HAL
open science

Le goût comme un "faire ensemble". Une comparaison entre le goût alimentaire et le goût musical

Sophie Maisonneuve, Geneviève Teil, Antoine Hennion

To cite this version:

Sophie Maisonneuve, Geneviève Teil, Antoine Hennion. Le goût comme un "faire ensemble". Une comparaison entre le goût alimentaire et le goût musical. Mission du Patrimoine. 2002, 220 p. hal-02833961

HAL Id: hal-02833961

https://hal.inrae.fr/hal-02833961

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.

Sophie Maisonneuve, Institut universitaire européen/EHESS

Geneviève Teil, SAD-APT, INRA

Antoine Hennion, CSI, Ecole des Mines, conseiller scientifique

Le goût comme un « faire ensemble »

une comparaison entre le goût alimentaire et le goût musical

mars 2002

Cette enquête a pu être réalisée grâce à la gentillesse des nombreuses personnes que nous avons interrogées, suivies, accompagnées, sollicitées, ennuyées… Nous les remercions chaleureusement. Ce sont les musiciens amateurs, les abonnés de salles diverses, les voisins de concert, les vendeurs de vin ou de musique, les producteurs, les élèves, les professeurs, les œnologues, les buveurs de toutes sortes, les relations, les amis, les collègues chercheurs eux-mêmes… qui ont fait de leur mieux pour réagir aux questions et aux situations que notre présence engendrait. Par respect pour elles, nous avons respecté le plus strict anonymat et transformé tous les noms cités dans le texte. Selon la formule consacrée, nous sommes seuls

responsables des interprétations, et sans doute aussi des jugements avec lesquels elles seraient en désaccord et des erreurs qui doivent subsister, dans ce texte que leur collaboration de formes si variées nous permet de présenter.

Sommaire

Le goût comme un « faire ensemble »

Une comparaison entre le goût alimentaire et le goût musical

Sommaire 5

Introduction :

d'une sociologie du goût à une ethnographie de la dégustation 10

Une nécessaire critique à mener de la sociologie critique 11

Le goût comme un « faire ensemble » 16

L'amateur et le sociologue : à malin, malin et demi ! 18

La fabrication des goûts 23

Des goûts à la dégustation 26

Enquêtes comparatives 29

Questions de méthode 31

Le goût comme un « faire ensemble »

Transition 35

La « Folle journée Bach »

Un dispositif dense de dégustation musicale 38

Introduction 38

I. Problèmes de saisie (observation et description) du dispositif 41

1. faire parler 41

2. observer 47

3. filmer 50

II. Festival *versus* disque ou concert :

le contraste comme ressource herméneutique 52

1. différences avec le disque 52

2. un concert qui n'en est pas un 53

3. le concert mis à nu 54

- la vue 56

4. Une observation personnelle : Baumont *versus* Hantaï 63

III. Un « temps fort », lui-même fortement relié

à un lieu et un moment 66

1. lien à l'espace de la ville 66

2. un événement/avènement préparé 67

3. un événement relié au passé 69

4. un festival qui est un bain-cure : 70

- ambiance, immersion 71

- un marathon 73

5. une « occasion » 76

- d'abord au sens commun : un événement exceptionnel 76
- côté acteurs : saisir ou créer l'occasion 76
6. un événement qui lance une dynamique :
comment le festival transforme 79
IV. Les objets médiateurs 82
1. stands 82
2. exposition 84
3. guides divers 84
4. programmes 87
5. films et conférences 89
V. Des coulisses transparentes ou abolies 90
1. techniciens, installation 90
2. les instruments accessibles 91
3. les interprètes 93
- en répétition 93
- distance abolie en concert 93
VI. Participation, communication et communion 97
1. être ensemble 98
2. des commentaires performatifs 102
c. les « tables rondes » : discours, partage, explicitation et performance du goût (*Diapason versus* le *Monde de la musique)* 104
VII. L'auto-production de l'amateur 113
1. Réflexivité et mise en mots performatifs 113
2. Goût et dé-goût : l'évolution comme ressort essentiel du goût 115

3. Comparaison et mise en relation : la construction d'un univers 122
4. Dispositifs de confiance et recommandation 127
Conclusion 132

Transition 134

Aimer le vin :
le goût comme travail d'ajustement 138
L'appui sur le produit : des registres de prises à ordonner 138
« Fidèle » ou « collectionneur » 139
L'amateur « culturel » :
l'ajustement à des « situations de consommation » 141
Le buveur : la perception gustative des différences 143
Le buveur hédoniste : les « bons » vins 146
Les « goûts » du buveur : l'amour du vin comme rencontre 149
Les affects à régler : plaisirs « trompeurs », « instables » 152
L'appui sur le collectif : le jugement des autres pour s'ajuster soi-même 154
Celui dont on connaît « les goûts » 156
Celui qui « connaît » le vin 158
L'évaluation complexe d'un décalage : le vigneron 161
Les amateurs et le vin : une relation « collective » 170
De multiples formats de mise en relation 170

L'écoute à la question 173

Le goût comme un « faire ensemble »

La musique n'est pas la partition 176
Ce sont les écouteurs qui font la musique... 177
L'auto-validation des théories par les expériences..... 180
Feuilles d'album..... 184
Imbertynences : une expérience par l'absurde (24/1/00) 186
Techno/rap : comment l'entendez-vous ? (1er mars 1999) 203
Musiques improvisées, plaisirs impromptus... (22 mai 2000) 232

Conclusion : la félicité de l'amateur 247

Références 256

Le goût comme un « faire ensemble »

une comparaison entre le goût alimentaire et le goût musical

Introduction :

d'une sociologie du goût à une ethnographie de la dégustation

Notre recherche a pour objet de comparer les modalités du goût, la formation de qualifications et les conditions d'émergence du plaisir dans deux domaines contrastés, l'alimentaire et la musique. L'une des idées clés de l'appel d'offre, selon nous, était l'affirmation de la possibilité d'une ethnographie de sensations, de plaisirs, de qualifications esthétiques « ordinaires », non liées nécessairement à des domaines institutionnalisés, comme les arts. L'enquête a porté de façon centrale sur les amateurs de musique classique et les amateurs de vin, tout en s'appuyant sur la comparaison avec les adeptes d'autres genres de musique ou

d'autres attachements. Elle a essayé de ne négliger aucun moyen d'accéder à la musique, de la pratique instrumentale, des ensembles, du chant, au concert, au disque et aux médias, de même que du côté du vin, 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 caractéristique d'amateur désireux d'approfondir son contact avec le « produit », certes moins courante dans ce cas que dans celui de la musique.

Que ce soit dans le domaine artistique ou dans celui des objets alimentaires (et il est important de les analyser selon ce regard comparatif), 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 à nos sensations et la reprise en main de nos opinions, la curiosité tournée vers l'objet extérieur et l'introspection dirigée vers nos états d'âme ou nos sensations intimes. Plus encore, il est une transformation, d'abord au sens physiologique du terme, et sur l'ensemble de nos 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 ».

Une nécessaire critique à mener de la sociologie critique

Cette co-production, la co-formation d'un objet et de ceux qui le font et l'écoutent ou le boivent (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'inverse [1]. 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. Dans le cas de la musique, par exemple, et sous des conditions qu'il faut établir (il ne s'agit pas de transférer à la musique « elle-même » ce que l'interprétation sociale exogène ne fournit plus), ce sont ses capacités plus générales de produire des états individuels et collectifs, ou pour le dire de façon 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 cérémonials disponibles. Le but du présent rapport (et pour nous, plus généralement, l'intérêt d'étudier les grands amateurs) est bien de prendre le goût comme un faire et une relation avec des objets, non une adhésion ou une croyance (comme l'a analysé la sociologie critique), ou 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,

1 Ce à quoi nous avions 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,

autour d'un ensemble d'objets eux-mêmes ouverts, en émergence : l'enquête cherche ainsi 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 une série réglée d'usages, de dispositifs et de savoir-faire.

Il en résulte du côté de l'analyste (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 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.

C'est au contraire la distanciation, la non-sensation, qui pousse à faire de tout ce qui se passe dans l'acte de goûter un rituel gratuit. Si on n'entre pas en contact avec les objets d'une pratique, qu'on veille au contraire avec méthode à ne pas se laisser prendre par les sensations qu'elle pourrait provoquer, il ne reste guère qu'à lui faire sa sociologie. Effet de rationalisation tautologique de la méthode : la distance même qu'on croit garante de l'objectivité scientifique rend arbitraire un attachement non partagé, que l'observateur ne peut que constater ou contester, décrire ou

Métailié, 1993.

interpréter. Avant cela, dès le premier regard, la distance tend à réduire la pratique à un répertoire connu de gestes, à n'en retenir que ce qu'elle a de commun avec d'autres. 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 n'est moins agréable que d'assister au plaisir des autres sans le partager, et 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 de ce rapport suspect aux amateurs observés, que celle du rapport refusé avec les objets qu'ils aiment. Ce refus de se laisser aller à subir l'effet des objets en cause est tout à fait assumé, explicite et revendiqué par la sociologie critique, quand il n'est pas le signe même de la scientificité d'une démarche qui veut s'affranchir des facilités et des illusions de la subjectivité partagée [2]. Pourtant, ses conséquences sont prévisibles, et il n'est pas difficile de lire dans la théorie des goûts qui en découle une vaste rationalisation d'un contact qui n'a pas eu lieu. Il paraît très clair dans le cas des goûts que si le sociologue voit tout comme rite et jeu social, il ne mesure que sa propre extériorité. 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. Quand les objets n'importent pas, on fait de la sociologie… Seul le sociologue trouve que tout

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

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.

La cible même de notre enquête – les amateurs, et plus particulièrement encore les « grands amateurs » – contient 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, activité délibérée requérant une très forte implication, 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 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.

Le goût comme un « faire ensemble »

C'est donc 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 atteindre : 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 un univers d'objets et de pratiques partagés, comme d'une activité à part entière et d'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 ou du vin, 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 des attachements. 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 centrement 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 : aimer le vin, aimer la musique, c'est d'abord une pratique corporelle, instrumentée, suivant des règles et 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 circonstances, les lieux et les occasions [3] : 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 événement, très sensible à l'adéquation peu maîtrisable de dispositions personnelles, de propriétés instantanées d'objets et, comme on dit joliment, du concours des circonstances.

A côté des résultats empiriques que l'enquête a permis d'apporter, cela implique bien sûr que la recherche comprend de façon indissociable un volet méthodologique important, traitant des moyens à inventer pour réaliser un tel projet, dans la mesure où ce dernier appelle une redéfinition critique des postures habituelles dans lesquelles le sociologue accepte de se tenir.

3 Voir E. Goffman, Les moments et leurs hommes, Paris, Seuil/Minuit, 1988.

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

Les enquêtes par questionnaires et entretiens en effet, en portant sur la façon dont les amateurs décrivent leurs goûts, transforment au contraire de facto ceux-ci en un objet stabilisé à présenter aux autres, servant surtout à un déchiffrage 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, vécus sur le mode du transport, de la transcendance et d'un accès privilégié au sublime.

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 des leurres sous lesquels déchiffrer leur véritable principe [4]. 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 leur pouvoir, lorsqu'ils le leur attribuaient [5].

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. 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

4 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).

5 Selon ce que A. Hennion 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 Durkheim dans Les Formes élémentaires de la vie religieuse (1912, rééd. Paris, PUF, 1985), voir Hennion, 1993, op. cit.

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 qu'il soit capable d'en rendre compte sans renoncer à ses visées analytiques. 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 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.

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 tel 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 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 qu'elle 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, 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.

Curieux paradoxe : c'est donc 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, et de ce qui se passe : de son plaisir, de ce qui le tient, des formes que prennent ses pratiques, des techniques étonnantes qu'il développe pour réunir les conditions de sa félicité, sans garantie de succès. 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. 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. 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 les premières traces d'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.

La fabrication des goûts

Notre idée est donc d'inverser la relation qui s'est 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 [6] – 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, 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 reviendrons sur ce problème), 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

6 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 4/98, sept 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.

auquel invite une telle conception du goût comme un faire ensemble. L'objectif précis de notre recherche est bien la restitution de l'amour de la musique (qu'il s'agisse de jeu ou d'écoute) ou du vin (qu'il s'agisse de le faire ou de le boire) 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 suffit pas de ne plus en faire un ignorant : il faut aussi en refaire 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 faut 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 faut 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" [7] – 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 reviendrons constamment sur ces deux problèmes centraux :

— 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 périme les techniques ordinaires du sociologue, qui visent toutes à

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

contrôler au mieux la bonne conformité de son enquête à l'exigence inverse : opérer une active neutralisation des effets de la musique ou du vin sur l'observateur « objectif » – c'est-à-dire coupé de l'objet étudié.

L'idée de base de cette recherche est bien que ces deux problèmes sont liés, et que chacun suggère en partie, sinon la réponse, du moins la direction à prendre pour répondre aux difficultés que pose l'autre. 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 en compte pour le sociologue. Dire en effet 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. 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 montre 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, ces configurations étant assez stables et repérables pour permettre de décrire la production actuelle d'un véritable espace nouveau de l'amateurisme.

Dans le prolongement de l'enquête précédente sur les Figures de l'amateur [8], la recherche vise à dégager ces formats et ces moments, en développant les pistes suggérées par ce premier rapport sur les nouvelles formes d'enquête à mettre en œuvre pour saisir ainsi le goût musical comme un « faire ensemble avec des objets ». Cette première recherche menée sur les amateurs de musique (au sens large qui comprend pratiquants et discophiles) visait à expliciter les limites de 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).

Par rapport à une telle vision radicalement passive et déterministe du goût, les séries d'entretiens et d'observations commentés collectivement ont déjà 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,

8 A. Hennion, S. Maisonneuve, E. Gomart, Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de lamusique aujourd'hui, Paris, le Documentation Française, 2000.

— 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 recherche débouchait sur une question sans réponse, dont le traitement frontal est l'objet de notre travail actuel : celle de la dégustation, comprise comme étant l'envers du goût, sa part active, actuelle et incertaine, par opposition aux fermetés déterminées ou affirmées des jugements sur le goût.

Enquêtes comparatives

Le résultat principal de l'enquête précédente – l'importance à redonner à la « dégustation » elle-même, contre une sociologie du goût exclusivement obsédée par sa réduction à un jeu d'étiquetage social – invitait donc à un travail méthodologique novateur, visant en particulier à définir les façons de prendre en compte l'« écoute », l'effet des objets, des morceaux, des sons, etc., sans que cela signifie un retour à une définition du goût comme le simple négatif des propriétés esthétiques des œuvres : bien au contraire, la « saisie » d'un plaisir musical, d'un moment privilégié, d'une ouverture, a été analysée 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. Théorie du goût comme événement construit, donc, activité performative visant la production d'états passionnés à partir de la musique, et non enregistrement passif de la beauté ou des effets inscrits dans « la musique elle-même ».

Le travail commun a alors porté sur la mise au point et la discussion des méthodes empiriques originales à mettre en œuvre à partir de comparaisons

systématiques entre des objets de goût contrastés (musique/vin, concerts/pratiques amateurs/disques, rock/rap/techno/classique, musique/arts plastiques, plus quelques autres cas qui ont été utilisés de façon plus externe, en liaison avec des travaux de thèses en cours). En concevant le goût comme un faire collectif, instrumenté, réflexif, une activité au résultat incertain et qui ne cesse de s'auto-évaluer en cours de réalisation pour parvenir à la félicité, il est en effet possible d'en repérer plus clairement le fonctionnement en comparant les dispositifs mis en œuvre, au sens large, selon les domaines : objets, temporalités, lieux, postures et gestes, aides et guides, critiques, commentaires, appuis savants, etc.

La comparaison entre des cas contrastés a été particulièrement féconde pour avancer dans une telle enquête sur le « goût comme un faire ensemble ». Les amateurs de vin, par exemple, partagent bien des traits avec les amateurs de musique, ils savent qu'un vin et qu'une dégustation ne se réduisent jamais à l'enregistrement d'un état stable et répétable : il faut « goûter », il y a engagement et incertitude, appui sur des mots et des sensations, importance des moments et des humeurs, travail et apprentissage, mais aussi abandon et surprise. En revanche, le vin se consomme, n'a pas d'histoire qui puisse faire retour sur le présent, se définit par une relation très concentrée sur un produit physique : le cas paraît bien choisi, dans ses proximités et dans ses distances à la musique, pour rapprocher et opposer des techniques sociales de dégustation. Mais la comparaison est aussi féconde entre médiums différents de la musique, et les éléments déjà mis en évidence par la première enquête ont été confirmés « en situation », et non par entretiens seuls, ce qui masque toujours trop les flottements de l'appréciation derrière les certitudes rétrospectives du goût.

Par le terme de pratique, insistant sur le caractère actif et performatif du goût pour la musique, nous voulions souligner plusieurs traits qu'il est maintenant possible de décomposer de façon plus analytique – même si précisément une des contraintes pesant sur une telle redéfinition de la sociologie du goût est que 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, 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 : les premiers sociologues du goût sont les amateurs eux-mêmes.

Questions de méthode

On peut formuler de façon explicite les angles de vue et les exigences de méthode auxquels une telle conception de l'amateurisme [9] comme pratique impose d'avoir recours :

— analyser l'amour de la musique ou du vin comme une activité collective et constamment rapportée de façon réflexive au jugement des autres – ce qui, loin de l'exclure, permet d'autant mieux de l'envisager aussi comme attraction subjective et individuelle : le caractère privé et intime du goût n'est vu comme insaisissable, muet, que parce que ce moment privilégié de la passion est coupé des

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

activités publiques, collectives (et plus prolixes, et aussi plus repérables à travers leurs objets, leurs écrits, leurs techniques) qui le rendent possible ;

— l'observer comme une pratique qui se déroule en situation, selon des procédures qu'une bonne part de l'activité d'amateur consiste à améliorer, et à l'aide d'une série articulée d'instruments et d'objets ;

— ces objets comprennent en particulier ceux sur quoi la production de la musique ou du vin s'appuie de façon très spécifique : instruments, partitions, enregistrements et autres éléments de transmission, d'un instant de plaisir ou d'un répertoire éternel, pour la musique ; verres, cave, guides, étiquettes et autres éléments de repérage définissant un univers œnologique allant du plus local au plus international, pour le vin ; ces supports réclament des outils d'analyse spécifiques, à mettre au point d'une part à partir d'un usage critique des méthodes de l'analyse musicale et œnologique existantes, d'autre part à l'aide d'une invention méthodologique plus audacieuse et engagée, qui permette à la sociologie de mieux prendre en compte les objets qu'elle étudie ;

— observer comment cet amour-pratique s'appuie constamment sur une formation et une mise en action des corps et des émotions, qui, loin d'être des donnés immédiats, des déterminants purement physiques et psychiques, sont travaillés dans la durée par la pratique amateur elle-même ;

— à la suite des configurations pratiques que les amateurs ont eux-mêmes mises en place, de façon diverse selon les domaines, relever l'importance toute particulière des intermédiaires, qui servent à opérer les multiples traductions nécessaires à la circulation d'un « produit » complexe, au cours de ses nombreux va-et-vient entre producteurs et amateurs : il a besoin d'être accompagné, précisément parce que l'appréciation ne peut se déduire du seul produit ; inversement, le travail

des imprésarios, critiques, journalistes, marchands divers, permet de lire en acte le goût comme geste collective ;

— enfin, dans le prolongement des précédentes questions, une attention systématique a été accordée à la verbalisation opérée, sous différents régimes, par les participants de la dégustation : le corps ne parle qu'à travers des signes indirects, et la mise en mots des plaisirs, des sensations, des émotions ne se fait pas en simultané ; les vocabulaires de la passion ou du goût sont très médiats, ils tiennent autant au dispositif décalé qui fait parler qu'aux effets en situation ; des bribes de verbalisation entre amateurs en train de boire, de jouer ou d'écouter, aux discours critiques ou poétiques élaborés, en passant par les revues ou guides destinés aux non connaisseurs, l'analyse de ces vocabulaires montre d'une part la tension qui demeure toujours forte avec leur insaisissable objet, et d'autre part la nécessité de maintenir toujours présent et visible le lien avec leur cadre de production : les contraintes pesant sur un critique de vin, par exemple (capacité à prouver sa compétence, généralité, répétabilité et circulation possible de ses énoncés, et aussi injonction à ce que ses commentaires aillent globalement vers une invitation à goûter), conduisent à un régime de parole très différent de celui de l'amateur qui ne vise qu'à augmenter un plaisir de l'instant en le partageant et en soulignant ce qu'il a d'unique – même si le critique rappelle souvent métaphoriquement ce type de posture, pour dire qu'il est aussi amateur et éviter l'accusation de routine, d'insensibilité professionnelle ou d'approche trop « froide », trop analytique ; inversement, une haute « expertise » d'amateur peut parfois se passer entièrement de toute connaissance technique sur le produit lui-même (œnologie, musicologie), pour n'en garder que les éléments (sensoriels, historiques…) nécessaires à l'auto-description fine des plaisirs de la dégustation.

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'enquête a tenté de redonner la parole à cette expression de l'amateurisme. Elle en montre l'importance, comme technique sociale de rapport à soi, aux autres et au monde. L'analyse débouche ainsi sur la possibilité de mieux comprendre les modalités hétérogènes de nos attachements.

Transition

Le présent rapport s'articule au précédent, Figures de l'amateur, mais aussi à un travail en cours sur les protocoles du goût à partir duquel un autre rapport va être édité [10], portant de façon plus centrale sur les « grands amateurs » et l'analyse des divers formats du goût élaboré. A ces trois étapes correspondait certes une certaine distribution des terrains et des problèmes (critique de la sociologie de la culture et définition d'une sociologie de l'amateur, comparaison de deux domaines et mise au point de méthodes et de dispositifs expérimentaux pour rendre la sociologie sensible au goût comme émergence et activité, et enfin enquête et expériences comparées destinées à formaliser la variété des formats du grand amateurisme). Mais il est clair qu'à l'arrivée, les recoupements et les séparations arbitraires sont nombreux. C'est plutôt l'ensemble de ce travail qui vise à définir le cadre d'une problématique plus générale et à la mettre en œuvre, avec l'espoir qu'il devrait en particulier déboucher sur un ouvrage de synthèse en 2003.

A l'intérieur de ce cadre d'ensemble, nous avons choisi dans ce rapport, qui devrait être utilement complété par la lecture des autres, de présenter en détail ce

10 A. Hennion, G. Teil, Les protocoles du goût, Paris, DEP/CSI, 2002 (à paraître).

qui relevait de nos diverses expériences. Il s'agit des comptes rendus des séances, participations, observations et montages au cours desquels nous avons essayé de sortir de la formule de l'entretien et de l'observation classiques : en les considérant comme des dispositifs non neutres, nous avons conduit leur analyse à travers les déterminations qu'ils entraînent, sur les participants-enquêteurs et aussi sur le type de sociologie qu'ils permettent et induisent. A ce titre, la dimension réflexive de ce rapport est l'un des axes centraux du travail réalisé.

La première grande partie du rapport porte sur un festival original de musique classique, la « Folle Journée » de Nantes. L'idée est d'en tirer à la fois une occasion d'analyser et d'observer les amateurs très divers qui s'y rendent en grand nombre, et de traiter en situation les problèmes de méthode et de théorie particuliers que pose la saisie d'un tel événement, très actif, collectif et mobilisateur, par rapport aux pratiques plus courantes de concerts ou d'achat de produits culturels. Il semblait donc bien choisi pour analyser le goût comme activité et performance, et non comme étiquette ou résultat.

La deuxième partie compare ce premier événement collectif à un salon d'amateurs de vin, avec un objectif plus pointu : celui de faire le moins d'hypothèses possible sur la nature du goût pour le vin, et de repérer parmi les multiples comportements des visiteurs les indices de diverses attitudes plus générales, souvent partiellement contradictoires, distribuant le goût entre des pôles d'attention opposés ou combinés – recherche de propriétés intrinsèques du vin, découverte de ses propres goûts, conformité à un modèle de la dégustation, etc. L'objectif est de parvenir à une sorte de cartographie de la pluralité des formats du goût, qui puisse servir de base à l'analyse ultérieure des grands amateurs.

Le goût comme un « faire ensemble »

Enfin, une dernière partie expose le travail collectif mené à partir de la problématique d'ensemble que nous venons d'exposer, à travers le montage d'expériences collectives sur l'écoute, conçues dans le but de la mettre à l'épreuve autour de questions et de musiques de natures très diverses. Une grande part de l'intérêt de ces expériences et de leur compte rendu minutieux tient à l'analyse réflexive qu'elles permettent, sur leur propre déroulement.

La « Folle journée Bach »
Un dispositif dense de dégustation musicale

(Sophie Maisonneuve)

Introduction [11]

Un festival de musique est un événement. Organisé selon la formule d'une vaste dégustation, il joue beaucoup sur son caractère exceptionnel, et celui-ci tient en grande partie à la densité du dispositif dégustatif mis en place. C'est en effet en termes de dispositif que le festival peut se laisser analyser : réunion rare d'éléments qui se renvoient les uns aux autres et créent une situation inhabituelle, festive, intense, cet effet de cohésion et d'« harmonie » étant le meilleur garant de la réussite. Qualité des interprètes, de la programmation, de l'acoustique, attentes et dispositions du public, préparation de l'événement par les médias sont autant d'agents indispensables au succès de la manifestation.

Mais ces éléments ne suffisent pas à expliquer que l'émotion advienne, et une analyse plus fine de cet avènement s'impose : quel est le lien, le liant, entre « la musique » et le plaisir ou l'émotion éprouvés ? Qu'est-ce qui fait que

11 Cette partie du rapport et cette enquête ont été réalisées par Sophie Maisonneuve, aidée d'un collègue pour le travail vidéographique.

le dispositif « prend », au double sens d'une émulsion composée (« tient ensemble », trouve sa cohérence) et de quelque chose qui « vous prenne », vous « séduise », vous « touche » ? Pourquoi, dans certains cas, le goût est-il manqué ?

Le festival de la « Folle Journée Bach », qui a eu lieu à Nantes du 29 au 31 janvier 2000, offre en effet à l'analyse une prise de choix. Son caractère festif très marqué (170 concerts en trois jours, dans un même espace – la Cité des Congrès – à des prix très modiques – une moyenne de 60 francs – avec des manifestations parallèles – films et conférences), son succès (80 000 visiteurs pour cette édition, venus surtout de Nantes et des départements limitrophes, mais aussi de la région parisienne, et dont près de la moitié n'ont jamais assisté à un concert de musique classique) permettent de voir en œuvre, en cours d'action, le fonctionnement d'un festival et, en se fondant sur son succès, d'analyser les agents et mécanismes locaux, et plus généraux, de la « prise », de ce qui fait le succès, la félicité d'un événement musical.

L'enquête, qui a occupé deux personnes (l'une occupée à filmer, l'autre à réaliser des entretiens et à observer), s'est déroulée pendant toute la durée du festival. Elle a associé observations (carnet de terrain tant sur les comportements des acteurs et petits événements saisis à vif que sur les impressions personnelles de l'enquêtrice – analyse réflexive des effets du festival sur le chercheur-mélomane, notamment pendant les concerts qui avaient été choisis dans une perspective de plus grande variété possible, tant en termes de genres musicaux, d'interprètes, d'instruments, que de salles, de prix et d'horaires), entretiens réalisés sur place, à la sortie de concerts ou auprès de personnes momentanément désœuvrées, et filmage de scènes difficiles à saisir dans leur richesse par la simple prise de notes : concerts, conférences, déambulations, échanges entre amateurs, pratiques connexes (achats auprès des stands) et espaces particuliers du festival. Le retour sur ces scènes filmées a

permis de confirmer ou de nuancer certaines observations faites à chaud, d'apercevoir des pratiques spécifiques, furtives, ou des détails dont il était difficile de prendre la mesure étant donné la densité des micro-événements à observer pour une seule personne.

L'analyse présente ici les principales caractéristiques qu'on a pu dégager d'un festival « réussi », ou, en d'autres termes, les ingrédients du dispositif de dégustation mis en œuvre par un festival de musique. Elle se clôt sur quelques analyses portant sur la façon dont les mélomanes interviewés définissent, directement ou indirectement, leur propre amateurisme – quel qu'en soit la nature : goût fort et suivi pour la musique en général, ou pour Bach en particulier, intérêt pour un événement exceptionnel et pour le format spécifique du festival, essai de se rapprocher d'un univers peu familier, diversification de ses amours musicales, etc. Le festival n'est en effet qu'un moment dans la carrière de l'amateur ; il est à ce titre indispensable de comprendre comment il vient s'y intégrer et, réciproquement, comment celle-ci intervient si l'on veut analyser les « conditions de félicité » (au sens où la pragmatique de la conversation les a définies) du festival : plaisir pris, émotion suscitée, intérêt relancé, expériences vécues, ou enrichissement plus général du goût – la pluralité même de ces enjeux, qui peuvent se combiner ou s'opposer selon les amateurs présents, est au cœur de cet événement composé et de l'image auto-réalisatrice de réussite qui peut ou non s'en dégager.

C'est volontairement que nous n'avons pas masqué les problèmes méthodologiques surgis lors de l'enquête : ils ne permettent que mieux de saisir la difficulté d'une sociologie compréhensive du goût, de réaliser un retour réflexif sur les lacunes historiques qui jalonnent ce domaine, et de tenter d'en tirer des éléments expérimentaux constructifs sur le problème que pose à la sociologie cet étrange objet. Si un objet se laisse difficilement saisir, c'est sans

doute parce que les outils traditionnellement utilisés ne sont pas adaptés, et le constat de ce décalage nous fournit déjà certains indices sur l'objet en question.

C'est dans le même esprit que nous avons eu recours à plusieurs reprises au non-goût , aux « couacs », aux situations où l'amateur ne goûtait pas la musique : leur confrontation avec des situations positives permet de mieux saisir les ressorts de ce qui se joue dans l'émergence d'un intérêt pour de la musique, ou dans une événement musical précis. Enfin, pour sortir de l'impasse d'une analyse externe et critique du goût, nous avons rendu leur importance aux éléments, souvent matériels et pratiques, intervenant dans la performance du festival et trop souvent considérés comme secondaires ou purement instrumentaux : coulisses, guides et programmes, espaces, corps et parcours, regards, échanges entre amateurs. De même, nous avons combiné entretiens sur place avec des amateurs – maîtres en l'art de faire advenir leur émotion ou de développer leur goût, par une série de techniques éprouvées –, observations (filmées ou notées) et impressions réflexives du sociologue-en-amateur.

I. Problèmes de saisie (observation et description) du dispositif

1. faire parler

Dix entretiens ont été réalisés : neuf avec des amateurs qui prenaient part au festival, un avec la responsable des relations publiques et de la communication à la Cité des Congrès de Nantes, afin d'avoir des informations sur l'histoire du festival et son organisation.

Les entretiens visaient à analyser la mise en mot de leur engagement par les amateurs, à saisir les attentes investies dans ce festival, et à comprendre les conditions de la « félicité » de chacun dans un tel événement, en particulier

autour des moments où surgit le plaisir, où se relance l'intérêt, où l'amateur est satisfai : techniques éprouvées, apprentissages et découvertes, préparation et surprises, liens entre le goût dans ce festival et le goût dans leur « carrière » d'amateur, importance ou non d'agents connexes (sociabilité, objets, mémoire, vue) dans l'expérience esthétique musicale.

Plusieurs séries de problèmes ont rapidement émergé. D'une part, la situation concrète du festival a parfois rendu difficile la réalisation d'entretiens approfondis. L'espace de la Cité des Congrès, fait d'une grande allée de circulation couverte, point de rencontre de tous les espaces et d'accès aux différentes salles de concerts, présentait des inconvénients acoustiques (qui étaient ceux-là mêmes qui rendaient en même temps ce festival et son ambiance si « enveloppants » – nous y reviendrons) : quel que soit l'endroit choisi pour l'entretien, les « bruits de fond » étaient présents, qui rendaient la communication difficile, tout en réunissant interviewer et interviewé dans une même expérience festive, point non négligeable pour le désir de partage. En effet, si, de plus, les amateurs étaient souvent affairés –entre deux concerts, à revoir l'emploi du temps de leur journée, à flâner parmi les stands ou à discuter entre eux–, donc souvent réticents à un entretien prolongé, ils étaient en même temps, pour la plupart, heureux de parler de ce qu'ils vivaient, de ce pour quoi ils étaient venus, donc disponibles et disposés à parler d'eux et de leur goût : le dispositif à la fois disposait à l'échange et rendait l'entretien sociologique traditionnel difficile.

Plus gênants sans doute, des obstacles liés à la position de l'intervieweur sont apparus. Trois cas de figure se sont présentés : dans quelques rares cas, l'amateur s'en remettait à l'intervieweur comme source d'autorité de goût, ou hésitait à avouer des pratiques perçues comme peu légitimes. Les indices de telles réactions furent rares, et bien souvent leur identité irréductible d'amateur reprenait le dessus. Mais de tels incidents

permettent de saisir la part normative de la construction du goût, surtout dans le cas de la musique classique, domaine institutionnalisé de longue date, structuré par des canons, des écoles et jurys, des apprentissages et un milieu de connaisseurs et de professionnels (musiciens, musicologues). Si notre propos est bien de dégager les actions et les supports de l'auto-production de ses goûts par l'amateur, une dimension délibérément négligée par la sociologie critique, ces situations rappellent combien la dimension autoritaire-normative est sous-jacente dans l'opération esthétique de certains amateurs, et qu'il n'est pas question pour nous de la sous-estimer, comme instance elle-même mobilisée par ces amateurs, et plus généralement comme cadre institutionnel et historique très développé dans le domaine de la musique classique. Une seconde manifestation problématique de la position de l'intervieweur, plus fréquente mais aussi plus anodine, est l'assimilation du sociologue au journaliste. Sans doute stimulée par l'importante médiatisation préalable de l'événement et l'omniprésence de la presse dans l'espace du festival, elle a donné lieu à des discours parfois officiels ou généraux, en décalage avec la visée initiale de discours personnels sur le goût : appréciations sur l'organisation du festival, style oral recherché, formules-cliché sur le goût, les interprètes ou le compositeur – mais bien sûr ces formules ont elles-mêmes leur rôle actif dans la formation du goût : ces décalages nous informent sur le degré de diffusion et d'assimilation des discours médiatiques parmi les amateurs et sur leur participation, par un recours plus ou moins conscient de l'amateur à ceux-ci, à la fabrication du goût. Enfin, à l'opposé, un autre malentendu sur le statut de l'intervieweur : le désir et le plaisir de parler de son goût sont devenus parfois si forts que l'amateur parlait à l'enquêtrice non plus comme à une sociologue, mais comme à un amateur dont il cherchait à connaître les goûts et à partager les siens. Quelques hésitations de jeunes recrues sur le vouvoiement ou le tutoiement révèlent que parler de son goût fait pleinement partie de

l'expérience du goût, de son renforcement par l'échange, la tentative de convaincre ou de comprendre, et le plaisir de faire revivre des sensations et sentiments par le verbe : il est difficile de parler de son goût sans passion, sans basculer d'un univers discursif distancié à un univers discursif catalyseur de goût – le discours s'avérant ainsi comme un des agents clés du développement du goût. Similairement, l'enquêtrice s'est parfois mise à tutoyer certaines personnes, dont elle partageait les goûts, appréciait les appréciations et était proche en âge : on a ainsi compris, peut-être pas assez tôt dans le cours de l'enquête, qu'il était important de ne pas refouler cette part amateur en l'intervieweur, si l'on voulait se donner les meilleures conditions d'enquête et d'analyse des dispositifs du goût (en incitant les amateurs à parler en tant qu'amateurs à un amateur, et non pas en tant que sujet d'enquête à un sociologue).

Un autre problème (partiellement lié au précédent) réside dans la nature très particulière du vocabulaire employé par les amateurs, notamment lorsqu'on leur demande de revenir sur leur émotion (la discussion en situation entre amateurs argumentant offre d'autres ressources) ; les mots visent plus à rappeler, à revivre, à mimer un état de transport qu'à le spécifier, et leur contenu référentiel est très faible, au seul bénéfice de leurs fonctions d'expressivité, de communication et d'entraînement :

> Jean [dentiste à la retraite] : Par exemple, l'année dernière j'avais écouté Véronique Gens… Aaaah, une soprano, oh la la la la… quelle révélation !
>
> [et à propos de Bach]
>
> … ses toccatas, et ses, ses fuuugues… et, fff!… enfin, j'ai eu une révélation là, hein…

Françoise [formatrice, 35 ans] : [à propos d'un film sur Sviatoslav Richter interprétant Bach] Moi je trouve que ce sont des interprétations exceptionnelles, là en général. Moi c'est ça qui me touche. Euh… c'est vrai que moi j'aurais aimé connaître Richter, enfin voir Richter en concert. C'est pas le cas et puis là c'était vraiment une… oh! Hier c'était un moment vraiment sublime quoi. Où… avoir l'occasion de voir des gens qu'on n'a pas l'occasion… de voir en concert, quoi.

S [enquêtrice] : Donc c'est sublime… est-ce que vous pouvez… enfin qu'est-ce qui vous a fait ressentir que c'était sublime, trouver que c'était sublime?

Françoise: Ah ben moi ça m'a *énormément*, énormément touchée, j'étais vraiment émue par l'interprétation euh… du concerto Brandebourgeois, du Concerto pour piano euh… c'était vraiment, c'était plus fort… le Concerto brandebourgeois et le Concerto pour piano moi j'ai trouvé ça extraordinaire. Et cette interprétation je l'avais jamais… j'avais jamais entendu interprété de cette manière, mais d'une beauté, c'était quelque chose de… superbe. Hier j'étais vraiment touchée.

Silences, hésitations et phrases suspendues sont relayés par des superlatifs communs, s'appliquant à des mots vagues et très récurrents, ou par le simple constat sans appel d'une émotion hors du commun. Mais comme on le saisit à travers la réaction du premier amateur cité, ces exclamations redondantes relèvent d'un registre expressif performatif : l'amateur, par ces mots, revit bel et bien son émotion, se replace en disposition gustative. Face à cet écran verbal, qui permet à un plaisir instantané et passé de se fixer, de se cristalliser, il a fallu mettre en œuvre des outils de contournement . En particulier, l'appui sur des détails matériels de la situation d'émotion permet bien souvent aux amateurs d'en dire plus sur leur goût :

[couple d'éleveurs, 40-45 ans.]

S : … dans ce que vous avez entendu jusqu'à maintenant, y a des concerts qui vous ont particulièrement marqués?

Marie: Ben la *Passion selon Saint Matthieu* hier soir, c'était vraiment d'un niveau… très élevé, c'était très émouvant.

S : Est-ce que…. en fait c'est une enquête sur le goût, ou sur l'émotion : comment est-ce qu'on est ému, qu'est-ce qui vous a pris, qu'est-ce qui vous a….

Marie : C'est difficile.

S : C'est difficile, oui, mais je voudrais justement des choses très concrètes, des petits détails, des souvenirs précis….

Marie : Je sais pas, parce que les interprètes dégageaient une *émotion* [12] hier soir ; en plus on était on premier rang [Bernard : Oui], c'est la première fois qu'on était au premier rang, on avait l'impression de (….)

Bernard [la coupe] : on avait pris nos places par téléphone, donc on n'avait pas choisi, mais on était vraiment, juste derrière le chef d'orchestre.

Marie : On avait vraiment l'impression de faire partie… de leur intimité presque et de se sentir…. On aurait été plus loin, ça aurait peut-être été pareil, c'était pas simplement ça, mais…. je crois qu'il se dégageait vraiment une très forte émotion euh….

