corps), les enjeux cruciaux de l'activité tourneront plus autour de la production d'un corps habile, et pour nous analystes, serviront plus clairement à la démonstration qu'il n'y a rien de tel qu'un corps naturel, donné avant qu'il se découvre dans son propre exercice. Seul un long et patient entraînement, dur et laborieux, finit par donner aux athlètes le sentiment très fort (que partagent avec eux les chanteurs, par exemple) qu'ils ont à leur disposition un corps « naturel », dont les gestes viennent sans effort et sans calcul articuler leur performance : le logicien verra peut-être un oxymoron dans ce thème du naturel, constant chez tous ceux qui s'entraînent — il faut travailler pour devenir naturel ⁷⁴. L'amateur, lui, ne voit là aucune contradiction, il ne fait que prendre possession d'une compétence corporelle collectivement élaborée.

Le cas du vin, par exemple, attirera lui plutôt l'analyse vers la capacité d'un objet tel que le vin à ne pas « tenir » dans un verre, à s'en échapper pour se développer, à avoir besoin d'un déploiement, d'un passé et d'un futur variables, livrant au compte-goutte des saveurs, des intensités, des présences que seul le goût placé en lui permet de faire ainsi surgir, sans qu'on soit jamais sûr que tout en ait été exprimé. Ce statut bizarre d'un objet qu'il faut considérer comme une histoire potentielle et un devenir en puissance sera le point critique. Mais, de même qu'il n'y a pas de sport sans objet (ni sans objets), il n'y a pas de vin sans

⁷⁴ C'est bien la question centrale que soulevait Bourdieu dans *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1984, notamment au milieu du livre, lorsqu'il arrivait à la description la plus ouverte qu'il ait proposée de la correspondance locale, instantanée, entre l'habitus et le champ, produite en situation par un sujet.

goûteurs, sans dispositifs, sans toute une histoire accumulée qui a permis de concentrer le goût du vin dans le verre d'un dégustateur averti, dont le palais est devenu l'envers du vin, l'autre corps indispensable pour que le vin ait du goût.

Nous ne donnons ici ces exemples qu'à titre indicatif, pour montrer la fécondité des comparaisons entre terrains différents : qu'on songe seulement aux cas du sport et du vin que nous venons d'évoquer, avec en tête les musiciens — et pas seulement les professionnels, mais aussi les auditeurs — et la faiblesse du modèle dual « musique/société », négligeant les corps et les dispositifs, se fait criante. Il n'y a pas de musique sans la lente production collective, sur le long terme, d'une écoute, d'une « oreille » spécifique ⁷⁵, ce qui va de l'établissement le plus général d'un cadre de l'attention (écouter la musique pour la musique) à l'habitude plus locale et personnelle d'écouter tel ou tel morceau au moment et là où nous en avons envie, une façon de faire que l'industrie du disque a systématisée ⁷⁶, mais qui avait pris de l'importance dès la fin du XVIII^e siècle avec l'activité des fabricants de pianos et l'extension de l'édition musicale ⁷⁷.

Il y a toujours eu des professionnels, de la musique, de la scène, du récital public, de la danse, de la sculpture et de la peinture — partout où il y a eu une activité rituelle, religieuse, politique ou mondaine. Ce qui est nouveau, ce n'est pas l'exécution publique d'activités artistiques par des professionnels, c'est la

⁷⁵ Le séminaire « Aimer la musique » porte aussi sur ces questions d'écoute et d'histoire.

⁷⁶ S. Maisonneuve, « De la "machine parlante" à l'auditeur : le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain* 37, 2001: 11-28.