Diriger l'appréciation vers son dispositif (objets, salle, pratiques, corps) pour éviter qu'elle ne soit réduite à l'objet manifeste de l'appréciation, ou donne lieu à des explicitations conventionnelles, normatives/imposées ou à tout le moins seulement partiellement liées à l'expérience esthétique de l'amateur, permet à celui-ci de retrouver les ressources verbales d'analyse de son expérience et de sortir de la traditionnelle (et usée) alternative de l'analyse du goût comme résidant dans le sujet ou dans l'objet. Les difficultés de l'entretien, liées à l'inadaptation des outils théoriques traditionnels, poussent à la recherche de nouvelles ressources d'analyse.

12 Dans les citations, les mots en italiques traduisent une insistance des amateurs ; les mots soulignés, en revanche, le sont par nous.

Ce même appui sur le dispositif, sur les détails concrets de l'émergence du goût, permet, enfin, de limiter un autre inconvénient lié à la situation d'entretien : le fait que, rétroactivement, l'amateur peut tendre à reconstituer des versions trop cohérentes (dans son histoire personnelle d'amateur comme par rapport aux canons du goût) et trop lisses de l'émergence de son goût. L'appui sur ces détails matériels, là encore, permet de désamorcer le discours de légitimation imposé par la situation d'entretien, que ce soit par un désir de présentation convenable de soi ou par l'intériorisation des normes du discours sociologique, dont nous rappelions qu'en vingt ans, du statut de théories critiques dévoilant un refoulé des amateurs et donc censées susciter de fortes résistances de leur part, il a pris celui de registre quasi exclusif, au moins en public, du discours sur les goûts.

2. observer

Le travail d'observation a été conçu comme composante de l'enquête d'importance au moins égale à celui des entretiens : il relevait en effet du projet d'étudier le goût comme un *faire*, inscrit dans un dispositif matériel, et dont l'effet sur l'amateur et la performance par les acteurs ne se mesurent pas seulement en termes de déclarations, d'impositions d'opinions, mais aussi par des postures, des dispositions, des objets, des regards.

La situation particulière du concert, encore trop peu étudiée, impliquait un travail d'observation particulier pour lequel des questions spécifiques ont été posées : l'instant de l'émotion échappant en partie aux discours formulés *ex post*, il fallait voir comment celle-ci pouvait « matériellement » se laisser saisir. Là encore, penser le goût (et le concert qui en permet ou stimule l'avènement) comme dispositif permet de sortir de l'impasse de l'alternative sujet de goût/objet esthétique, beauté dans l'œuvre/émotion subjective – éléments difficiles à cerner par l'observation, et donc trop souvent ramenés à des

pétitions de principe. Les questions posées étaient donc les suivantes : qu'est-ce que produit en termes de disposition au plaisir cet « événement » (le festival, ou, plus ponctuellement, le concert), la transformation d'un lieu en expérience musicale riche, vivante et dense ? La comparaison, facilitée par le dispositif particulier du festival (multiplicité de concerts dont longueur, prix interprètes, types d'œuvres, publics, salles, variaient), a été utilisée comme ressource centrale de l'analyse : comment se fait-il que, selon les lieux (sombres, isolés et calfeutrés, ou au contraire halle de passage et de rencontres), la « dégustation » change ? Quels sont les agents qui la font varier, et quels sont ceux qui restent constants ? Que faire des éléments incontournables, presque trop évidents du concert : toussotements, applaudissements, scène, programmes, tellement conventionnels et standardisés qu'ils deviennent transparents, ou, en d'autres termes, qu'on ne voit pas leur participation au dispositif ? Comment les rendre « opaques », en refaire des éléments constitutifs du plaisir du concert, pour l'amateur d'abord, pour l'analyste ensuite ?

Le dispositif même du concert soulève quelques difficultés : salle sombre qui rend l'observation difficile, conventions de silence, d'immobilité, d'attention, qui rendent gênant le fait de se retourner pour observer le public, ou de prendre des notes. Mais justement, on s'aperçoit rapidement, par la gêne éprouvée à rompre ce dispositif conventionnel ainsi que par le constat que prendre des notes et observer empêche l'observateur de savourer le concert, d'être pris, que tout ce dispositif, conventionnel ou pas, participe de la prise de l'amateur par la musique. De même qu'on s'habitue à l'obscurité, de même on finit par voir dans ces postures trop bien connues et ce silence toute la concentration des corps et des esprits vers la scène et la production de la musique : tous ces visages tendus vers l'interprète, ces corps tournés ou penchés plus ou moins confortablement pour voir la scène, ces mains qui tiennent silencieusement le programme, ces yeux qui jettent un regard furtif sur

le programme pour suivre le déroulement du concert, et ces toussotements qui explosent lors des pauses pour avoir été retenus durant la performance, sont autant de modes de participation de l'auditeur à la production de la musique, à la fois participation au dispositif la rendant possible et « dégustable » et mise en disposition de soi, concentration intense sur cette dégustation. De même, l'observation participante, l'observation couplée au sentiment de participer à un événement unique et partagé, permet de s'extraire du ton de la dénonciation pour analyser le statut, entre autres, des discussions entre voisins : non pas simple commentaire d'affirmation de soi et de son goût, mais ressource mise en œuvre pour faire goûter (en communiquant à son voisin ses émotions et leurs médiateurs) et pour goûter encore plus (en recevant en échange d'autres outils d'appréciation, et par le simple fait du partage).

D'autre part, afin là encore de s'extraire de l'alternative goût objectif *versus* goût subjectif, on a posé la question du goût en termes d'*effets* : qu'est-ce que ce concert, cette table ronde, me font ? En d'autres termes, on s'est intéressé non plus (ou plus seulement) à « comment je juge » ni à « en quoi c'est beau » (beauté objective et sans appel *versus* sujet confronté à ses capacités d'appréciation), mais à la mise en relation d'un dispositif avec le surgissement des émotions esthétiques. L'observation réflexive a été pratiquée en complément des observations décrites ci-dessus comme moyen de prendre au sérieux la question des effets et de mieux mettre en relation l'émergence du goût, comme *expérience* (et non comme déclaration ou constat), avec un dispositif particulier, observé de façon aussi rigoureuse que possible et comparé à d'autres où le plaisir n'advenait pas (cf. ci-dessous, « Baumont *versus* Hantaï » et la comparaison des tables rondes de *Diapason* et du *Monde de la musique*).

3. filmer

La réalisation d'un film visait à venir en renfort à l'observation et à ses lacunes incontournables : impossibilité de revenir sur une scène pour l'étudier, la comparer à d'autres ; difficulté d'être présent à différents micro-événements synchroniques ; difficulté de tout noter et de suivre le flux des événements. L'idée était également d'établir une objectivité par l'interposition d'une caméra : l'objet permet de fixer des éléments devenus trop transparents à l'observation par un effet d'acculturation à la tradition du concert notamment – et de fait, l'usage des programmes, la présence des techniciens, la posture et les déplacements des musiciens s'y sont littéralement donnés à la vue et à l'analyse. Enfin, le film permet, qualité cruciale pour une étude sur le goût en musique, de conserver, associée aux observations, une composante essentielle de l'objet dégusté : le son.

Cependant, plusieurs difficultés ont émergé. Tout d'abord, il nous a été interdit de filmer pendant les concerts, y compris le seul public (en évitant la scène) : des questions de droits d'exploitation et de diffusion s'y opposaient. Un des objectifs principaux de l'enquête, qui visait à analyser le goût en situation, a donc été durement affecté : on a dû, pour les concerts, se contenter de l'observation traditionnelle, qui ne permettait pas de glaner les éléments aussi rapidement (et donc aussi complètement – le festival ne durant que trois jours) que le film. On a pu cependant « voler » les instants précédant ou suivant immédiatement le jeu – l'émission d'un son – par les interprètes : une partie du dispositif s'y donnait déjà à voir.

De plus, la caméra n'étant pas un objet anodin – elle est associée aux médias, et, surtout, elle est vécue comme une intrusion, beaucoup plus que l'observation, plus furtive et dont la présence est moins matérielle – elle a souvent provoqué des réactions des personnes filmées. Filmer des personnes occupées à feuilleter des livres, à annoter un programme, ou tout simplement

fascinées par une musique à laquelle elles assistent (dans la Grande Halle), leur fait opérer un retour réflexif sur ce qu'elles font, et cette distanciation ruine la saisie des petits gestes ordinaires de la dégustation et, surtout, de l'inscription corporelle de l'émotion.

Conséquence de ce constat, la gêne d'être avec une caméra au milieu des amateurs, l'effort pour être discret a conduit à filmer plus volontiers des scènes collectives et plus anodines, moins gênantes à filmer, moins « intrusives » dans les pratiques dégustatives les plus intimes ou les moins reconnues.

La matérialité lourde de l'outil a aussi posé des problèmes plus techniques : la caméra est plus lente que l'œil. Elle voit après lui, et se meut plus lentement (si elle veut rester un œil fiable). Ce déclenchement en retard est handicapant lorsqu'il s'agit de saisir une émotion sur un visage, un geste de l'interprète ou d'un auditeur, un couac – tous éléments dont l'irruption est peu prévisible. Là encore, l'objet a pu conduire à tenter de filmer par anticipation, donc peut-être, parfois, à filmer des choses plus prévisibles… mais inversement, l'imprévisibilité de ces gestes et micro-événements de la dégustation est parfois entrée par hasard dans le champ de la caméra.

Les contraintes de cadrage, autre rappel de la forte prégnance matérielle de l'appareil, ont également impliqué des choix : vues d'ensemble et prises de détails ne peuvent coexister, ce qui limite les va-et-vient entre effets de corps (collectif) et inscription corporelle ou pratiques individuelles du goût. La moindre souplesse par rapport à l'œil était cependant compensée par l'exploitation de plans longs qui permettent d'étudier la dégustation dans sa durée et ses micro-variations temporelles.

Autre contrainte liée au cadrage, le filmage au téléobjectif, très utile pour saisir des visages absorbés et des pratiques de détail sans être trop remarqué, n'est pas compatible avec la prise de son : une partie des

commentaires des amateurs sur leur goûts, leurs choix, leurs émotions reste donc insaisissable… bien que là encore, la longueur d'un plan permette parfois de reconstruire le sens général des discours et certaines bribes plus précises.

Inversement, certaines scènes se prêtent particulièrement bien à être filmées : lieux silencieux (sans bruit de fond) qui permettent d'entendre ce qui se dit même de loin, amateurs regroupés et absorbés, donc faciles à cadrer et à filmer longuement : certaines situations du festival ont pu être privilégiées, mais elles n'ont jamais fait l'objet d'une attention trop insistante, et n'ont été retenues que lorsqu'elles présentaient un intérêt pour l'enquête : leur caractère significatif garde donc sa pleine valeur.

II. Festival *versus* disque ou concert : le contraste comme ressource herméneutique

Le choix d'étudier un festival de musique pour mettre en valeur les ressorts de la construction du goût a été fait après considération de quelques remarques. D'une part, le festival, par rapport au concert, et plus encore par rapport au disque – les deux formes principales de pratique musicale amateur –, présente des éléments spécifiques qui permettent de saisir des médiateurs particulièrement puissants du goût. D'autre part, il partage avec ces deux autres formes de dégustation musicale des éléments communs, mais qui y sont particulièrement visibles. Une telle étude permet donc d'élargir certaines des conclusions à la construction du goût musical en général.

1. différences avec le disque

Pour beaucoup d'amateurs rencontrés lors de la Folle journée Bach, l'assistance à un festival est « un plus » par rapport à l'audition, plus fréquente car plus aisée, de disques. Deux arguments sont avancés : la vue de l'interprète permet de mieux comprendre la musique et de mieux s'approprier l'émotion que celui-ci fait passer dans son jeu ; l'audition dans une salle, parmi d'autres

amateurs, est un facteur d'émotion plus intense car partagée. Ces affirmations des amateurs, qui renvoient aussi à des « arts de faire » advenir l'émotion et de cultiver leur goût, témoignent de ce que celui-ci s'inscrit dans un dispositif particulier, qui change en fonction des situations d'écoute tout autant que du type de musique : l'émotion réside dans les deux.

2. un concert qui n'en est pas un

Les différences que le festival, et sans doute très particulièrement ce festival de la « Folle Journée », présente avec le concert, contribuent en grande partie à renforcer le dispositif dégustatif proposé par celui-ci. C'est l'objectif explicite des organisateurs que de « casser le moule du concert traditionnel » pour renforcer ce caractère exceptionnel du festival : la durée, à la fois plus courte (concerts de 55 minutes en moyenne) et plus longue (le festival est comme un grand concert, « une folle journée » de trois jours), permet à chacun de composer un programme « à la carte », de s'aventurer à découvrir des œuvres ou interprètes qu'il ne connaît pas, et de vivre intensément son plaisir d'amateur. Les tarifs (moyenne de 60 francs par concert) viennent renforcer cette possibilité et la disposition des amateurs à jouer pleinement la carte du goût, en prenant des risques moindres, en dégustant à satiété, en exploitant la possibilité de comparer différents concerts, développant ainsi leur sensibilité gustative. L'appel à des interprètes de toutes renommées, professionnels confirmés, jeunes talents et amateurs, ainsi que la diversité des lieux, de la salle de concert traditionnelle à la « Grande Halle » déambulatoire, en passant par le salon intime, permettent à chacun de tester son goût, là encore par la comparaison de plaisirs et d'émotions, et de vivre leur passion comme un continuum non exclusif de formes et ressources de dégustation variées. En dehors de ce propos explicite des organisateurs et de leurs conséquences sur le

dispositif de dégustation, le festival crée de nombreuses médiations et « prises » pour le goût, dont la présente étude propose une analyse extensive.

3. le concert mis à nu

Par ailleurs, par ses répétitions et son caractère plus dense, le festival rend évidents, révèle certains éléments clés du dispositif du concert. L'observation de chaque concert pris isolément, puis la confrontation de la série que ces concerts constituent, permet de comprendre comment le concert, compris comme performance (Hennion) d'une musique par un interprète, un public, des objets, des techniques, des espaces, fait surgir le plaisir ou l'émotion. Au cours des concerts, nous nous sommes donc attaché à comprendre comment la salle de concert, comprise comme dispositif autant que comme simple espace, *dispose* l'auditeur à déguster.

L'obscurité de la salle, qui se fait quelques minutes avant que l'interprète n'entre, à la fois avertit l'auditeur que « ça » va commencer, et isole ce moment en le mettant dans son écrin (c'est une parenthèse, qui sera close avec le retour de l'éclairage à l'entracte). L'obscurité concentre [13], impose le silence, qui est un autre élément de cette mise en disposition, et dirige l'attention sur la scène, le seul endroit qui reste éclairé et est de plus surélevé. La disposition des sièges, tous tournés vers la scène et l'interprète, et leur alignement serré renforcent cette attention : *l'auditoire* est constitué comme tel, corps collectif de personnes littéralement *disposées* (mises en disposition spatiale et spirituelle par le dispositif) à écouter. Dans le court moment qui sépare l'extinction des lumières de l'arrivée de l'interprète, on achève

13 C'est un plan de la vidéo réalisée qui a attiré notre attention sur ce fait : passage brutal et contrasté d'une scène dans la « Grande Halle », où se font les concerts d'amateurs, dans un brouhaha et une déambulation permanents, avec seulement quelques sièges disposés tout autour du « kiosque », au grand auditorium juste avant le début d'un

hâtivement de se préparer : on se rassoit, cherche la meilleure assise sur son fauteuil, relit une dernière fois la succession des pièces sur le programme – autant de précautions pour s'assurer la meilleure dégustation possible du « moment » musical, et qui mettent effectivement l'auditeur en disposition de goûteur. Les conventions ou habitudes ordinaires du concert ne sont pas seulement des normes externes : elles disposent effectivement l'auditeur à écouter pleinement.

Ce corps de l'auditoire joue bien sûr un rôle variable, selon que chaque auditeur isolé s'y intègre plus ou moins étroitement. Au cours d'un concert de clavecin, on constate la gêne provoquée par des voisines agitées, dont les mouvements voire les discussions rappellent à la matérialité ordinaire de la salle, alors qu'on veut être pris par cette musique qui nous appelle de la scène, par la lumière, le son si présent, la présence d'un corps engagé à produire cette musique. Peu de temps après, au cours de ce même concert, les regards furtifs portés par un auditeur sur la salle et ses voisins en particulier, absorbés et silencieux, témoignent de ce que la salle-auditoire est aussi médiatrice : on s'assure par ces regards que l'amateur voisin écoute et est absorbé lui aussi, on vient y chercher confirmation de l'absorption – le partage de l'émotion renforce la disposition gustative. Notamment, les sourires béats de certains auditeurs, qui renvoient à une jubilation intense, à des plaisirs retrouvés, en lien avec une expérience personnelle, portent au recueillement, à la dégustation intense : ils indiquent qu'un dispositif de goût et d'émotion est à l'œuvre, et encouragent à chercher activement à s'y intégrer.

concert – obscurité, silence, immobilité et direction unique des regards n'en ressortent que mieux.

- la vue

Un des médiateurs les plus importants de la dégustation en concert est la vue. Elle soutient la compréhension, l'écoute, la sensibilité à ce qui « se passe »:

> Laurence [lycéenne en filière littéraire option art dramatique, nantaise] : Par exemple, la *Suite pour violoncelle* n°1, je la connaissais mais je l'ai redécouverte ce matin.
>
> S : Tu l'as redécouverte ?
>
> Laurence : Ouais, ouais…
>
> […]
>
> S : Et qu'est-ce que… enfin pourquoi vous l'avez redécouverte, en fait, qu'est-ce qui… pourquoi tu dis ça, qu'est-ce qui s'est passé ?
>
> Laurence : Ben parce que euh… ben c'est pas la même personne qui joue. Je l'ai vue. C'est pas le même univers. C'est… c'est quelqu'un qui est en face et qui joue. Et euh c'est tout une harmonie, on ne voit jamais les mêmes choses même si on va voir plusieurs fois le truc. On ne voit jamais la même chose. Donc on découvre, on redécouvre tout le temps un nouveau truc. « Tiens, ça j'avais pas entendu. Ça… Ah oui, ça… » Voilà.

La vue permet de se rendre sensible à des éléments de détail, le corps de l'interprète ou l'instrument montrant comment la musique *se fait*. Pour certains, la vue même d'un instrument, nouveau pour eux, constitue un plaisir esthétique en soi : la beauté de l'instrument (clavecin par exemple) renforce la dégustation du moment musical. La musique n'est en effet pas cet art de l'ineffable, échappant à toute matérialité : elle advient et se laisse goûter par une série d'objets, de personnes, de gestes et de techniques qui la performent, et ceux-ci soutiennent la relation à la musique, la constituent pleinement. La musique, ce sont aussi des objets, des instruments et des gestes, et la goûter, c'est aussi en regarder la production matérielle.

C'est à cela que renvoie la récurrence, chez les amateurs, des mentions de l'interprète comme médiateur central de la dégustation esthétique. Tous, explicitement ou non, savourent la musique comme un faire :

> Laurence [lycéenne cf. ci-dessus, présentant le concert qu'elle a entendu le matin]: Les suites. Non, c'étaient les suites. Et j'avais jamais vu [S : pour violoncelle, c'est ça ?] jouer. Ouais, ouais. Et j'avais jamais vu jouer. Et j'ai trouvé ça super.
>
> S : Et vous aviez déjà vu du violoncelle, quand même, jouer du violoncelle [Laurence : Oui, oui dans…] ou c'était la première fois…?
>
> Laurence : Jamais tout seul. Jamais tout seul. J'avais déjà vu… autrement. Ou à la télé mais… en vrai, tout seul, jamais.
>
> S : D'accord. Et qu'est-ce qui vous a… qu'est qui vous a plu particulièrement ?
>
> Laurence : Euh… on entendait le souffle du… du musicien, et toute l'énergie qu'il y mettait euh… son visage était assez expressif et… et il bougeait en même temps qu'il jouait…
>
> S : Qu'est-ce que vous observez, ou enfin, votre expérience du concert.
>
> Claire [lycéenne, 16 ans, en filière musicale à Nantes, clarinettiste]: Ce que j'aime beaucoup c'est…. c'est quand l'interprète peut même…. bon, des fois il y en a, il en font un peu trop, hein, surtout les pianistes, je pense aux pianistes. Mais il y en a ils vont tellement faire ressortir de l'émotion que, euh… des fois je suis assez émue de les voir, surtout, quel que soit l'âge du concertiste, quel que soit son instrument, euh: déjà le lien qu'il a, enfin, l'approche par rapport à son instrument, je trouve qu'elle est déjà très importante. Et aussi, la façon euh… de se tenir : la façon de montrer : quelqu'un qui bouge beaucoup, je trouve qu'il *vit* sa musique, vraiment ; quelqu'un qui est plutôt statique, bon, ça peut être son genre mais c'est moins…. moi ça m'attache moins à la musique qu'il va jouer : je prends moins plaisir à l'écouter.

S : Donc, dans le concert, vous êtes vraiment euh… absorbée par l'interprète, c'est ça?

Claire : Oui.

[…]

S : D'accord. Euh…. est-ce que vous avez, bon par exemple, là on est presque à la fin du festival, est-ce que vous avez gardé un souvenir marquant d'un concert, ou d'un moment, ou de….

Claire : Mais c'est le premier concert qui m'a marquée: c'est le premier que j'ai vu, c'était hier à neuf heures, neuf heures et demie : c'était Fazil Say. J'en avais beaucoup entendu parlé, je l'avais vu à la télévision, et quand je l'ai… c'était la première fois que je le voyais en concert, et c'est lui qui m'a le plus touchée. Euh, je ne peux pas vous dire exactement pourquoi, mais quand je le revois, la façon qu'il a de…. de… avec son instrument, parce que un piano, c'est quand même…. c'est un instrument qu'il faut *dominer*: par rapport au violon c'est un instrument qui est quand même bon, petit, alors que c'est un instrument qu'il doit dominer : il le maîtrise. Alors techniquement déjà il a une technique formidable, mais ensuite, il peut se permettre des choses que certains, s'ils n'avaient pas une technique parfaite ne pourraient pas faire : par exemple il va…. il va pousser des cris [rit], il va presque devenir comme un animal devant son piano, et les gens acceptent tout à fait ça. Est-ce parce que c'est la personne? Mais les gens l'aiment beaucoup. Quand il est venu signer, il est venu faire une dédicace, les gens étaient euh, fous de le voir… je veux pas dire que c'est un dieu, mais il est presque hors du commun. Quand il est sur scène.

La fascination, le rapt esthétique passent par la médiation du corps de l'interprète : la « façon de se tenir », de « dominer » ou « maîtriser » l'instrument, son énergie – tous termes renvoyant à l'activité physique, la *praxis* musicale – sont ce qui « attache » à la musique. Ces gestes, ce corps, cette production physique de la musique constituent pour l'amateur une « prise » [14] : ils sont ce à quoi le regard et l'attention se rattachent pour apprécier la

14 Ch. Bessy et F. Chateauraynaud, Experts et faussaires, Paris, Métailié, 1995.

musique, et en même temps ce qui activement les prend, les fascine, dans une double relation d'attachement.

Les notes d'observation du dispositif du concert prises à chaud par l'enquêtrice dénotent l'importance de l'interprète comme « performeur », au sens anglais : personne qui produit activement et dont on admire la performance. Nombreuses sont en effet les réflexions faites sur le corps des interprètes, leurs mouvements, attitudes, expressions, dans la tentative de saisir la spécificité esthétique du concert et ses effets sur l'observatrice-en-amateur. D'une part, la vue de la production de la musique aide à une meilleure intelligence esthétique : le regard (et celui des amateurs également observés) se porte successivement sur les interprètes exécutant un passage en soliste, et suit spatialement les réponses d'un pupitre à l'autre. À ce titre, les choix interprétatifs des interprètes s'avèrent d'une grande importance pour la « prise » esthétique, tantôt médiateurs, tantôt obstacles à celle-ci. Ainsi, l'absence de chef d'orchestre au sens traditionnel pour la Petite Bande donne à voir combien dans cet ensemble la musique est une production collective, un « faire ensemble » qui requiert l'entente étroite entre les musiciens, celle-ci se révélant à la vue par les échanges de regards entre interprètes. De même, la distinction physique entre un continuo assis et des solistes debout aide à distinguer la fonction musicale de chaque partie, à suivre l'évolution du discours, à répartir son attention entre ces éléments. Inversement, la vue d'un soliste qui peine renforce la perception de ses difficultés et diminue le plaisir esthétique, tout comme on s'aperçoit que des objets interposés entre les choristes et l'auditoire – d'inhabituels pupitres (pour le chœur de chambre Accentus) – produisent un effet de statisme et de distance qui gêne la dégustation. Le spectacle des techniques corporelles déployées aiguise la perception musicale et renforce la dégustation en en constituant un point d'appui.

Le goût comme un « faire ensemble »

Une autre composante de la médiation visuelle de l'interprète réside dans sa personne même : pour l'amateur, voir l'émotion qui anime l'interprète, appréhendé non plus simplement comme « performeur » technique, mais comme être humain doué de sensibilité, est un élément décisif de l'appréciation, du goût pris à l'audition :

> S : Et comment vous faites votre choix, alors ? Enfin parce qu'il y a 170 concerts, c'est pas évident de choisir.
>
> Isabelle [infirmière, 30 ans]: C'est financièrement, déjà…
>
> Laurence : Déjà, hein. Et puis aussi euh les choses qu'on connaît et qu'on a envie de voir jouées. [Isabelle : Ouais, mm] Qu'on a entendues comme ça, furtivement, et on a envie de les voir jouées euh… de voir ce que ça donne sur l'instrument, l'expression aussi du… du musicien.

> S : Et quand vous êtes dans la salle du concert, qu'est-ce que vous écoutez, qu'est-ce qui vous prend, qu'est ce qui….?
>
> Claire : Moi d'abord, c'est quand l'interprète arrive sur scène, la façon dont il est avec le public et euh… la façon qu'il a de représenter sa musique par rapport à son visage, par rapport à son expression. Et euh… je… ce qui m'intéresse beaucoup c'est surtout le lien qu'il a avec le public. Alors, on remarque qu'il y en a qui vont par exemple parler, comme, comme Anne Quefelec, qui va elle donner une petite phrase d'introduction au public : déjà ça rapproche énormément le public de l'artiste : c'est plus convivial. Et puis il y en a qui vont arriver donc, qui sont des fois étrangers bon, mais qui, je pense à Fazil Say, qui, par exemple, euh avec une émo… une certaine émotion qui des fois est extravagante, qui va dans des proportions, j'ai jamais vu ça, euh, ben le public accepte tout à fait ça, et je trouve que ça fait quand même un lien assez important entre le public et le soliste.

> Jacques [45 ans, profession indépendante, région nantaise]: Je crois que rien ne remplace le concert, parce que…

> parce qu'il y a un contact direct, immédiat entre l'interprète et le… et celui qui l'écoute.

Le contact que l'interprète établit avec le public, sa présence d'humain parmi d'autres humains, sont décisifs pour les amateurs. Les larges sourires et les regards brillants du public à la fin d'un concert des Folies françoises, ensemble de jeunes musiciens, comme l'attestent les commentaires qui les accompagnent, dénotent l'importance prise dans la dégustation par le sentiment d'assister à une performance esthétique qui met en jeu des personnes produisant ensemble, par l'accord de leur goût et de leur sensibilité, un événement musical unique : l'âge des musiciens, leur concentration, leur attention aux autres musiciens (qu'ils écoutent attentivement lorsqu'ils ne jouent pas), leur satisfaction mêlée de soulagement lorsqu'ils ont fini de jouer, tout cela témoigne de leur engagement intense dans la performance et soutient l'adhésion de l'auditeur. Si l'audition engage le goût comme expérience impliquant notamment l'émotion de l'amateur, l'émotion témoignée par l'interprète est un catalyseur du goût, invitant l'amateur à une disponibilité émotive. L'utilisation de jumelles par certains auditeurs, même lorsqu'ils ne sont pas très éloignés de la scène, relève de ce ressort du goût : il s'agit pour eux de voir de plus près ces musiciens, de distinguer les traits de leur visage, les mouvements infimes de leur corps au moment où ils produisent la musique – tentative de saisir ces musiciens *aussi* comme personnes et de voir leur émotion au moment de la production de la musique.

> En fait, comme le souligne matériellement l'exemple des jumelles, la vue est aussi une forme de participation de l'auditeur à la performance du goût. [couple d'éleveurs, évoquant le concert qui les a le plus marqués lors du festival]
>
> Marie : Je sais pas, parce que les interprètes dégageaient une *émotion* hier soir ; en plus on était on premier rang [Bernard : Oui], c'est la première fois qu'on était au premier rang, on avait l'impression de (…)

> Bernard [la coupe] : on avait pris nos places par téléphone, donc on n'avait pas choisi, mais on était vraiment, juste derrière le chef d'orchestre.
>
> Marie : On avait vraiment l'impression de faire partie… de leur intimité presque et de se sentir… On aurait été plus loin, ça aurait peut-être été pareil, c'était pas simplement ça, mais… je crois qu'il se dégageait vraiment une très forte émotion euh…

Plus généralement, l'assistance au concert engage le corps de l'amateur, dont les efforts tendent à maximiser les ressources du goût ou à accompagner une dégustation déjà là. Le corps de l'amateur est un des éléments du dispositif qui permet la dégustation. On est frappé par la récurrence de « formules corporelles », positions communes à plusieurs amateurs et qui n'apparaissent que dans la salle de concert (ou dans d'autres dispositifs analogues, comme le théâtre)[15] : visages levés, bouches bées, yeux écarquillés, mains sur les genoux – au repos, le toucher se faisant oublier au profit de la vue –, dos parfois tors afin de se frayer une vue sur la scène. Tout le corps est tendu vers la musique en train de se faire, re-disposé pour la dégustation musicale : la vidéo met bien en valeur le contraste des attitudes ou plus exactement des dispositions du corps entre le moment du concert et les temps ordinaires (déambulations dans la Cité des Congrès) ou de relâchement (pauses entre deux morceaux, ou l'on se délasse le dos, tousse, discute, recherche une position plus confortable). Ainsi, même l'immobilité, non naturelle à l'homme, participe de cet engagement du corps de l'auditeur, qui participe ainsi à la production du meilleur dispositif possible de dégustation : silence, mise en avant de la scène, création des condition auditives et visuelles optimales. Inversement, les mouvements de la tête pour accompagner une musique le plus souvent connue, les mains pulsatives, le murmure des paroles du texte chanté sont d'autres formes de

participation de l'auditeur – le terme, on le voit, est bien réducteur. La participation active de l'amateur à la production d'un dispositif favorable de dégustation, qui souligne combien le plaisir ne vient pas à l'amateur s'il ne s'y est lui-même disposé, est frappante dans ce festival, où le mélange des espaces rend parfois difficile une bonne audition. Ainsi, un groupe de personnes accoudées à la balustrade de la mezzanine de la « Grande Halle » (l'allée couverte qui dessert tous les espaces de la Cité des Congrès et au centre de laquelle a été installé un kiosque à musique) s'efforce d'écouter la chorale qui chante en contrebas. Elles ont mis leurs mains en pavillon derrière leurs oreilles pour mieux entendre ce qui vient du bas et s'isoler du brouhaha ambiant : ce faisant, elles se *constituent* en auditrices et rendent doublement possible la dégustation – parce que la musique peut venir à elles, et parce qu'elles s'y rendent sensibles.

Loin de s'exclure, ces différentes formes (activité visible ou tension contenue) sont le plus souvent pratiquées par un même amateur, selon une répartition temporelle qu'il serait intéressant d'étudier : alternance de différents degrés d'engagement, suivant le degré de familiarité ou d'adhésion esthétique à la musique jouée, suivant des moments de relâchement ou de participation plus grande, liés eux-mêmes à une fatigue passagère (la dégustation n'est pas de tout repos, elle exige concentration, disponibilité, attention) ou à une interprétation plus ou moins bonne.

4. Une observation personnelle : Baumont *versus* Hantaï

Précisément, l'observation successive de deux concerts *a priori* peu différents – pièces pour clavecin seul – a permis, par les contrastes qu'elle a fait

15 Il serait intéressant de compléter cette étude par une confrontation aux techniques corporelles mises en œuvre dans l'audition de disques, ou dans la pratique d'un instrument.

ressortir, de saisir comment se lient la participation corporelle de l'auditeur, à la fois trace et agent de son rapt esthétique, et le reste du dispositif du concert.

« En fait, les éléments du dispositif se répondent point par point dans chacun des deux concerts, permettant de comprendre l'échec du premier (pour l'enquêtrice-en-amateur) et la réussite du second. Les deux concerts ont lieu en soirée, le premier à 21h30, le second à 23h30. C'est, pour celui-ci, un moment extraordinaire, qui dispose à savourer l'unicité du moment en même temps qu'il réunit les amateurs qui y étaient disposés : ce n'est plus le concert pris au hasard, au fil des temps libres de la journée, ou pour remplir un trou dans l'emploi du temps. On y vient délibérément, sans doute prêt à quelques sacrifices matériels (problèmes du retour tardif, fatigue à la fin d'une longue journée musicale, etc.) :

> [carnet de terrain]
>
> la Cité [des Congrès] s'est vidée. Impression de fin de soirée, de fin de fête. Seule la queue devant la salle rappelle qu'il existe encore quelques passionnés pour continuer la journée.

« Le sentiment d'être parmi les rares élus qui ont le privilège d'être encore en dégustation musicale (ou qui ont su le faire), renforce la disposition à déguster ce moment rare.

« L'éclairage de la salle, ensuite, participe sans doute de cette mise en disposition : lors du premier concert, la salle reste partiellement éclairée, ce qui, comme nous l'avons vu, fait perdre l'effet habituel de concentration/disposition à l'écoute. En revanche, le second concert se passe selon le dispositif normal, et je constate encore une fois la concentration des regards sur la scène, finissant moi-même par abandonner la prise de note et l'observation de la salle pour me laisser prendre par le rayonnement de cet interprète fascinant.

« C'est sans doute le répertoire qui joue un des plus grands rôles dans la prise ou l'échec du dispositif : pièces pour clavecin d'après des concertos de

Vivaldi (que je connais) *versus Variations Goldberg* et quelques *Partitas*. Dans le premier cas, le passage de l'orchestre (instrumentation de Vivaldi) au clavecin (transcription par Bach) produit un effet de fadeur extrême : plus de contrastes de timbres, de volumes, d'espaces (Vivaldi en est le maître), d'effets de dissonances par les sons tenus, de dynamiques :

> Je m'ennuie. C'est plat ; musique insipide et qui rend mal au clavecin. [carnet de terrain]

« Sans doute aussi le dispositif du festival, et en particulier les exercices pédagogiques de dégustation que sont les « tables rondes », m'ont-ils rendue plus sensible à ces nuances, ont aiguisé mon goût par le travail de comparaison et de contraste. Le second concert propose en revanche un répertoire tout à fait adapté à l'instrument, écrit pour celui-ci, ce qui permet d'être saisi par son timbre, ses ressources expressives, et d'apprécier pleinement la musique.

« La personne de l'interprète, sa « manière d'être sur scène », pour reprendre l'expression d'un des amateurs rencontrés, et sa perception par l'auditoire, participent également fortement au dispositif de dégustation. Jeu lisse et impassible, relation distanciée et très ténue avec le public pour le premier ; fougue à la limite du délire, engagement visible du corps et de la personne pour le second, pour qui l'interaction avec l'auditoire semble très présente :

> [il entre en scène] moment d'indécision (pour moi) : il reste à regarder le public, l'air interloqué – je crois à un gag ; faut-il rire ? En fait il est un peu « autiste », héritier de Glenn Gould : mimiques, murmures pendant qu'il joue, jusqu'à commenter à voix basse « c'est pas vrai » quand quelqu'un quitte la salle, et à s'énerver (mimique) à chaque bruit dans la salle. [à la fin du concert :] très applaudi. Il est déjà une heure dix du matin, mais il offre encore trois bis au public, assis de biais devant son instrument. Quelques « pains » – on le voit aussi à son visage qui le commente. Impression de fusion : il et on ne compte plus le temps, la fatigue, réunis tous ensemble pour l'amour de la musique.

« Ici, un cercle vertueux dans la relation interactive de l'auditoire et de l'interprète a réussi à se créer, où l'engagement de l'interprète dans sa performance musicale et dans sa relation avec le public à la fois stimule l'adhésion, la participation du public et est stimulé par elle : on en rate la dernière navette prévue pour rejoindre le centre ville et rentre à pied, dernier « sacrifice » de la journée que la passion de la musique et la disposition dégustative réussissent à nous faire faire. »

III. Un « temps fort », lui-même fortement relié à un lieu et un moment

Le festival est d'abord un dispositif, dont l'inscription particulière dans l'univers des amateurs ne va pas de soi, et mérite une analyse : occasion, essai, inscription délibérée dans un effort pour développer ses goûts, etc. On peut faire l'hypothèse que pour beaucoup, à cause de son intensité et de son caractère exceptionnel, il est une« apothéose »de leur existence d'amateur.

1. lien à l'espace de la ville

Le dispositif du festival tel qu'il a été pensé par les organisateurs, avec notamment son intégration à l'espace de la ville, voire à l'espace national par les médias, prépare l'amateur à goûter, l'invite à la dégustation en le mettant en disposition préalable.

Ainsi, les rues de Nantes, et notamment les vitrines, sont comme une extension hors les murs du festival : instruments, partitions, éléments décoratifs « d'époque » le rendent omniprésent, créent une atmosphère festive orientée qui dirige et prépare le passant-amateur à l'ambiance du festival et à la musique de Bach par tous ses parerga. De même, un grand panneau à l'effigie du festival trône au-dessus de l'entrée de la FNAC locale, rappelant à l'amateur les liens du festival avec l'univers habituel de ses pratiques musicales, et l'incitant à les rendre plus étroits par l'achat de disques eux-mêmes intégrés à l'événement par des opérations de sélection et de présentation spéciale.

L'initiative la plus frappante est sans doute celle des navettes qui relient le centre ville à la Cité des Congrès : décorées par des autocollants représentant le profil du compositeur, elles sont conduites par des chauffeurs en tenue d'époque et diffusent de la musique de Bach. L'effet de mise en disposition est radical : on se sent happé par le festival ; en entrant, on est pris par la musique, festive (*Magnificat*), qui réunit tous les passagers dans un même espace et une même expérience esthétique. On a l'impression de partager un même moment unique, mémorable, d'être réunis dans une communion que la musique réalise. Le sourire aux lèvres est général. La navette est comme une antichambre de la Cité des Congrès, où l'on retrouve, peu de temps après et en y ayant été préparés, la même ambiance festive, la même communion d'amateurs et le même effet enveloppant d'une musique qui vous prend dès l'entrée, exécutée depuis le kiosque de la « Grande Halle » ouverte.

2. un événement/avènement préparé

La préparation est en elle-même mise en disposition de l'amateur à la dégustation. Qu'elle soit pragmatique ou pédagogique, elle est tout entière tendue vers l'instant de la dégustation qu'elle vise à rendre le plus intense, le plus réussi possible. La préparation « pragmatique », sur laquelle nous reviendrons, occupe une grande place dans les activités de amateurs, y compris au cours du festival, par des mises au point et révisions successives : quels concerts choisir – non seulement en termes de contenu musical, mais en fonction d'un budget, de critères de variété, d'emploi du temps – quand manger, ne pas arriver trop tard pour ne pas être mal placé, sont autant de questions dont l'évocation même renforce l'importance donnée à l'instant de dégustation et, partant, au désir de « savourer » le mieux possible.

La préparation pédagogique fait en quelque sorte partie du festival, dont la dégustation déborde les limites temporelles et spatiales :

> Claire : … l'année dernière la musique française je crois que c'est, c'est c'est… cette atmosphère que j'ai trouvée, et je suis tellement *heureuse* d'avoir pu trouver deux jours, dans l'année, où vraiment je les prépare : parce que je prends le temps de… de m'intéresser à ce que je vais aller voir et de préparer ces deux jours, je sais de toute façon que je vais être fatiguée à la fin, mais au moins j'aurai eu deux jours dans l'année où vraiment ça aura été une apothéose de tous les concerts que je suis allée voir dans l'année.

Pour les amateurs, la préparation est un art de la mise en disposition, qui permet une dégustation plus intense le jour du concert :

> Claire : … je vais très souvent au concert… à Nantes. C'est vrai que bon, les disques c'est bien mais le concert c'est un moment unique. Toute la préparation, les jours déjà à venir, parce que je suis au lycée et donc le temps de me mettre en raison que je vais aller un concert le soir, moi ça me plaît beaucoup.

> S : … c'est important pour vous de préparer avant de venir?
>
> Bernard : Oui, ah oui. L'idéal pour moi, ce serait même de bien maîtriser l'œuvre, enfin la maîtriser: la connaître suffisamment pour, pour aller au-delà du… du pas de la découverte. Parce que hier, la *Passion selon Saint Matthieu*, je connaissais pas du tout, j'en avais entendu des extraits mais… Y a des œuvres tellement imposantes comme celle-là : il y a quand même une phase de découverte. Bon, ça n'exclut pas l'émotion, mais quand on connaît un peu mieux, l'émotion est plus facile.

Presque tous les amateurs rencontrés affirment avoir préparé le festival, qui par des lectures, qui par des écoutes de disques, ou plus simplement en élaborant leur programme et en en discutant entre proches… voire, pour certains, par la confection de « fiches » biographiques sur chaque compositeur dont le nom, du fait de ses liens d'influence sur l'œuvre de Bach, avait été choisi pour baptiser les différentes salles (un plan vidéo montre un homme « révisant » à la hâte de telles fiches). Beaucoup évoquent la nécessité d'être disponible

pour apprécier, et cette disponibilité relève d'un travail de préparation : préparation pédagogique, qui rend sensible à certains éléments de l'œuvre et à son interprétation, mais aussi préparation « psychologique », qui fait advenir le désir d'écouter et de savourer une œuvre.

La préparation relève en fait d'un savoir-faire éprouvé : mise en disposition performative, au sens où elle donne elle-même de l'importance à l'événement auquel on se prépare, mais qui doit aussi préserver l'intensité de la dégustation et se garder de l'user par une mise en conditions trop avancée : écouter l'œuvre, mais pas trop, ou pour certains, se ménager la surprise auditive, mais éventuellement la soutenir par des lectures préalables. Si chaque amateur élabore son propre savoir-faire, en fonction de dispositions et sensibilités qui lui sont propres, tous reconnaissent et pratiquent l'art de la préparation, qui est à la fois acquisition d'éléments de prise esthétique (nous y reviendrons) et mise en disposition, éveil d'un désir de goûter pleinement l'instant musical.

3. un événement relié au passé

La dégustation est préparée par le choix des différents concerts auxquels l'amateur assistera. Or ce choix s'élabore en fonction de goûts personnels déjà fixés, de souvenirs de dégustation particulièrement appréciée de tel genre musical, de telle œuvre, ou de tel interprète, et inversement des envies de surprise, de découverte, de renouveau, ou simplement de la tentation d'essayer. Les goûts peuvent parfois déterminer fortement les choix, qui dans ce cas renforcent, confirment ces mêmes goûts ; ils peuvent aussi, au contraire, laisser en creux des espaces que l'occasion vient remplir de façon plus ou moins attendue. A des phases de consolidation, de redondance, de spécialisation, de développement de sa sensibilité à tel ou tel paramètre (timbre, style, interprétation, etc.) où l'amateur cherche par la répétition à mieux stabiliser ce

qu'il aime, répondent des phases de flottement, d'incertitude, où c'est la surprise, la mise en cause de ses propres hiérarchies ou des compétences acquises qui va plus attirer l'amateur…

Mais le dispositif laisse ouverte la possibilité du dé-goût, de la déception : disposition inadéquate de l'amateur (par manque de préparation, par déroutement, par indisponibilité à ce que la dégustation propose), lacunes dans les maillons du dispositif (interprète, salle, etc.). Surtout, et nous y reviendrons, le festival, par son caractère d'occasion au sens fort, ouvre la possibilité de surprises, de découvertes, d'ouvertures. Chez les amateurs rencontrés, le goût s'organise le plus souvent selon une articulation, d'équilibre variable, entre confirmation et découverte. Le nouveau s'agrège au déjà-là, se trouve intégré le plus souvent par comparaison, à partir d'une base de référence relative : les goûts préexistant ont souvent une certaine prépondérance, mais celle-ci peut-être mise en question, réévaluée en fonction d'expériences esthétiques nouvelles. Le festival est un dispositif particulièrement favorable à ce dynamisme de l'univers des goûts, qui procède par dévaluation, reconfiguration, élargissement, intégration et confirmation.

4. un festival qui est un bain-cure :

Le statut particulier du festival dans l'expérience esthétique des amateurs tient en grande partie, comme ils l'évoquent souvent, à ce qu'il est vécu et approprié comme une cure dégustative, un bain intensif dans cet univers amateur qu'ils cultivent :

> Claire : […] c'est vrai que ces trois jours, j'ai l'impression que c'est pas trois jours, j'ai l'impression que c'est presque une semaine, j'ai l'impression que ça remplit des…. une semaine entière de concerts.

Deux facettes de cette caractéristique ressortent particulièrement au cours de la Folle Journée : le festival-ambiance qui vous enveloppe et vous

prend, et le festival-marathon, où l'amateur vit intensivement l'expérience et fait tout pour retirer le maximum de ces trois jours. Les deux aspects, complémentaires, sont présents dans le dispositif tout comme dans les pratiques des amateurs, et ceux-ci associent bien souvent la jouissance des deux : *se laisser prendre* par le festival – se mettre en disposition pour être pris et goûter – et *faire* du festival ce moment unique et intense de dégustation.

- ambiance, immersion

Le terme d'« ambiance » est omniprésent dans la bouche des amateurs. La spécificité du plaisir musical (et plus que musical) qu'ils éprouvent au cours de ce festival réside largement dans cette qualité. Celle-ci se décompose en trois aspects complémentaires : une atmosphère particulière, une immersion dans une musique omniprésente, une dégustation inscrite dans la durée.

Le festival est un concert qui déborde ses marges habituelles, tant en termes de durée, que d'espaces (salle *versus* édifice entier voire espace urbain, comme nous l'avons vu) et d'autres éléments, à commencer par la disposition des amateurs, qui vivent intensivement ce moment et se retrouvent parmi d'autres amateurs par une même démarche explicite et poussée de dégustation, créant une ambiance de jouissance et de passion particulière :

> Monique [caennaise, 58 ans, ancienne enseignante, venue avec son mari] : J'aime bien…. cette ambiance de musique, cette ambiance quoi ! Et…… où on vient chaque fois qu'on peut, quoi.

Le côté enveloppant d'une musique omniprésente, qui déborde le dispositif habituel du concert, est très vivement éprouvé et apprécié par les amateurs. Le dispositif – l'utilisation de l'espace et du temps par les organisateurs – y tend explicitement : le système du kiosque installé dans l'allée centrale qui communique avec tous les espaces de la Cité des Congrès, et où se relaient toute la journée des musiciens le plus souvent amateurs de bon niveau, permet de diffuser la musique de Bach partout et toute la journée, de la rendre

omniprésente : elle accompagne tous les moments « morts », activités et déambulations « » des amateurs, depuis l'achat de disques ou de livres auprès de stands jusqu'à la prise d'un sandwich ou d'un café et à l'attente d'un rendez-vous avec des amis. Elle est en fond de tous les enregistrements d'entretiens réalisés. L'impression d'être happée et enveloppée par cette musique saisit l'enquêtrice lors de son arrivée initiale à la Cité des Congrès : le contraste de cette musique équilibrée et sereine avec les bruits de moteurs et de klaxons de l'avenue qui y mène est frappant, et la fait instantanément passer d'un pas hâtif à une démarche plus calme, de disponibilité, d'ouverture à ce qui advient alors. La musique de la « « Grande Halle de Leipzig » », comme l'espace a été rebaptisé pour l'occasion, invite l'amateur arrivant à se laisser prendre, à s'avancer plus au cœur de cet espace musical, à venir découvrir plus de musique et d'émotions, et à vivre entièrement immergé dans sa passion pour la journée :

> Monique : J'aime bien me sentir dans cette ambiance, c'est une évasion totale., c'est superbe, c'est.... même si on n'a pas l'occasion d'avoir des tickets pour écouter certains concerts, eh bien, les concerts sont dans le hall et.... le festival est un peu partout, aussi bien dans les salles qu'à l'extérieur et je trouve que c'est superbe.

Le fait de vivre pleinement la musique, de façon isolée, unique et intense, pour les uns, ou dans le prolongement de leur passion pour la musique, pour d'autres, est aussi ce que recherchent les amateurs qui considèrent le festival comme un moyen de plonger de manière intensive dans la musique, pour intensifier, stimuler ou relancer leur plaisir et leur intérêt – ce que la formule du festival permet avant tout, en facilitant une attention de tous les instants à la musique et à ce qu'elle vous fait, et en favorisant la pratique d'une sorte d'apprentissage esthétique grâce à la comparaison des sensations« » éprouvées à différents moments, selon différents interprètes, genres, instruments (anciens ou modernes)... :

> Marie : on se réserve notre week-end, et… on se fait un *bain* de… bain de concerts.

> Françoise [formatrice, 38 ans, parisienne, ex-bonne pianiste amateur, venue avec ses parents] : moi ça me fait plaisir d'être ici parce que c'est un… c'est vrai que j'avais un petit peu perdu… la notion de tout ce (rite?) de toutes ces fêtes et cætera, parce que je vais beaucoup moins qu'avant au concert et puis là c'est une manière de replonger, mais une manière intensive, euh, dans la musique, chose que je n'avais pas faite depuis très longtemps, quoi.

Ici la durée est un moyen de se remettre en disposition gustative, la rupture avec la durée d'écoute ordinaire et le rythme de vie quotidien permettant un accès intense et inhabituel à la musique.

<u>- un marathon</u>

Ce caractère intensif de l'immersion est aussi ce qui pousse la plupart des amateurs à vivre ce festival comme un marathon, qu'il renvoie à un moment plus pleinement consacré à sa passion, au choix exceptionnel d'une expérience nouvelle, éventuellement unique, ou encore simplement à un essai qu'il est plus facile pour certains de tenter ainsi, en une fois et de façon concentrée, que de s'astreindre à l'écoute régulière de musique« » :

> Françoise : Les concerts qu'on a <u>faits</u> on fait vraiment sur les trois jours et on fait… du matin au soir quoi. […] C'est un vrai marathon, c'est un vrai marathon.

> S : Ah oui: vous êtes contente à la fin de la journée, ou bien vous êtes lasse…

> Françoise : Oh oui bien sûr (« contente »). Bien fatiguée à la fin de la journée. Hier soir on a fini à minuit. J'étais bien fatiguée à la fin de la journée. Lasse, non certainement pas. Et puis c'est vraiment… c'est un bonheur. Et hier j'ai eu du mal à m'endormir parce que j'avais encore de la musique dans la tête en fait.

> J'entendais encore toute la musique dans la tête ; j'ai mis une heure avant de pouvoir, vraiment euh…

La fatigue, les répercussions physiologiques de cette implication intense de l'amateur, éprouvées par beaucoup d'entre eux, constituent en même temps un plaisir. Fatigue de la déambulation, du « brouhaha » et de la foule, mais aussi fatigue d'une attention musicale permanente : le festival constitue une épreuve, qui est aussi mise à l'épreuve de ses sensations et de soi-même comme amateur. Le caractère de défi enthousiaste à soi-même, de tentative de se surpasser et d'élargir son goût, très proche de la disposition du sportif, est récurrent dans les paroles des amateurs, qui déclarent volontiers : « on va *faire* cinq spectacles » (Bernard). Le lien étroit entre l'épreuve physique et l'épreuve du goût, au sens où il est éprouvé, est résumé par cette jeune auditrice :

> Claire : je peux même pas dire qu'on ingurgite, parce que moi je prends plaisir à aller au concert ; mais on va tellement voir de concerts, on va dans tellement de salles différentes, que à la fin de la journée, quand je repense à tout ce que j'ai fait, euh, je me dis "mais c'est pas possible". Mais si au contraire : c'est ce… ces gens qui attendent, ces gens qui sont pressés, ces gens qui cherchent des places au dernier moment : c'est toute une atmosphère euh…
>
> […] pour moi Bach, j'aimais beaucoup, mais je ne me sentais pas capable avec ces Folles journées de <u>tenir</u> en n'écoutant que du Bach. Et je me suis rendu compte en fait que je <u>supporte</u> très bien au contraire. Comme les œuvres sont bien réparties, sont bien choisies, on prend plus facilement plaisir. Même si ce compositeur n'est pas mon compositeur favori, je prends beaucoup de plaisir à aller au concert.

Le vocabulaire de l'effort physique appliqué à la fréquentation assidue du festival (ce que nous avons appelé l'épreuve de goût : expérience éprouvante et expérience éprouvée) montre combien celle-ci constitue un défi dont l'enjeu est le plaisir même retiré de l'intensité de l'effort. L'investissement actif de cet amateur dans le développement de son goût est au cœur du plaisir qu'elle

éprouve « malgré » l'effort requis – et largement à cause de lui. Elle voit son goût comme un cheminement dans le temps, un travail sans cesse reconduit, dans lequel la considération des possibles fonctionne comme stimulus de la passion.

Moment à part, de disponibilité complète et intense à la musique, le festival est aussi, par l'ambiance qu'il crée, la réunion explicite d'amateurs de formats et de degrés divers, et il est parfois une étape décisive dans la carrière d'un amateur.

À ce titre, on est frappé par l'investissement pragmatique des amateurs qui leur permet d'exploiter au mieux la concentration des ressources fournies par le festival : si le programme, impressionnant par son ampleur (170 concerts partiellement synchrones, répartis en sept salles, deux salons – pour les films et conférences – et une « Grande Halle ») et difficile à lire (il faut croiser horaires, interprètes, salles, « programme » à proprement parler), impose un minimum d'organisation préalable, l'importance attachée par les amateurs à l'emploi du temps de leur journée, à réaliser le meilleur enchaînement possible des événements pour en savourer le plus possible et le mieux possible, est frappant. Nombreux sont ceux qui s'asseyent dans la Grande Halle pour « faire le point », se donner rendez-vous, étudier le meilleur moyen d'être bien assis tout en restant le plus longtemps possible à la manifestation précédente. À peine un concert fini, alors que les interprètes sont encore à saluer sur scène, les auditeurs replongent le nez dans leur programme général du festival, vérifient l'heure et le lieu du concert suivant, s'échappent furtivement pour ne pas être trop mal placés dans la queue (le placement est le plus souvent libre) : chaque concert n'est que la partie d'un tout dont l'enjeu est la dégustation maximale. Révélateur de cette disposition, le fait que les amateurs désignent souvent les concerts par leur heure, leur situation dans le festival dans son ensemble.

5. une « occasion »

Le festival, par tous ces éléments qui le caractérisent et dont s'emparent les amateurs pour en faire une expérience plus ou moins réussie (pour certains, vivre leur passion, pour d'autres, profiter d'un événement, ou de l'ambiance festive, ou se « mettre à niveau » sur Bach, etc.), est une « occasion », au sens plein du terme.

- d'abord au sens commun : un événement exceptionnel

La grande quantité de concerts, de salles, d'interprètes de qualité, incite l'amateur à se poser en goûteur, à se rendre disponible à la musique et, pour certains, à donner plus de place à leur passion. Le caractère festif, l'« ambiance » particulière du festival y contribuent également.

- côté acteurs : saisir ou créer l'occasion

Mais c'est aussi une occasion que les amateurs saisissent et contribuent à créer. L'amateur apparaît, au cours des entretiens, comme celui qui sait créer ou faciliter l'occasion mais est tout autant disposé à se laisser prendre par elle :

> S : Et, comment vous avez choisi les concerts auxquels vous allez ?
>
> Monique: Ah bien d'abord, les peu, les quelques morceaux que je connais, et puis en plus à travers les musiciens que je connais, parce que j'adore Pasquier, Poulet – c'est toujours les mêmes – et j'aime particulièrement le violon, le violoncelle, donc je…. je fonctionne un petit peu comme ça, quoi !
>
> S : Donc vous avez choisi d'écouter des œuvres que vous connaissiez déjà.
>
> Monique : Voilà, voilà, voilà. Et celles que je ne connaissais pas eh ben j'ai eu la chance de les écouter à l'extérieur, dans le hall quoi : c'est ça qui est super.

La pluralité des espaces de la Folle Journée permet la pluralité et la conjonction des accès et des dispositions à la musique : choix préalable et achat

d'un concert qui présente des choses qu'on aime déjà, ou musique qui vient à vous, vous prend ,vous séduit, pour une occasion ou pour le début d'un nouvel amour.

L'amateur se définit en partie (notamment dans la relation d'interview) par ses connaissances, mais il peut l'être surtout en termes de faculté de développer ses plaisirs, ses sensations, comme maître en l'art de profiter d'une occasion dans un festival lui-même conçu de façon ouverte pour favoriser cette modalité (pour développer son goût, ou vivre une expérience unique, ou faire des essais et voir où ils mèneront…). Dans un tel cadre, l'amateur est tout incité à adopter une démarche volontaire et explicite, pour que le festival lui rende au mieux ce qu'il en attend. Si l'événement, exceptionnel et construit comme tel tant par les organisateurs que par les médias, appelle les amateurs, ceux-ci doivent également faire un geste d'amateur : se déplacer (beaucoup viennent de l'ensemble de la région Ouest, un certain nombre de Paris), préparer l'assistance au festival – autant de pratiques pré-performatives du goût, qui mettent le mélomane en disposition de goûteur. Le plaisir qui va ou non surgir, l'intérêt qui se manifeste, le succès d'un concert, tout cela suppose une construction active, une recherche, un avènement provoqué, même si cela peut parfois se manifester de façon inattendue et « immédiate »: choix des concerts, de leur répartition, du moment pour fréquenter le festival, savant dosage de concerts, d'écoutes préalables et de conférences – tout doit permettre de mieux savourer l'instant du concert :

> S : Donc vous allez avoir beaucoup de concerts ?
>
> Claire : Oui, oui ben sur les douze [désirés au début] j'en ai eu une dizaine, à peu près donc assez bien répartis pour que je puisse courir d'une salle à l'autre.

> Martine [40 ans, venue de Lorient] : Et là, donc les *Variations Goldberg* je les connais déjà un peu, donc j'ai envie de les écouter, mais interprétées par euh… autrement quoi. C'est pour ça que j'ai fait mon… ce choix-là. Euh… et puis bon euh… la conférence que je vais écouter demain de Gilles Cantagrel va parler de… de ces *Variations Goldberg* par exemple. Ça va me faire *comprendre*, beaucoup mieux encore ce… ce morceau que j'aime bien déjà. Je pense qu'il va nous faire, nous expliquer, il va nous expliquer ce que j'ai pas encore compris.

> Martine : Je suis venue aujourd'hui et demain, parce que je pensais que le vendredi il y aurait moins de monde– effectivement y a moins de monde que… déjà y a plus de monde, mais il paraît que… l'année dernière c'était beaucoup plus que ça. Je pense que demain et après-demain ce sera encore pire. J'ai bien fait de venir aujourd'hui.

L'organisation, les questions pratiques d'emploi du temps font partie du dispositif, de même que l'art de réunir toutes les ressources possibles (conférences, écoutes, etc.) pour se rendre plus sensible, pour mieux apprécier une œuvre et un moment d'écoute, ou au contraire le choix de « garder l'oreille vierge » pour renforcer l'unicité de l'instant de dégustation. En somme, créer l'occasion, c'est savoir se mettre en disposition et réunir toutes les composantes possibles du dispositif pour savourer au mieux l'instant :

> Claire : [les concerts qui ont lieu dans les salles du festival] c'est pas comme, c'est pas comme les concerts au milieu, ici, dans la Grande Halle, où les gens passent, repassent. Bon, y en a qui écoutent mais, avec moins d'attention déjà que quand on y va, on prend le temps d'aller chercher la place, on prend le temps euh, donc de préparer le concert, on prend le temps de s'asseoir, on prend le temps d'écouter les musiciens s'accorder, on…. on *prend* son temps, on se repose, c'est une sorte d'autre monde.

L'« autre monde », l'univers du goût et le rapt esthétique n'adviennent que si l'on y est disposé, si l'on s'est mis en disposition, en se préparant et « prenant le temps ».

Le festival, par la multiplicité de ses espaces et des événements qu'il propose, permet sans doute plus que le concert traditionnel de constituer son propre dispositif, en fonction de ses envies, de ses goûts et de ses dispositions : la constitution d'un programme, les stands et espaces de déambulation et d'écoute « libre », le choix de son emploi du temps laissent beaucoup plus de marge que le concert isolé, avec ses conventions d'écoute plus restrictives. Et ce dispositif plus souple permet de saisir plus aisément les arts de faire des amateurs, leurs « « braconnages » » [16] et aménagements à partir d'un dispositif officiel ou rituel : il permet d'interroger le caractère apparemment lisse et uniforme des pratiques d'écoute.

6. un événement qui lance une dynamique : comment le festival transforme

La production de l'« occasion » par les amateurs montre combien leur goût se cultive activement. Or, dans leurs attentes vis-à-vis du festival, la notion de découverte, présente dans toutes les bouches, est sans doute la plus importante :

> Jacques [à propos des *Variations Goldberg* entendues lors d'une « Table ronde » du *Monde de la Musique*] : Pour moi c'était… pour moi j'ai vécu un moment extraordinaire […]. Parce que c'est une pièce que je connais bien, que j'aime beaucoup euh… et… et qui pour moi était associée indélébilement à Gould. Alors, ma frustration c'était de voir que, euh ben que… que ce que je savais, ce que je connaissais, euh ben, y a rien d'autre, y a pas mieux. Sauf que euh, c'est pas la même interprétation et qu'elle est encore mieux. Alors là j'ai découvert quelque chose. Mais j'ai pas découvert de nouvel interprète, et c'est un peu frustrant, voyez-vous. J'aurais, à la limite, aimé trouver un autre…. d'autres interprètes : découvrir quelque chose. Je n'ai rien découvert tout à l'heure. Mais c'était simplement une intense jubilation euh, de confirmer ce que j'aime depuis vingt ans. Et qui pour moi est

16 M. de Certeau, La culture au pluriel, Paris, Ch. Bourgois, 1981 (1/1974).

incomparable. Mais, ça aurait été encore plus exceptionnel de découvrir quelque chose qui surpasse.

La découverte de nouveaux objets, de nouvelles sensations, de nouveaux plaisirs et de nouveaux médiateurs ou constituants de son goût musical, voire de possibles dé-goûts, sont au centre de la « carrière » de l'amateur. Et le festival, par son caractère d'occasion, la profusion d'objets qu'il propose et le bas prix des places, est un point d'appui idéal de cette démarche gustative. Il dispose à être transformé par l'expérience esthétique :

> Marie : C'est l'occasion, hein, de découvrir… tout Bach, quoi. Alors on a pris des choses très variées, entre la *Passion selon Saint Matthieu* hier soir, les *Suites pour violoncelle* tout à l'heure….

Pour beaucoup de ces amateurs, au delà de la série d'occasions ponctuelles qui fait le cœur du plaisir retiré du festival, Bach représente plus qu'un ensemble d'œuvres singulières, ou même qu'un univers potentiel de musique à s'approprier, particulièrement riche. De façon caractéristique, il est l'un des compositeurs privilégiés lorsqu'il s'agit non seulement de l'aimer lui-même, mais de façon plus générale d'étendre son goût musical, de « mieux comprendre » la musique, d'« approfondir » et, de développer dans le temps ses compétences et sa sensibilité musicales. En le présentant ainsi de façon surabondante et concentrée, dans toute la variété de son œuvre, le festival, avec la prolifération des concerts, est un moyen idéal pour réaliser un tel projet par la découverte de nouvelles émotions, d'interprétations différentes :

> Françoise : Oui, y a quelques… oui y a certaines choses que j'ai pas forcément appréciées, mais dans l'ensemble c'était assez… c'était assez extraordinaire.
>
> S : Alors qu'est-ce qui était extraordinaire? […]
>
> Françoise: Alors euh… bon ben ce qui est extraordinaire, c'est les interprètes d'une manière générale ; ça c'est vraiment… c'est vraiment magnifique. Après c'est parce qu'il y a des… c'est parce que certains morceaux que je connais bien par certains

interprètes, et que les entendre… d'une manière différente ça peut aussi me surprendre, voilà.

S : Mm. D'accord. Et vous aimez être surprise ?

Françoise : Quelquefois oui (rit) ! Quelquefois ce sont de moins bonnes surprises mais quelquefois ce sont des très très bonnes surprises, euh, parce que y avait des morceaux que je n'avais jamais entendus interprétés de cette manière et il y a des choses qui ne ressortaient pas du tout de la même manière par rapport aux interprétations que je connaissais.

S : D'accord. Et ça vous fait redécouvrir l'œuvre?

Françoise: Redécouvrir l'œuvre, oui oui et puis entendre des choses que je n'avais jamais entendues et qui sont… euh, par exemple la musique baroque je ne connais pas tellement. Donc j'ai eu l'occasion d'entendre la musique baroque et c'était vraiment pour moi une surprise. Disons que c'était pas… mes interprétations habituelles et puis là c'était vraiment une découverte de la musique baroque.

S : Et vous pensez que vous allez maintenant… continuer dans cette…

Françoise: Ah oui, oui oui. Certainement, certainement, oui oui. Au moins faire la comparaison. Je sais pas si j'écouterais vraiment euh… beaucoup de musique baroque, mais au moins pour avoir une autre façon de… de voir les choses.

La surprise, ou au moins la nouveauté et le renouvellement sont d'une grande importance dans le processus de développement de son goût : « entendre des choses » qu'on n'avait pas entendues, c'est se rendre sensible à de nouveaux paramètres esthétiques, aiguiser sa capacité à goûter. À ce titre, la différence est une ressource de plaisir, par la richesse qu'elle apporte et par la comparaison, donc l'aiguisement de la sensibilité aux variations, qu'elle permet. Le goût se construit par une écoute de détail et comparative de plus en plus fine, où le détail émouvant ressort par contraste avec un « blanc », une absence précédents. Or la découverte transforme, et le festival est un lieu d'active

production de ces occasions de transformation : non seulement par la découverte de nouveaux compositeurs ou de nouvelles musiques (le désir d'apprendre et de « mieux connaître » est très présent dans les entretiens), mais aussi, avec eux, par la découverte de nouvelles ressources esthétiques et de nouveaux points d'appui pour relancer son intérêt ou son amour musical. Pour beaucoup, la dégustation s'inscrit dans une durée qui la dépasse, et le plaisir qu'elle procure de façon instantanée trouve une prolongation potentielle : la sensibilité acquise à de nouveaux sons et interprétations ne s'arrêtera pas à la sortie de l'espace du festival ; elle est cultivée par l'amateur, qui en fait une étape décisive de l'évolution de ses goûts musicaux.

IV. Les objets médiateurs

Le festival, c'est également une série d'objets – disques, livres, revues, expositions et guides divers, films et conférences – qui permettent à l'expérience musicale de se structurer, d'avoir prise sur ce qui se passe. En ce sens également, le festival est un dispositif matériel qui permet, jusque dans son organisation concrète, l'avènement du goût-dégustation. Les objets présents sont des ressources, des outils pour construire son propre univers d'amateur.

1. stands

Les stands, répartis sur l'ensemble de la périphérie de la « Grande Halle », lieu de passages et de déambulations entre deux concerts, rencontrent un franc succès. La flânerie fait partie de la disposition gustative, de la disponibilité à ce qui peut advenir, qui empreint l'ambiance du festival. Fouiner pour regarder des disques ou des livres sur la musique, se renseigner sur des revues d'amateurs (*Diapason* ou *Le Monde de la musique*), relève d'une ouverture – qu'elle soit recherche active ou non – à ce qui pourrait venir enrichir l'expérience vécue présentement ou son univers d'amateur (connaissances, références et goûts). Ces stands permettent d'inscrire l'intérêt musical dans une

durée, et en particulier de le projeter dans l'avenir de nouveaux goûts possibles. Par eux, des souvenirs esthétiques d'émotions éprouvées au cours du festival sont pérennisés, reconduits, prolongés :

> S : Et là toutes les œuvres que vous avez entendues vous les connaissiez déjà?
>
> Claire : Non. Je connaissais les *Concertos Brandebourgeois*, des *Partitas*, mais…. beaucoup je ne les connaissais pas. Donc je les ai pris en note, j'ai acheté des disques, pour pouvoir les réécouter et peut-être euh, retenir des passages qui m'ont marquée le jour du concert.

Au stand de la FNAC (disques), le vendeur est souvent appelé à confirmer que tel disque correspond bien à telle cantate ou tels interprètes entendus. La flânerie aux stands, où l'on feuillette les livres, regarde les disques, est en lien étroit avec la production d'une sensibilité plus intense au cours des concerts : derrière une apparente non-intentionnalité de la flânerie se révèle la recherche de repères, de points d'appui (livres sur Bach, sur la musique baroque), avant un concert pour le préparer ou après une audition qui a soit dérouté, soit enthousiasmé, ainsi que le désir d'élargir son goût, soit par contiguïté (de Bach à la musique baroque, de telle cantate à une autre), soit par l'acquisition d'éléments complémentaires (d'une dégustation esthétique à l'acquisition de ressources pour l'analyser, par des discours analytiques, historiques, etc.). Les achats fonctionnent comme médiateurs : ils permettent soit de découvrir (une œuvre, un compositeur, une « esthétique » – comprise comme rapport de l'amateur à telle musique), soit de mieux apprécier (par l'acquisition d'outils analytiques ou par la répétition de l'audition, par laquelle on se familiarise et découvre des « choses qu'on n'avait pas entendues », aiguise son oreille et sa sensibilité à l'effet que fait la musique). Mais ils sont aussi performatifs : en achetant un disque après l'assistance à un concert, je me constitue comme amateur, je m'assigne à moi-même mon plaisir de

dégustation, stimulant ainsi mon désir d'apprécier de nouveau et toujours mieux cette musique, ou la musique en général.

2. exposition

Le festival dela Folle Journée proposait également une exposition historique sur « Bach en son temps ». Placée dans le couloir qui mène au grand auditorium, elle a le même statut complémentaire de médiation que les stands. Le public s'y arrête au sortir d'un concert : gravures de la ville de Leipzig, portraits de Bach, partitions en fac-similé renforcent le cadre d'appréciation historique de cette musique, constituant ainsi une prise supplémentaire pour y accéder.

3. guides divers

Les guides édités pour l'occasion (numéros spéciaux de *Télérama*, de *Ouest-France*, de *Diapason*) donnent aux amateurs des outils d'appréciation, des prises sur lesquelles « accrocher » leur écoute. Beaucoup reconnaissent en effet avoir lu de telles publications avant de venir, pour « se conforter » :

> Jean [dentiste à la retraite, nantais] : … à côté de l'émotion qu'on peut avoir euh… qui, qui est immédiate quoi, vous voyez euh… quand elle a été préparée soit par une conférence ou une lecture euh on… on y gagne…

> Laurence [lycéenne nantaise en terminale littéraire option art dramatique] : Oui, oui j'ai j'ai lu des choses, j'ai beaucoup parlé avec des gens, euh, j''ai rien vu par contre en émissions mais euh, ouais ouais ouais, j'ai… par exemple le *Télérama*, pas le hors-série, l'autre… qui… et il y a un passage que j'aime beaucoup dedans, c'est euh… faudrait que je t'en parle à la fin [s'adresse à son amie, infirmière], je te le montre : c'est euh… ils montraient que Bach, son chiffre c'était le 14 et ils montrent, 'fin ils font toute une démonstration alors c'est un peu compliqué, c'est par rapport aux notes allemandes, parce que c'est pas… c'est l'alphabet, quand

> même euh… ils disaient avec les nombres, donc A c'est tel numéro et na na, et ça fait toujours 14, quoi qu'on fasse, si on additionne les chiffres, quoi qu'on fasse, ça fera 14. Et c'est le chiffre qui… [S : et ça, c'est dans Télérama, alors ?] Ouais, ouais. Et il y avait, ben un abécédaire, en fait. Et c'était intéressant parce que je crois c'est… j'ai lu d'autres trucs mais comme ça, au hasard.

Ces lectures permettent à l'amateur de se familiariser à l'œuvre de Bach, d'éviter un effet de déroutement dû à une trop grande étrangeté, c'est-à-dire à un manque de « prises » – qu'elles soient historiques, analytiques, symboliques, sonores, interprétatives. Par elles l'auditeur aménage un champ de sensibilité spécifique qui le rend réceptif à l'audition qui suit. Il trouve un point d'entrée dans l'œuvre, ou, en d'autres termes, favorise une disposition initiale adéquate, qui peut lui servir de tremplin à la découverte d'autres éléments, d'autres sensations.

Le caractère très institutionnalisé du champ musical, son histoire déjà ancienne et son rapport à l'histoire, explique l'abondance de discours de caractère historique et la tendance à produire et reproduire un canon, musical (hiérarchie de compositeurs plus ou moins « grands ») ou d'appréciation (à partir d'un vocabulaire, de catégories et techniques d'appréciation). Cette tournure du discours musicologique est une médiation comme une autre, et sa pertinence pour les amateurs est attestée par la présence de ces mêmes catégories (historiques et d'appréciation) dans leurs discours :

> S : Et Bach, c'est un des compositeurs que vous appréciez beaucoup? Vous… enfin, comment vous…
>
> Jacques : Ecoutez Bach c'est comme Gould: euh, il y a Gould, et les autres. [Dans…] ce qu'on a écouté tout à l'heure. Ils ne se comparent pas; ils ne jouent pas dans la même coupe. Et, je crois qu'il y a Bach, et les autres.
>
> S : Donc vous en écoutez beaucoup ou…

Jacques : Oui; pour moi le plus grand c'était Mozart. Mais… Je dis encore que le plus grand c'est Mozart parce que Bach est à part.

S : D'accord.

Jacques : Et… on peut même pas dire qu'il est au-dessus: il est tellement… il est, il est totalement universel.

S : Mmm.

Jacques : [Bach?] c'était son prédécesseur, en plus, donc euh… il a tout défriché, pour les autres, je crois. Ce matin j'écoutais, en venant en voiture euh… la retransmission des Concertos Brandebourgeois par l'ensemble euh… une chose de grande qualité, le… le Belge… Kuijken.

S : Oui, la Petite Bande.

Jacques : Ah! C'est magnifique.

La stature exceptionnelle de Bach, son statut de précurseur, de fondateur de l'histoire de la musique, son universalité, si fréquents dans les articles sur le compositeur (avec les thématiques du génie, de l'ésotérisme, de l'austérité, de l'incroyable richesse de production – pour ne citer que les plus fréquentes) sont des catégories d'appréciation appropriées par cet amateur, par lesquelles non seulement il analyse, mais il écoute la musique du compositeur, et qui le disposent à en être ému, à en éprouver la magnificence.

Finalement, ces guides produisent à la fois la « grandeur de Bach » [17] et l'exceptionnalité d'un événement qui réussit à proposer une grande partie de ses œuvres, et par des interprètes autorisés – performance rare voire unique : la conscience d'avoir le privilège d'y assister, de vivre un moment exceptionnel, dispose d'autant plus à le déguster.

17 J.-M. Fauquet et A. Hennion, La grandeur de Bach, Paris, Fayard, 2000.

4. programmes

Le programme distribué au début du concert occupe une grande place matérielle durant celui-ci. Il est toujours présent, tenu dans les mains ou posé sur les genoux : il accompagne l'écoute avec différents degrés de présence et de prégnance. Beaucoup d'amateurs disent en faire usage :

> S : Mm. Et sinon, vous lisez un peu les programmes euh par exemple que l'on distribue à l'entrée du concert ?
>
> Françoise : Ah oui, oui, ça je le lis, oui [S : Oui ?]. Oui oui, oui.
>
> S : Qu'est-ce qui, enfin pourquoi vous lisez, qu'est-ce que vous cherchez dedans ?
>
> Françoise : Simplement pour avoir une idée, parce qu'il y a par exemple, il y a des interprètes que je ne connais pas. Euh… Bon, savoir effectivement au niveau des interprètes, connaître un petit peu de choses au niveau de l'œuvre, bon si je la connais pas, ou avoir un petit historique, oui pour moi c'est un important de… [S : ça vous aide à…], de situer, oui oui. Ouais.
>
> S : D'accord. Et si vous n'aviez pas ce programme, est-ce que vous seriez déroutée, est-ce que…
>
> Françoise : Ah oui, oui. Puis j'aime bien le conserver aussi, par ailleurs. Hein, j'aime bien le relire aussi après, hein, donc…
>
> S : et ça vous permet de vous…
>
> Françoise : oui, de resituer, de m'en [sic] remémorer, de me remémorer, voilà.

Le programme soutient l'audition de différentes manières, selon les amateurs, qui cependant les combinent également. Sa fonction principale est bien de « situer » : camper l'audition, donner des repères auditifs, historiques, structurels, stylistiques. Son usage par les amateurs tels qu'on a pu les observer au cours de ce festival va de la lecture extensive préalable au coup d'œil de vérification en cours de concert. Cette échelle de pratiques correspond à la

recherche de repères auditifs de différents types : éléments historiques, analytiques, stylistiques sur l'œuvre ; renseignements sur l'interprète – agent décisif du dispositif comme nous l'avons déjà évoqué ; établissement d'un lien entre le titre de l'œuvre et la musique entendue – lien narratif (musique « à programme ») ou fonctionnel (dans le cas des danses notamment) ; structure générale et déroulement temporel de l'œuvre (pour projeter la durée de l'attention requise et de la dégustation tout comme pour savoir quand applaudir – souci récurrent de plusieurs auditeurs observés) ; identification de l'œuvre, pour pouvoir en parler et « s'en remémorer », comme dit Françoise, ou en d'autres termes, pour pouvoir fixer l'événement. L'importance de cet aspect est attestée par plusieurs amateurs :

> S : Et donc à la fin de la journée, vous arrivez tout autant à apprécier un concert qu'au début ou…?
>
> Claire : Ah oui. Quand je m'en souviens, en regardant les tickets, en regardant les programmes, en regardant les signatures que m'ont faites les interprètes euh…. c'est vrai je me souviens de tous les concerts que j'ai vus : chaque instant.
>
> S : …. la musique, de ce qui vous a plu…
>
> Claire : Ah oui, oui, oui. Et ca me sert beaucoup.

Cet usage du programme pour fixer un souvenir du déroulement d'un concert rappelle encore une fois l'inscription de l'intérêt ou du goût musical dans une durée projetée : la dégustation de l'instant semble n'exister que dans son rapport à un « autre » – projet de construction continuel, où l'instant de la délectation est nécessairement rapporté à une « carrière » d'amateur, à une histoire personnelle du goût, que ce soit par comparaison à un passé remémoré ou par la volonté de faire de cette nouvelle expérience gustative un nouveau point de référence pour le parcours à venir.

5. films et conférences

Les conférences ont été très fréquentées par les amateurs au cours de la Folle journée : salles pleines la plupart du temps, queues pour obtenir des coupons d'accès, voire refus de candidats de dernier moment.