⁷⁷ Voir par exemple A. Peacock, R. Weir, *The Composer on the Market Place*, London, Faber Music, 1975, et C. Ehrlich, *The Piano: a History*, London, J. M. Dent & Sons, 1976.

montée de l'amateur, du spectateur, et la formation d'un public « ciblé », venant précisément pour telle ou telle performance. Pas seulement en tant que public de masse et en tant que marché, comme les analystes ont trop tendance à le comprendre, suivant les traces de Walter Benjamin 78. Mais comme compétence nouvelle, lentement et minutieusement élaborée à travers des dispositifs, des pratiques, des objets, des répertoires et de nouveaux formats sociaux, produisant ainsi de nouvelles sensibilités individuelles et collectives et, avant même cela, tout simplement de nouvelles capacités auditives et une nouvelle attention — précisément ce qu'on pourrait appeler un corps musical 79.

Une présence au monde

Le goût, machine à faire surgir de la différence, est insaisissable sans procédures, comme le social lui-même d'ailleurs. Il n'est pas donné, il doit surgir, se faire saisir, il ne s'éprouve qu'à travers un dispositif d'épreuve et un corps lui-même mis à l'épreuve.

Une dernière idée — elle-même un peu "tentative" — en guise de conclusion : pourquoi ne pas généraliser cette analyse des compétences de l'amateur à des formes beaucoup plus variées d'attachement ? Son savoir minutieux, très élaboré, débattu, ne peut-il fournir un modèle pour analyser les dispositifs plus ordinaires, profanes, silencieux, à travers lesquels, tout au long de la journée,

78 W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanique », in Écrits français, Paris, Gallimard, 1991 [1936]: 140-171.

79 Au sens qui fait se demander à W. Weber si l'on écoutait réellement la musique au XVIII^e siècle ("Did people listen in the 18th century?", Early music Nov. 1997: 678-691) : sans l'ensemble complexe de dispositifs et de dispositions qui fait notre oreille, employer sans examen le mot « écouter » à propos d'un autre siècle que le nôtre est-il autre chose qu'un pur anachronisme ?

nous sommes (et nous nous rendons) présents aux situations dans lesquelles nous vivons ? Ce que les grands amateurs permettent d'observer plus facilement, grâce à leur haut niveau d'engagement dans une pratique particulière, c'est un catalogue des techniques sociales qui nous rendent aptes à produire et à corriger continûment une relation créative aux objets, aux autres, à nous-mêmes et à notre corps : autrement dit, une présence pragmatique au monde que nous nous faisons et qui nous fait.

Références

Adorno, Theodor Wiesengrund (1991), "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening", in The Culture Industry, London, Routledge, J. M. Bernstein, ed.

Adorno, Theodor Wiesengrund (1994), Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques, Orgemont/Genève, Contrechamps.

Ariès, Philippe et Georges Duby, éd. (1985), Histoire de la vie privée. 1 : Pouvoir privé, pouvoir public. 2 : De l'Europe féodale à la Renaissance, Paris, Le Seuil.

Austin, John Langshaw (1970), Quand dire, c'est faire, Paris, Seuil.

Barbelin, Hervé et Antoine Hennion (1986), « Désaccords parfaits : France-Musique et la fabrication du goût », Vibrations (3) : 132-157.

Barbier-Bouvet, Jean-François et Martine Poulain (1986), Publics à l'œuvre : pratiques culturelles à la BPL, Paris, La Documentation française.

-
- Baxandall, Michael (1985), L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, Paris, Gallimard.
- Bazin, Hugues (1995), La culture hip-hop, Paris, Desclée de Brouwer.
- Beaufils, Marcel (1983), Comment l'Allemagne est devenue musicienne, Paris, Laffont.
- Becker, Howard S. (1985), Outsiders, Paris, Métailié.
- Becker, Howard S. (1986), Doing things together: selected papers, Evanston, Northwestern University.
- Becker, Howard S. (1988), Les mondes de l'art, Paris, Flammarion.
- Benjamin, Walter (1991), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanique », in Ecrits français, Gallimard, Monnoyer, éd.: 115-192.
- Berthier, Nicole (1975), Mélomanes et culture musicale, étude d'un statut socio-culturel, thèse de doctorat en musicologie, Université de Grenoble II.
- Bessy, Christian et Francis Chateauraynaud (1995), Experts et faussaires, Paris, Métailié.
- Blaukopf, Kurt (1992), Musical Life in a Changing Society, Portland, Amadeus Press.
- Boltanski, Luc et Laurent Thévenot (1991), De la justification. Les économies de la grandeur, Paris, Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (1980), Le Sens pratique, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1979), La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1984), Questions de sociologie, Paris, Minuit.
- Boyer, Régine, Eliane Daphy, et al. (1986), Les lycéens et la musique, Paris, INRP.
- Brake, Mike (1980), The sociology of youth cultures and youth subcultures, London-New York, Routledge & Kegan Paul.