Leur importance pour les amateurs est analogue à celle que revêtent les guides : acquisition d'outils d'appréciation, souvent de façon très « volontaire » – nombreux sont ceux qui prennent des notes : là encore, on constate que le goût est un projet, une compétence qui se construit dans le temps et en relation. Ce que les amateurs apprennent au cours de ces conférences, tant en matière de connaissances historiques ou musicales que de compétences auditives et esthétiques, ils tenteront de le réutiliser pour une écoute « en situation » et de le conserver dans une sorte de « capitalisation » de leur goût musical. La conférence « réussie » est celle qui aiguillonne l'appétit, le réveille en lui révélant des prises esthétiques, disposant ainsi l'amateur à pleinement apprécier la musique :

> Jean : J'ai eu la chance d'assister à une conférence de… euh de Patrick Barbier, hein… qui est un musicologue extraordinaire…
>
> S : …. oui, je le connais, oui …. mmh-mmh…
>
> Jean : …. et qui nous a parlé de Bach… c'est hier ou avant-hier… ouuhpp… [admiratif et ravi].
>
> S : Donc c'était… déjà une préparation pour…
>
> Jean : Ah voilà, c'est bien de commencer comme ça…
>
> S : …. cette manifestation ?
>
> Jean : Ah oui… !
>
> S : D'accord.
>
> Jean : …. parce que il a ouvert plein de portes, hein.

Les conférences, comme les autres médiateurs étudiés ci-dessus, contribuent à la richesse particulière du dispositif. Par la continuité spatiale dans laquelle ils sont inscrits, ils se prêtent à la complémentarité : les amateurs conjuguent ces différentes ressources, selon des modes d'appropriation et des équilibres variables, en fonction de leur propre parcours d'amateur, selon leurs expériences gustatives, élaborés par une série de savoir-faire et de techniques personnelles dans la gestion des expériences musicales, à partir de constats d'échec ou de réussite.

V. Des coulisses transparentes ou abolies

Une autre caractéristique frappante du festival tel qu'il est pensé par les organisateurs et tel qu'il est apprécié par les amateurs est la transparence des coulisses, tant au sens architectural que figuré : le travail préparatoire des techniciens et des interprètes se donne à voir, les instruments comme les musiciens sont visibles et accessibles dans des espaces non réservés. Cette particularité contribue à la production d'une ambiance particulière – ambiance festive, informelle et de communion – en même temps qu'elle expose la musique comme un « faire », modifiant la relation de celle-ci au spectateur-auditeur.

1. techniciens, installation

La bande vidéo réalisée au cours de l'enquête regorge de plans furtifs, saisis au passage, d'activités techniques liées à la préparation des concerts : techniciens et directeur artistique prenant possession d'une salle, discutant sur l'éclairage et faisant les dernières mises au point pour le prochain concert, au milieu des auditeurs s'attardant après le concert à peine terminé ; personnel installant des pupitres, apportant des xylophones, posant des partitions, installant des microphones ; accordeur réglant un clavecin dans un recoin de

couloir. La tenue ordinaire de ces personnes – tenue vestimentaire comme attitude non empruntée – montre à l'auditeur que la production de musique est aussi un travail ordinaire, quotidien, matériel.

Le sentiment d'assister à l'ensemble du processus de production de la musique, d'en voir tous les détails, rend l'auditeur plus sensible au résultat de tout ce travail. Il prend conscience de ce que la musique est aussi produite par une attention de tous les instants à ces paramètres nuancés – justesse, acoustique, disposition spatiale – comme le lui montre par exemple l'intervention d'un accordeur au milieu d'un concert de clavecin et le commentaire de l'interprète (« oui, il y a des problèmes avec le clavecin »). Ce faisant, il savoure aussi, dans la dégustation musicale, l'harmonie produite par ces agents habituellement effacés, il devient lui-même plus attentif, dans l'audition, à ces prises, éléments du dispositif esthétique.

2. les instruments accessibles

La transparence des coulisses se manifeste également par l'accessibilité exceptionnelle des instruments : les clavecins, notamment, instruments clés du répertoire de Bach, font l'objet d'une fascination particulière des amateurs. Stockés dans les couloirs et derrières les escaliers mécaniques, ils peuvent être vus comme objets matériels, admirés pour eux-mêmes (beaucoup de commentaires sur leur beauté), et surtout comme médiums par lequel l'interprète fera advenir la musique : la sensibilité au timbre, au toucher et à la technique particuliers que l'instrument requiert, entre dans les composantes de la dégustation.

Après les concerts, le public se rend souvent sur scène et observe le clavecin :

> les gens entourent l'instrument. La partition est posée sur le pupitre. On se penche et regarde dans la caisse […]. Les gens restent longtemps à observer un instrument qu'ils connaissent

> mal. La musique est objets, matière, faire. On tente de mieux la saisir, d'en comprendre le fonctionnement, l'émergence, les principes de composition, le son [carnet de terrain].

La partition, les touches, les cordes, la caisse de résonance, les plectres : autant d'objets avec lesquels l'interprète a affaire, et dont la découverte permet de mieux « comprendre », d'être plus sensible à la production musicale. La musique est ressentie comme timbre, technique (de facture et de jeu), travail d'un corps – ce qui vient décaler sa dégustation auditive et visuelle habituelle.

Une scène particulièrement révélatrice a été saisie (film vidéo) :

> dans un couloir qui mène aux toilettes, un facteur de clavecin explique, en en jouant, les différents jeux du clavecin, et donne à entendre les sonorités correspondantes. Tout se passe de façon très informelle (la démonstration n'a rien d'une conférence). Il est entouré d'amateurs, le sourire aux lèvres, l'air concentré et attentif. Il explique son métier, l'accord, répondant aux questions des gens. Il évoque P. Hantaï [claveciniste] qui aime « le son cathédrale », c'est-à-dire que les étouffoirs étouffent peu. Il explique que d'autres musiciens ont des préférences différentes. Les gens affluent avec leurs questions sur les différentes sortes de clavecin, sur la facture, le son, le mécanisme.

Une telle scène montre l'importance d'une meilleure connaissance de l'instrument pour les amateurs découvrant la musique baroque, leur désir d'établir un lien entre l'instrument comme technique, matière, son, et la musique entendue, ainsi que leur disposition, dans un festival, à acquérir des ressources esthétiques au hasard des rencontres (que le festival facilite). En effet, les explications du facteur, toujours accompagnées d'une démonstration sonore, rendent l'oreille plus sensible à ces différences de timbres, et contribuent à en accroître l'effet sur l'auditeur ainsi disposé : c'est aussi dans ces situations de coulisses, dans ces événements apparemment « para-musicaux », que la sensibilité aux différences musicales se renforce.

3. les interprètes

Un des éléments le plus importants de la plus grande proximité de l'amateur à la musique en train de se faire est la présence particulière des interprètes. Qu'on les voie répéter, déambuler, ou qu'ils choisissent de communiquer plus étroitement avec leur auditoire, la relation à la musique s'en trouve affectée : celle-ci n'est plus un spectacle produit ex nihilo, elle est un travail, une préparation reliée à un univers de choix et de goûts.

- en répétition

L'image de « coulisses transparentes » nous est venue le premier jour, à la vue d'un salon vitré, situé près de l'entrée, dans lequel répétaient les musiciens (l'ensemble de Ton Koopman) : vision rare, qui frappe et fascine tant elle est inhabituelle. Assister ainsi au travail préparatoire, prendre conscience des choix esthétiques et de l'exigence technique requis par la performance, rend plus sensible à ces paramètres et dispose à en goûter le résultat : ces musiciens s'arrêtent souvent, Koopman interrompant le jeu et le commentant fréquemment. La performance en concert apparaît dès lors de façon évidente comme résultat de tout ce travail, et la musique comme travail où technique, écoute et goût se répondent pour faire advenir l'émotion. La musique et le goût pour elle surgissent ensemble d'un travail d'avènement, réunissant des exigences, des compétences et des sensibilités.

- distance abolie en concert

Au sein de ce festival, la distance entre interprètes et auditoire se trouve également réduite au moment du concert même. L'importance de ce fait pour les amateurs, dans leur plaisir pris à écouter et voir la musique se faire, est attestée par son évocation par presque toutes les personnes rencontrées.

Plus souvent que dans les concerts « ordinaires », l'interprète prend la parole pour présenter le programme, une œuvre, un instrument rare :

> Après avoir joué la première pièce de son programme – le premier prélude du *Clavier bien tempéré* – le claveciniste Kenneth Gilbert s'interrompt, se tourne vers le public et commence à parler, sans micro, sur le ton d'une conversation familière. Il explique pourquoi il a choisi de commencer par ce prélude : cela permet d'entendre le son de l'instrument, un clavecin-luth, instrument rare au son particulier, avec des cordes en boyau et sans étouffoir. Il donne un exemple au clavecin pour illustrer son propos, et ajoute : « tous les interprètes aimeraient pouvoir commencer par une pièce comme ça ». Son air décontracté ajoute à l'impression d'intimité, de complicité entre l'auditoire et l'interprète. Il interrompt ainsi son concert à plusieurs reprises, se levant pour expliquer ce qu'il va jouer, et interpellant directement le public, l'incitant à juger lui-même : « je vais vous jouer [cette pièce en utilisant l'instrument de façon expérimentale], c'est vous qui direz tout à l'heure [ce que vous en avez pensé, ce que vous avez éprouvé] ».

Une telle implication du public par l'interprète l'appelle à se rendre sensible à la musique dans toutes ses nuances, à en comprendre la production et les effets sonores, à mettre ces deux éléments en relation et à produire ainsi, en situation, une *esthétique* pratique adaptée à la situation. De plus, le fait qu'il évoque son plaisir à jouer (« tous les interprètes aimeraient… ») renforce la perception de la musique comme jouissance : le plaisir de l'auditeur est conforté par celui témoigné par l'interprète.

Précisément, un des éléments fréquemment relevés par les amateurs est le fait que, au cours de ce festival, les musiciens se laissent plus facilement saisir dans leur plaisir à jouer :

> Jacques : La façon dont ils ont interprété les concertos brandebourgeois… euh j'avais rien d'autre à faire donc j'étais là, et ils ont fait ça comme pour répéter, comme pour s'amuser et ça avait beaucoup de charme et j'ai retrouvé… je crois que c'est le génie de Bach, c'est qu'on peut le jouer de n'importe quelle façon, même en s'amusant, même en souriant, en plaisantant, même sans trop s'appliquer, ça reste toujours… fabuleux. ça… ça m'a touché, ça et ce qui m'a touché aussi, c'est que malgré le brouhaha de cette halle, 'fin de ce grand hall, euh, il y avait un certain recueillement et c'était audible, c'était pas gênant… […] Euh… là, je

> me rends compte qu'être musicien, même amateur, est quelque chose d'illimité. Que ce sont des expériences illimitées parce que, il y a un nombre illimité d'interprétations, que vous pouvez faire. Et dans un orchestre, surtout un orchestre de chambre parce qu'il y a peut-être plus de… liberté entre les membres, c'est multiplié… ça doit être encore plus illimité si je puis dire, puisque c'est multiplié par le nombre de… de participants. Au groupe. Je crois. C'est une réflexion que je me faisais tout à l'heure en écoutant le… les concertos Brandebourgeois avec un groupe de sept-huit musiciens. Ces gens-là… étaient heureux. Etaient heureux de jouer. A la limite ils auraient payé pour jouer, voyez euh… je crois [ton très affirmatif]. C… certains du moins. Parce que… parce qu'on ne joue jamais deux fois la même chose.

> Marie: On sent que les musiciens y prennent beaucoup de plaisir et… ça aussi c'est important ce contact… qui est assez proche dans cette manifestation.

Le plaisir pris par les interprètes, leur amour visible pour la musique rendent plus intense la dégustation par l'amateur de cette musique faite par eux. Le plaisir du musicien constitue lui aussi une prise esthétique à l'appréhension de la musique, et le dispositif du festival, avec son aspect festif, intensif, de communion dans une passion, et plus informel que le concert traditionnel, facilite, tant du côté des amateurs que de celui des interprètes, l'avènement et la communication de ce plaisir : le plaisir est hautement communicatif.

Ce qui importe ici pour beaucoup d'amateurs (et apparemment aussi pour les musiciens), c'est la création d'un *lien* entre eux et les interprètes autour de la musique – une musique éprouvée par les deux parties, et dont la connaissance du partage de cette expérience consolide la dégustation :

> S : Et quand vous êtes dans la salle du concert, qu'est-ce que vous écoutez, qu'est-ce qui vous prend, qu'est ce qui….
>
> Claire : Moi d'abord, c'est quand l'interprète arrive sur scène, la facon dont il est avec le public et euh… la facon qu'il a de

> représenter sa musique par rapport à son visage, par rapport à son expression. Et euh… je… ce qui m'intéresse beaucoup c'est surtout le lien qu'il a avec le public. Alors, on remarque qu'il y en a qui vont par exemple parler, comme, comme Anne Quéfélec, qui va elle donner une petite phrase d'introduction au public: déjà ça rapproche énormément le public de l'artiste: c'est plus convivial. Et puis il y en a qui vont arriver donc, qui sont des fois étrangers bon, mais qui, je pense à Fazil Say, qui, par exemple, euh avec une émo… une certaine émotion qui des fois est extravagante, qui va dans des proportions, j'ai jamais vu ça, euh, ben le public accepte tout à fait ça, et je trouve que ça fait quand même un lien assez important entre le public et le soliste.

Ce « lien » catalyseur d'émotion, on a pu également le constater lors d'un concert de violon solo (partitas) : la bande vidéo donne à voir une foule de détails qui tendent activement, de fait, à produire ce lien :

> Le violoniste arrive par la salle, et descend vers la scène. Une fois sur scène, il salue, sourit, met son violon en position, se prépare à jouer – sans partition : impression de vide « positif » – il est seul sur scène, directement face à nous, pour jouer directement pour nous. […] [à la fin de son concert] le violoniste salue, souffle, inspire (effort passé). Il ressort par la salle, remontant l'allée : pas de coupure avec le public ; au contraire, proximité et présence. Il s'essuie le visage, on se retourne pour le regarder. Il se dénoue le cou (mouvements de tête), s'essuie de nouveau le visage tout en redescendant vers la scène, son mouchoir toujours à la main. Il sourit, opine de la tête, repart dans la salle, parcourt l'auditoire du regard, s'essuie de nouveau le visage. Repart sur scène ; vient saluer tout au bord de la scène, et salue en se tournant des différents côtés de la salle.

L'absence inhabituelle des objets et écrans ordinaires de la scène (pupitre et partition, arrivée par la scène) installe une communication plus directe avec le public ; regards échangés des deux parties, prolongés, renouvelés, et autres signes ostensibles de communication (sourires réciproques, saluts depuis le bord de la scène et dirigés vers chaque partie de l'auditoire) prolongent et renforcent la dégustation réussie, par l'introduction de liens ou prises supplémentaires, plus directement corporels et communicatifs.

L'importance d'un contact plus immédiat avec les musiciens est soulignée encore par cette femme rencontrée, qui l'évoque au tout début de l'entretien en réponse à la question de ses motivations pour être venue au festival :

> Elisabeth [parisienne, 47 ans, venue avec sa fille et un ami, François, universitaire] : J'aime voir les musiciens interpréter, jouer. Et donc, je suis allée depuis la Folle Journée Mozart, donc le premier, je suis allée à tous les concerts, et j'aime… avoir le contact avec les musiciens qu'on voit, qu'on côtoie, et euh… et c'est vrai que je connais pas tellement Bach mais euh… j'ai aimé. J'ai trouvé que c'est trop grand, la salle est trop grande pour les Concertos Brandebourgeois et… y a pas assez de… d'éclat. Mais euh… voilà.

Le contact est ce qui implique des sens tels que la vue, et un quasi-toucher, pour lesquels les obstacles physiques du dispositif scénique ordinaire sont rédhibitoires (salle trop grande, qui éloigne et affecte le contact visuel).

- interprètes et publics mélangés: espaces publics

Ce dernier aspect du lien avec l'interprète trouve un prolongement dans la possibilité accrue de le côtoyer dans les espaces publics du festival : on rencontre sans cesse des musiciens en conversation entre eux ou avec des amis, déambulant ou assis au café, reconnaissables à la présence de leur instrument (ils sont en tenue « civile »), ou encore lors de séances de dédicaces au stand librairie. Là aussi, les coulisses sont ouvertes, la séparation des espaces entre artistes et public annulée. Ce contact ordinaire avec des musiciens « ordinaires » – à pied d'égalité avec les amateurs – constitue, pour certains, une médiation nouvelle dans l'élaboration de leur intérêt musical. Celui-ci, comme nous l'avons vu, se construit dans la durée et ne se limite pas à l'instant pur de dégustation qu'est l'assistance au concert.

VI. Participation, communication et communion

Enfin, le festival produit, par son dispositif, une atmosphère de communication intense entre les différents participants, une quasi-communion

de tous par le partage d'une même passion, par l'adhésion commune à un même univers. Cette situation, en même temps qu'elle est constituée par une commune disposition à goûter, renforce le désir et le plaisir de chacun dans la dégustation :

> Jacques : je me suis trouvé maintenant beaucoup plus attentif que je ne l'étais[...] y a cette atmosphère particulière, je crois. Et exceptionnelle. De gens, qui aiment la musique. Ça c'est une chose que j'ai ressentie en entrant.

1. être ensemble

La mise en concert, au sens des dix-septième et dix-huitième siècles, est ce que produit le dispositif du festival : il est explicitement cet événement extra-ordinaire créé pour des amateurs et fréquenté par eux dans l'aspiration à trois jours de dégustation intense et partagée. Cette destination explicite du festivale est appropriée par les amateurs qui développent en retour leur dimension d'amateurs :

> S : Qu'est-ce qu'il a de particulier pour vous ce festival ?
>
> Jean : [ravi] Ben, vous vous rendez compte de voir tout ce monde, là, d'un seul coup euh...., attiré par la musique c'est, c'est euh.... c'est que.... quand même quelque chose d'impressionnant, j'trouve, hein.... Et... ça me rappelle un peu également.... lié un peu à des.... des.... des grands mouvements de foule.... euh.... médiatiques.... comme la Coupe du monde....
>
> S : Vous avez l'impression, c'est ça....
>
> Jean : .... qu'on va assister à quelque chose de.... de grand....

Et de fait, la bande vidéo révèle ces mouvements de foule, ces effets de masse et de fusion, cette absorption commune, non seulement dans les salles de concert, mais aussi dans la Grande Halle, d'un collectif d'auditeurs fascinés et recueillis. Les pas ralentissent, les discussions se font plus discrètes, respectant la

délectation' en cours à l'approche du kiosque central, ou s'interrompent, happées par la musique et le recueillement des autres. Une « mise en concert » s'opère, par la contagion de la dégustation des autres, et éveille la dégustation personnelle :

> Claire : Et le public aussi compte beaucoup. Parce que bon, des fois il y a des publics qui ne sont pas…. qui vont applaudir, bon, un petit peu pour remercier le soliste, mais, par exemple le public des Folles Journées est très très chaleureux, enfin c'est un plaisir de se retrouver dans une salle avec des gens qui sont enthousiastes tout le temps, qui parlent de musique tout le temps euh….

La présence des autres, le sentiment « d'être ensemble » dans la dégustation sont tellement importants qu'ils mènent certains amateurs à recevoir des pratiques a priori distrayantes comme confirmation d'une co-présence qui témoigne de l'existence d'un partage :

> Claire : Bon, bien sûr il y en a qui toussent : bon, ça aussi c'est le problème. Bon ça c'est le plaisir des concerts (en souriant): on sait aussi que entre chaque mouvement il va y avoir des toussotements, des gens qui se mouchent. Ça aussi c'est le, c'est le plaisir.

Le toussotement entre les morceaux se transforme de « problème », d'obstacle à la dégustation, en « plaisir », comme attestation de la présence de l'autre, confortant ainsi la propre dégustation de l'amateur. La dégustation individuelle s'appuie sur la conscience et la jouissance d'une dégustation collective, ou en tout cas partagée.

Corroborant cette disposition, la venue en groupe, en famille ou avec des amis est une pratique dominante, confirmant que la participation à un collectif d'amateur est un élément décisif de l'assistance à un festival : dans les espaces de déambulation, on remarque quantité de petits groupes. Les personnes isolées sont rares, et, comme l'ont suggéré les entretiens, celles qui sont venues seules ne le restent pas tout au long du festival : on fait

connaissance dans la queue (situation fréquente), on discute, on aime à regarder les réactions, attitudes et pratiques des autres amateurs, s'assurant ainsi qu'on est bien plongé dans un univers d'amateurs et y puisant un plaisir dégustatif renforcé. Le désir de communication, de partage, semble tellement fort qu'il est fréquent que deux voisins, au cours d'un concert ou d'une conférence, échangent quelques mots – comme cela est arrivé à l'enquêtrice avec Jacques.

Dans ce contexte, les échanges verbaux sont les plus aisés à étudier. Différents enjeux s'y cachent, souvent combinés au sein d'un même échange ou des attentes d'un même amateur.

Certains apprécient le fait de se faire conseiller et guider, le plus souvent par un ami connaisseur : la confiance [18] se construit ici à partir de la sympathie, par une sorte de co-extensivité de ces deux domaines, tous deux affaires de « goût ». Ce n'est en effet pas seulement une explication qu'on attend de ce guide, mais surtout la communication d'un « ressenti » :

> Claire : Puis des gens *m'apprennent*: je suis… je ne veux pas qu'apprendre aux gens ce que j'entends. Les gens aussi m'apprennent en me parlant, en me parlant de l'œuvre: alors oui, elle a été écrite en telle année… Certaines personnes aussi prennent plaisir à expliquer aux autres personnes. […]
>
> S : D'accord. Vos amis des fois vous font découvrir, des œuvres, des interprètes?
>
> Claire : Oui, oui oui. Des compositeurs, des œuvres que je ne connais pas: oui, pas mal.
>
> S : Et c'est quelque chose que vous pratiquez beaucoup?

18 On trouvera un développement dans le cas du goût et de la gastronomie de ce thème classique de l'analyse économique in L. Karpik, 1996, op. cit., ainsi que « Le Guide rouge Michelin », Sociologie du travail 42, 2000: 369-389.

> Claire : Ah oui, j'aime beaucoup, parce que j'ai des amis, mes amis comme ca sont assez rares (rit). Et dès que je peux, dès qu'une amie me dit: j'ai écouté, je suis allée a tel concert, j'ai entendu telle œuvre", tout de suite je veux savoir ce qu'elle a ressenti, et je veux qu'elle me fasse ressentir autrement – alors d'abord, je veux découvrir l'œuvre toute seule, et ensuite je veux qu'elle me fasse part de ce qu'elle a ressenti pendant le concert. Ça aussi j'aime beaucoup, faire des échanges…

La thématique de l'apprentissage et de l'enrichissement du goût est ici étroitement liée à celle du partage, de la relation sympathique, et, comme le suggère un autre amateur, s'articule à la structure dynamique de l'intérêt pour la musique, toujours à relancer, à produire de nouveau, à confirmer, à modifier :

> Jacques: [silence] Je crois que rien ne remplace le concert, parce que… parce qu'il y a un contact direct, immédiat entre l'interprète et le… et celui qui l'écoute. Et puis il y a automatiquement, nous l'avons vu tous deux -enfin pour moi du moins![sourit] - il y a une <u>communion</u> qui s'établit avec les gens qui sont à côté de vous. C'était pas un concert, mais… on a… je crois qu'on peut parfois, pas toujours, mais on peut parfois ressentir euh… ou essayer de faire, de red… de faire <u>partager</u> la même émotion. Et… c'est la seule chose intéressante dans la vie. Et là, là on est… on dépasse la musique et on est… on est au fond de l'âme humaine. Et je crois que la seule chose importante dans la vie, c'est de <u>partager</u> avec quelqu'un, euh… ou avec le maximum de gens, même, de… de faire <u>partager</u> ce que l'on aime, et de <u>s'enrichir au contact des autres</u> en… en puisant chez eux ce qu'ils aiment.

En ce sens, l'échange est bien souvent réciproque : l'amateur éprouve au moins autant de plaisir à faire part de ce qu'il connaît, entend ou ressent qu'à recevoir d'un proche : partage d'explications techniques sur le jeu ou la composition entendus, ou partage d'une émotion.

Au-delà d'un partage ayant sa fin en soi, le partage est souvent recherche d'une confirmation qui renforce la dégustation : faire de l'autre un sujet de goût afin de renforcer ce sentiment d'accord, de « concert », en lui donnant des outils d'appréciation, ou tenter de le convaincre en lui donnant à

entendre et à sentir un effet – c'est ce qui apparaît dans les entretiens (explicitations des amateurs) comme dans l'observation des discussions échangées, où l'on tend à atteindre l'accord des goûts, ou l'enregistrement stabilisé des désaccords : les concessions alternent avec les efforts de conviction, le partage des goûts – préférences et sensations éprouvées – ou, tout autant, leur opposition raisonnée, alimentant l'argumentation. Précisément, de tels dialogues permettent de voir que l'argumentation, qui incite chacun à expliciter ses goûts, à les fixer ou à les relativiser par l'analyse, contribue à en accroître la prégnance pour l'amateur et à en reconduire par le verbe la jouissance : elle a une fonction performative.

2. des commentaires performatifs

Les conversations saisies au détour des stands ou à la sortie des concerts confirment cette fonction du dialogue sur le goût : en affirmant que « la musique, ça fait du bien de temps en temps », et en en recevant une confirmation de son interlocuteur, on s'investit encore plus dans son univers de dégustation, on se rend plus sensible au plaisir présent. De façon générale, les bouts de conversation échangés avec des inconnus, les bribes qui circulent au hasard des déambulations et des temps morts renforcent la conscience de cette immersion dans un univers d'amateurs consacrés à leur dégustation :

> Martine : Puis on peut discuter hein. Bon, là moi j'suis seule : bon, j'ai fait la connaissance en attendant tout à l'heure là-bas de deux […] femmes. On a discuté euh… échangé nos points de vue, nos aventures (rit) ! Enfin, pour ce qui touchait le festival hein. C'était rigolo.
>
> S: Par exemple?
>
> Martine: Bon par exemple ce matin, je suis arrivée de très bonne heure ce matin, il devait être neuf heures et demie […] Alors y avait un jeune garçon qui attendait ce matin avec moi là, à la

> porte, qui me parlait de ça : qu'il allait… il aimait beaucoup Glenn Gould, et il allait… passer son après-midi [sourit] à regarder le film.

Plus précisément, les impressions qu'un amateur partage avec un pair sur un concert entendu ont pour effet, sinon pour fonction, de renforcer ses émotions et de prolonger la dégustation ; plus fondamentalement, au delà de cette première interprétation, psychologisante, elles sont la trace d'une épreuve, d'un test sur soi-même, sur ce qu'on a ressenti, mis en relation avec ce que les autres ont senti ; il s'agit bien d'une manière de produire et vérifier la qualité de ses émotions, et non de simplement les vivre et les enregistrer passivement :

> S : Et vous discutez après du concert… de temps en temps ?
>
> Françoise : ah oui oui, oui, oui.
>
> S : de quoi discutez-vous ?
>
> Françoise : euh, en général de l'interprétation, savoir euh… comment avait ressenti chacun les choses, hein [S : Mmm]. Voilà
>
> S : Et ça vous fait changer parfois votre avis d'avoir l'avis d'autres personnes, ou est-ce que finalement vous visez à tomber d'accord…
>
> Françoise : Ah non, c'est simplement <u>émettre… ce qu'on a ressenti</u>. Ah non, moi quand j'ai un avis musical euh… personne ne peut me faire changer d'avis [rire]. Ah quand j'aime quelque chose… soit j'aime, soit j'aime pas, quoi, en fait, hein.

Dans ce cas peut-être extrême (certains amateurs cherchent en revanche à comprendre l'avis de l'autre), on voit clairement que la fonction de la conversation n'est pas la conviction (ni de l'autre, ni de soi) : elle est détachée de toute fin persuasive et vise à renouveler autrement (par le verbe) et à mettre en question, sur la durée et par la confrontation aux autres (ce qui ne veut pas dire qu'on les suive !) l'expérience même du plaisir trop fugitif de la dégustation. Le goût est une performance inscrite dans la durée, et l'évocation d'un plaisir passé peut contribuer à la produire à nouveau :

> S : Et vous en gardez le souvenir après, enfin, est-ce que ca dure?
>
> Bernard : ah oui, ah oui. L'année dernière, c'était donc les musiciens français [...] : ah, ç'avait été fabuleux. Là par exemple on avait pris [...] des choses très classiques, mais.... extraordinaires. Là vraiment des choses qu'on ne connaissait que par le disque, bon par exemple le *Carnaval des animaux*, bon.... c'est le genre d'œuvres qui peut avoir tendance à être un peu snobé parce que c'est connu... et quand on le redécouvre sur scène, c'est.... avec des musiciens vraiment virtuoses : bon, il y a le moment où il y a la fontaine, là avec les deux pianos : bien on avait l'impression que la scène ruisselait d'eau tellement c'était... tellement l'interprétation était excellente.

Le ton enthousiaste pris par cet amateur en évoquant ce souvenir montre (en même temps qu'il contribue à ce retour) combien la dégustation redevient présente. La remémoration et l'explicitation sont aussi des agents performatifs de la dégustation.

c. les « tables rondes » : discours, partage, explicitation et performance du goût (*Diapason versus* le *Monde de la musique)*

Les échanges entre conférenciers (critiques musicaux, musicologues, interprètes) et amateurs représentent une forme spécifique de partage, plus élaborée et plus explicite. Elle est à ce titre plus facile à analyser, et d'autant plus intéressante qu'elle relève d'un dispositif gustatif propre au festival. Le propos est pédagogique, et il s'accompagne toujours d'un désir de partager une passion, désir qui, précisément, réunit ces personnes : l'auditoire a le sourire aux lèvres, et les conférenciers semblent prendre plaisir à dialoguer, à la fin de la conférence, avec des amateurs venus les trouver pour faire part de leur passion, d'un disque ou d'une œuvre qu'ils ont particulièrement aimés.

L'importance de ce type d'échanges pour les amateurs se mesure au succès de ces conférences, qui font toujours salle comble. L'analyse comparée de deux conférences au dispositif comme au résultat (mise en disposition de

l'amateur) contrastés, permet de comprendre ce qui se joue dans ces échanges entre amateurs et « spécialistes » de l'amour de la musique (plutôt que connaisseurs peut-être, terme qui dénote avant tout l'érudition). L'une des conférences observées était organisée par *Diapason* sur « le chœur dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach », avec la participation d'I. Alexandre (de la revue) et de trois chefs de chœur qui participent au festival, l'autre par un jury de journalistes du *Monde de la musique*, et consistant en une table ronde sur différentes versions (pour piano) des *Variations Goldberg*. Dans ces deux manifestations, nous allons analyser principalement comment elles peuvent participer à la construction du plaisir, s'appuyant sur le principe déjà dégagé que l'échange de commentaires sur des dégustations, où chacun s'affirme comme amateur, est un élément important de la production de ce plaisir. Comment l'amateur s'en saisit-il ? Que vient-il chercher précisément ? Quel dispositif est-il mis en place pour opérer cette production du goût ? Le contraste entre ce que produit la « table ronde » du *Monde de la musique* et ce que manque en partie de produire la conférence de *Diapason* permet d'avancer quelques réponses. Dans la comparaison des dispositifs, l'étude plus particulière du moment du conseil et de la mise en mots permet de comprendre comment, et par quels adjuvants, les effets de plaisir, de goût, de prise peuvent advenir : quels critères, catégories, niveaux d'expérience sont-ils convoqués ? Quels objets, sensations, médiateurs sont-ils produits ?

Le propos explicite de ces conférences est de produire des catégories et des outils contribuant à l'amour de la musique, à son analyse et à son partage – ce qui fait pleinement partiede cet amour. Le point commun, crucial, des ces deux types de conférence est le débat développé à partir de l'écoute d'enregistrements musicaux comparés : le goût n'existe pas sans épreuve esthétique, et la comparaison apparaît comme une ressource décisive de celle-ci, le contraste faisant émerger des préférences, mais aussi des différences de

perception de tel ou tel paramètre, permettant ainsi de développer une sensibilité accrue à chacun d'entre eux, ou de repérer ceux à quoi l'on est plus réceptif. L'engagement suscité par ces écoutes comparatives témoigne de leur importance centrale : le débat entre conférenciers s'anime et se creuse à ce moment-là, le public s'anime de concert, des avis isolés fusant de toutes parts.

Cependant, les points communs entre les deux types de conférence s'arrêtent là. La première obéit à un format de conférence au sens plein, elle est plutôt une présentation d'éléments historiques sur l'écriture chorale de Bach, avec une mise en débats entre les conférenciers pour tenter de déterminer ce que pourrait ou devrait être la meilleure interprétation. À ce titre, elle est assez proche d'un troisième type, la conférence biographique-monographique du type de celles tenues par G. Cantagrel, que nous avons écarté de l'analyse car elle nous semble renvoyer à une modalité plus classique et mieux connue de la construction du goût : la connaissance comme principe de compréhension et, dans cette perspective particulière, de meilleure appréciation de l'œuvre. Savoir que Bach a eu beaucoup d'enfants, devait produire une cantate chaque semaine et faire répéter de jeunes enfants, est considéré comme moyen d'accéder à son œuvre. Nous nous sommes plus directement intéressés ici à deux conférences qui, au delà d'un tel système d'autorité et de références où la connaissance apparaît comme le principe de l'appréciation, mettent de façon originale directement en jeu la dimension perceptive et le discernement esthétique de l'auditeur particulier, nous permettant mieux de voir l'articulation d'un ressenti, d'un sentiment esthétique, avec ces éléments externes de connaissance.

La conférence de *Diapason* propose quelques prises esthétiques internes, des questions qui impliquent une écoute attentive et discriminante – « est-ce que c'est écrit pour la voix ? » – ou des jugements esthétiques qui relèguent au second plan les éléments normatifs reconnus – « finalement, entre ces deux extraits, c'est beaucoup moins une question de sopranos hommes ou femmes

que de choix d'interprétation ». Mais le format général ne repose pas sur ces accroches sensitives. Au contraire, à l'attention d'un auditoire supposé manquer de repères esthétiques et historiques, eux-mêmes supposés indispensables à la perception conforme d'une musique savante, complexe, à laquelle il faut se former avant de pouvoir l'apprécier, la conférence joue la carte de l'autorité de ceux qui savent : les réponses des conférenciers tombent souvent de façon tranchée, fermant la possibilité que les avis émis soient discutables par un auditeur non averti, s'ils peuvent l'être par les pairs, à la table. De même, les choix d'interprétation ne sont pas analysés plus avant. Peu adaptée à la demande de l'amateur qui « s'y connaît » lui-même, la formule répond à l'évidence, de façon circulaire, à une image très forte de la musique classique, et est sans doute pertinente pour ces raisons pour toucher un public assez large, intéressé mais non spécialiste, qui attend moins un appel fait à son propre engagement esthétique, que le réconfort d'un savoir certifié, qui vient l'aider face à ce qu'il ne comprend pas, en lui garantissant, avec l'idée d'un progrès possible de sa part, que ce n'est qu'une question de formation et que ces éléments encore insaisissables n'en ont pas moins de la valeur pour d'autres.

Ce fonctionnement particulier de l'opération esthétique, très hiérarchique et orthodoxe, où l'auditeur assiste à un débat sur le goût auquel il ne participe pas (ou qu'en de très rares moments) et n'est pas appelé à participer, contraste avec le second type de conférence, et se laisse saisir à l'observation par une moindre intervention du public dans les discussions. Inversement, dans le second type de débat (il ne s'agit plus de conférence à proprement parler, et l'intitulé de « table ronde » est révélateur de cette différence dans le dispositif), qui vise des amateurs moins soupçonneux vis-à-vis de leur propre incompétence (répétons qu'il s'agit non de leurs compétences musicales réelles, mais de la place et du caractère nécessaire qui leur sont ou non attribués dans le « droit » qu'on se donne à avoir des goûts), l'amour de la musique est

présenté et agi comme un « faire », qui se construit par comparaison, répétition et mémorisation. Les auditions musicales sont plus nombreuses, et sont en fait au centre du dispositif : au lieu d'illustrer ou de ponctuer un propos, elles en sont le point de départ. La table ronde consiste en effet explicitement en la comparaison de plusieurs « versions » d'une même œuvre. Trois conséquences en résultent pour l'amateur : tout d'abord, le jugement s'opère à partir d'un lien entre éléments techniques et concrets de la production musicale et ressenti du journaliste-auditeur ; ce lien dans l'écoute s'accompagne, pour être explicité et transmis, d'un lien opéré entre les catégories discursives d'analyse et le ressenti, ce qui permet à l'amateur-auditeur de faire siennes ou de repousser ces catégories d'écoute, d'apprendre à écouter, et de construire lui-même son appareil gustatif. Les catégories, loin d'être générales, sont produites à partir d'une écoute particulière, et leur déclinaison variée au fur et à mesure de la variation des versions permet à l'auditeur de construire des prises variées – de se rendre sensible à différents éléments musicaux et de savoir les analyser, donc aussi les reproduire, les comparer, les organiser selon un univers cohérent. Quelques exemples : « c'est intitulé "aria", donc ça doit chanter », rend l'auditeur sensible à la dimension mélodique et lyrique de la pièce – lui fait littéralement entendre l'air dans l'extrait joué ; « l'apport de Gould est de détailler les lignes, d'éclairer la polyphonie », une telle phrase fait *apprécier* au sens fort l'écriture polyphonique des lignes (dans l'œuvre) et la manière dont l'interprète les met en valeur ; « la prise de son est brumeuse, avec trop de réverbération » fait entendre ce défaut et rend capable d'en apprécier l'absence dans d'autres versions ; « l'architecture est bien dessinée mais ce n'est pas très lyrique, pas très vocal » rend sensible à la structure de l'œuvre comme à sa dimension mélodique. Tous ces indices suggèrent des liens, ouvrent à des associations, des rapports possibles, des éléments sur quoi faire porter l'attention de façon plus ciblée, sélective, successive, ce que chaque auditeur selon ses propres acquis,

sensations, attraits, pourra remettre en œuvre à sa façon : c'est parce qu'il établit un lien entre les outils qu'on lui propose et ce qu'il entend, parce que l'affichage explicite de ces catégories lui permet d'écouter délibérément ce qu'il ne fait d'ordinaire qu'entendre – ou ne pas entendre. De là vient son intérêt pour ce type de conférence, le sentiment que grâce à elle, il peut devenir capable de mieux apprécier la musique qu'auparavant :

> S : Qu'est-ce qui vous a amené à aller à cette conférence, enfin débat, et qu'est-ce que vous en avez retiré en fait?
>
> Martine : Ben j'ai… j'ai l'habitude d'écouter ce genre de débats, ce genre de… la Tribune là […] sur France Musique. Là c'était des journalistes qui écrivent dans le *Monde de la Musique* qui faisaient le même genre de débats en fait. Mais euh, pour une fois ils faisaient ça vraiment quoi.
>
> S : D'accord. Et donc là vous allez… enfin vous vous en servez ensuite pour acheter des disques ou c'était… dans quel but?
>
> Martine : Non parce qu'en fait, euh, je juge que… je joue pas d'un instrument moi-même. Techniquement je connais absolument rien. Mais <u>je me fais l'oreille</u>, <u>à force d'écouter personnellement</u>, et je… <u>j'apprends à comprendre</u> comme ça, en suivant ce genre de débats-là.
>
> S : Mm.
>
> Martine : Je comprends mieux… *j'apprends* à écouter si on veut… en suivant ce genre de débats-là.