-
- Campos, Rémy (2000), La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique du prince de La Moskowa (1843-1847), Paris, Klincksieck, 2000.
- Campos, Rémy (2002), « Aimer Beethoven : les années d'apprentissage d'Henri-Frédéric Amiel, amateur de musique genevois (1840-1860) », Revue française de Musicologie 88 (2002, n° 1): 9-42.
- de Certeau, Michel (1974), La culture au pluriel, Paris, UGE.
- de Certeau, Michel (1975), L'Écriture de l'histoire, Paris, Gallimard.
- Chartier, Roger (1987), Lecture et lecteurs dans la France d'Ancien Régime, Paris, Seuil.
- Chartier, Roger (1992), L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIV^e et le XVII^e siècle, Aix-en-Provence, Alinea.
- Chartier, Roger, éd. (1993), Pratiques de la lecture, Paris, Payot.
- Cheyronnaud, Jacques (2003), Musique, politique, religion, Paris, L'Harmattan.
- Clifford, James, George E. Marcus, ed. (1986), Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnographic, Berkeley, University of California Press.
- Cogneau, Denis et Olivier Donnat (1990), Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1989, Paris, DEP/Ministère de la Culture-La Découverte/La Documentation française.
- Constant, Muriel (1983), Le public de l'Opéra de 1979 à nos jours.
- Corbin, Alain (1982), Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, 18e-19e siècles, Paris, Aubier.
- Crane, Diana, ed. (1994), The Sociology of Culture. Emerging Theoretical Perspectives, Oxford UK/Cambridge MA, Blackwell Publishers.
- Dahlhaus, Carl (1989), Nineteenth Century Music, Berkeley, University of California Press.

-
- Darré, Alain, dir. (1996), Musique et politique. Les répertoires de l'identité, Res Publica, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Davallon, Jean (1986), Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition, Paris, CGP.
- DeNora, Tia (1995), "The Musical Composition of Social Reality? Music, Action and Reflexivity", Sociological Review 43 (2): 295-315.
- DeNora, Tia (1997), "Music and Erotic Agency – Sonic Resources and Social-Sexual Action", Body & Society 3-2 (June): 43-65.
- DeNora, Tia (1998), Beethoven et la construction du génie, Paris, Fayard.
- DeNora, Tia (1999), "Music as a technology of the self", Poetics 26: 1-26.
- DeNora, Tia (2000), Music in everyday life, Cambridge, Cambridge University Press.
- Deutsch, Diana, ed. (1982), The Psychology of Music, New York, London, Academic Press.
- Donnat, Olivier (1996), Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français, Paris, DEP/Ministère de la Culture-DAG.
- Dubuisson, Sophie, Antoine Hennion, et al. (1997), Passages et arrêts en gare. Les régimes de présence en situation de passage, Plan Urbain/RATP/SNCF-CSI.
- Duchemin, Pierre-Yves (1983), L'écouteur écouté : les auditeurs de musique à la salle d'actualité de la BPI, Paris, BPI.
- Durant, Alan (1984), Conditions of Music, London, Macmillan.
- Durkheim, Émile (1912), Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie, Paris, PUF.
- Ehrlich, Cyril (1976), The Piano: a History, London, J. M. Dent & Sons.
- Fauquet, Joël-Marie (1986), Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870, Paris, Klincksieck.