La deuxième conséquence de ce dispositif d'appréciation pour l'amateur est qu'il donne lieu à un débat entre les conférenciers. Ceux-ci insistent même volontiers sur le fait que « les avis ont été très contrastés au sein de la rédaction » à propos du choix de tel ou tel enregistrement, et développent le thème des divergences de goût, n'hésitant pas à affirmer qu'ils ne sont « pas d'accord du tout » avec l'avis de leur collègue. Cela donne à comprendre à l'amateur (ou le conforte dans l'expérience) que le goût n'est pas « déjà donné » dans l'objet, qu'il n'est pas définitif ni universel : il se modifie au fur et à mesure

des comparaisons (tel conférencier qui admirait une interprétation révise son jugement après en avoir entendu une autre), et par la confrontation avec l'avis d'autres amateurs – l'échange, comme on l'a vu plus haut, est un des principes de l'élaboration du goût. De plus, le débat, très pratiqué entre ces conférenciers souvent en désaccord, se révèle être un moteur d'explicitation et de production du goût : une discussion sur l'ornementation et le décoratif, provoquée par une version particulière, donne lieu à l'explicitation d'arguments historico-stylistiques (tel interprète « a très bien assimilé l'ornementation, la rhétorique baroques », « grâce et élégance extrêmement baroques »), à un reproche de « lourdeur », ou au contraire à la reconnaissance d'une « légèreté, agréable, qui rend ça humain ». L'ornementation est rendue présente à l'auditeur, mais son appréciation est maintenue dans sa plurivocité, laissée ainsi au libre choix de l'amateur, qui peut d'ailleurs associer ces appréciations pour produire sa propre appréhension de l'œuvre.

Précisément, et c'est là la troisième conséquence, ces discussions posent l'auditeur comme sujet de goût et de jouissance. Les désaccords entretenus dans cette culture de l'affirmation personnelle d'un goût qui l'emporte sur l'établissement d'un accord commun 19 montrent à l'amateur un goût qui se construit avant tout comme personnel et échappant à tout impératif normatif. Comme le montrent ces amateurs-journalistes en jouant le goût « en direct » devant l'auditoire, le sujet juge en fonction de ce qu'il ressent et en s'appuyant sur des catégories, créées à partir d'une expérience personnelle faite de connaissances mais aussi d'« épreuves » du goût (de choses éprouvées précédemment) qui l'y aident, et non à partir de normes externes de jugement. Les journalistes n'hésitent pas à se poser comme sujets dans leurs affirmations : « c'est une radiographie qui *me* terrifie », « *je* ne suis pas ému comme avec

Gould ». Le sujet de goût est produit ici comme sujet doué de la faculté de développer ses plaisirs, ses sensations, et de les analyser. L'amateur est ainsi invité à se poser lui-même comme sujet de goût et à affirmer ses préférences. Les nombreuses interventions du public dans ce débat (acquiescements verbaux – « oui ! », « il a raison » – ou de la tête à telle ou telle affirmation d'un journaliste, rires approbateurs, jugements sur la musique entendue – « sublime », « c'était mieux que l'aria, j'ai été émerveillé par l'aria, mais là… ») attestent du succès de ce dispositif, de même que certaines remarques faites par certains d'entre eux interviewés à la suite de la conférence :

> Martine : Et donc chaque fois on écoutait le morceau, et euh… il y avait des, des personnes comme moi dans la salle et qui prenaient la parole et qui participaient au débat. Qui avaient le droit… j'étais surprise mais ils avaient le droit de… de prendre part quand ils avaient vraiment quelque chose à dire, et c'était intéressant aussi : on voyait que… on voyait que les journalistes ils s'intéressaient de ce qui se disait dans la salle, quoi. Ça c'était, c'était bien. On voyait que le courant passait bien.
>
> S : Euh, les interprètes, vous les choisissez comment ? Parce que vous les connaissez, parce que vous avez entendu parler d'une bonne critique, ou par des amis, ou… ou parce que vous l'avez entendu à la radio…
>
> Jacques : [silence]
>
> S : ou plusieurs, plusieurs éléments…
>
> Jacques : Je ne sais pas, je ne sais pas parce que j'en découvre très peu, tellement peu. Euh, par la radio : vous voyez, des émissions comme celle où l'on a assisté, là. Pour moi, c'est le… c'est le meilleur accès… au choix. Parce que j'ai fait mon choix : là, j'ai envie d'acheter les trois, trois… euh… *Variations Goldberg*, avec… y compris Ekathérina.

19 Voir H. Barbelin et A. Hennion, « Désaccords parfaits : France-Musique et la fabrication du goût », Vibrations 3, 1986, p. 132-157.

L'amateur n'hésite plus, après cette conférence, à affirmer sa particularité et à se poser comme sujet de goût assumant des choix : la conférence l'a conforté dans cette disposition. Cet effet de la conférence est aussi en partie dû au fait que le plaisir a été placé en son centre. Diverses remarques des conférenciers y ont contribué et ont clairement signalé aux auditeurs que c'était là le seul registre vraiment pertinent et la référence ultime, comme des gestes d'impatience lorsque, au cours d'une audition, l'on entendait un violoniste répéter derrière la porte de la salle, ou encore la décision de repasser les deux enregistrements préférés à la fin de la conférence, alors que le temps était déjà largement dépassé : « on se fait *plaisir* avec Gould et Turek », et des « confidences » du type : « C'est un disque qui nous a touchés. Écoutons-le ». Le critère du choix est ici l'émotion provoquée par cette interprétation, et une telle affirmation dispose à son tour l'auditeur à être ému. Le fait de poser comme principe du goût avant tout le plaisir, la dégustation, et non la possession de connaissances-compétences, encourage l'amateur à développer son art de goûter, et le pousse à développer son goût comme domaine de jouissance. De façon plus discriminante, par rapport à l'« esthétique » pratique mise en œuvre par le premier type de conférence, celle-ci insiste sur le fait que chacun a « son » goût, et qu'il faut apprendre à le connaître, avant de le développer, à travers les manifestations de son émotion et de son plaisir, par opposition au modèle précédent, plus classique, qui insiste sur le fait que le goût est d'abord goût de quelque chose, et que c'est vers la perception pertinente de cet objet qu'il faut orienter l'apprentissage [20].

20 C'est l'objet précis d'autres parties de nos enquêtes que de repérer et d'analyser ces diverses modalités du goût par lesquelles un même amateur peut ou non passer, de façon plus ou moins systématique, ou au contraire à l'une ou l'autre desquelles un autre amateur va obéir exclusivement au cours de sa carrière. Nous verrons d'ailleurs que les amateurs savent fort bien se caractériser mutuellement et s'opposer entre eux en se renvoyant les uns aux autres de telles images, plus ou moins caricaturales, des moments ou profils divers que peut prendre leur commun amour de la musique.

VII. L'auto-production de l'amateur

Pour conclure cette étude sur la production de l'intérêt musical en situation, dans un festival précis, nous en résumerons les principales composantes, telles qu'elles sont apparues au cours des entretiens réalisés lors du festival, c'est-à-dire telles que les amateurs les pensent : cette dernière partie nous permet de saisir l'amateur comme spécialiste de la production de son propre goût, maître *ès* toute une série d'arts de faire appuyés sur son expérience de goûteur actif.

1. Réflexivité et mise en mots performatifs

Les discours portant sur ce que l'amateur aime ou n'aime pas (compositeurs, types d'instruments, genres musicaux, interprètes, etc.) font partie intégrante de l'univers amateur, ils sont au centre des conversations entre amateurs. On peut donc se demander le statut de ces discours dans l'auto-production par l'amateur de son goût (comme compétence gustative) et dans l'avènement de ses plaisirs (le goût comme dégustation).

L'amateur s'appuie sur des critères variés, empruntés selon ses besoins à des registres divers, pour désigner ce qu'il aime, expliquer comment il appréhende une œuvre ou une interprétation, dire ce qui le touche ou viser ce qui lui permet d'être touché le plus facilement :

> S : Et… comment vous avez choisi les concerts auxquels vous allez ?
>
> Monique : Ah bien d'abord, les peu, les quelques morceaux que je connais, et puis en plus à travers les musiciens que je connais, parce que j'adore Pasquier, Poulet – c'est toujours les mêmes – et j'aime particulièrement le violon, le violoncelle donc je… je fonctionne un petit peu comme ca quoi!
>
> Françoise : Oui, voilà. Alors par exemple l'opéra, il y a beaucoup de choses que je connaissais pas du tout en opéra et que je vais écouter maintenant avec plaisir… et que je vais même

euh, découvrir. Parce que l'opéra c'était pas un domaine que je connaissais, et qui me plaisait pas quand j'avais 25 ans. Maintenant c'est quelque chose qui me plaît, je suis de plus en plus sensible aux voix, ce qui n'était pas le cas… plus jeune quoi. Voilà.

Laurence : J'aime beaucoup ce qui est profond. Et Bach c'est pour ça que j'adore Bach, parce qu'il y a beaucoup de profondeur chez Bach. Et euh… dès l'instant où j'y suis sensible, où ça me remue à l'intérieur, peu importe comment ça me remue, dès l'instant où ça me fait ça, alors… quand il se passe quelque chose, voilà.

François [50 ans, professeur de physique en université] : Parce que Bach ça a un côté, en plus, un petit peu… mathématique : c'est très euh, bon… Et puis alors, toutes ces… comme je suis scientifique en même temps, hein: je suis physicien, bon: la g… la gamme tempérée de Bach, tout ça. En même temps, Bach c'est très, disons…quand même… [divin?] quoi hein. Comme euh… comme au point de vue… comme les… en facture d'orgue: Cavaillé-Coll, il a, il a… comment, il a fait des articles… à l'Académie des Sciences et caetera sur le… sur la longueur des tuyaux : enfin tout ça. J'aime bien le côté *scientifique* de la chose. Et Bach c'est un peu un scientifique en même temps et un, et un… un prof en même temps, un professeur. Enfin je veux dire que, c'est toute sa musique, elle est finalement… elle est pas scolaire [rit] mais elle est très euh, didactique quoi je veux dire: c'est pas… c'est pas de la musique pour aînés en fait. C'est très… c'est très construit voilà, c'est… c'est très, comment dire, c'est très *pédagogique*. Voilà. Voilà.

On voit dans ces affirmations qu'il a à sa disposition une série de catégories, d'objets-médiateurs et fixateurs de son goût, qui à la fois lui permettent d'en rendre compte et de le faire advenir. De façon circulaire, ces catégories propres le prédisposent à une écoute particulière, privilégiée par l'expérience esthétique acquise et l'élaboration éventuelle d'explications analytiques (c'est le cas de François). Ce savoir acquis sur son propre goût le pousse à le développer dans ce sens, à privilégier la recherche d'objets

correspondant à ces catégories, donc à le confirmer et à le spécialiser (par l'achat répété de disques, le choix de concerts ou d'émissions radiophoniques *ad hoc*), mais le fait de se poser comme amateur de tel compositeur (ou de tel instrument, de tel genre musical) réalise précisément cet amour : j'aime Bach (je suis sensible aux voix, j'aime particulièrement le violon), et cette affirmation renforce et fait advenir de nouveau mon amour pour Bach (la voix et l'opéra, le violon).

2. Goût et dé-goût : l'évolution comme ressort essentiel du goût

Peut-être en partie performative également, au sens où le terme désigne moins la musique découverte elle-même que le changement que cette qualification signale dans le rapport de l'amateur à elle, la notion de découverte est très importante chez les amateurs. Elle apparaît comme étant au centre de leur recherche du goût (comme faculté d'appréciation) et de nouveaux goûts (de nouveaux objets appréciés, et de nouvelles ressources ou facultés d'appréciation, les deux étant étroitement liés).

> Jacques : Pour moi c'était… pour moi j'ai vécu un moment extraordinaire […]. Parce que c'est une pièce que je connais bien, que j'aime beaucoup euh… et… et qui pour moi était associée indélébilement à Gould. Alors, ma frustration c'était de voir que, euh ben que…. que ce que je savais, ce que je connaissais, euh ben, y a rien d'autre, y a pas mieux. Sauf que euh, c'est pas la même interprétation et qu'elle est encore mieux. Alors là j'ai découvert quelque chose. Mais j'ai pas découvert de nouvel interprète, et
>
> c'est un peu frustrant, voyez-vous. J'aurais, à la limite, aimé trouver un autre… d'autres interprètes: découvrir quelque chose. Je n'ai rien découvert tout à l'heure. Mais c'était simplement une intense jubilation euh, de confirmer ce que j'aime depuis vingt ans. Et qui pour moi est incomparable. Mais, ça aurait été encore plus exceptionnel de découvrir quelque chose qui surpasse.

Laurence : On découvre toujours un truc nouveau. Par exemple, la suite pour violoncelle numéro 1, je la connaissais très bien mais je l'ai redécouverte ce matin.

S : Tu l'as redécouverte ? [comme si mal entendu]

Laurence : Ouais, ouais…

S : Ah pardon, j'ai… [rire] dit tu.

Laurence : Vous pouvez me dire tu, il n'y a pas de problème.

S : Et qu'est-ce… 'fin pourquoi vous l'avez redécouverte, en fait, qu'est-ce qui… Pourquoi tu dis ça, qu'est-ce qui s'est passé ?

Laurence : Ben parce que euh… ben c'est pas la même personne qui joue. Je l'ai vue. C'est pas le même univers. C'est… c'est quelqu'un qui est en face et qui joue. Et euh c'est toute une harmonie, on ne voit jamais les mêmes choses même si on va voir plusieurs fois le truc. On ne voit jamais la même chose. Donc on découvre, on redécouvre tout le temps un nouveau truc. « Tiens, ça j'avais pas entendu. Ça… Ah oui, ça… » Voilà.

S : D'accord. Et c'est quoi ces choses. « Ça j'avais pas entendu. » ?

Laurence : Hmm. Une note. 'Fin une… la… le mariage de deux ou trois notes. « Ah oui, donc c'était euh… d'accord » Un détail, quoi.

L'amour de la musique, ou de telle ou telle musique, suit un cheminement, une construction progressive dont la découverte, qui renvoie à l'idée de dépassement continuel, est un moteur essentiel. La saveur de la nouveauté s'accompagne de celle du « surpassement » ; sans cette tension, le goût est souvent fade, il est « frustration ».

Mais cette découverte, et avec elle la relance et l'entretien continus de son propre appétit, sont aussi le résultat d'un travail, d'une recherche attentive et sans relâche :

> Martine: Oh ben c'est la difficulté de Bach. Moi j'ai l'impression que c'est un peu comme… plus que Mozart. C'est-à-dire euh: quand on commence à apprécier la musique classique, quand on n'en joue pas soi-même hein, d'un instrument, euh… on… on commence pas par apprécier Bach hein, comme on a dit. C'est le plus difficile hein, faut se faire l'oreille, pour vraiment apprécier Bach.
>
> S : Donc vous avez parfois été euh… déçue, ou dégoûtée euh…?
>
> Martine : Ah au départ, au départ: non, au départ je comprenais pas trop. Non euh: ça passait pas. J'appréciais pas Bach parce que… j'avais pas assez l'habitude de, de…d'écouter de… la musique. Euh, j'avais pas assez de musique dans la tête pour apprécier. Et… les années ont passé et maintenant je comprends mieux Bach. Mozart, d'abord, puis maintenant Bach. Et c'est alors… alors qu'au départ, quand j'étais tout jeune euh… c'est Berlioz que j'ai commencé à apprécier. Berlioz, bon… après, Ravel, Debussy: c'est plus facile. Je trouve hein. Bach c'est difficile hein. Y a des morceaux, il faut… qui sont… *durs à écouter*. C'est ça: c'est… la difficulté qui me… qui me dit que… les, les gens qui, qui jouent… par exemple, là: on jugeait ce matin que la claveciniste là, avait… des défauts, machin, euh: si c'était moi (c'est pas) mon avis hein.

Pour elle, un travail d'acquisition de prise, de « formation de l'oreille », par l'expérience auditive, l'écoute répétée, est nécessaire à l'appréciation de Bach, tant au sens de fait d'aimer, d'être ému, qu'à celui de juger, estimer, être capable de discriminer (cf. fin de la citation), les deux se soutenant mutuellement : mon émotion, formée par l'expérience, me dit que c'est bien, tout autant que ma capacité à discerner ce qui est bien renforce mon émotion. L'amateur, comme on le voit avec cette personne, se construit un parcours, fait de tentatives, de persévérances, de découvertes immédiates ou progressives, et son engagement dans ce parcours, l'importance qu'il revêt dans son identité et son expérience d'amateur sont attestés par le fait qu'il se le remémore volontiers. Par ce parcours, et le fait de se le repasser mentalement, il trace une

cartographie de ses goûts, et il balise le chemin par lequel il aborde chaque nouvelle dégustation.

Dans ce format précis, dont le cas de Bach semble offrir le moule idéal, le fait d'aimer la musique est intimement lié à un effort, à un travail, à un cheminement quasi laborieux :

> S : Et, est-ce qu'il y a des…. en revanche, des œuvres que vous n'aimez pas au début : vous n'accrochez pas et….
>
> Jacques : Oui.
>
> S : … que finalement vous vous mettez à aimer ?
>
> Jacques : La musique moderne. La musique moderne: Bartòk, par exemple. Bartòk, j'ai mis du temps, mais j'y arrive. Euh, Stravinsky, au départ. Il y a eu Stravinsky, que j'aime beaucoup aujourd'hui, mais il m'a fallu *beaucoup* de temps, aussi.
>
> S : Pourquoi, ou comment ça s'est passé cette….
>
> Jacques : J'ai pris la peine d'écouter. J'ai écouté, réécouté. Et puis il faut trouver de bonnes interprétations, je sais pas: le *Sacre du Printemps* par Ernest Ansermet.

Tout un travail d'apprivoisement, de remémoration, d'affinement de la sensibilité auditive, de construction de prises est nécessaire à cet amateur. Par la « familiarisation », mot cher aux amateurs, il s'agit de réduire l'étrangeté, la radicale altérité qui rend impossible l'accès à l'œuvre, et de construire des « prises », points d'entrée permettant l'appréhension puis la dégustation : repères auditifs, sensibilité nouvelle à des éléments (acoustiques, harmoniques, stylistiques, etc.) jusque là noyés dans une étrangeté englobante. Cette progression est prise en main par certains par l'assistance régulière à des conférences, l'écoute d'émissions ou la lecture de livres et articles. Elle passe, pour d'autres, directement par l'expérience auditive, toujours reconduite et réflexive.

Jacques [à propos de l'interprétation des *Variations Goldberg* par Turek] : je sais pas si… bon… non : je crois pas que je m'en lasserais. Parce que on doit, on doit la découvrir à la longue. Mais… elle, elle est dure au départ.

S : Mm. Donc pour vous, dans l'écoute, c'est avant tout découvrir ce plaisir ?

Jacques : Oui, oui.

S : Quand vous découvrez un nouveau compositeur, ou que vous redécouvrez : c'est immédiat quand vous vous remettez à aimer, ou c'est progressif, enfin, comment ça se passe?

Claire : Quand je, je, quand j'aime, quand je découvre ce compositeur et qu'il me plaît, c'est immédiat ; et quand j'aime pas, enfin quand j'ai des doutes par rapport à sa musique je vais réécouter après : je veux pas sortir d'un concert déçue, complètement déçue euh… donc l'interprète, par l'interprète, et aussi par la musique.

S : Et à force d'écouter, vous changez votre…

Claire : Oui.

L'appréciation est rarement immédiate, et les médiations convoquées varient selon les amateurs, toutes visant à « se rendre sensible » à la musique.

L'inscription du goût dans une durée dynamique a plusieurs implications. D'une part, il passe souvent par des phases successives de passions exclusives ou dominantes : chaque amateur a connu ses « périodes » Bach, opéra, symphonie, etc. La passion se construit par contiguïté, annexion, approfondissement provisoirement exclusif : elle est dévorante, désir de tout découvrir dans un domaine nouvellement « découvert ». Le plaisir est étroitement lié au désir : désir d'agrandir ce domaine du plaisir esthétique :

S : Votre passion musicale, vous pouvez m'en parler un petit peu ?

François : Moi ?

S : Oui, vous avez l'air d'être vraiment très connaisseur.

François : Enfin je connais, le problème c'est que, quand je connais un truc je le connais bien, voilà. […]

S : Vous êtes venu comment alors à la musique ? (… inaudible)

François : Non, ça date de mon adolescence je dirais. Mon, mes premiers souvenirs de Bach, c'est justement les Concertos Brandebourgeois, et les Toccatas pour orgue, c'est Fa majeur, la Toccata en Fa majeur, que j'ai entendue pour la première fois. Puis ré mineur effectivement, alors évidemment, après. Mais euh, c'est vers 15 ans. Vers 14-15 ans.

S : Vous écoutiez beaucoup…?

François : J'écoutais beaucoup, voilà. J'étais un fana de Bach pendant un temps. Mais alors vraiment euh, je… si j'avais eu de l'argent… à l'époque, quand j'avais 15 ans, j'aurais acheté tous les disques imaginables. Et le Magnificat est un des premiers que j'aie trouvé génial. Le début en particulier.

Inversement, et sans contradiction, le cheminement du goût peut mener à l'usure. C'est même fréquent : la répétition, qui permet de construire des prises, peut aussi mener à une stagnation de ce processus, et à terme, à la lassitude. De même, la découverte de nouveaux goûts peut reléguer au second plan certains autres :

S : Il y a des œuvres, ou des compositeurs, dont vous vous lassez, que vous vous mettez à ne plus aimer?

Claire : Mozart.

S : Mozart? Vous pourriez en parler?

Claire : Mozart. Je sais pas pourquoi. J'ai toujours aimé ce compositeur, mais…. j'ai goûté à autre chose et… j'ai trouvé des…. des nouveautés qui m'ont fait un peu oublier sa musique et… je pourrais pas trop la définir, sa musique, mais, je la trouve un peu moins intéressante que d'autres compositeurs comme Ravel,

> comme la musique française. Depuis que je suis allée aux Folles journées l'année dernière… de la Musique française l'année dernière [on entend un hautbois], j'ai découvert ces compositeurs et vraiment euh…. bon Mozart, je dis Mozart, mais Haydn, pareil, Stamitz, puis des œuvres que j'ai travaillées à la clarinette, qui me font…. qui me font plus beaucoup d'effet. Et à l'inverse, [bruit d'orchestre qui se chauffe] j'ai redécouvert Brahms, et Brahms, Beethoven, eux vraiment m'ont… mais ca dépend aussi : je pense que je vais retourner sur Mozart, mais…. il y a des périodes comme ça qui me font un peu changer.

L'amateur sait savamment gérer ce mouvement permanent de découvertes, oublis et redécouvertes, en contrôlant le dosage des réécoutes. Il possède une connaissance pratique, acquise par l'expérience, du dynamisme des goûts, dans ses aspects positifs comme négatifs :

> S : Vous ne vous lassez jamais, enfin… vous ne vous lassez jamais des œuvres que vous aimez ?
>
> Laurence : Non ! Mais il faut pas les écouter tout le temps non plus parce que là, c'est le risque… Mais euh… Non, on découvre toujours un truc nouveau. Par exemple, la *Suite pour violoncelle* n°1, je la connaissais très bien mais je l'ai redécouverte ce matin.

> S : Et il vous arrive d'écouter un disque très souvent, d'écouter le même à la suite?
>
> Jacques : Oui, bien sûr. Euh…. à la suite, oui, quelque fois, mais je trouve que c'est une faiblesse. Parce qu'il est bon de laisser…. de laisser passer quelque temps ; ou au moins quelques heures.

> S : Euh, et vous pouvez vous lasser de certaines œuvres, ou de disques, vous n'avez plus envie de les écouter, ou….
>
> Bernard : Sans doute oui, sans doute.

Marie : Je crois pas qu'on se lasse, mais y a des moments où on a moins envie de les écouter, où on les écoute moins et puis on les redécouvre un peu plus tard.

Bernard : Oui, c'est vrai, oui.

Marie : C'est pas forcément une lassitude mais…

Bernard : On change, on change.

Marie : … on va aller vers ailleurs, et puis on va être content de retrouver… plus tard. Non, je pense que quand on aime quelque chose, on l'aime… toujours.

3. Comparaison et mise en relation : la construction d'un univers

Dans cette recherche de la progression gustative, la production de ressources d'appréciation se fait en grande partie par un travail de comparaison et de mise en relation :

S : Et [les concerts] que vous avez entendus, là, euh. Ça vous a plu ?

Claire : Ah énormément ! J'ai *pas du tout* été déçue, au contraire, euh ravie. J'ai… Ça m'a énormément plu et puis j'ai pu découvrir, 'fin j'ai entendu plusieurs œuvres, plusieurs *mêmes* œuvres interprétées différemment, parce que c'est ça aussi que je recherchais…

S : D'accord donc c'est, vous avez vraiment recherché, donc éventuellement, à comparer…

Claire : Oui, voilà, oui.

S : Et vous faites ça souvent ?

Claire : Euh, je vais jamais critiquer mais je vais plutôt essayer de trouver euh… des différences parce que, je sais pas, en tant que pianiste, je peux pas trop comparer la technique. Bon, on voit très bien si c'est un bon pianiste ou non, de toute façon ceux qui invités ici, on n'est jamais déçu et donc ce que je cherche, c'est peut-être un point de vue personnel, une émotion que dégage [l'interprète].

La comparaison, par la réécoute ou par l'écoute contrastive de plusieurs interprétations, lui sert à reconnaître et à développer ce à quoi il est plus sensible, ou au contraire ce qu'il a du mal à percevoir, et à les rechercher, s'ouvrant ainsi à de nouveaux plaisirs. Plus précisément, la comparaison, par les rejets, adjonctions et affinements perceptifs et esthétiques qu'elle permet d'opérer, centre le goût sur le moment clé de la délectation :

> Laurence : On ne voit jamais les mêmes choses même si on va voir plusieurs fois le truc. On ne voit jamais la même chose. Donc on découvre, on redécouvre tout le temps un nouveau truc. « Tiens, ça j'avais pas entendu. Ça… Ah oui, ça… » Voilà.
>
> S : D'accord. Et c'est quoi ces choses. « Ça j'avais pas entendu. » ?
>
> Laurence : Hmm. Une note. 'Fin une… la… le mariage de deux ou trois notes. « Ah oui, donc c'était euh… d'accord » Un détail, quoi.
>
> S : Vous avez l'air… vous connaissez bien l'œuvre, alors, pour dire ça, ou…, [Laurence : Non, c'est…] 'fin c'est quelque chose qui est très fin quand même dans l'écoute.
>
> Laurence : Ouais mais non, c'est quand on est sensible à… quand on est sensible à certaines notes et qu'on ne l'a pas été à d'autres et d'un seul coup on découvre « Ah oui, il y avait ça, j'avais pas vu encore ».

Cet auditeur ne produit pas son goût ex nihilo, il se met en disposition d'attention gustative, il se rend sensible à ce qu'il va trouver dégustable dans l'œuvre, il rend ce dégustable pertinent à la dégustation par la production de ressources adéquates, ceci aussi grâce à une interprétation qui le met sur la voie, médiatrice également.

Dans ce travail de sensibilisation opéré par la comparaison, le contraste tient une place particulière : il permet aux amateurs qui y ont recours de confirmer une appréciation et d'assumer des choix plus tranchés – quand cela

ne débouche pas au contraire sur un art consommé de la déstabilisation permanente :

> Marie : On n'est jamais vraiment déçu [Bernard : non] mais on.... y a pas toujours l'émotion [Bernard : oui].
>
> Bernard : Comme hier après-midi là, on est allé écouter les *Variations Goldberg* dans une.... transcription pour trio à cordes : bon ben, c'était bien, c'était beau, hein, les interprètes étaient très bons, mais il y avait pas l'émotion que moi j'ai pu ressentir en écoutant les *Variations Goldberg* par Glenn Gould, par exemple.

> Françoise : Tiens si, j'ai été déçue hier par un... un concert [...] il y a avait une déception hier, pourtant ce sont des gens hyper connus et que j'aime bien donc c'était, euh... *Brandebourgeois*, le 5e *Brandebourgeois* de Bach, et c'était... [...] Et là , je me suis dit mais... J'ai écouté ça, et je me suis dit « Mais c'est pas possible ! Qu'est-ce qu'ils ont fait, là aujourd'hui ? » [rire] Et j'avais l'impression qu'il y avait pas de chef d'orchestre dans ce... Enfin bon, enfin il y avait plusieurs autres interprètes, et c'était ! Mais pour moi, c'était du n'importe quoi! Voilà. Et euh... ben justement, auparavant, on avait écouté le même Brandebourgeois avec Richter, et puis c'était, euh, c'était superbe, quoi.
>
> S : [...] Et pourquoi vous avez trouvé que c'était n'importe quoi. Qu'est-ce qui vous a... qu'est-ce qui s'est passé ?
>
> Françoise : Il y avait pas de... il y a avait pas d'harmonie. Il y avait pas de... Oui c'est ça, il y avait pas d'harmonie, il y avait pas d'unité, les gens n'étaient pas en rythme. Euh... c'était vraiment ! Le piano n'était pas du tout, enfin était complètement décalé, c'était, y avait, y avait pas les bons thèmes qui ressortaient, parce bon dans Bach y a vraiment, il faut ressortir des thèmes et là c'était *embrouillé*, euh... voilà. [rire]

C'est parce qu'elle a entendu cette œuvre jouée différemment, avec « les bons thèmes qui ressortent », que cette femme est rendue plus sensible au manque d'harmonie et de cohérence de la nouvelle interprétation qu'elle entend, et la formulation des manques comme des qualités (de l'autre

interprétation) lui permet de formuler les qualités esthétiques qui lui semblent importantes et auxquelles elle pourra recourir ultérieurement. Le contraste permet plus généralement à ce type d'amateur de construire un univers de goût, c'est-à-dire une réalité inscrite dans une durée et structurée par des références-préférences dont la mémorisation permet la comparaison avec d'autres œuvres et interprétations, qui viennent peupler à leur tour cet univers :

> Bernard : Ben, le fait de connaître une interprétation ça sert un peu de référence, quoi. Alors, on.... ce qu'on écoute on a tendance à le placer en-deçà ou au-delà, enfin, comme une référence, quoi. Bon comme hier, donc, les *Variations Goldberg*, pour moi, la référence, ma référence personnelle c'était l'interprétation par Glenn Gould. Bon, c'est vrai qu'il y avait quand même un grand décalage. De par la manière dont c'était joué, puisque c'était une transcription pour un trio, et puis.... c'est vrai qu'à aucun moment je n'ai retrouvé l'émotion, l'émotion que j'ai eue la première fois que j'ai entendu les *Variations Goldberg* à la radio: je me souviens très bien, j'ai entendu ça à la radio un peu par hasard, oh, ça a vraiment été le coup de foudre quoi : deux jours après je suis allé acheter l'enregistrement.

La comparaison dans le temps affine et modifie les hiérarchies. L'usage mémoriel de la référence apparaît nettement dans la désignation comparative, par un amateur, de deux versions des *Variations Goldberg* (toujours !) par un même interprète, repérées par leur date :

> Jacques : j'ai fait mon choix: là, j'ai envie d'acheter les trois, trois... euh... *Variations Goldberg*, avec... y compris Ekathérina.
>
> S : Vous allez acheter donc... Turek.
>
> Jacques : Je ne sais pas si je vais les acheter mais... oui, c'est ça. Gould, parce que je n'ai pas la 1981, j'ai la 1975, non, euh la... 55, 55. Je l'ai, je l'ai sur disque, sur cassette, enfin je l'ai... de différentes façons, euh, mais je ne connaissais pas, la 81.

La désignation par la date relève bien de cette réduction référentielle qui sert à organiser un univers de goût dans un contexte de culture à

dominante « orale » [21] – même si elle s'appuie aussi beaucoup sur de l'écrit : listes, notes, notices de disque, catalogues, coupures de presse, etc.

Certains amateurs élargissent la production de ressources comparatives au recours à d'autres domaines esthétiques : cinéma ou, le plus souvent, peinture. La référence est ici métaphorique ou analogique et concerne le plus souvent l'effet éprouvé par l'amateur/opéré par l'œuvre :

> Martine : J'ai appris par exemple que les baroqueux avaient… on pouvait les comparer aux cubistes par exemple, hein. Une dame disait : « moi j'imagine des tableaux de Picasso quand j'écoute certains morceaux ». Et le journaliste, un journaliste a répondu: « oui, effectivement, on peut dire que les baroqueux sont cubistes ». Alors, de là, de là je vais essayer de comprendre mieux, par rapport à d'autres morceaux que je vais écouter maintenant, puisque j'aime beaucoup la peinture en même temps, je vais comprendre mieux, je vais essayer de comprendre mieux ce qui s'est dit, quoi! [rit] Si on veut. Moi je me rappelle très bien cette phrase quoi, et maintenant je vais essayer de mettre à profit ce qui vient de se dire.

De tels rapprochements, liés à une sensibilité propre à d'autres domaines et objets esthétiques, aident à faire varier les « angles d'écoute », en s'appuyant sur des expériences empruntées à des univers esthétiques différents : l'amateur peut y convoquer, par rapprochement connexe, des prises déjà éprouvées.

Assez souvent, le travail comparatif favorise le développement d'une érudition qui permet également d'établir des liens entre ce qui est entendu et un univers de références plus large. C'est le cas des amateurs qui se consacrent

21 On manque de descriptions fines de ces techniques et savoir-faire mis en œuvre de façon personnelle par chacun pour se repérer dans un univers d'objets complexes et mouvants, comme le répertoire musical. Voir par exemple la façon dont L. Thévenot, in « L'action qui convient. Les formes de l'action », Raisons pratiques (1/1990): 39-69, aborde l'analyse de notre action quotidienne avec les objets qui nous entourent, ou encore, en musique, aux techniques utilisées par les improvisateurs basques étudiés par

à une étude active de l'œuvre entendue. Ils cherchent par là à produire des références esthétiques directes (éprouvées, par l'écoute attentive et répétée) ou médiées (lectures, discours variés) qui leur servent également de prises pour aborder une œuvre ou une interprétation et l'apprécier. L'érudition est souvent convoquée comme soutien à l'écoute dont elle facilite le travail comparatif :

> François : J'ai trouvé aussi très bon la petite précision sur le 2e *Concerto Brandebourgeois* en me disant que un entourage de Bach avait dit qu'on pouvait remplacer la trompette par un cor ! Ce qui a été fait là, mais il est nettement plus beau avec une trompette. Il est fait pour une trompette.

L'érudition vient ici conforter une préférence éprouvée. Les préjugements produits par l'érudition peuvent aussi parfois fonctionner de façon directement performative : ils mettent l'auditeur en disposition appréciative ou de rejet. Connaître, éprouver, nommer, catégoriser et juger : tout un travail de médiation du goût est produit par l'amateur qui, selon son parcours et sa sensibilité à tel mode de médiation, a plus volontiers recours à l'une ou à l'autre de ces ressources appréciatives.

4. Dispositifs de confiance et recommandation

L'érudition se rattache à un « dispositif de confiance » (Karpik, op. cit.) plus large produit par l'amateur et le monde musical comme soutien à la dégustation : incitation et orientation préalables vers telle ou telle œuvre, interprète, compositeur, timbre, etc., et « prise » initiale à l'instant même de la dégustation, le système de recommandation tient une place importante dans le dispositif gustatif mis en place par chaque amateur. Mais ces recours peuvent prendre des tours très inattendus :

> Laurence : Y'a tellement, il y a une telle panoplie en classique, hein, que on peut pas tout découvrir tout seul ; donc il y

D. Laborde, « Enquête sur l'improvisation », in La logique des situations, Paris, Editions de l'EHESS, L. Q. Michel de Fornel, ed., 1999: 261-299.

> a le fait qu'on en parle. Je vais dans… dans des [bibliothèques] où on peut emprunter des… des CD, des CD-R… des CD, et euh… donc je regarde, et par exemple j'ai découvert les partitas de Bach parce que la photo de la fille qui jouait – c'était Hillary Anne [?] – était superbe sur le CD. Donc j'ai dit, il faut que j'emprunte ce CD. Et j'ai découvert ça comme ça. Donc il y a comme ça, il y a les gens qui en parlent, il y a…

Médias et leurs rubriques discographiques, amis, publicités et maquettes des objets, s'ajoutent à l'expérience passée de chaque amateur pour relancer l'intérêt ou l'attention, ouvrir à tel répertoire jusque là ignoré, etc. [22]

Dans ce dispositif, le conseil d'ami tient une place particulièrement importante. L'ami connaisseur est une figure médiatrice courante : plusieurs amateurs rencontrés étaient venus en compagnie d'un ami « connaisseur », « très mélomane », dont la compagnie fournit un soutient au goût, par ses commentaires, ses indications (il « nous apprend », « nous explique » des choses), ses conseils et ses choix : c'est souvent ce même ami qui a établi le programme des concerts auxquels ils vont assister ensemble au cours du festival. Il est celui qui fournit des prises, introduit à une musique étrange ou inconnue et la rend familière. Il guide, mais il peut le faire parce qu'il est un ami : l'amitié, la *sympathie* au sens étymologique, fondent une confiance esthétique. Elle fonctionne parfois comme stimulus, par la création d'un désir de découvrir et d'être soi-même ému par ce qui émeut l'ami :

> Laurence : … je découvre le classique depuis à peu près… *vraiment* depuis à peu près deux ans. Un an, deux ans.
>
> S : Et comment ça se… comment ça se passe cette découverte ? 'Fin comment vous découvrez des œuvres ?

22 Cf. S. Maisonneuve, Le disque et la représentation de la musique classique aujourd'hui, Mémoire de DEA, Paris, ENS-EHESS, 1997, ainsi que A. Hennion, S. Maisonneuve, E. Gomart, Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de lamusique aujourd'hui, Paris, le Documentation Française, 2000.

> Laurence : Eh bien je… je cherche partout, je parle avec beaucoup de gens euh… et je découvre toujours plein plein de choses. Et quand quelqu'un me parle de musique, ben j'essaie de *voir* et puis quand… suffit qu'on m'en parle avec amour et puis après je vais chercher. Et puis voilà [rire]. […]
>
> S : Et donc vous dites que maintenant vous faites vraiment la démarche [d'écouter de la musique classique], euh… qu'est-ce qui vous pousse, qu'est-ce qui a été le déclic , 'fin pourquoi vous avez vraiment changé d'attitude ?
>
> Laurence : Parce que j'ai… parce qu'il y a quelqu'un pour qui j'ai beaucoup d'estime, avec qui j'ai parlé de musique classique et qui… et qui en parlé avec beaucoup d'amour et j'avais jamais pensé à… jamais pensé, simplement pensé à aller voir un concert. Je vais beaucoup au théâtre, mais un concert de classique, je n'y avais jamais pensé. Et là j'y ai pensé et quand j'ai commencé, ben j'ai trouvé ça super. Et c'était la *Passion selon St-Jean*.

La passion se transmet et donne un moule à la passion de l'autre, le mettant en disposition d'aimer. Ainsi, si les affinités amicales fonctionnent souvent comme garanties d'affinités esthétiques, la *manière* de conseiller et d'inviter à écouter produit en partie la disposition de l'amateur. C'est ce que nous avons vu à l'œuvre dans les deux types de conférences analysés plus haut : discours détaché, érudit et général *versus* discours et débat de sujets de goût emportés par leur passion ; dans les deux cas, la « performation » du goût s'opère non seulement par des arguments discursifs, mais aussi par tout un « langage » du corps – celui de l'autorité et de la compétence passionnée d'un côté, celui du partage d'un plaisir à l'œuvre de l'autre : le transport se donne à voir dans la voix, le regard, un sourire – et se transmet par la production d'une appartenance commune à un corps d'amateurs.

De fait, la vérification qu'une appréciation personnelle rencontre bien celle d'autres amateurs est souvent faite, elle rassure et comble d'aise à la fois, par ce mécanisme d'assimilation à ce corps collectif :

S : Et je crois avoir vu dans le programme qu'il y a aussi d'autres interprètes… de ces mêmes concertos : vous avez choisi…?

François : Non, ben là… Oui oui j'ai choisi, ben parce que je les connaissais : la Petite Bande, c'est connu.

[…]

S : Et comment ça se passe euh… les découvertes, enfin le déclic qui fait que vous découvrez une œuvre, que vous l'appréciez… ou que vous êtes déçu…?

François : Ben je vais dire que que j'apprécie… Ben si c'est Mozart ou Bach, j'apprécie *a priori*. C'est-à-dire que je *sais* que je vais la trouver bien. Alors bon, quelquefois dans les cantates, là je viens d'acheter… euh, y a, ya une collection à prix très… très intéressant que j'ai découverte d'ailleurs à Paris X. Euh…: Bach. Toutes les cantates de Bach. Je l'ai achetée euh… cet après-midi celle-là. Et donc il y avait des tas de cantates que je connaissais pas. Et bon, ben y en a qui sont plus quelconques, mais en particulier l'*Actus Tragicus*, ben elle est géniale! Mais alors… j'l'ai trouvée géniale puis après j'ai regardé dans un bouquin, et tout le monde la trouve géniale !

On voit qu'il ne s'agit pas là d'un souci préalable de conformité, c'est même ici exactement l'inverse d'une copie : la conformité vient après la découverte, qu'elle vient épauler. Le canon (« Bach et Mozart »), signe d'une épreuve de goût partagée, est approprié par l'amateur et le met en disposition gustative favorable préalable. Le goût du sujet s'appuie sur le goût partagé (ou le canon) et y trouve confirmation : le va-et-vient entre le « je »/ « j'aime » et le « on »/« c'est » témoigne de la présence d'une équivalence qui renforce la conviction et donc la dégustation du sujet :

S : Est-ce qu'il vous arrive de vous lasser de… de certains disques que vous avez ?… [silence] Ou d'œuvres, quand vous les entendez en concert.

Jacques : Oui, quand elles sont mauvaises. Quand elles sont mauvaises, oui. Euh, quoi ?… Non : je ne me lasse pas de ce que je considère comme de la bonne musique. […]

> S : Qu'est-ce que vous considérez comme de la bonne musique ?
>
> […]
>
> Jacques : C'est de la musique….[…] je crois qu'il y a des auteurs…. y a des auteurs qui sont meilleurs que d'autres, même si certains ne sont pas…. si on ne compare pas Bach à Mozart, euh, et tous les deux sont de très grands. […] Dans la fin du XIXe et le XXe, il y a énormément de compositeurs que je considère comme médiocres. Et je me lasse de ça. Autrement dit : plus j'écoute, moins j'aime. En revanche, plus j'écoute…. des grands – alors attendez, on va essayer d'en citer : euh, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, j'aime beaucoup Schubert ; euh, j'aime beaucoup moins Schumann. Euh…. […] Liszt : j'aime beaucoup Liszt, qui était pourtant lui aussi un virtuose. Euh…. mais: mais ça fait rien. Euh…. je crois que c'est un très grand. Chopin : Chopin aussi. [change de ton:] Liszt et Chopin sont de très grands méconnus, voyez-vous. Et Schubert, je crois que c'est reconnu quand même ; Schubert, c'est un très très grand.

Le goût personnel se nourrit ici aussi du goût canonique, sans qu'apparaisse de contradiction entre les deux : soit « j'aime » implique « c'est vrai que c'est grand », soit si « c'est grand », « j'aime, et pour cause » – ce qui n'exclut pas des divergences occasionnelles, et surtout de fortes variations personnelles, parfois peu perçues, comme ici sur Schumann, ou inversement des combats pour des « méconnus » très relatifs, comme ici Liszt, Schubert ou Chopin… Le flou entretenu entre l'instance personnelle et l'instance canonique témoigne ici de leur degré de fusion, où celle-ci renforce la disposition gustative favorable, sans impliquer pour autant que cette fusion soit pérenne et nécessaire à la dégustation : elle est convoquée en renfort du goût personnel.

Le recours à ces différentes instances de recommandation s'organise selon un équilibrage propre à chaque amateur. Leur médiation est double, consistant à la fois en une « mise en relation » (par la production de prises et d'un désir de découverte) et en une mise en disposition, ou production de l'appréciation. Le multi-recours à ces différentes instances de confiance est

fréquent, produisant un *système* organisé de recommandation : la redondance de ces différentes composantes permet de « boucler » le système et de le rendre fiable, tout en laissant toujours ouvertes les conclusions à en tirer – mais cela n'est pas contradictoire : on peut aussi aimer être contredit, surpris, incohérent, cette prise à revers n'en doit pas moins se dessiner sur un système de références.

Conclusion

L'avènement du plaisir musical et la capacité à l'installer dans une durée – ce qui peut s'appeler « le goût », à la fois dégustation, répertoire d'objets à déguster et capacité/disposition à les déguster – le goût donc, en ce sens complexe, est le fait de médiations multiples dont la mise en présence par les amateurs-goûteurs est opéré de façons variables selon chaque expérience. Le goût dépend d'un dispositif : il résulte de la mise en concert d'une série d'agents médiateurs. En ce sens, il est un « faire ensemble », avec des objets : une production active et collective, c'est-à-dire de collecte, qui nécessite la convocation adéquate de tous les éléments qui permettent la dégustation – objets, compétences, corps, techniques, discours. L'étude du festival dela « Folle Journée Bach », mise en œuvre par excellence d'un tel dispositif, nous a permis d'analyser en situation l'importance de cet aspect collectif, procédural, instrumenté du goût, qui loin d'être une qualité du sujet ou une conséquence de la musique, est une performance au résultat toujours incertain.

Le goût n'est pas une qualité « par essence » : il n'est jamais « déjà là », ni dans l'objet, ni dans le sujet (comme compétence naturelle). Il est toujours à produire de nouveau. L'amateur, à ce titre, est celui qui sait, par une expérience construite progressivement, produire les conditions de son avènement, en se mettant en disposition et en contribuant activement à la production du dispositif – auquel contribuent toujours aussi d'autres agents (interprètes,

producteurs, techniciens, architectures, espaces et techniques, œuvre, etc.) : c'est ce qui fait que le goût n'est jamais un résultat sûr, mais plutôt une tentative menée sans relâche. La dégustation – le « rapt » esthétique, le fait qu'on est « pris » – est l'aboutissement de tout ce travail [23].

L'analyse nous renvoie vers un aspect qu'inversement le format concentré, unique du festival ne nous a pas permis de prendre en compte en détail, s'il est souvent apparu dans les entretiens : c'est celui du goût comme durée, travail sur soi, recherche incessante : la carrière de l'amateur, médiation cruciale de son goût, est faite de « périodes » successives de goûts intenses et de dé-goûts, d'affinements de sa sensibilité, de lassitudes, d'abandons et de découvertes. Le « rapt » est l'« apothéose » d'un processus qui en a permis l'avènement : processus qui englobe le travail, à plus ou moins long terme, des différents agents, comme celui à long terme (celui d'une « vie » de goûteur), de chaque amateur. C'est la complexité du goût que d'être à la fois dans l'objet et dans le sujet, mais aussi dans toute une série d'agents médiateurs trop souvent négligés ; c'est aussi sa richesse et son dynamisme que d'être vécu à la fois dans l'instant et densifié par son inscription dans une durée.

Avant d'aborder le cas des « grands amateurs », étudiés plus tard, nous reprendrons en détail ce problème des phases de développement et de la diversité des modalités que peut prendre l'amour de la musique, tout en le comparant avec le cas du vin. Auparavant, nous nous servirons d'un salon d'amateurs de vin pour passer d'une situation d'événement collectif, comme à la « Folle Journée » et au Salon, à la question de la pluralité et de l'articulation des formats du goût.

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

Transition

Le cas des festivals, et en particulier celui qui vient d'être présenté et analysé en détail, est idéal pour nous, en ouverture des efforts d'analyse que nous déploierons dans plusieurs directions, vers la comparaison entre le vin et la musique, vers les grands amateurs, vers l'analyse de la pluralité des modalités du goût : il nous montre d'entrée que la production d'un plaisir, d'un intérêt, d'un événement musical n'est pas la réalisation d'un goût existant (qu'il ne soit considéré que comme un effet naturel de la musique elle-même, ou que comme un effet social de jeux d'identité et de différence). En situation, dans une plage de temps et en un lieu donnés, la production d'un événement musical qui rencontre l'intérêt et la satisfaction d'un public, c'est d'abord une action à conduire, non des hiérarchies esthétiques ou des étiquettes sociales à conforter. Le succès passe par des techniques, des moments, une organisation précise. Il joue sans cesse sur le décalage créatif entre une offre multiforme et très concentrée, et la façon dont des amateurs aux formats et aux degrés d'implication très divers vont s'en emparer, produire autour des événements proposés des mécanismes collectifs d'appropriation, inventer des tactiques qui en même temps qu'elles maximisent le profit retiré du festival par chacun, contribuent à l'effet collectif, émergeant, qu'est la réussite d'un tel événement.

Le mot goût lui-même est beaucoup trop directif, il inscrit ce dont il est question dans divers cadres, tant au niveau des acteurs et des amateurs qu'à celui des analyses savantes, esthétiques ou sociologiques en particulier. Nous parerons la difficulté en faisant varier les termes selon les situations, ce qui d'abord leur rend leur caractère inachevé, dépendant, provisoire et contextuel (alors que l'emploi répété d'un mot unique, comme goût, crée peu à peu l'unité, la cohérence, voire l'existence même de la réalité qu'il désigne) ; et puis cette diversité sémantique est aussi un début d'analyse : on se rend mieux compte, en variant le vocabulaire employé pour le rendre plus précis en fonction de tel ou tel emploi, de l'effet de synthèse entre des aspects différents que produit un mot unique. Le goût, c'est celui qu'Untel « a » de quelque chose, c'est inversement la saveur que la chose « a », pour tous ou pour certains ; c'est plus généralement la compétence acquise qui fait apprécier des choses et, version plus critique de la même généralisation, c'est la norme sociale et esthétique qui dicte ce qu'il sied d'aimer ; au pluriel, les goûts en viennent à désigner les objets mêmes sur lesquels porte le goût, le répertoire personnel ou collectif des objets goûtés ; enfin, à travers sa forme plus performative, goûter, déguster, le goût retourne au sens dont il est une vaste extension métaphorique, il rappelle que le goût passe par un geste, un contact, une expérience, qu'il est d'abord un événement situé, avant d'être une propriété, un ensemble de compétences ou un répertoire d'objets goûtés.

Plus important, peut-être : le mot dirige vers un idéal, dans la correspondance parfaite qu'il suggère entre un ensemble d'œuvres de grande qualité et le développement de la sensibilité qui permet de les saisir. Si cette tension, cet effort, cette intentionnalité du goût en sont un élément essentiel, il est d'autant plus crucial de ne pas avaliser l'unicité, même idéale, que ce modèle donne comme allant de soi, dont l'une des conséquences trompeuses est de produire une sorte d'alignement des pratiques autour de la musique ou

du vin vers un but commun, et de les voir comme les degrés inégaux d'une lente formation – d'où l'omniprésence d'un vocabulaire de l'apprentissage, du progrès, de l'effort quasi scolaire pour « acquérir » ce qui se rapproche d'un savoir autorisé. Mais il y a de nombreuses façons d'aimer la musique ou le vin. L'orthodoxie du bon goût n'en est qu'une des formes, même si elle occupe une position de référence, institutionnelle et instituante, et le rapport studieux et conformiste au répertoire consacré n'est qu'une figure de l'amateur, sans doute plus forte comme mythe ou idéal que comme réalité. D'où aussi notre effort pour faire varier les termes, et laisser plus ouvert ce dont il s'agit : intérêt musical, plaisir, émotion, attirances, goûts au pluriel, etc., lorsqu'il s'agit plus des dispositions et attentes de l'amateur ; dégustation, appréciation, écoute, lorsqu'il s'agit de l'acte en cours ; répertoire, ensemble des objets goûtés, pour les désigner ; et amour de la musique ou du vin, goût musical ou gastronomique, lorsqu'il s'agit de sa forme collective ou plus instituée.

L'épreuve est peu courante, si on y réfléchit : il s'agit bien de convoquer le plaisir comme test du goût – le premier étant à comprendre au sens plus local, situé, instantané et peu contrôlable d'un surgissement qui arrive ou non, le second comme composante d'une identité d'amateur, donc plus réflexive, durable, soutenue par des expériences et des arguments, passant par un répertoire élu et des compétences de la sensibilité (ce qui correspond précisément à deux usages plus restreints du mot goût).

Cette stratégie d'auto-renforcement de ses convictions musicales ou gastronomiques n'est heureusement pas le seul effet de l'effort fait pour expliciter certaines catégories de son propre goût : le même travail sur soi conduit aussi, de façon plus critique, à des moments de dégoût ou de lassitude, de remise en cause plus ou moins radicale de ses goûts et habitudes, qui rendent mûr pour une nouvelle transformation de son format d'amateurisme, pour l'une de ces conversions si fréquentes chez les grands amateurs, qui font

adorer ce que l'on brûlait et brûler ce qu'on adorait. Chez certains parfois, sur un registre plus positif, un développement extrême de cette faculté d'auto-analyse réflexive et continue des goûts conduit même, bien loin du dogmatisme du connaisseur et des certitudes de l'expérience, à une sorte de doute continu sur ce qu'on aime et à une humilité généralisée, à travers une valorisation paradoxalement de plus en plus forte du sentiment de l'insuffisance de soi et du besoin de dépassement, de surprise, de renoncement, avec lequel finit par se confondre le goût lui-même. Si le cas est plus fréquent chez les « grands amateurs » (tout comme son exact opposé), nous avons pu voir qu'on trouve déjà des traces de ces mécanismes évolutifs, jouant sur l'alternance des goûts et des dégoûts, chez les amateurs plus ordinaires que le festival nous a fait rencontrer.

Aimer le vin : le goût comme travail d'ajustement

(Geneviève Teil)

« - Quels sont vos goûts, qu'est-ce que vous prenez habituellement ?
- Je n'ai pas de goûts… j'aime tout ce qui est bon, sans distinction. Non, non, je n'ai pas de goûts ou de préférences précis. »

Cette partie a pour but de décrire, du point de vue des amateurs de vin, leur relation à l'objet qu'ils aiment en abandonnant toute tentative de définition ou délimitation a priori de « l'objet » et de « l'utilisateur », afin de montrer au contraire la diversité des façons dont ces derniers produisent la relation entre les deux.

L'appui sur le produit : des registres de prises à ordonner

Le salon des caves particulières a lieu deux fois par an. Il réunit tantôt Porte de Versailles, tantôt porte de Champerret plus d'un millier de producteurs venus présenter leurs vins. Ce sont donc plusieurs milliers de vins différents que l'on peut déguster et acheter à volonté à condition de payer les 20 FF de droits d'entrée. Cette abondance et cette diversité que l'on ne retrouve en aucun

autre lieu frappe tous les visiteurs ; elle est très souvent citée comme un des intérêts fondamentaux de cette manifestation :

> « …au salon des caves particulières, il y a un choix immense ! […]
>
> - Il y a le [Salon des] Caves Particulières pour [profiter de produits nouveaux qui sont mis sur le marché]. Il y a 4000 exposants ! C'est la plus grande manifestation viti-vinicole de France et de Navarre ! Et deux fois par an. » (PG, amateur, p. 2&5)

Chaque producteur présent tient un petit stand, une sorte de comptoir d'environ 1,50 m de large où il propose ses vins à la dégustation. Chacun est signalé par un panneau placé en hauteur qui indique la marque des vins, le nom du propriétaire et l'appellation géographique à laquelle a droit au moins une partie de ses vins. Cette profusion de petits panneaux fait apparaître une mosaïque de produits à rencontrer.

> « C'est varié, on a un peu tout le pays dans peu d'espace, c'est pratique ; donc on repère des vins qu'on connaît, ou des fois on est intrigué, on en repère d'autres aussi… on va… on prend note et puis quand on se promène l'été ma foi, on va à droite ou à gauche. Si, c'est une bonne idée [le salon] ! Je trouve que c'est une bonne idée parce que si vous êtes dans une grande surface ou chez un caviste, il n'a pas toujours tous les vins qui sont présentés ici… » (amateur 3, ACVP, p. 7)

Cette profusion de produits nécessite de faire un choix : il est impossible de tout goûter, de tout acheter. Les visiteurs procèdent donc à une « sélection » de vins qui peut prendre des modalités ou logiques très diverses, de la représentation exhaustive à la sélection qualitative.

<u>« Fidèle » ou « collectionneur »</u>

Certains passent au salon pour « faire leurs courses » :

> - « *Quand tu vas aux caves particulières, tu goûtes plusieurs choses ?*

> [...] Je vais toujours chez mon baron X au lycée viticole, toujours à Saint Étienne de Lice, le Château Z, et puis je vais toujours chez Y pour les vins d'Arbois. Et puis c'est tout. » (amateur PG, p. 29)

Ils viennent toujours voir les mêmes producteurs et chercher les caisses qu'ils se sont fait apporter. La question du choix ne se pose pas : le salon contient parmi d'autres « leurs vins », qu'ils ont souvent commandés au producteur et qu'ils viennent chercher. Ces amateurs peuvent aussi profiter de l'occasion pour essayer d'autres vins, mais ils ne les achètent pas.

Pour d'autres, le salon est un lieu de promenade où l'on achète ce que l'on connaît, mais aussi au fil des essais :

> « On prend souvent le vin qu'on connaît ou on fait des essais aussi. Oui, dans les mêmes vins ou dans d'autres vins. » (amateur 3, ACVP, p. 7)

Ce vagabondage peut être aléatoire, ou à l'inverse organisé autour de l'achat de vins représentatifs de « la variété de la production » :

> *« - Et qu'est-ce que vous venez faire ici ?*
>
> - Précisément je viens… découvrir… on essaie de faire région par région, d'essayer différents millésimes, et essayer de comparer à l'intérieur des régions différentes productions, différents savoir-faire. » (amateur 5, ACVP, p. 12)

Cette découverte, cet apprentissage de la variété des vins s'accompagnent souvent d'une préparation :

> - « Donc cela généralement, quelques jours avant d'y aller, on réfléchit éventuellement quelle région on va faire… et les facteurs qui jouent … » (amateur 5, ACVP, p. 13)

Cette recherche progressive d'information « sur » le vin conduit ces amateurs à faire « du vin » une multitude de « vins », de régions, de vinifications… et à se lancer dans une cave aux couleurs de collection :

> « … c'est pour mettre en cave donc je touche un peu à tout.

- Donc vous répartissez vins blancs, moelleux… rouges ;

- Moelleux non, mais Alsace, Bourgogne, Bordelais… » (amateur 4, ACVP, p. 10)

La cave de ces amateurs se veut un reflet des différentes nuances que peuvent présenter « les vins » selon un ensemble de « facteurs » ou « critères » qui leur semble pertinent. Souvent, quand la collection acquiert une certaine « représentativité » ou « complétude », d'autres critères s'ajoutent comme la rareté des vins, leur prix, leur originalité.

L'attitude de ces amateurs « collectionneurs » est contestée, parfois très violemment. Ainsi le critique Robert Parker se plaint-il de leur comportement en des termes très durs dans l'introduction de son guide :

> « Malheureusement, cet incroyable collectionneur achète toujours d'énormes quantités de vin, mais ce n'est pas pour le boire et pas non plus pour spéculer. Le marchand de vin d'à-côté me dit que ce type d'individu n'est pas rare. Il collectionne le vin comme d'autres les tableaux, les sculptures ou les porcelaines anciennes, pour admirer les bouteilles, pour les montrer, mais jamais au grand jamais pour les boire ! » (*Guide Parker*, p. 31)

Ces amateurs sont accusés de traiter le vin comme un « objet » en dehors de son « usage ». Pour d'autres en effet, le vin est fait pour être bu…

<u>L'amateur « culturel » : l'ajustement à des « situations de consommation »</u>

Pour certains amateurs, le vin est un élément d'un tout, un peu à la manière d'un ingrédient d'une recette :

> « … le vin ayant un statut de condiment pour moi, il s'associe forcément à part les vins doux naturels, ou des choses équivalentes comme les mistelles, il s'associe forcément à un plat et ce qui est très désagréable, c'est de ne pas avoir la même qualité pour le plat et pour le vin. C'est-à-dire si tu mets un château Margaux avec des sardines à l'huile, par exemple… tu comprends… Mais un vin de pays de Loire, un vin léger, cela peut

> aller très bien sur des charcuteries dans un pique-nique, un vin de pays de Loire dans un pique-nique, cela va. Un château Margaux dans un pique-nique c'est obscène. » (FG, amateur, p. 1)

La recette en elle-même n'est pas réfléchie, n'a pas à l'être. Elle est. Certains amateurs ont recours à l'anthropologie culturelle pour en expliquer l'existence au nom des mœurs, coutumes et habituations culturelles des différents peuples. Ce recours permet « d'expliquer » que son « application » conditionne le plaisir à retirer de l'acte de boire.

Pour cet amateur, le vin est avant tout une boisson et s'il peut être collectionné, ce n'est pas en fonction d'une variété intrinsèque des vins, mais en fonction d'usages, de situations de consommation identifiées, catégorisées, diffusées au sein d'une population au même titre que tout savoir culturel. La cave de ces amateurs est alimentée en vins blancs ou rouges, grands et petits correspondant à chaque fois aux « usages » que l'on fait des vins. Certains de ces usages, l'ouverture d'une bouteille de champagne pour fêter des événements, ou la consommation de vin blanc sur des poissons sont très généraux et répandus. Mais ces amateurs peuvent rechercher des adéquations très fines, tenant compte de la saison, de l'importance de l'événement à fêter, du prix des vins… ou encore, semblables aux recommandations d'association de vins que l'on peut trouver dans nombre de livres de cuisine : « Le sommelier recommande sur ce plat de pintade aux langoustines, un bourgueil rosé ».

Ces points de vue sur « ce qui régit le bon usage du vin » peuvent être soigneusement distingués des comportements différents jugés erronés, voire leur être directement opposés. Mais ils peuvent aussi être articulés les uns aux autres comme autant de « facettes » du vin à prendre en compte :

- *« Donc vous êtes très systématique dans votre manière d'approcher le vin*

> - Oui, disons que le territoire est déjà grand donc si on veut essayer de comprendre un peu comment les gens travaillent et puis la variabilité interne de la région… les savoir faire d'une

> manière générale, il est assez intéressant d'employer cette méthode de façon aussi à avoir dans sa cave une variété qui peut correspondre à différents repas, différents… différentes… quand on a des amis… avoir une bouteille qui correspond soit à leurs goûts soit au repas qu'on fait. » (amateur 5, ACVP, p. 12)

Ces amateurs qu'ils soient strictement "culturels"[24], s'appuyant exclusivement sur des « connaissances » produisant la diversité des vins ou encore articulant les deux, sont à leur tour accusés de réduire la diversité des vins à des apparences, des signes. Tous les Bourgogne ne sont pas identiques, fussent-ils tous blancs et vinifiés de la même façon ; inversement, des différences de terroir ou de vinification ne suffisent pas à produire des différences « significatives », leur oppose-t-on. La diversité des vins ne doit pas seulement être affaire d'étiquettes, mais de caractéristiques de goût. Le vin est fait pour être bu, mais les usages ne doivent pas en être conventionnels et indifférents aux caractéristiques propres à chaque vin. Ils doivent dépendre des « caractéristiques gustatives » des vins.

Le buveur : la perception gustative des différences

Ce nouveau point de vue conduit les amateurs à chercher à se convertir en détecteurs des caractéristiques organoleptiques des vins le plus « sensibles » possible. Le salon leur propose à cet effet diverses initiations à la dégustation où ils s'efforcent d'« apprendre » à détecter le plus grand nombre possible de nuances d'odeurs, de goûts… du vin. Tandis qu'un sommelier énumère « ce qu'il sent d'un vin » :

24 Cette identification est la nôtre, elle ne fait pas partie des catégories des acteurs. C'est pourquoi nous avons utilisé des guillemets différents. Les guillemets français signalent les mots employés par les personnes rencontrées, lorsque leur emploi est significatif et que leur reprise directe dans le texte pourrait faire confusion soit avec leur usage commun, soit au contraire avec un usage théorique, dans la sociologie en général ou dans notre travail. Bien sûr, il ne s'agit que d'un rappel, un peu arbitraire, puisque ce problème est à des titres divers commun à tous les mots.

> « Ici nous avons plus des arômes de finesse et de délicatesse que de puissance, floral, fruits acides, agrumes, citronné pomme verte, minéral » (sommelier, cours de dégustation, ACVP)

les « élèves » fouillent leurs récepteurs sensoriels afin de tenter de l'accorder sur ces descripteurs. La description des « goûts » du vin est aussi plate, impersonnelle que possible. Ainsi le mot « acidité », qu'il trouve trop souvent associé par les buveurs à un jugement de dégoût, est-il changé en « vivacité ». L'acidité n'est ni bonne, ni mauvaise.

> « En bouche, le vin se construit sur une base de vivacité. C'est de l'acidité, mais sans le préjugé négatif de l'acidité » (sommelier, cours de dégustation, ACVP)

Là encore, ce « goût » du vin peut être recherché indépendamment de toute autre information sur le produit, signe ou caractéristique. C'est le cas notamment des personnes qui ne veulent goûter les vins qu'en aveugle, sans aucune autre information sur le vin qui, selon elles, « perturbe » ou « brouille » leur « perception » du produit, sa saisie adéquate. Pour certains, cette mise en correspondance est au contraire une aide à la « perception ». Pour eux, il existe une correspondance entre les caractéristiques de fabrication des vins et « leur goût », attestée par le travail des professionnels de la vigne et du vin. Dans ce cas, cette correspondance est utilisée comme aide à l'entraînement de leur « perception » pour en accroître la « sensibilité ». D'autres à l'inverse, pensent que « le goût » du vin doit être mis en relation avec ses autres signes ou caractéristiques parce que le goût du vin permet de valider le bien-fondé des autres signes distinctifs. Ils opèrent ainsi une hiérarchisation des "registres" de saisie du vin en tentant de subordonner l'un à l'autre.

Chacune des familles de « prises » ainsi identifiées pour la saisie du vin, son goût, ses caractéristiques de vinification, ses signes de qualité peuvent former des "registres" indépendants au sens où ils sont identifiés comme des ensembles de prises préférentiels les uns aux autres mais qui peuvent, pour

certains, être mis en correspondance. Ces registres ne sont pas des conventions, ni des normes [25] mais plutôt des ensembles de prises qui permettent de rendre localement comparables des objets et ainsi d'en situer les différences. Dès lors, il s'agit d'accorder deux ou trois registres plus ou moins flous l'un sur l'autre. Dans le cas des amateurs ci-dessus, il s'agit du « goût » du vin, de leur « perception » et, par exemple, des signaux portés par l'étiquette. Selon l'évaluation que l'amateur fait de la « fiabilité » de sa saisie du vin par l'un ou l'autre registre, il peut choisir l'une comme « référence » et évaluer l'ajustement des autres dessus, ou au contraire tenter de stabiliser l'un des registres en substituant sa propre saisie par celle d'un autre, qu'il pense plus « fiable » que lui-même.

Dans tous les cas, la mise en correspondance des signes de différenciation présents sur la bouteille, et de l'ensemble de « perceptions sensorielles », fait l'objet d'un « travail » parfois très intense et poussé de leur part. Sur le salon, des cours de dégustation proposaient d'étudier la « typicité » de certaines régions de production L'exercice consistait à mettre en correspondance une variété de « perceptions gustatives » avec des régions de production ou des techniques de vinification, de vieillissement, voire des millésimes. En fin de séance, l'animateur du cours proposait aux présents de poursuivre leur « apprentissage » à l'aide de manuels d'œnologie, de jeux ou de livres d'odeurs comme celui de Jean Lenoir [26]. Des manuels d'apprentissage scientifique de la dégustation sont aussi destinés aux amateurs. Ils sont basés la

25 Ils peuvent être repris par d'autres acteurs, travaillés pour en faire des théories cohérentes, des outils de description (comme « le goût ») et éventuellement réutilisés par les acteurs qui doivent alors ajuster le registre et ce qu'il désigne comme étant des prises, adéquates ou erronées pour eux-mêmes.

26 J. Lenoir, Le nez du vin, Editions Jean Lenoir, 1981.

plupart du temps sur les principes de l'analyse sensorielle [27] dont le but est de produire la description sensorielle des vins le plus « fine », « répétable » et « objective » possible.

Bien souvent, ces amateurs qui utilisent leur corps pour savoir ce que les vins sont font apparaître une autre dimension du vin qui se substitue ou s'ajoute aux précédentes : sa qualité. Le vin est une boisson de « plaisir ».

Le buveur hédoniste : les « bons » vins

Pour les buveurs de ce type aussi, ce qui importe, c'est ce que le vin « fait à la perception sensorielle du buveur ». Mais peu importe la variété des « perceptions organoleptiques » des vins qui souvent, pour eux ne se différencient pas des perceptions sensorielles de la vue par exemple ; ils leur substituent « le plaisir » que « procure » le vin. Ces amateurs se démarquent souvent des précédents qu'ils appellent des « buveurs d'étiquette », et dénoncent tout particulièrement ceux qui appuient leur saisie du vin exclusivement sur des registres de prises non sensorielles parce qu'ils sont, selon eux, incapables d'autonomie dans leur jugement du vin et obligés de déléguer à d'autres l'évaluation de leur plaisir de boire.

Pour eux, le « plaisir » est un affect, une perception sensorielle « due » au vin et qu'ils recherchent c'est-à-dire dont ils font le « but » de leur consommation et un instrument de mesure de leurs « préférences » pour l'un ou l'autre des vins. Les « affects hédonistes » qui permettent la mesure de la qualité des vins sont parfois diversifiés, ordonnés, allant de l'émotion au coup de foudre. Mais ils sont la plupart du temps soigneusement distingués des « perceptions sensorielles » qui « impressionnent les corps sans plaire ». Dès

27 Voir par exemple G. Fribourg, C. Sarfati, La dégustation – connaître et comprendre le vin, Suze la Rousse, EDISUD, 1989, ou E. Peynaud, J. Blouin, Le goût du vin, le grand livre de la dégustation, Paris, Dunod, 1996.

lors, certains veulent articuler un registre à l'autre. De nombreuses théories de la qualité produites par des professionnels de l'œnologie ou de la dégustation, dont la plus célèbre est sans doute celle de l'équilibre de Peynaud [28], sont utilisées comme aide à produire l'ajustement entre perception organoleptiques et hédonistes.

Tous ces points de vue d'amateurs peuvent s'exclure soigneusement, ou au contraire se rencontrer, chercher des correspondances entre leurs « registres » de prises : ainsi certains formalisent « la qualité » en associant appellations, vinifications, propriétés organoleptiques et hédonisme, saluant à leur tour la compétence de certains vigneron, ou dénonçant par exemple le laxisme de l'Institut des Appellations d'Origine ou encore le caractère illusoire des « terroirs » auxquels sont attribués les difficultés ressenties à ajuster les différents registres de saisie des vins.

Malgré leur variété, ces amateurs partagent une caractéristique dans leur mise en relation au vin : il est pris comme un "objet", c'est-à-dire un ensemble de propriétés intrinsèques à connaître. Et tout défaut dans la mise en relation est toujours attribué à un « travail », un « apprentissage » à réaliser par l'amateur pour augmenter toujours plus son degré d'empathie avec le vin. Leur relation au vin doit en quelque sorte être « objective » : le corps et l'esprit des amateurs qui produisent l'amour du vin doivent être des médiateurs aussi transparents que possible pour permettre la plus grande expression possible « des vins », la meilleure correspondance entre tous les "registres". Pour tous ces visiteurs, le salon se présente comme un lieu « d'informations » plus ou moins fines sur le vin où ils peuvent s'exercer à produire une « connaissance » qui enserre de plus en plus étroitement « le vin », s'appuyant sur le plus grand nombre d'expériences concrètes. Ces amateurs savent déployer de vastes

28 Voir E. Peynaud, Connaissance et travail du vin, Paris, Dunod, 1984, et E. Peynaud et

ensembles de critères délimitant, répartissant, catégorisant les vins à partir des caractéristiques « intrinsèques » des vins. Ils s'appuient très souvent sur les différentes sciences, géologie, agronomie, géographie, histoire… qui partagent le même but qu'eux. Ainsi, le bon vigneron, bon connaisseur selon eux des caractéristiques de ses vins semble toujours un médiateur efficace pour produire les particularités de ses vins :

- *« Il y a une particularité comme lieu de vente, c'est la présence du vigneron.*

  Oui. Je le trouve important parce qu'il a la primauté du point de vue sensible. Il connaît donc le terrain sur lequel il évolue. Ce que j'essaie de faire en discutant avec lui, c'est qu'il essaie de me transmettre certains éléments qui par ailleurs… enfin, dont par ailleurs je pense qu'ils ont un certain intérêt par rapport à la vinification : un peu de géologie, globalement, bon je vois à peu près en fonction des facteurs climatiques de suite dans les aspects géographiques. Mais ce qui m'intéresse, c'est sa sensibilité à lui, de manière à voir comment lui voit les choses de façon à pouvoir m'aiguillonner ou me donner des éléments de comparaison quand j'irai voir dans une autre région, à l'intérieur de la même région, des autres personnes. Pour acquérir sa sensibilité, comment il a travaillé, comment il a perçu son terrain, qu'est-ce qu'il en ressort de façon à pouvoir ensuite voir auprès d'autres personnes ensuite comment cela a été perçu. C'est cela, j'essaie d'en faire certains étalons par rapport à ce que je perçois moi. » (amateur 5, ACVP, p. 5)

Pour ces amateurs, la question de la satisfaction entendue comme l'ajustement à soi n'est pas pertinente : l'amateur en temps que producteur de jugement n'existe pas, car la relation de ces amateurs au vin est entièrement tournée vers une « connaissance » « du vin » aussi « objective », « détaillée », « complète » que possible. Les vins sont plus ou moins bons et le « grand amateur » est, de leur point de vue, celui dont le travail du corps lui permet

Blouin, op. cit.

d'avoir une « perception » de la qualité aussi transparente et large que possible « du vin ».

Les « goûts » du buveur : l'amour du vin comme rencontre

Cependant, cette conception « objective » du vin, la seule « valide » pour eux, est à nouveau identifiée par d'autres qui souhaitent s'en démarquer. Face à la variété des expressions des buveurs à propos des vins, certains contestent « l'objectivité » de la quête qui oriente « l'apprentissage » de l'amateur. Pour ces derniers, les divergences observées entre les avis d'amateur ne sont pas le fait d'une inégale perfection des corps comme récepteurs, mais le reflet d'irréductibles particularités individuelles : le « goût » est une relation « subjective ». Ils distinguent alors le travail scientifique ou des professionnels auquel réfèrent les amateurs précédents comme relevant de la « description », tandis que l'amateur de vin, selon eux, doit « juger » c'est-à-dire prendre en compte l'idiosyncrasie de son existence comme buveur. Les théories générales de la qualité sont pour eux impossibles ; il ne peut y avoir que des points de vue particuliers sur « ce que l'on aime ». Ainsi cet amateur dénonce les descriptions des vins qu'il trouve dans un guide :

> « - Côtes du Jura, joli nez de raisin mûr, de pomme et de coing. Admettons ; la bouche semble assez complexe. Qu'est-ce que cela veut dire, vide de sens. Encore un peu enrobé par le bois, c'est évident, c'est un 96 cela ne veut rien dire non plus ; la matière se montre concentrée et la finale fruitée, ouais… […] Cela me fait penser à madame Soleil. C'est déplaisant. C'est vide de sens.
>
> *- Qu'aurais-tu mis toi pour décrire ce vin ?*
>
> - Moi j'aurais mis que si on n'était pas amateur des vins du Jura, s'abstenir, en revanche si on a mérité de connaître ces vins-là, c'est un vin superbe » (PG, amateur , p. 32)

Vocabulaire sensoriel nécessitant un entendement général, éléments techniques dont le lien à la qualité est indirect, peu manifeste et dans tous les cas contestable… Il leur préfère la connaissance de « ses goûts ». Si l'on aime les vins du Jura, c'en est un excellent. Si l'on ne les aime pas, il ne plaira pas.

Le buveur précédent se considérait en quelque sorte comme un récepteur étranger au vin et dont il fallait simplement travailler les performances corporelles pour que la ou les qualités « objectives » des vins puissent librement « s'imposer ». De ce nouveau point de vue, la mise en relation au vin est à considérer à double sens : au travail de la « sensibilité » précédent, doit s'ajouter une « connaissance de soi » puis une adaptation des vins à soi. Le plus souvent, ces amateurs n'abandonnent pas la recherche de la connaissance la plus fine des vins ; mais ils ne s'en contentent plus. L'adaptation à soi se fait aussi grâce à la connaissance de « ce que l'on aime », cet élément subjectif qui particularise chacun des amateurs.

L'activité de dégustation des précédents amateurs « objectifs » consistait à apprendre la diversité des « goûts » ; pour ceux-ci, elle est plus tournée vers le choix par un dégustateur dont il s'agit de produire « ce qu'il aime », ou ses « préférences » si, comme c'est le plus souvent le cas, il est limité dans ses achats.

Les préférences sont reliées à des « goûts » que les visiteurs se découvrent, ou se connaissent :

> « - Ah moi j'aime bien le Chablis. Je ne sais pas. Alors celui au moins de la deuxième catégorie. Celui qui est vieilli en fût de chêne. Moi je le trouve très sec et très digeste. Mon mari préfère les Chablis qui sont vieillis sur lie sans doute. Il les trouve plus fins, ils sont un peu plus chers. Ben non, moi je ne les trouve pas… Les vins blancs quand ils sont travaillés, comme les vins d'Alsace, je leur trouve un goût… ; cela ressemble au vin d'Alsace à ce moment-là. » (amateur3, ACVP, p. 7)

Toutes les connaissances précédentes qui permettaient de décrire, délimiter, définir les vins sont maintenant utilisées pour une description des « goûts » des vins à mettre en regard « des goûts » de l'amateur que lui signale sa sensation de « plaisir ».