-
- Fauquet, Joël-Marie, Antoine Hennion (2000), La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle, Paris, Fayard.
- Foucault, Michel (1975), Surveiller et punir, Paris, Gallimard.
- Francès, Robert (1958), La perception de la musique, Paris, Vrin.
- Frith, Simon (1981), Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll, London-New York, Constable.
- Frith, Simon (1996), Performing Rites. On the Value of Popular Music, Cambridge, Harvard University Press.
- Frow, John (1995), Cultural Studies and Cultural Values, Oxford, Clarendon Press.
- Fulcher, Jane F. (1988), Le Grand opéra en France, un art politique : 1820-1870, Paris, Belin.
- Gamboni, Dario (1983), « Méprises et mépris. Eléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain », Actes de la Recherche en Sciences sociales (49 septembre 83): 2-28.
- Gamboni, Dario (1997), The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution, London, Reaktion Books.
- Gelatt, Roland (1965), The fabulous Phonograph. From Edison to Stereo, New York, Appleton Century.
- Gerbod, Paul (1980), « L'Institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », Ethnologie française 10 (1, janvier-mars 80): 27-44.
- Gillett, Charlie (1972), The Sound of the City: the Rise of Rock and Roll, New York/London, Dell/Souvenir Press.
- Goffman, Erving (1973), La mise en scène de la vie quotidienne. 1 : La présentation de soi. 2 : Les relations en public, Paris, Minuit.
- Goffman, Erving (1987), Façons de parler, Paris, Minuit.
- Goffman, Erving (1988), Les moments et leurs hommes, Paris, Seuil/Minuit.

-
- Gomart, Emilie, Antoine Hennion (1998), "A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts", in Actor Network Theory and After, Oxford/Malden MA, Blackwell Publishers, J. Law and J. Hassard, ed.: 220-247.
- Goody, Jack (1979), La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage, Paris, Minuit.
- Green, Anne-Marie (1987), Les Jeunes et la musique, Paris, EAP.
- Gumplowicz, Philippe (1987), Les Travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France ; harmonies, chorales, fanfares, Paris, Aubier, nouv. éd. 2001.
- Hall, Stuart, T. Jefferson, ed. (1976), Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain, London, Hutchinson.
- Hanslick, Edouard (1986), Du Beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale, Paris, Bourgois.
- Hargreaves, D.J., A.C. North, ed. (1997), The Social Psychology of Music, Oxford, Oxford University Press.
- Haskell, Francis (1986), La norme et le caprice. Redécouvertes en art, Paris, Flammarion.
- Haskell, Francis, Nicholas Penny (1988), Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900, Paris, Hachette.
- Hebdige, Dick (1979), Subculture. The meaning of style, London-New York, Methuen.
- Heinich, Nathalie (1998), Le triple jeu de l'art contemporain, Paris, Minuit.
- Heinich, Nathalie (1998), L'art contemporain exposé aux rejets, Paris, J. Chambon.
- Hennion, Antoine, Cécile Méadel (1986), "Programming Music: Radio as Mediator", Media, Culture and Society 8 (3, July 86): 281-303.

-
- Hennion, Antoine (1993), La passion musicale. Une sociologie de la médiation, Paris, Métailié.
- Hennion, Antoine (1997a), "Baroque and Rock: Music, Mediators and Musical Taste", Poetics 24 (6): 415-435.
- Hennion, Antoine (1997b), « Hercule et Bach : la production de l'original », Revue française de musicologie 84 (98-1): 93-121.
- Hennion, Antoine (1997c), « La musicalisation des arts plastiques », in Images numériques. L'aventure du regard, O. Blin, J. Sauvageot dir., Rennes, PUR/Distique: 147-151.
- Hennion, Antoine (1997d), « Le Baroque, un goût si moderne... », in Pom pom pom pom : musiques et caetera, Neuchâtel, GHK, F. Borel, M.-O. Gonseth, J. Hainard, R. Kaehr, dir. : 21-38.
- Hennion, Antoine (1998), « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », Musurgia. Analyse et Pratique Musicales V-2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », Catherine Rudent, dir. : 9-19.
- Hennion, Antoine (2002), « L'écoute à la question », Revue française de Musicologie tome 88, n° 1, 2002: 95-149
- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart (2000), Figures de l'amateur. Formes et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, Paris, La Documentation française.
- Hennion, Antoine (2003), « Une pragmatique de la musique : expériences d'écoutes. Petit retour arrière sur le séminaire "Aimer la musique" », MEI 17, « Interpréter l'écoute », D. Vandiedonck dir., à paraître.
- Hoggart, Richard (1970), La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Paris, Ed. de Minuit.