Les milliers de vins du Salon des caves particulières posent le visiteur face à une grande variété dont il peut profiter pour produire la connaissance la plus complète de « ses préférences » ainsi qu'une explicitation des différentes caractéristiques des vins leur correspondant : « ses goûts ». Toutes les dégustations aux stands étant gratuites, le salon est vu par certains comme une occasion rare et précieuse d'étendre la connaissance de leur « goût » à des produits autrement inaccessibles :

> « Comme je disais, si on arrive à en parler de façon sensiblement dans les mêmes termes et que ses gammes de prix restent relativement raisonnable… bon. Par ailleurs, aussi dans mon comportement d'achat, je pense qu'on a, avec Anita, … on cible certains produits qui sont relativement chers, mais qui ont une valeur qualitative qui est extrêmement élevée. Donc parfois on cible pour se faire de petits plaisirs sur certains produits extrêmement… relativement peu nombreux je pense… par rapport à ce que je bois de plus quantitatif qui a un prix beaucoup plus raisonnable, plus dans nos cordes et nos moyens. » (amateur 5, ACVP, p.14)

Les cours de dégustation précédents organisés autour de la mise en comparaison de vins, en général de régions données pour en caractériser la « typicité » ou des « caractéristiques », peuvent être rejetés en ce qu'ils cherchent à donner des connaissances sur le vin sans permettre d'orienter les choix de l'amateur :

- *Il y a ici un tas de conférences d'initiation à la dégustation…*

> - Cela ne m'intéresse pas trop. Cela ne veut pas dire que je suis connaisseur, mais je suis suffisamment amateur pour me fier à mes instincts, à mon goût. On a un peu l'habitude. » (amateur 5, ACVP, p.14)

À une « connaissance » du vin qu'il voit dans les cours, cet amateur oppose l'ajustement du vin à lui-même, ajustement qu'il vient rechercher au salon. Cependant, ces cours sont parfois aussi utilisés par ce type d'amateurs our déduire « leurs goûts » à partir de la présentation des caractéristiques des vins dégustés ou des familles qu'ils représentent. Appuyé sur le travail de généralisation de l'animateur de la séance qui tente d'inférer à partir de quelques représentants le parangon d'une catégorie de vins, l'amateur tente de transformer l'accumulation de ses expériences : d'une sorte de définition « extensive » de « ses goûts » impossible à étendre à des produits inconnus, il peut chercher à produire une définition « intensive », c'est-à-dire fondée sur des « causes », des « caractéristiques » du vin qui « produisent » l'ajustement à l'amateur. Ainsi transformés en un répertoire stabilisé, les « goûts » de l'amateur peuvent devenir opératoires dans le choix de ses vins et guider ses essais de nouveaux produits.

Les affects à régler : plaisirs « trompeurs », « instables »

Selon les amateurs, les « goûts » sont des caractéristiques intrinsèques stables du buveur, ou au contraire, mobiles. Leur amour du vin et le plaisir qu'ils en recherchent peuvent reposer sur un petit nombre stable de produits ou bien essayer de toujours conquérir de nouveaux espaces, timidement :

> « Le premier achat que je fais, c'est très souvent avec quelqu'un que je connais déjà et qui m'a envoyé une invitation. Et je cherche… comme aujourd'hui, je suis allé loin pour chercher le Côte de Blaye, c'est un monsieur qui m'envoie chaque année des invitations… Mais j'ai d'autres invitations, mais c'est celui-là que j'aime le mieux. Après c'est au hasard comme maintenant je vais aller faire un tour par là et puis à droite à gauche… si j'aime quelque chose qui est très spécial, je vais acheter mais sinon, le caddie est rempli. » (amateur 6, ACVP, p. 15)

ou bien de manière plus systématique :

> « C'est aussi un moment de détente, on va se faire plaisir à goûter quelques vins, on a déjà fait notre petit choix, on s'aperçoit qu'il y en a quelques-uns qui ne sont pas présents, mais c'est pas grave. Mais on sait d'avance où on va aller. Sinon on va essayer de découvrir d'autres personnes. Avec des noms qui nous disent quelque chose. » (amateur 2, ACVP, p. 4)

En revanche, ils font porter leur attention sur la qualité de « l'affect » qui identifie le produit « au goût » de l'amateur. Dans la mesure notamment où « les goûts » sont utilisés pour faire des choix, il importe d'en soigner « l'objectivation » afin de « ne pas se tromper » :

> « Mais la bourgogne, même dans les domaines hyper réputés on peut des fois… j'ai visité le domaine X, j'étais pas convaincu et maintenant que je les bois, je suis encore moins convaincu. Je regrette d'avoir gaspillé 1500 FF pour un domaine… c'est un vin qui en dégustation sortait encore pas trop mal, mais une fois qu'on le sert et tout… maintenant je le déteste. » (EM, amateur, p. 24)

Mais « l'instabilité » des « goûts » peut aussi être vue comme une de leurs caractéristiques essentielles :

> « - Je dégustais tous les jours 2-3 bouteilles de Bourgogne, cela a duré pendant très longtemps. J'ai redécouvert autre chose. C'était… j'ai complètement arrêté de déguster des Bordeaux, un rejet complet des Bordeaux. Je suis allé au Bourgogne Maintenant, j'ai arrêté les Bourgogne, pour le Languedoc, et les Rhône. C'est vrai que cela marche vraiment par étape. » (GM, amateur, p. 3)

Cette variation de l'intensité des « goûts » est souvent aussi rapportée à leur extension qui en fait apparaître de « nouveaux » et dont l'intensité peut relativiser parfois momentanément ou durablement des goûts précédents.

La relation que montrent ces amateurs est produite selon une modalité assez différente de la première, « objective » : elle nécessite une participation du goûteur en tant que sujet non « normalisé », refusant de déduire ce qu'il « doit » aimer de quelque référence « externe » que ce soit, savoir, culture,

standard, norme… Sa relation au vin s'appuie sur une découverte au fil des expériences de cas particuliers « d'accords » entre lui et le vin qu'il peut accumuler mais aussi réfléchir et transformer en des « goûts », de lui-même et des vins pour diriger ses choix. Pour certains amateurs, elle est parfaitement antinomique de la première et ils dénient toute possibilité d'identifier des qualités universelles des vins qui satisfassent tout le monde. Pour eux, l'amour du vin est à chaque fois à reproduire, à redécouvrir au fil des expériences. Cependant, cette relation peut aussi être articulée à la précédente : les « goûts » des vins deviennent alors des caractéristiques « objectives » auxquelles le dégustateur peut chercher à ajuster sa « sensibilité » dans la limite de ses « goûts » « subjectifs ». Cette double modalité d'articulation est alors la source d'une double « travail » ou « apprentissage » de la part de soi-même : un travail de dévoilement de soi, de ses « goûts » et de leur suivi ; un travail de « connaissance » du vin et d'accroissement de sa « sensibilité » aux « goûts » et « qualités » des vins. Ce dernier consiste donc dans un dévoilement de soi et de ses particularités en tant que goûteur, mais aussi dans un travail physiologique d'ajustement au vin semblable à l'entraînement des sportifs en vue de l'amélioration des performances, guidé, appuyé sur les ajustements produits par les autres amateurs.

L'appui sur le collectif : le jugement des autres pour s'ajuster soi-même

La visite du salon est en effet loin de se résumer au face-à-face de la mise en correspondance entre des « goûts » de vins et des « goûts » de buveurs. Quoique certains amateurs rejettent tous les commentaires d'autrui dans la production de leur propre relation au vin parce qu'ils y voient une « illusion », nombreux sont les visiteurs qui viennent accompagnés au salon :

- *« Il y a un plaisir à parler…*

  - …il y a un plaisir à échanger, à parler aussi avec les personnes avec qui on vient.

- *C'est pour cela que vous venez avec d'autres personnes ? Vous ne viendriez pas toute seule ?*

  - Là, je me suis lancée. Parce que les personnes viennent plus tard… donc je me suis dit ce sera un peu court. Mais, oh je pense si, c'est quelque chose que l'on peut faire seul parce que justement on est dans l'échange. Donc, hum… » (amateur 1, ACVP, p. 1-2)

Pour la première fois, cet amateur va tenter de déplacer « l'échange » qu'elle recherche. Au lieu d'appuyer sa relation sur ses amis, elle va tenter de le faire sur le vigneron. C'est pourquoi elle se dit à la fois seule et dans l'échange. Pour elle, le face-à-face avec le vin ne permet pas de savoir si l'on aime un vin. « L'échange », l'introduction d'un « autre » dans la relation est nécessaire.

Cet appui sur les autres a souvent été relevé et s'est vu interprété de différentes manières. Ainsi il est fréquemment fait référence à la convivialité du vin, comme une sorte de nécessité culturelle liée à cette boisson ; pour d'autres, il s'agit d'un problème « d'information », de « garantie » ou de « confiance » lié à une « ignorance » du visiteur qu'il s'avoue ou cherche à cacher. Comme précédemment, nous préférons nous démarquer de ces qualifications a priori et nous centrer sur la production de la relation.

Le visiteur qui ne réduit pas sa relation au vin au seul appui sur le produit ou à l'ajustement de « ses goûts » sur « les goûts » du vin, doit mettre en relation des registres de prises jamais suffisamment précises, délimitées… Dans « ce qu'il sent », la répartition entre « ce qu'il sent », « ce qu'il devrait, pourrait sentir » et « ce qui est dû au vin » n'est jamais définitive figée [29]… Pour limiter le questionnement mutuellement dépendant sur « ce qu'est le vin », « sa perception », « sa sensibilité », « ses goûts », l'amateur peut avoir recours à la relation verbalisée d'un tiers au vin. Mais la relation d'un autre n'est pas

29 Certains amateurs peuvent pour cela rendre leur relation « technique » et, par des procédés de mise en relation particuliers, la plus fréquente étant la dégustation à l'aveugle, tenter justement de stabiliser certaines attributions.

immédiatement comparable à la sienne. Il doit d'abord s'y articuler, c'est-à-dire produire une certaine comparabilité entre ces deux expériences. L'une courante consiste à faire de la verbalisation de l'expérience d'autrui une « description » du vin. Pour de multiples raisons, l'amateur peut penser que les professionnels ont une « perception » plus proche « du vin » que la sienne. Une autre consiste à voir dans la dégustation du même vin par un autre, la trace d'un goûteur dont il s'agit de cerner la proximité avec soi-même.

Celui dont on connaît « les goûts »

Si deux personnes goûtent un vin ensemble, la verbalisation qui en résulte « ne peut être », selon certains amateurs, que due à des différences liées à la personne, à « ses goûts ». La connaissance préalable des « goûts » de ses amis permet de comparer plusieurs évaluations, de les confronter pour produire un jugement collectif qui sera plus « résistant » aux aléas, imprécisions… de la dégustation. Nombreux sont les visiteurs qui viennent « entre amis » qui se décrivent souvent comme « des amateurs ayant l'habitude de déguster ensemble ».

- *« A quoi vois-tu que ce sont de vrais amateurs ?*

> - Cela se détecte parce qu'en général les amis à part certains que l'on découvre pour la première fois, en général, les vrais amis, on les a vus N fois et on sait très bien ce qu'ils valent sur tous les plans et on sait très bien ce qu'on peut leur offrir. Faire un cadeau à quelqu'un, car c'est faire un cadeau à quelqu'un, c'est essayer de faire plaisir à quelqu'un avec les goûts qu'on connaît évidemment. Donc c'est comme offrir des fleurs, un bijou, offrir du vin, c'est pareil. » (FG, amateur, p. 4)

La connaissance des autres, l'assurance de ce qu'ils sont sinon identiques, du moins comparables à soi, qu'ils nous ressemblent ou que l'on sait les « comprendre », permet de libérer la procédure d'ajustement au vin de la connaissance des dégustateurs. Ainsi « le vin » devient « l'objet » de la

conversation, commun à tous. Pour cet amateur, cette connaissance est fondamentale, elle signe l'identité des personnes, c'est elle qui permet de les connaître, de s'y articuler :

> « - En général, je n'ouvre jamais une bouteille si je ne suis pas sûr que les gens vont apprécier. […]. On voit très bien le public auquel on s'adresse et si il y a des amoureux du vin, on le dégustera ensemble et on va réellement en parler. Bon, si c'est des gens qui se rincent la bouche et qui se désaltèrent avec du Château Margaux, cela ne m'intéresse pas. » (FG, amateur, p. 3)

Mais le salon met aussi ensemble un grand nombre de visiteurs qui ne se connaissent pas. Si le caractère surpeuplé, bondé du salon est toujours souligné, il est en général vu comme la rançon d'un succès mérité et donc un incontournable inconvénient. Pour certains, le salon est un lieu de mélange :

> *« - Sur l'ambiance…*
>
> - […] cela amène beaucoup de gens qui ont des optiques d'achat ou de consommation différents… bon ben cela tout le monde voit midi à sa porte… a priori donc… on prend notre chemin comme d'autres prennent le leur. Je pense que c'est plutôt bien socialement parlant, en fait. Je pense que c'est une bonne centrifugeuse. Cela permet d'avoir dans un même espace des gens qui ont des optiques ou des représentations complètement différentes. » (amateur 5, ACVP, p. 13)

Il est alors important de savoir caractériser au premier coup d'œil les autres amateurs avec lesquels on peut être amené à déguster et donc éventuellement à discuter.

- *« Qu'est-ce que vous pensez de l'ambiance ici, cela vous plaît ou vous trouvez cela pesant ?*

> - […] Autrement, je trouve que l'ambiance est agréable, là il n'y a pas encore trop de monde. C'est sûr que ce qui est embêtant, c'est qu'il y a quand même beaucoup de gens qui viennent pour boire le coup quoi. Et c'est un peu embêtant. Par contre ce que je trouve très agréable par rapport à la plupart des salons, même le salon de l'agriculture, ou la foire de Paris, c'est d'avoir de quoi cracher. Parce qu'il y a des salons où l'on ne peut

> pas. Cela c'est bien, depuis le début, il y a eu cela. » (amateur 7, ACVP, p. 18)

Le fait de cracher est un indicateur rapide qui permet à cet amateur de faire une distinction pour lui radicale entre ceux qui viennent pour boire et ceux qui viennent pour savoir si le vin est bon. Le salon est pour lui un lieu d'exercice du goût, non un lieu de consommation.

Celui qui « connaît » le vin

Si la présence de plusieurs amateurs qui savent s'articuler les uns aux autres permet de parler « du vin », l'appui sur un « représentant du vin » permet au contraire de mieux se « connaître soi-même ». Les professionnels se présentent très souvent comme des porte parole « du vin ». Il s'agit des critiques, des sommeliers, des œnologues ou des vignerons. Cette compétence peut leur être déniée, mais elle leur est plutôt généralement reconnue par bon nombre d'amateurs. Différents de l'amateur, ils peuvent être vus comme sachant décrire sans erreur, de manière plus détaillée, plus complète ou aussi décalée… Ainsi les premiers, critiques et sommeliers, « détaillés » et « complets », sont souvent opposés aux œnologues et vignerons « orientés par la technique ».

Les guides

Groupes d'amis, vignerons… la relation ne s'appuie pas que sur des personnes physiquement présentes. Nombreux sont aussi ceux qui utilisent les énoncés publiés par d'autres, en particulier les critiques vinicoles. Au salon, deux stands sont réservés à la presse : de nombreux guides, livres et deux revues sont laissés à la libre consultation des visiteurs. Ces ouvrages sont souvent utilisés comme des outils de présélection des vins « de qualité » :

> - *« Alors justement comment faites-vous pour choisir, comment vous commencez ?*

> - Ben on y va très rationnellement, d'ailleurs c'est pour cela que j'attends des amis, mais normalement on a tout planifié, on arrive on prend le catalogue, on se retrouve une heure, on a le Guide Hachette comme référence, c'est une référence, et on regarde un peu… on se fixe… par exemple aujourd'hui c'est Chablis. Ou aujourd'hui, c'est Bordeaux, mais que les Saint-Émilion. Donc on se prend le Guide Hachette, on regarde quelles ont été leurs notes… et puis après on se lance, mais on reste toujours dans l'ordre. » (amateur 1, ACVP, p. 1)

L'interrogation sur le produit étant stabilisée par l'avis de référence, le travail d'ajustement de ces visiteurs se limite à une interrogation sur la concordance de « leurs goûts » avec « les goûts du vin ».

Cependant, les guides ne sont pas toujours vus comme des médiums transparents pointant la qualité, surtout si l'amateur est amené à comparer des guides dont les notes et descriptions sont la plupart du temps très différents. Il peut en conclure que certains sont « meilleurs », plus « transparents » que d'autres, comme dans le cas ci-dessus, ou au contraire que tous ces avis discordants sont le reflet de différentes manières de juger « le vin ». L'une des stratégies adoptées consiste alors à multiplier les sources et sélectionner les « bons » vins communs à tous les guides :

> *« - Donc la manière dont vous faites votre choix, c'est des personnes que vous connaissez déjà…*
>
> - Oui, on travaille aussi sur les guides.
>
> *- Vous prenez aussi les guides ?*
>
> - Les guides, Vins de France, Vins magazine, ? ? ? aujourd'hui et tout ce qui est Bettane et Desseauve, PDG, Hachette… enfin toute la clique…
>
> *- En fait vous avez préparé à l'avance…*
>
> - On prépare à l'avance et après on va voir. On va peut-être essayer un ou deux trucs dont on a entendu parler. On hésite, mais on se trompe rarement parce que déjà s'il y a des bonnes

> critiques autour, c'est qu'il y a une raison. » (amateur 2, ACVP, p. 4-5)

Si un vin parvient à faire l'unanimité, c'est que « sa qualité » parvient à s'imposer quelle que soit la manière dont on la juge. Mais l'introduction de l'énoncé du guide dans la relation se fait comme précédemment : seuls les vins sélectionnés sont goûtés et l'amateur se centre alors sur son propre ajustement.

L'ami professionnel de confiance

Tout comme les guides, les contacts avec les professionnels sont très recherchés. Bien que le guide soit apprécié parce qu'il tient dans la poche, l'ami est un moyen dont l'interactivité et la capacité à comprendre précisément la relation propre à l'amateur est appréciée, comme celle d'un professeur attentif à ses élèves :

> « - A l'époque j'y allais [aux caves particulières] pour découvrir le vin. Je goûtais tous azimuts… je ne prenais pas de notes (il a effectivement un carnet de notes de dégustation où il consigne ses impressions sur tous les vins ; il l'avait avec lui). Je savais, bon j'apprenais, mais c'était un peu dans le désordre et je pense que pour les vins blancs notamment, je les goûtais mal. Et j'ai commencé à goûter intelligemment si je puis dire parce qu'avant je les goûtais stupidement (il rit) ; j'avais de mauvais éléments d'appréciation. Quand j'ai rencontré Ken qui est sommelier aux États-Unis et qui, lui, venait tous les ans, depuis 2 ou 3 ans, pour le salon de décembre, le salon avait lieu porte de Champerret à ce moment-là. Cela devait être en 1980/1981. Et lui, lui aimait les blancs secs avec une bonne acidité. Pour lui le meilleur bourgogne sans exception, il allait le trouver à Chablis. Et il a attiré mon attention sur effectivement… j'avais lu Peynaud, mais j'avais pas compris cela, que, un blanc sec, il y a de l'alcool et de l'acidité et s'il n'y a pas ce qu'il faut comme acidité, il va y avoir un vin, bon… en général on va lui trouver un côté gras, très glycériné, ce que l'on trouve souvent dans les vins du Mâconnais. Et là cela m'a permis effectivement de clarifier un certain nombre de choses. » (MM, amateur, p. 8)

Pour cet amateur, la mise en relation entre une « perception de la qualité » et une « perception de l'alcool et de l'acidité » a changé après

l'introduction d'un tiers dans sa relation aux vins. L'articulation sur ce nouvel appui a déplacé sa relation au vin, produisant un « avant Ken » et un « après Ken ». Cet exemple souligne que l'introduction d'un tiers modifie la relation et donc l'ajustement au vin. Cette modification est souvent dénoncée comme « influence » par les amateurs qui refusent l'appui sur des tiers. Ces derniers soutiennent en effet que chaque dégustateur étant unique, il est impossible d'avoir recours à un tiers sans fausser les particularités qui font de soi un dégustateur différent des autres. Cette accusation rejoint rapidement celle de « l'imitation des goûts » à caractère distinctif.

L'évaluation complexe d'un décalage : le vigneron

Mais ce qui semble caractériser le salon pour une immense majorité de visiteurs, c'est la présence du vigneron qui présente ses vins. Nous avons passé plusieurs demi-journées au stand d'un producteur de l'appellation Saumur afin d'observer les visiteurs. Des milliers de personnes qui sont passées devant le stand, quelques dizaines seulement sont venues déguster, soit d'elles-mêmes soit, rarement, invitées par le producteur. Dans la plupart des cas, ils ont goûté le vin et sont repartis sans un mot laissant une grande impression de « distance », d'impossible contact.

Cette distance que montrent les visiteurs est souvent attribuée à la différence « d'intérêt économique » entre des acheteurs et des vendeurs : le visiteur moins bien informé que le vendeur aurait peur de « se faire avoir » et chercherait donc à multiplier les garanties avant de s'approcher d'un stand. Or, cette explication a pour inconvénient de supposer que le buveur « pense qu'il ne sait rien », qu'il est en défaut d'information même quand il goûte le vin [30]. En

30 Ce type d'explication a souvent été repris par des expériences de sciences cognitives. Il tend à faire des amateurs de vin des « sous-professionnels » qui en savent moins que les professionnels, se trompent, parfois le savent et le cachent en refusant l'interaction.

sciences économiques ces situations sont également souvent traitées de manière asymétrique comme des interactions dans lesquelles le professionnel « sait mieux » et « plus » que le client et cherche « naturellement » à en tirer parti. Afin d'éviter de postuler un échange a priori asymétrique, nous préférons délaisser ce type d'explication. D'ailleurs, l'hypothèse d'une information dissymétrique est très forte : elle considère qu'il existe de « l'information » en soi, indépendamment de ce que les personnes considèrent ou non comme « information », de la manière dont ils l'évaluent notamment, de sa « pertinence ».

- « Quand je parle de biodynamie, dans 1 cas sur 10 les gens relèvent parfois pour demander ce que c'est. » (PG, producteur, NTTV, p. 2)

Ce producteur a beau avoir de « l'information » sur son vin, des éléments qui en « expliquent » la valeur, comme le fait que le vin est issu de culture biodynamique, elle est rarement relevée ou considérée comme telle par ses visiteurs même lorsqu'ils en sont « informés ». De plus, l'hypothèse d'un « intérêt économique » divergent est réfutée par les visiteurs eux-mêmes : toutes les personnes interrogées insistent à l'inverse pour dire qu'une des qualités de ce salon en tant que lieu de vente est de supprimer la « pression à l'achat ».

Le salon n'est pas un lieu de vente habituel dont la rentabilité se mesurerait au seul nombre de bouteilles vendues. Certains ont tout vendu au bout de deux ou trois jours, d'autres auront tout donné à déguster ; tous deux reviennent régulièrement. L'auteur du vin est présent sur le salon comme un écrivain dédicace ses livres ; il n'est à ce moment pas directement engagé dans la vente. Dans l'interaction que nouent les visiteurs avec le vigneron, la dimension économique de la vente du vin est rapidement mise à l'écart : les vignerons sont toujours décrits comme des représentants de leurs vins, jamais

comme des « vendeurs ». Pour renforcer cet effet, les producteurs affichent de nombreux avis, jugements, notes donnés sur leur production par des critiques. Ils se dégagent ainsi de la nécessité de montrer eux-mêmes que leur vin est bon. Ils affichent également les tarifs. Cette grande transparence commerciale leur permet de déléguer à leurs visiteurs l'examen de la qualité, du prix, de l'adéquation entre les deux et de ne pas entrer dans leur discussion. D'une manière générale, les visiteurs du salon soulignent le caractère peu « commerçant » des vignerons exposants :

> « … ici, c'est vraiment l'occasion que l'on trouve rarement ailleurs de n'avoir que des vignerons, non pas des négociants, qui sont en général très chaleureux, très sympas et très ouverts, prêts à discuter. Il n'y a pas cette pression de devoir acheter. On peut discuter. On peut rester 1/2 h 3/4 h en discutant avec le vigneron ce qui est super chouette… » (amateur 1, ACVP, p. 1)

Ils donnent en effet à goûter à toute personne sans distinction, sans question, ni commentaires, tous les vins qu'ils ont apportés pour le salon. Mais cette mise à l'écart de « l'intérêt économique » n'induit pas une mise en relation plus immédiate ou facile.

- *« D'abord qu'est-ce qui est agréable, qu'est-ce qui vous plaît ?*

> - Hum… je pense que c'est surtout l'échange, la discussion, l'échange avec la personne, la curiosité aussi de voir le vin dans un verre et après de pouvoir le prendre, de pouvoir le sentir… qu'est-ce que cela va donner ; il y a plein de choses qui vont ensemble, si la personne en face est sympa et ouverte… on a quand même du mal à rester complètement objectif par rapport au vin, parce que forcément il plaît plus qu'un vin d'une personne qui est moins agréable… moins ouverte… » (amateur 1, ACVP, p. 1)

L'amateur ci-dessus indique deux modalités d'articulation possible avec le vigneron : il peut être une personne qui connaît son vin, sait en parler et aider ses clients ou visiteurs à le connaître, le sentir et l'apprécier ; mais cette aide n'est pas immédiate, il appartient à l'amateur et au vigneron de produire leur rapprochement.

Les différentes manières dont le producteur envisage la façon dont il va interagir avec ses clients sont liées à un certain nombre de signes qui, selon lui, accompagnent la relation de ses visiteurs avec les vins :

- *« À quoi se différencient tes clients ?*
    - La façon de déguster, s'il a l'habitude ou pas, la tenue du verre, la manière de le remuer. Et puis le discours, s'il crache, s'il reste une heure sur les techniques, c'est un pro, un discours plus simple, "c'est bon", "cela me plaît", en quelques minutes, cela s'épuise. Les gens sont très demandeurs, ils peuvent rester une heure, ils font tout le salon, ils parlent des autres. Un pro demande à goûter quel que soit le prix, les normaux s'occupent du prix et demandent le tarif. Certains achètent des AOC, quand ils voient Saumur et pas Saumur Champigny, ils peuvent se poser des questions. Parfois ils font le pas, viennent goûter… Soit ils sont pleins de certitudes et ne bougent pas, soit ils écoutent, c'est compliqué. Soit il y a un tilt, soit le gars pense que tu lui racontes des histoires. […] L'amateur, il demande comment cela vieillit, évolue… combien de temps il faut compter pour le boire, ce type d'info. » (PG, producteur, NTTV, p. 2)

La politesse et le respect étant généralement de mise, il est très difficile d'obtenir des amateurs qu'ils parlent spontanément d'échecs dans leur interaction avec les vignerons. Quand elle est un succès, elle n'est guère explicitée, le vigneron est alors juste qualifié de bon, de personne de confiance… Il est donc difficile de partir des dires des visiteurs pour analyser la manière dont ils interagissent. Nous ne pouvons que l'inférer à partir des échanges souvent très laconiques – « il est bon ! » – que nous avons pu relever [31].

31 Dans tous les cas, nous n'avons sur ce point que quelques notes, prises de mémoire. Il était absolument impossible d'enregistrer ni même de prendre de notes au vu des visiteurs, qui s'en inquiétaient aussitôt.

Les interactions supposent, pour reprendre la formulation proposée par l'analyse interactionniste, une « présentation de soi » [32]. Pour certains visiteurs ou vignerons, elle est explicite et réfléchie :

> « Ils [les vignerons] sont souvent dithyrambiques, mais c'est normal puisque c'est eux qui font [les vins]. C'est amusant parce qu'ils pourraient parler des heures de ce qu'ils font. Et cela c'est… et suivant les régions, ils sont plus ou moins durs. En Bourgogne, ils observent, ils attendent… c'est très dur de dérider des bourguignons. Par contre si on déguste bien alors là, ils sortent tout ; je me souviens chez Groffier, on a eu des verticales de Bonne Mares monstrueuses, à la fin on n'arrivait plus à suivre, parce que Mme Groffier avait estimé que nous dégustions bien. » (EM, amateur, p. 23-24)

L'amateur, surtout s'il se pense réflexivement d'un type différent ou meilleur, plus accompli que d'autres, peut volontairement l'afficher dans la perspective d'orienter le vigneron. Symétriquement, la présence sur le stand des médailles, du press book, de photos de la cave, du vignoble, de cartes de géographie, de décorations peut être interprétée comme une façon de « se présenter » aux visiteurs et de « pré-engager » l'interaction. Pourtant, nombreux sont aussi les visiteurs comme les vignerons pour qui il n'y a pas nécessairement de lien entre le vin qui est produit par une cave et « la présentation » du stand, ou pour qui ce lien peut être fallacieux, ou pensé à mauvais escient sans rapport impératif ou direct avec l'interaction.

Les objets qui sont articulés à la relation n'imposent ni leur présence, ni aucune interprétation. Elles dépendent à chaque fois de la manière dont les acteurs appuient, stabilisent leurs relations pour parvenir à « sentir », « savoir », « juger ».

L'articulation par « les goûts »

32 E. Goffman, 1973, La mise en scène de la vie quotidienne. T1, la présentation de soi ; T2, les relations en public, Paris, Minuit.

L'amateur qui cherche un ajustement précis à lui-même par « ses goûts » est sans doute celui qui vient sans préparation préalable, souvent seul, et choisit « au hasard ». « L'échange » avec le producteur ne lui est pas « nécessaire ». Dans le cas ci-dessous, il se contente d'un simple bavardage avec lui :

> *« - Ce qu'il y a de particulier ici, c'est les producteurs*
>
> - Oui
>
> *- C'est important*
>
> - Oui, moi je trouve cela très sympathique. J'aime bien parler avec les gens des régions d'où vient le vin… C'est vrai que c'est pas… très très … important, mais c'est sympathique.
>
> *- C'est-à-dire que ce que dit le vigneron … de son vin n'est pas déterminant ? C'est pas cela qui va vous faire acheter ?*
>
> - Non
>
> *- C'est pas parce que à lui il lui plaît que…*
>
> - Non, vraiment !
>
> *- Mais si la personne est sympathique, si elle sait parler de son vin, cela rend le vin meilleur ?*
>
> - Oui. Dans les grandes surfaces on ne peut pas vraiment déguster déjà… Peut-être les prix sont aussi bien qu'ici, mais on ne peut pas déguster, tranquillement, pour moi c'est vrai que ce qui est important, c'est les gens de la région qui viennent… et justement cela fait le charme de ce salon. » (amateur 6, ACVP, p. 15)

Comme le précise ce visiteur, ce que « rajoute » le producteur est de l'ordre du charme de la « situation » ; il ne modifie pas « sa perception du vin ». Fortement appuyé sur « sa perception » qu'il sait différente de toutes les autres, il goûte, « bavarde », et s'en va.

Parfois en revanche, le bavardage peut donner des signes d'une concordance entre le vigneron et le visiteur :

> « - Moi je sais que je me laisse quand même assez influencer par la personne qui est en face de moi. Je sais que je recherche quand même une certaine … si j'arrive à parler de cette même chose qu'on est en train de déguster à peu près dans les mêmes termes, si on se comprend bien, je sais que c'est un point qui favorise largement mon achat. » (amateur 5, ACVP, p. 13)

Cette convergence, que certains disent « de goûts », peut alors promettre une certaine similitude entre le vigneron et l'amateur qui augure bien de la qualité de l'ajustement à « ses goûts » que ce vin réalise.

L'articulation par « le vin »

Le cas de celui qui, à l'inverse, s'appuie essentiellement sur « ce que le vin est » est plus complexe : il dépend du ou des registres qu'il utilise pour saisir le vin. Quand il s'agit du « goût » du vin, l'aide du vigneron est souvent vue comme précieuse, comme celle du sommelier, pour aider à expliciter ce « goût ». Le vigneron ci-dessus faisait déguster deux de ses vins en insistant sur le fait que les raisins étaient identiques mais subissaient deux vinifications différentes :

> - « Visiteur : Et cela se traduit comment les différences de vinification ?
>
> - Producteur : Celui là est vinifié traditionnellement, sans fermentation malolactique, la deuxième fermentation, et on conserve ainsi toute son acidité, toute sa fraîcheur, son fruit. Le second, je le laisse faire la malo à fond. L'acidité diminue et cela lui apporte ce gras en bouche, la rondeur, le fruit n'est plus aussi présent et l'on a la minéralité du chenin qui ressort.
>
> - Visiteur : C'est vrai qu'il m'a l'air moins acide, et moins fruité que l'autre. Et cela c'est dû à la fermentation… ?
>
> - Producteur : Oui, traditionnellement on ne fait pas la malolactique dans l'appellation. On privilégie le fruit et la fraîcheur. Mais là comme j'avais ces deux cuves que je vinifiais

> toujours séparément, parce que ce sont deux terroirs différents, des calcaires très actifs d'un côté et puis plus éteints de l'autre, j'ai eu envie d'accentuer ces différences par les vinifications, il y a quelques années. Et donc je laisse le vin des Amandiers faire sa malo. » (NTTV, p. 3)

En posant des questions, le visiteur « s'informe », il peut tenter d'intégrer ces éléments à « ce qu'il sait du vin » ; il peut aussi comme dans l'exemple ci-dessus tenter de les « sentir », de « se » rendre ces éléments « d'information » sur le vin pertinents. Mais cette mise en correspondance entre « perception sensorielle » et « caractéristiques du vin » n'est pas toujours aussi directe :

> - *« La rencontre avec le vigneron qu'est-ce qu'elle apporte ?*
>
> - Je ne sais pas comment vous dire, c'est comme la rencontre avec l'artiste qui a peint un tableau. Pour moi c'est essentiel. C'est la rencontre avec le musicien après le concert, en classique bien sûr. C'est des moments quand même un peu exceptionnels. Ils en rencontrent beaucoup ; moi aussi j'en rencontre beaucoup. Mais il y a une identification, une valeur humaine sur la chaîne.
>
> - *Au sens que dans le dialogue il se passe quelque chose*
>
> - Pour moi, je pense que cela rentre pour un bon tiers dans l'achat d'un vin, pour moi. » (amateur 7, ACVP, p. 18-19)

Dans ce cas, la « connaissance » de l'auteur semble « grossir » l'objet goûté, lui donner un « surplus de valeur ».

Un ajustement toujours reconstruit

Pour introduire le vigneron dans sa relation, l'amateur doit l'adapter, suspendre au moins momentanément « ses goûts », ses « connaissances », tenter d'y articuler « ce que le vigneron dit de son vin » par une évaluation de « ses goûts », par un tri entre « ce qui relève des connaissances d'un professionnel » et « ce qui peut être pertinent pour un amateur comme moi ». Il peut « faire le pas » et poser des questions, ou se présenter comme amateur particulier, avec ses « goûts », ses « habitudes », pour que le vigneron puisse lui

aussi réaliser ce travail d'ajustement. Mais il peut aussi à l'inverse ne pas s'engager dans cette aventure incertaine et rejeter le travail d'articulation avec « ce que le vigneron dit », à cause des « facteurs d'influence » qui rendent le vigneron « technique », « expert », « partial »… voire « de mauvaise foi ». Toutes ces qualifications sont autant de registres plus ou moins concordants, que les amateurs relient, comparent, enchaînent ou maintiennent indépendants pour faire place au vigneron et y articuler leur relation, eux-mêmes et le vin.

Pour limiter la variabilité de la saisie du vigneron, le visiteur peut toujours avoir recours aux jugements et qualifications produits par d'autres. Grâce à un enchaînement qui prend fin lorsque le visiteur le souhaite, et que l'on peut résumer sous forme d'un « faisceau d'indices convergents », appellation, réputation, sourire ou expression du vigneron…, il peut stabiliser l'examen de « sa perception », de la « qualité du vin » pour se concentrer par exemple, sur l'ajustement à « ses goûts » ou au contraire sur « les goûts du vin ».

Si un tiers peut donc apporter une aide pour faciliter un ajustement entre un dégustateur et un vin, il peut aussi le rendre plus difficile. L'interaction avec le producteur dépend donc a priori de la manière dont l'introduction du vigneron peut recomposer ou recompose effectivement, bouleverse, dénoue, stabilise… la relation entre le visiteur et le vin. Les visiteurs qui venaient au stand où nous avons réalisé la majeure partie de nos observations « connaissaient » souvent les vins de Loire et tenaient pour « acquise » leur « qualité ». Au contraire, ceux qui venaient « par hasard », par « curiosité »… s'en allaient la plupart du temps sans faire de commentaire, devançant l'impossibilité d'introduire dans leur relation « ce que le vigneron disait » de son vin.

Les amateurs et le vin : une relation « collective »

Au salon des caves particulières, le vigneron constitue donc un lieu de médiation, d'appui de la relation entre les visiteurs et le vin très important. Et les interactions qui se nouent au stand dépendent totalement de la manière dont il est capable de se glisser dans la relation entre le buveur et le vin afin de renforcer l'ajustement entre les deux. Mais le vigneron n'est bien entendu pas le seul tiers à s'introduire comme médiateur. Les visiteurs utilisent aussi des guides comme porte-parole des vins. Souvent ils viennent à plusieurs : dans ce cas, les dires d'autrui sont selon les cas à évaluer comme appuyés tant sur le produit que sur un autre dégustateur. Cette dernière situation est encore plus sensible dans le cas d'interaction avec d'autres amateurs du salon, inconnus, en train de déguster à un stand les mêmes vins.

Finalement l'introduction de tiers dans la relation entre le vin et l'amateur apparaît d'une très grande généralité en même temps qu'elle nécessite de l'amateur un travail souvent réflexif d'adaptation-reconstruction de sa relation. Du jugement par le visiteur de la possibilité « d'introduction » du tiers dépend son interaction ; de la stabilisation des articulations entre tous les appuis dépend sa possibilité de produire des connaissances ou jugements sur lui-même, sur le vin, sur les autres.

De multiples formats de mise en relation

L'ajustement qui est recherché, deviné ou produit entre soi-même et le vin dans ce salon se fait donc par une mise en relation qui s'appuie sur une connaissance de soi, du vin, et sur les connaissances des autres sur soi-même et le vin et donc la connaissance des autres. La relation qu'entretient un buveur avec le vin n'a rien d'un face-à-face plus ou moins prédéterminé, mais relève plutôt d'une construction aux agencements multiples, tous interdépendants. Le salon, nous l'avons vu tout au long de cette analyse, met à la disposition des

visiteurs des outils, des dispositifs variés pour les aider à produire cet ajustement : identification de leurs « goûts », de leurs « perceptions » ; des « qualités », « caractéristiques », « goûts » des vins. Mais les modalités, les formats de cet ajustement varient selon les amateurs : si la plupart s'attachent à un ajustement minutieux, incertain, toujours reconduit entre des éléments mouvants et toujours provisoirement mis en relation, d'autres "polarisent" leur relation, tantôt sur « le vin », tantôt sur « eux-mêmes ». Dans le premier cas, il s'agit de suspendre au moins momentanément sa perception, son goût, son opinion sur un vin pour tenter de produire l'ajustement de sa perception à « des qualités » momentanément stabilisées ; dans le second, il s'agit au contraire de rechercher parmi un grand nombre de vins aux caractéristiques variables, ceux qui sont ajustés à soi-même comme dégustateur, connu pour sa « sensibilité », ses « préférences », ses « goûts ».

Ces ajustements peuvent, comme c'est le cas dans le salon, provenir d'un travail des corps, d'une introspection de « ce que l'on sent ». Ce travail des corps est aidé par quelques dispositifs du salon ; il peut être volontairement entraîné par la pratique « d'exercices » chez soi ou l'emploi de techniques de dégustation particulières comme la dégustation comparative systématique ou à l'aveugle ; ces ajustements peuvent aussi engager le recours d'éléments identifiés par l'amateur comme « facteurs d'influence » sur le « goût » du vin, tels le verre, le moment, l'âge du vin, le plat d'accompagnement, le type de repas, l'humeur, « l'information » sur le vin… le nombre de ces facteurs est très élevé et fortement lié à chaque dégustateur :

> « 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. 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. » (EM, amateur, p. 24)

Avec la multiplication de ces « facteurs », la mise en relation aux vins peut devenir extrêmement équipée, prendre appui sur un nombre croissant de "médiateurs" de la relation. En fin de compte, c'est sans doute cette activité d'accumulation, d'articulation entre des nombres parfois considérables d'expériences qui dotent l'amateur de cette « habileté » à s'ajuster, lui-même, parfois également à ajuster les autres et à s'ajuster aux autres, habileté qui est reconnue par les amateurs comme signe du « grand » amateur.