-
- Imberty, Michel (1979-81), Sémantique psychologique de la musique, 1 : Entendre la musique, 2 : Les écritures du temps, Paris, Dunod.
- Iser, Wolfgang (1985), L'acte de lecture, Bruxelles-Liège, Mardaga.
- Jauss, Hans-Robert (1978), Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard.
- Johnson, James H. (1995), Listening in Paris: A Cultural History, Berkeley, University of California Press.
- Jouvenet, Morgan (2001), « "Emportés par le mix". Les DJ et le travail de l'émotion », Terrain 37 (« Musique et émotion »): 45-60.
- Karpik, Lucien (1989), « L'économie de la qualité », Revue française de Sociologie 30 (2): 187-210.
- Karpik, Lucien (1996), « Dispositifs de confiance et engagements crédibles », Sociologie du travail 4-96 : 527-549.
- Kerman, Joseph (1985), Contemplating music: challenges to musicology, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Laborde, Denis (1997), De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion, Paris, L'Harmattan.
- Laborde, Denis (1999), « Enquête sur l'improvisation », in La logique des situations, Paris, Editions de l'EHESS, L. Quéré, M. de Fornel, ed.: 261-299.
- Lamont, Michèle, Marcel Fournier, ed. (1992), Cultivating Differences: symbolic boundaries and the making of inequality, Chicago, University of Chicago Press.
- Lapassade, Georges, Philippe Rousselot (1990), Le Rap ou la fureur de dire, Paris, Lois Talmart.
- La Rochelle, Réal (1987), Callas, la diva et le vinyle : la popularisation de l'opéra par l'industrie du disque, Montréal/La Tronche, Triptyque/La Vague à l'âme.
- Lenclud, Gérard (1987), « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », Terrain (9): 110-123.

-
- Lethurgez, Florence (1993), Fonctions et usages des médiations paratextuelles des œuvres musicales : le cas des pochettes de disque, thèse de doctorat, F. Escal dir., EHESS, Paris, 408 p.
- Maisonneuve, Sophie (2001), « De la "machine parlante" à l'auditeur : le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », Terrain 37 (« Musique et Emotions »): 11-28.
- Maisonneuve, Sophie (2002), « La constitution d'une culture et d'une écoute musicale nouvelles : le disque et ses sociabilités comme agents de changement culturel dans les années 1920 et 1930 », in Revue française de musicologie tome 88, 2002 n° 1: 43-66.
- Maisonneuve, Sophie, Geneviève Teil, Antoine Hennion (2002), « Le goût comme un "faire ensemble" », CSI-Ecole des mines de Paris/Ministère de la culture-Mission du patrimoine.
- Martorella, Rosanne (1982), The Sociology of Opera, New York, Praeger Publishers.
- Mauss, Marcel (1985), Sociologie et anthropologie, Paris, Quadrige-PUF.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), L'œil et l'esprit, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard.
- Molino, Jean (1975), « Fait musical et sémiologie de la musique », Musique en jeu 17 : 37-62.
- Morrow, Mary Sue (1989), Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution, Stuyvesant NY, Pendragon Press.
- Moulin, Raymonde (1995), De la valeur de l'art, Paris, Flammarion.
- Mukerji, Chandra, Michael Schudson, ed. (1991), Rethinking Popular Culture, Berkeley CA, University of California Press.

-
- Patureau, Frédérique (1986), « L'Opéra de Paris ou les ambiguïtés de l'enjeu culturel », in Sociologie de l'Art, Paris, La Documentation française, R. Moulin, dir.: 83-93.
- Patureau, Frédérique (1991), Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914, Liège, Mardaga.
- Peacock, Alan, Ronald Weir (1975), The Composer on the Market Place, London, Faber Music.
- Peterson, Richard A., ed. (1976), The Production of Culture, Beverly Hills-London, Sage.
- Peterson, Richard A. (1997), Creating Country-Music: Fabricating Authenticity, Berkeley, The University of California Press.
- Pomian, Krzysztof (1987), Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècles, Paris, Gallimard.
- Poizat, Michel (1986), L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra, Paris, Métailié.
- Ricœur, Paul (1990), Soi-même comme un autre, Paris, Seuil.
- Roueff, Olivier, dir. (2001), « Musique et émotion », Terrain 37, Paris, Patrimoine.
- Roueff, Olivier (2002), « Faire le jazz : la coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », in Revue française de musicologie tome 88, vol. 102 n° 1: 67-93.
- Shusterman, Richard (1991), L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire, Paris, Minuit.
- Sloboda, John A. (1988), L'Esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique, Bruxelles-Liège, Mardaga.
- Souriau, Étienne (1929), « L'avenir de l'esthétique », La Revue d'Esthétique.

-
- Strathern, Marilyn (1998), "What is intellectual property after?", in Actor Network Theory and After, Oxford/Malden MA, Blackwell Publishers/The Sociological Review, J. Law and J. Hassard, ed.: 156-180.
- Suchman, Lucy A. (1987), Plans and Situated Actions. The Problem of Human Machine Communication, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Szendy, Peter (2001), Ecoute. Une histoire de nos oreilles, Paris, Minuit.
- Teil, Geneviève (1996), « Dire le goût. Expression experte et naïve à propos du goût des fromages », Revue Française de Marketing, n° 156, janvier.
- Teil, Geneviève (1998), « Devenir expert aromaticien : y a-t-il une place pour le goût dans les goûts alimentaires ? », Sociologie du Travail 4/sept 1998: 503-522.
- Teil, Geneviève (2001) « La production du jugement esthétique sur les vins par la critique vinicole », Revue de Sociologie du Travail 43, 2001: 67-89.
- Teil, Geneviève (2003), Aimer le vin : pratiques de la perception, Toulouse, Octarès, à paraître.
- Teil, Geneviève, Antoine Hennion (2003), "Discovering Quality or Performing Taste? A Sociology of the Amateur", in Theoretical Approaches to Food Quality, A. M. M. Harvey, A. Warde, eds., Manchester, Manchester University Press, à paraître.
- Thévenot, Laurent (1990), « L'action qui convient. Les formes de l'action », Raisons pratiques (1): 39-69.
- Toffler, Alvin (1965), The Culture Consumers. A Study of Art and Affluence in America, Baltimore, Penguin Books.
- Veron, Eliseo, Martine Levasseur (1983), Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps et le sens, Paris, BPI.

-
- Weber, William (1975), Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848, London, Croom Helm.
- Weber, William (1977), "Mass culture and the reshaping of European musical taste", International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 8.
- Weber, William (1986), "The Rise of the Classical Repertoire in Nineteenth-Century Orchestral Concerts", in The Orchestra: Origins and Transformations, New York, Charles Scribner's Sons, J. Peyser, ed.: 361-386.
- Weber, William (1992), The Rise of the Musical Classics in Eighteenth Century England: A Study in Canon, Ritual and Repertoire, Oxford, Clarendon Press.
- Weber, William (1997), "Did people listen in the 18th Century?", Early music november 1997: 678-691.
- Williams, Raymond (1982), The Sociology of Culture, New York, Schocken.
- Willis, Paul E. (1972), Profane Culture, London, Routledge & Kegan Paul.
- Yonnet, Paul (1985), Jeux, modes et masses. La société française et le moderne, 1945-1985, Paris, Gallimard.
- Zenatti, Arlette, éd. (1994), Psychologie de la musique, Paris, PUF.