L'écoute à la question

(Antoine Hennion, avec les participants des séances analysées)

Le propos de ce chapitre est de recueillir, de façon provisoire et très ouverte car il s'agit d'un travail en cours, les réflexions collectives d'un séminaire [33] qui, à partir de quelques prémisses partagées sur lesquelles nous allons revenir, s'est donné comme objet de travailler sur l'écoute en montant une série de dispositifs expérimentaux.

Par résultats et expériences, il ne faut pas entendre que, tels des physiciens ou des éthologues, nous ayons revêtu des blouses blanches et transformé en cobayes quelques volontaires rémunérés pour les soumettre à des tests réglés. Le propos n'est pas de mesurer le mieux possible les réactions d'un auditeur à l'audition d'un objet considéré comme donné. Il n'est pas non plus, sur un mode plus critique, d'extraire de leurs réactions les fondements objectifs d'une écoute, d'un plaisir ou d'une relation au sonore et à la musique qu'ils ne vivraient d'ordinaire qu'à travers des représentations subjectives en grande partie aveugles aux déterminations véritables de leur écoute. Car sommes-nous si sûrs de savoir ce qu'est la musique ? N'est-ce pas déjà faire

33 Réunissant le groupe de recherche Musiques/Pratiques (en particulier E. Buch, R. Campos, V. Dobbeleir, J.-M. Fauquet, A. Hennion, M. Jouvenet, S. Maisonneuve, O. Roueff, G. Teil, A. Yaneva, qui ont organisé ou commenté diverses séances), les membres du séminaire CSI-Ecole des Mines/CNRS de J.-M. Fauquet et A. Hennion, et certains doctorants du CSI.

beaucoup d'hypothèses, que de prendre comme une évidence qu'il s'agit de se mettre devant une source sonore et de l'écouter en essayant vaillamment, en fonction de ses compétences et de son histoire personnelle, sinon d'y percevoir un sens, au moins d'éprouver quelque chose – sensations, émotions, significations ?

En un sens, on peut même dire que c'est la démarche exactement inverse que veulent suivre nos tentatives expérimentales. Ne pas prendre la musique comme un acquis, mais comme un résultat problématique, incertain, dépendant de ce qu'en fait son auditeur. Et symétriquement, ne pas considérer les « écouteurs » comme des informateurs passifs dont le savant a besoin pour construire ses données et sa théorie à leur insu, mais au contraire prendre l'auditeur de musique comme une sorte de mercenaire à notre solde, en faire notre expert de l'écoute. Dans l'instant, d'abord : l'un de nos objectifs est de profiter de l'immense savoir-faire qu'il déploie pour rechercher ce qu'il préfère, gérer son plaisir, évaluer, essayer, juger en situation ou retarder ses diagnostics, et de tenter avec lui d'en mettre à l'épreuve certaines modalités ; mais, au delà de ces astuces locales, c'est aussi dans la durée que les auditeurs ont été les bâtisseurs de leurs propres oreilles, en forgeant un cadre à leur écoute : tant au niveau personnel que collectif, les écoutes ont une histoire (il faut alors les mettre au pluriel) ; elles ne se réduisent pas à la vibration d'un tympan, elles ont dû se fabriquer à travers l'invention de formats et de répertoires, de dispositifs et de dispositions, tous éléments que les amateurs des divers genres ont peu à peu mis au point en les discutant passionnément entre eux.

Une telle conception de l'auditeur, plus généreuse que celle qui n'en fait qu'un récepteur de musique et l'objet passif des mesures de divers savants, n'est pas sans conséquences. D'abord, sur l'enjeu même de l'expérience : elle ne se donne pas « la musique » comme point de départ, mais comme point d'arrivée. L'objet musical n'est pas déjà là, prêt à subir les diverses écoutes qui

s'emparent de lui, et que nous pourrions ensuite mesurer. C'est son surgissement même qui est en question, et c'est bien pour cela que la coopération de l'auditeur à la définition de ce qui se passe est nécessaire : c'est aussi ce qui fait la différence entre mesurer l'audition de divers sons, et analyser l'apparition d'un moment de musique. Cohérente avec la posture que nous venons de décrire, notre méthode consiste moins à isoler de son contexte l'écoute ordinaire pour en préciser les variables en laboratoire qu'à l'inverse, en rapportant de façon critique aux limites de la situation artificielle que nous créons les échecs, les biais, les impossibilités de réaliser la félicité de l'écoute en laboratoire, de mieux prendre ab absurdo la mesure de l'importance de ces conditions et de leurs évolutions dans les diverses situations ordinaires de l'écoute musicale – chez soi, seul ou en groupe, en concert, à la radio ou en disque, en fond sonore, désormais aussi sur ordinateur et via Internet, etc. – situations réelles vers lesquelles nous serons en définitive renvoyés. Autrement dit, si la situation de laboratoire nous permet d'approcher l'écoute musicale réelle, c'est surtout indirectement, par ses manques : ils soulignent tout ce dont il est nécessaire d'être muni pour pouvoir en réalité écouter de la musique, et y trouver son compte.

Cela présente aussi l'avantage, non négligeable pour nous en tant que chercheurs, d'autoriser un optimisme que les nombreux « ratages » de nos séances auraient pu entamer : les échecs deviennent féconds – ils ressemblent d'ailleurs aux nombreuses déceptions qui marquent la dure carrière de l'amateur. C'est que, pour lui comme pour nous, il ne suffit pas de passer de la musique pour qu'il y en ait… Il ne tient qu'à nous, en prenant ces échecs comme les meilleurs indices de ce dont il est question dans tel ou tel cas d'écoute réelle, que nos montages n'ont pas réussi à reproduire, de les promouvoir ainsi au rang de révélateurs caustiques de la pertinence de nos présupposés, de nos attentes, de nos interprétations. C'est pourquoi, mais nous l'assumons

vaillamment, la présente tentative de compte rendu ressemblera plus au suivi en direct d'un difficile apprentissage qu'à la confirmation empirique d'hypothèses bien assurées. Mais, pour pouvoir en juger, il est nécessaire que soient d'abord exposées ces hypothèses et ces questions, théoriques et méthodologiques, que nous voulions mettre à l'épreuve de l'écoute.

La musique n'est pas la partition

Nous ne voulions pas « construire », par des techniques d'observation spécifiques, un auditeur sur mesure, mais redonner sa place à ce personnage bien peu considéré par la musicologie et les analyses musicales : il s'agissait aussi de revenir sur une absence paradoxale dans ces disciplines. Au fur et à mesure que dans la musique elle-même, historiquement l'œuvre d'auteur devenait la modalité spécifique de la création, les disciplines de l'écrit se sont alignées sur cette redéfinition et, réduisant la musique à la partition, se sont débarrassées de l'auditeur en l'envoyant chez le psychologue et l'acousticien. Quelques travaux historiques récents ont bien commencé à le prendre en compte [34], mais il s'en faut de beaucoup pour qu'on puisse parler pour autant d'une présence en continu de l'« écouteur » de musique, dans les analyses musicales.

Or loin de pouvoir être justifiée par l'importance croissante de la partition dans la musique classique, cette façon qu'a eue la musicologie de s'embarquer avec la musique qu'elle étudiait sur le vaisseau si imposant de l'écriture, l'a rendue aveugle à un déplacement qu'elle accompagnait de trop près pour en percevoir le caractère radical. Au lieu d'en mener l'analyse historique et technique, elle en devenait elle-même à la fois l'un des effets et

34 Voir M.S. Morrow, Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution, Stuyvesant NY, Pendragon Press, 1989, J.H. Johnson, Listening in Paris: A Cultural History, Berkeley, University of California Press, 1995, W. Weber, "Did people listen in the 18th century?", Early music november 1997: 678-691.

l'un des moteurs : même et surtout si, en musique classique, la performance s'appuie désormais de façon centrale sur l'écrit, on ne peut saisir le sens de cette transformation, de cette « graphomorphose » de la musique, qu'à condition de la prendre elle-même comme objet, et non de l'avaliser en ne traitant d'abord la partition que comme une simple transcription, neutre, de la musique elle-même, puis bientôt, à l'inverse, en ne faisant de la musique qu'une conséquence presque superflue de ce qui est déjà dans la partition…

Mettre l'accent sur l'écoute, c'est donc aussi, de façon privilégiée dans le cas de la musique classique, inviter l'analyse musicale à redéfinir son objet, en détachant le phénomène musical de sa notation écrite. Non pour négliger ou critiquer celle-ci au nom d'un privilège spontanéiste accordé à la « musique vivante » – une telle notion, sans contraire (qui parle de « musique morte » ?), n'est qu'une tentative illusoire pour prendre une revanche imaginaire sur une suprématie qui n'en reste pas moins toujours accordée à l'écrit – mais au contraire pour donner toute son importance à cette soumission nouvelle de la musique à la raison graphique [35] : l'écrit n'est pas un état naturel de la musique ; comme tout passage par un médium nouveau, s'il entraîne une transformation de la musique (ce qui a été étudié, pour la composition et l'exécution), il entraîne aussi et surtout la formation d'une écoute nouvelle.

Ce sont les écouteurs qui font la musique… [36]

Que se passe-t-il donc, si l'on fait l'hypothèse que c'est l'écoute qui fait la musique, et non l'inverse ? L'idée en implique tout de suite une autre : comment libérer l'écoute ? Car pour l'heure, même si les psychologues de la

35 Voir J. Goody, La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage, Paris, Minuit, 1979.

36 Pour paraphraser le fameux « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » de Marcel Duchamp.

musique se sont penchés sur elle pour lui tâter le pouls, elle est bien pâle dans sa prison dorée ; captive figée, isolée de son contexte, elle est soumise aux sévères injonctions à la conformité que, par la voix de chevaliers servants aussi nombreux que jaloux, les « œuvres elles-mêmes » lui imposent. S'ils ne cessent de se battre entre eux pour faire chacun triompher la loi et les principes qu'il défend, tous sont d'accord sur un point, il faut soumettre cette rebelle. Les candidats se pressent, indiquant la marche à suivre et proposant une discipline, pour lui montrer qui est le maître : pour les uns, il n'y a pas de mystère, tout est affaire de travail et de pédagogie, la clé est dans le solfège et l'entraînement d'une oreille ; pour d'autres, adeptes de la théorie musicale, la question ne se pose même pas, la bonne écoute n'est que l'effet naturel de la puissance des structures tonales ; du côté des philosophes, quelques rares esthéticiens refont le pari de Kant et misent tout sur la compétence transcendantale du sujet à apprécier la Beauté, mais la plupart d'entre eux sont revenus d'une posture aussi radicalement indifférente aux œuvres en tant que telles, et conçoivent à l'inverse plutôt l'écoute comme une sorte d'effacement volontaire de soi face à l'autonomie radicale du programme porté par l'œuvre ; pour d'autres encore, théoriciens néo-kantiens ou expérimentateurs attirés par les nouvelles sciences, l'écoute ne fait que refléter les compétences cognitives d'un sujet musical et les capacités de l'oreille anatomique, explorées par de nouvelles techniques de mesure ; mais plus ordinairement, enfin, pour la plupart des auditeurs, et surtout pour les critiques et les commentateurs, la bonne écoute ressemble surtout à de la bonne volonté : elle n'a qu'à s'efforcer de suivre le chemin tracé par les fameuses « intentions » du compositeur.

Ainsi réduite à la bonne application d'un mode d'emploi, l'écoute est toujours asservie, elle n'est qu'un pauvre envers de la musique. Ce n'est pas celle que nous visons : non pas une écoute en creux, le négatif de la musique, mais une écoute présente, celle d'un auditeur participant à la production de la

musique qu'il écoute, à l'image du lecteur de l'analyse littéraire ou, avant cela, de la figure de celui que Proust dépeint [37] : un auditeur (un lecteur) qui soit acteur de la musique (de la littérature), fait d'une somme d'attitudes non pas devant la musique mais dans la musique. Et ce retour de l'auditeur en appelle beaucoup d'autres, celui du contexte local, des lieux, espaces et moyens de l'écoute, celui de ses entraînements corporels, celui de ses cadres historiques, celui de ses collectifs et de ses sélections sociales. Car il ne s'agit pas, face à l'autonomie de la musique, d'adopter un sujet musical non moins autonome et, aussitôt, de le prendre à son tour comme objet d'analyse en le coupant de sa production historique, et de son auto-production en situation : non, lui aussi est un effet de l'écoute, au même titre que la musique. On voit mieux la difficulté et l'intérêt de cette notion d'écoute, précisément en ce qu'elle se détache de la seule activité d'un sujet donné face à un objet donné pour apparaître comme une disposition corporelle, affective et mentale, mais aussi collective, une disposition induite par les objets sonores et musicaux soumis à l'attention de l'écouteur, mais aussi étroitement tributaire des dispositifs matériels et techniques, au sens large, de la prestation musicale, et par là même, une disposition contingente, variable, et inscrite dans une histoire.

Prendre l'écoute comme angle d'attaque pour comprendre la musique, ce n'est pas sonder les profondeurs intérieures et les états d'âme d'un sujet arbitrairement isolé pour les besoins de la cause : c'est au contraire s'interroger sur la compétence historique qui s'est peu à peu constituée à écouter de la musique comme musique. Il ne s'agit pas de se substituer aux disciplines qui placent les œuvres au cœur de leur travail mais, à partir de cas concrets, d'inventer des méthodes, des dispositifs d'expérience et des modes d'écriture afin de mieux armer les disciplines historiques et sociologiques lorsque, à côté

37 Dans la préface de Sésame et les Lys de John Ruskin.

de la musicologie ou de la théorie musicale, elles se penchent sur la musique, et leur permettre de prendre en compte les aspects sonores et musicaux de la réalité qu'elles étudient, d'intégrer à leur façon les caractères et les effets de la musique. L'enjeu est important : sortir de l'opposition stérile entre des savoirs musicaux qui rejettent les analyses sociales dans un « autour » de l'œuvre accessoire, et des analyses sociales qui, faute de s'être dotées de « prises » suffisamment spécifiques pour se saisir de leur objet, soit ne s'occupent modestement que des aspects non musicaux de la musique, soit, faisant de nécessité loi, 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 » : la critique semble radicale, mais elle ne fait que reproduire la dualité à laquelle elle s'attaque.

L'auto-validation des théories par les expériences

A ce point, ni la musicologie ni la sociologie ne nous sont d'un grand secours. La musicologie n'est pas une science expérimentale. Elle ne « produit » pas ses objets en laboratoire, elle en hérite. Elle travaille sur archives et sa démarche est essentiellement historique et analytique. Sa réflexion méthodologique (lorsqu'elle existe) porte sur le statut de ses sources, sur ses propres techniques d'analyse et d'écriture, non sur l'invention de procédures réglées capables de confirmer ou non ses hypothèses. La sociologie, si elle pratique l'observation, l'enquête et l'entretien, n'est pas non plus une science expérimentale : qu'elle soit pragmatique, à l'américaine, et ne mobilise les concepts qu'à l'économie, pour faire dire le plus de choses à un matériau empirique, ou qu'elle soit plus théorique et critique, à l'européenne, son travail d'enquête servant de support et de garant à des élaborations conceptuelles systématiques, elle aussi est avant tout une discipline interprétative. Elle ne crée pas ses données artificiellement, elle les extrait, les met en forme et les élabore

à partir du monde existant – même si, comme dans le cas de la réflexion historique en musicologie, cette élaboration n'est pas neutre et exige une conscience réflexive de sa propre intervention dans cette mise en forme. Pour reprendre la formulation de la linguistique, discipline où existent les deux façons de travailler, musicologie et sociologie travaillent avant tout sur des réalités « attestées », non sur des artéfacts ou des objets spéculatifs.

Du côté de la psychologie et, plus récemment, des sciences cognitives, il existe bien en musique une tradition expérimentale [38]. Sur ce versant, la difficulté tient moins à l'absence de solutions qu'à leur trop grand nombre et à la trop forte prétention de chacune à apporter ses réponses, à se porter candidate pour fournir un compte rendu exhaustif, « sans reste », de l'effet musical. Les visées et les postulats de ces disciplines, tant sur la nature de la musique et de l'auditeur que sur l'épistémologie de l'expérimentation, se situent aux antipodes de la problématique de l'écoute que nous cherchons à élaborer, du type de présence que nous voulons essayer de saisir – à tel point que la comparaison systématique de nos tentatives avec les méthodes expérimentales des psychologues et des cogniticiens nous a aidés à mieux définir cette problématique, à réfléchir aux implications d'un dispositif de mesure ou d'enquête, à préciser le statut à donner à l'objet musical, au contexte de l'écoute, à la position et à la parole de l'auditeur. Nous ne cherchons pas la vérité dans les extrémités, mais dans les intermédiaires. Nous ne collaborons pas

38 Voir par exemple D. Deutsch, ed., The Psychology of Music, New York, London, Academic Press, 1982 ; J. A. Sloboda, L'Esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique (orig. 1985, The Musical Mind), Bruxelles-Liège, Mardaga, 1988 ; D.J. Hargreaves, A.C. North, ed., The Social Psychology of Music, Oxford, Oxford University Press, 1997 ; on trouve dans A. Zenatti, éd., Psychologie de la musique, Paris, PUF, 1994, une bonne présentation en français des divers problèmes abordés par la psychologie de la musique, de la perception du son et de l'acoustique ou de l'étude des fonctions cérébrales à l'analyse sémantique des structures du langage musical et au rôle de l'éducation ou du contexte social, en passant par des cas d'école comme l'oreille

à la production d'un sujet musicien et d'un objet musical toujours plus purs et autonomes. Et s'il est nécessaire de reconnaître l'efficacité performative et circulaire sur l'écoute et la musique elles-mêmes d'un tel travail de purification, il faut d'autant plus clairement relever la nécessité contradictoire où se trouve ce travail de toujours s'appuyer sur de nouveaux moyens pour redéfinir continûment ce qu'est la musique : celle-ci n'est musique que si elle est refaite musique, c'est-à-dire non seulement rejouée, mais sentie à nouveaux frais, réinvestie, reprise, indéfiniment transformée [39].

Autrement dit, au delà de l'écoute, c'est le statut interprétatif de nos disciplines que la question des effets de la musique sur un auditeur met en cause : la neutralisation analytique ou historique, les diverses méthodes d'objectivation qui, dans la salle d'opérations aseptisée où, inconscient, il livre ses entrailles, permettent d'isoler et de disséquer un objet protégé des microbes de la rue, n'ont rien de « neutre ». Esthétique, psychologie et sciences cognitives, analyses musicales fondées sur des modèles divers, voire opposés… : ces disciplines produisent de façon circulaire la pertinence et la validation de ce qu'elles mettent à jour. Pour la musique, elles sont taillées pour faire apparaître des structures, des formes et des langages, voire des filiations et des genèses. Mais leur technique même d'examen « place » toute la musique dans l'objet inanimé qu'elles clouent sur la table, en martelant leurs principes fondateurs sur la nature de l'objet musical : les effets sont les résultats de propriétés formelles

absolue et les surdoués. Toutes questions, on le voit, très éloignées, paradoxalement, de ce que nous visons.

39 Le cas modèle est celui des « retours à », cf., sur le renouveau baroque, A. Hennion, La passion musicale, Paris, Métailié, 1993, ch. 1, ou R. Campos, 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. En un sens, la filiation est plus directe avec certaines approches de la phénoménologie – mais dans une version plus fermement empirique et historique, moins centrée sur l'auto-introspection du sujet, que celle qu'en a magnifiquement déployée M. Merleau-Ponty, par exemple dans Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964.

inscrites dans les sons, les langages et les œuvres, la réception est analysée lorsqu'on a explicité et formulé en un méta-langage clair des principes d'organisation et de structure latents dans la musique écoutée et reconnaissables par le sujet musical. La perception est déterminée par le matériau – quitte à ouvrir la voie à l'analyse des biais et décalages de la perception effective par rapport à la perception idéale qu'une bonne analyse musicale dégage des morceaux eux-mêmes. La psychologie expérimentale a corrigé les présupposés trop manifestement idéalistes de ces approches, en mettant au point des protocoles d'expérience sur les effets mesurables de pièces de musique, mais toujours par rapport à la « perceptibilité » des structures « internes » des œuvres – c'est le fameux « niveau neutre » de J. Molino [40], une expression qui a fait florès, sans doute parce que, en un temps de sociologisme triomphant, elle rhabillait d'habits neufs pour les sémiologues le vieux projet d'une analyse interne et structurale des œuvres, qu'elle donnait comme toujours possible. Mais l'intitulé même de ce « niveau » redoublait le problème qu'il voulait résoudre, soulignant le caractère indéfinissable du lieu visé : le mot choisi pour le désigner niait doublement l'existence qu'il croyait affirmer, faisant de lui un neutre, « ne-uter », ni l'un ni l'autre, ce qui n'est repérable ni dans la production ni dans la réception musicales.

Réciproquement, si l'on refuse cette hypothèse d'une musique qui contiendrait elle-même ses propres effets, on perd aussi le confort d'une analyse externe, n'engageant pas un expérimentateur qui s'était jusque là commodément transformé en chirurgien : c'est que la question n'est plus de disséquer toujours plus profondément les entrailles des œuvres, elle est de savoir ce que l'on peut connaître des choses sans les goûter…

40 J. Molino, « Fait musical et sémiologie de la musique », Musique en jeu 17 (1975): 37-62.

Feuilles d'album

Quelles expériences tenter à partir de telles hypothèses ?

Il est plus aisé de définir ce qu'on refuse que ce qu'on veut faire. L'idée qui régit l'organisation des séances est de partir des situations où le musique est jouée, entendue, interprétée et commentée, pour travailler sur la façon dont s'anime le couple musique-amateur, et de faire cela à travers un accès privilégié : l'activité critique des « écouteurs » eux-mêmes, lorsque, à partir d'un passé inégalement partagé, ils discutent entre eux, comparent, reviennent sur leurs premières impressions, renvoient à d'autres expériences, relativisent les conditions de l'écoute présente ou corrigent des avis passés, etc., nous ouvrant ainsi un passage vers ce moment décisif où le goût se cristallise. Moment intermédiaire, flottant, inassignable aux seuls sons autant qu'aux seuls goûts, qui fait se rencontrer et s'exprimer les uns par les autres des effets de plaisir et des jugements de valeur, des impressions personnelles et des expressions collectives, un événement instantané et une histoire.

Il fallait inventer nos protocoles expérimentaux de façon ouverte, en sachant que leur suivi réflexif aurait autant d'importance que les résultats eux-mêmes, pour faire progressivement apparaître l'objet de nos expériences – l'écoute comme événement, action, accomplissement – tout en contrôlant son apparition même. Car il ne s'agit pas d'oublier le caractère artificiel de la situation ainsi reconstituée en séminaire, et de « faire comme si » nous avions de cette façon accès à des moments d'écoute ordinaire. Au contraire, les séances ne peuvent apporter quelque résultat généralisable qu'à condition d'être elles-mêmes analysées comme des dispositifs spécifiques, dont l'influence sur ce qui arrive est prise en compte.

Vu des participants, le trait commun le plus évident de ces séances d'écoute collective est une conséquence directe du cadre du séminaire et de nos recherches : c'est de produire chez chacun de nous une disposition

ambivalente, une écoute double, hésitant entre l'obéissance à la consigne (consigne elle-même en partie exprimée, mais en partie aussi supposée, déduite, extrapolée de la situation) et la reconquête d'une maîtrise technique de « son » écoute, pour les plus musiciens, ou pour les autres, tout simplement d'un minimum de spontanéité individuelle. Il suffit de comparer une séance comme celles que nous avons montées avec une situation d'écoute personnelle, par exemple avec le simple choix de se passer le morceau en question chez soi, dans le cas où un tel choix est vraisemblable, ou avec le fait de tomber dessus par hasard à la radio, pour se rendre compte de la complexité des enjeux. Même face à une consigne aussi simple que « écoutez ceci, réagissez à cela », il se superpose chez chaque participant d'un séminaire de recherche une foule de personnages distincts, se pressant ou se dérobant pour y répondre : l'amateur, le connaisseur, mais aussi l'élève jugé sur son savoir, le goûteur jugé sur ses goûts, le camarade exposé devant les autres, le membre d'un groupe pris par la dynamique collective et ses jeux de rôles, et puis encore le sociologue, l'expérimentateur, le chercheur ayant son propre avis sur ce qui se passe, etc.

C'est qu'une consigne est toujours en partie une injonction contradictoire, un "double bind" : « soyez naturels, soyez vous-mêmes »… Loin de minimiser cette ambivalence, nous essaierons d'en accentuer la visibilité, tant au cours des séminaires que dans leur discussion ultérieure, pour qu'elle ne soit pas simplement versée dans la boîte des précautions de méthode initiales, qu'on s'empresse de refermer dès qu'on l'a remplie : en particulier, concrètement, nous tenterons de toujours mettre en scène

– le degré d'amateurisme des participants (au sens de l'existence d'un goût préalable pour le morceau ou le genre de musique en cause),

– leur savoir supposé, en qualité de doctorant ou de chercheur (en musique, ou sur certaines musiques, en musicologie, en sociologie, en histoire, etc.),

– l'effet collectif, lié au dispositif et à la dynamique de groupe de la séance,

– et enfin l'activité réflexive des participants sur l'expérience elle-même.

Imbertynences : une expérience par l'absurde (24/1/00)

Le projet, le problème à poser

Quelles différences pratiques cette problématique de l'écoute entraîne-t-elle, par rapport à une conception qui en fait un conséquent de l'objet musical et par rapport à des méthodes qui en font le support de mesures visant la structure universelle du langage musical ou les compétences du sujet musicien ? Pour faire apparaître activement ces différences, l'idée d'une séance préliminaire était de se remettre dans une situation expérimentale proche de celles qu'ont réalisées les psychologues de la musique (les expériences conduites par R. Francès ou M. Imberty [41]), mais en inversant l'objet de l'expérimentation : en faisant en réalité porter l'expérience sur l'expérience, non sur la musique. Une même question de départ : « Que se passe-t-il lorsque vous écoutez ceci ? ». Mais une attention exactement complémentaire : non pas se concentrer sur les effets d'un passage musical en essayant le plus possible d'isoler l'auditeur pour faire le départ entre ce qui tient à la musique, à des schèmes représentatifs universels, à l'apprentissage, aux influences culturelles ou contextuelles, mais prendre la situation d'écoute elle-même comme objet. Sous quelles conditions

41 R. Francès, La perception de la musique, 2e éd. 1972, Paris, Vrin, 1958, et M. Imberty, Sémantique psychologique de la musique, 1 : Entendre la musique, 2 : Les écritures du temps, Paris, Dunod, 1979-81. Précisons qu'il ne s'agit nullement de nier l'importance de ces travaux, ni même de les critiquer depuis leur propre domaine de pertinence, mais bien de nous appuyer sur eux pour ouvrir un champ d'investigation différent, qui s'intéresse moins aux deux extrémités de la chaîne musique-auditeur qu'à l'écoute comme événement global, dont la musique et l'auditeur sont à la fois des constituants et des produits.

(au sens le plus large, allant des lieux et moments, des participants et des formes sociales de la performance, aux dispositions de l'auditeur, aux formats de l'écoute et de l'esthétique et aux caractères de la musique) l'écoute se déploie-t-elle, s'ouvre-t-elle, change-t-elle de qualité ou de nature ? Y en a-t-il de plusieurs types, de valeurs esthétiques diverses, et ces écoutes se succèdent-elles, se mêlent-elles, sont-elles compatibles ? De quelles façons les modalités variables et qualitativement distinctes « embraient-elles » ou non entre elles, dans une situation donnée, et conduisent-elles vers des états de plaisir ou d'attente, d'attention ou de flottement, de retrait ou de prise ? Enfin, dans quelle mesure ces états plus ou moins identifiés prennent-ils pour les participants une qualité spécifiquement musicale, et avant cela atteignent-ils une consistance suffisante pour être repérés, commentés, discutés, qualifiés ?

En somme il s'agit moins de viser l'auditeur que l'écoute. Ou, dit encore autrement : non pas « qu'entend tel sujet de telle musique ? », mais « quand y a-t-il musique ? ». La différence cruciale tient à la définition même de ce qui est musique : objet externe, stable, donné a priori, dans le premier cas ; enjeu même d'une performance collective qui inclut l'écoute elle-même, événement interne, incertain, indissociablement lié à la perception des participants, dans le second. « Réaliser » cet enjeu, avec le joli double sens performatif et interprétatif de l'expression, faire en sorte qu'il y ait musique parce qu'on l'entend comme telle, c'est la tâche continue des écouteurs eux-mêmes cherchant à s'impliquer, non le travail objectivant du savant cherchant à l'expliquer. Faisant ainsi porter l'incertitude sur la nature même de ce qui se passe, nous postulons que cette indétermination ne peut être levée qu'à partir de l'auto-observation par les participants eux-mêmes de ce qui surgit en situation. En ce sens, l'écoute est moins l'objet même de nos expériences (au sens des sciences physiques) que le déclencheur d'une expérience ouverte (au sens du vécu, de quelque chose qui arrive à quelqu'un).

Le montage et les consignes

Les participants étaient munis de plusieurs feuilles de papier : d'une part une série de cinq « fiches d'écoute » pour les exercices, portant un numéro aléatoire identique pour chaque auditeur et le numéro de l'exercice, d'autre part une fiche d'identification reprenant le numéro aléatoire de la fiche d'écoute, sur laquelle ils devaient préciser les éléments qui classiquement, dans les enquêtes de type sociologique, forment la série des déterminants du goût : catégories socio-professionnelles des parents, diplômes, formation musicale, musique dans la famille, etc. (v. encadré).

Fiche d'identification :

Votre n°

âge
sexe
CSP des parents
diplômes non musicaux

formation musicale dans l'enfance (jusque vers 20 ans) (piano, chant, guitare, solfège, etc. préciser si école générale, parents, prof particulier, conservatoire, autres)

ambiance musicale familiale dans votre jeunesse (musique classique/autres)

intensité personnelle des pratiques musicales actuelles ou récentes (écoute ou pratique, classique ou autre)

(éventuellement) goûts en classique

remarques (sur vos goûts, sur l'expérience, etc.)

PS. Aviez-vous reconnu ou non (le compositeur, les pièces, voire l'interprète…) ?

Pour imiter au mieux le dispositif des psychologues, le protocole lui-même, de type "blind test", consistait à passer deux fois deux séries de courts extraits de préludes de Debussy [42], en demandant aux participants, comme le faisait Imberty, « d'associer tous les adjectifs qui leur venaient à l'esprit, après audition de chacun des fragments écoutés deux fois de suite » (p. 51). La consigne était volontairement formulée de façon un peu vague, pour permettre au sujet de l'interpréter de façon sélective, en mettant l'accent sur ce qui l'intéresse ou ce qu'il comprend de la question.

Plutôt amusés par l'exercice, les participants s'y sont soumis de bonne grâce. A la différence des cobayes d'Imberty, certains ont bien reçu « une formation musicale particulière » (musicologie, haut niveau de conservatoires), d'autres sont des amateurs avertis, des fans de telle ou telle musique, mais tous ne sont pas des spécialistes, loin de là. Autre divergence, l'exercice se déroule de façon collective. Les deux premières écoutes, de façon tout à fait conforme à l'idée d'« expressivité musicale » que vise Imberty [43], doivent plus se faire de

42 Dans la version de Walter Gieseking, celle que passait Imberty, pour pousser jusqu'au bout le jeu de l'imitation. Nous n'avons comme Imberty pas donné les titres des préludes, ni dit le nom du compositeur, ni « imposé d'autres contraintes » – mais il est vrai que pour notre part, à la différence d'Imberty, nous trouvons que celles qu'impose déjà l'exercice sont très fortes et très particulières.

43 « Les associations verbales à la musique sont largement utilisées comme méthode pour les expériences […] car elles constituent, au delà des significations qu'elles dénotent, des points de repère parcellaires mais précieux pour atteindre les mécanismes de l'expressivité musicale » (p. XIII). Rappelons qu'Imberty, très influencé par le structuralisme, rapporte les trois grands axes qu'il définit à partir de l'analyse factorielle des séries de qualificatifs associés (tension-détente, émotion, espace) à une mise en

façon spontanée, sans se préoccuper de technique musicale, sur un mode impressionniste, synthétique (quels qualificatifs vous viennent sous la plume en entendant cette musique). Ensuite, pour varier les effets d'apprentissage et d'interaction, nous nous écartons du dispositif d'Imberty pour proposer une troisième écoute de l'une des séries d'extraits, mais qui se fait cette fois à partir de quelques éléments analytiques musicaux suggérés entre-temps aux auditeurs : pensez à décrire la vitesse ou les effets de rythme, l'impression de densité ou de clarté des voix, l'existence d'un thème bien isolé, la qualité des timbres, les moments où vous repérez des changements, etc. ; il s'agissait ici de tester un courant de psychologie plus sensible à la perception des effets purement musicaux par des auditeurs, que ceux-ci soient ou non techniquement capables d'en analyser la source précise [44]. Enfin, le fait que les participants aient sous les yeux leurs premières feuilles pour comparer avec leur perception initiale du morceau leur écoute finale, après les répétitions et le travail collectif, doit permettre de mettre l'accent sur les effets de mimétisme et d'apprentissage collectif.

Les résultats directs

Les résultats que nous avons obtenus vont dans le sens des travaux que nous reproduisions. On retrouve par exemple les trois axes principaux d'Imberty, même si, quantitativement, ces registres apparaissent dans l'ordre inverse des siens : un assez petit nombre d'adjectifs peut être considéré comme exprimant bien l'opposition tension/détente (agité, calme, menaçant, troublant, serein, obsédant, angoissant, oppressant, paisible, énervé, dépressif, etc.), une autre série, assez fournie, évoque ce qu'Imberty appelle une « résonance

forme symbolique du temps (« le représenté inconscient et universel de la musique »), et à la tension entre intégration et désintégration du Moi.

émotionnelle » (majestueux, hiératique, pensif, doux, tendre, rêveur, sensuel, amer, mortel, triste, maussade, mélancolique, maladif, heureux, extatique, grotesque, décidé, désinvolte, etc.), beaucoup d'adjectifs enfin renvoient à la spatialité, au mouvement (mobile, immobile, allant dans tous les sens, aigu, profond, sombre, grave, lourd, souterrain, distant, énergique, statique, tumultueux, fulgurant, comme un tapis, massif, bancal, hésitant, contrasté, balancé). Dans tous ces registres, on le voit, ce sont souvent des oppositions binaires (calme/agité, clair/sombre, heureux/triste, etc.) qui aident à produire les qualifications – ce qui a permis à Imberty de définir ses axes. Et il ne faudrait pas non plus que nos pulsions classificatoires nous fassent sous-estimer l'inventivité de nos cobayes : ils ont souvent su jouer de l'ambiguïté de termes qui renvoient habilement à deux ou trois dimensions à la fois (comme nocturne, agité, mesuré, déterminé, flou, sombre, modéré, répétitif, fugitif…), ou mobiliser astucieusement un registre difficile à classer (avec des adjectifs comme acide, caressant, ironique, intelligent, sophistiqué, surprenant, fantomatique…).

Autre résultat, qui reste proche des résultats d'Imberty, la plupart des fiches utilise abondamment le répertoire métaphorique des éléments naturels pour décrire l'ambiance qui se dégage (d'abord l'eau : aquatique, aqueux, fluent, coulant, dégoulinant, ruisselant, liquide, fluide, comme des vagues, houleux, en nappes, évoquant le flux et le reflux, etc. ; mais les autres éléments naturels suggèrent facilement aussi des images qui fonctionnent très bien : clair, aérien, cristallin, argentin, lumineux, rayonnant, transparent, vaporeux, brumeux, ténébreux, nocturne, réverbérant, champêtre, etc.). Un nombre non négligeable de qualificatifs, enfin, s'écarte plus nettement du modèle pour évoquer explicitement un contexte culturel précis, souvent via le recours à des mots

44 Donc, si l'on veut, selon un montage qui se rapproche cette fois plutôt des expériences de Francès, par exemple sur le sentiment de la tonalité ou la perception d'une modulation.

inventés, forgés à partir d'un nom, ce qui permet de contourner la consigne de s'en tenir à des adjectifs : hispanisant, tango-esque, pavanesque, français, parnassien, « debussyste en diable », valsant, pianistique, impressionniste, figuratif, pseudo-ravélien, gymnopédique, modianesque, quasi jazzy, exotique, orientalisant…

La cinquième audition, dite « technique », c'est-à-dire la reprise de certains extraits, l'attention ayant été attirée vers des traits musicaux, est très significative. On constate en effet qu'une fois qu'ils ont été « équipés » d'une grille de critères, même rudimentaires, les auditeurs remarquent nettement mieux des éléments musicaux décrivant directement le matériau sonore et son évolution (exemples : crescendo, saccadé, de style toccata, mouvement perpétuel, récitatif, déclamatoire, accentué, mélodique, « a-thématique », chromatique, dissonant, atonal, voix serrées, avançant par marches, circulaire, sur la résonance, coups se détachant sur un fond, accords sautillants, mélodie lente et aiguë sur un fond rythmique rapide, jeu d'échos, syncopé, dense, tissu de notes, étendu (ambitus), étagé, par strates successives, par cellules symétriques…). Comme on le voit, cette réussite passe en revanche par une plus grande liberté prise avec la contrainte de n'employer que des adjectifs. Comme il était attendu, on relève une nette différence selon le niveau de formation, même si ceux qui n'ont pas de formation musicale réussissent aussi beaucoup plus facilement sur cette feuille à formuler des qualificatifs de cet ordre : pour ceux qui ont reçu une formation musicale spécialisée, la nouvelle consigne semble en quelque sorte lever l'interdit qu'avait posé la première consigne et les autoriser à changer d'exercice et à recourir à un vocabulaire plus scolaire, de type commentaire d'écoute ou analyse musicale ; pour les autres, elle semble simplement ouvrir les oreilles à la possibilité d'une description plus sonore, mais qui reste très imagée et du même ordre que les précédentes : « La feuille "technique" m'a fait penser à la variété des paramètres dont les spécialistes se

servent pour apprécier la musique – et m'a montré mon ignorance ! Cette feuille m'a simplement aidée à rendre mes descriptions de la première feuille "traduisibles" en langue musicale plus technique » (Diana).

Globalement, si l'on reste dans le cadre des expériences que nous imitions, la séance a plutôt bien fonctionné : la liste des adjectifs est assez longue et variée, et il ne fait pas de doute que si, arrêtant là la phase de recueil de données, nous emportions les résultats après avoir poliment remercié les participants, nous pourrions faire à partir de ces listes des traitements intéressants et des analyses analogues à celles de nos prédécesseurs, même si ici ou là les résultats précis différaient des leurs. Mais ce n'est pas notre règle du jeu. Courageux ou inconscients, nous restons avec nos cobayes. La discussion permet en effet à un sentiment collectif de s'exprimer peu à peu, de façon de plus en plus claire. Mais ce n'est pas du tout celui de la satisfaction du travail accompli.

Du sentiment d'échec à la critique de l'expérience

« C'était dur » (Jacques), « Je n'y arrive pas tellement » (Lucie), « On ne sait pas quoi écrire, ça n'a rien d'évident » (Raoul)… Les participants ne sont pas contents d'eux. Loin d'avoir l'impression d'avoir rempli leur tâche et plus ou moins réussi à exprimer leurs impressions dans un cadre fixé, malgré ses limites mais aussi grâce à lui, ils restent sur un sentiment d'échec. Il est tout à fait concevable d'attribuer leur doute au fait que chacun isolément ne voit que le caractère partiel et arbitraire de ses propres réponses alors que leur addition révèle des effets de structure qui lui sont invisibles, et de les laisser là avec leur frustration pour aller faire de la science à l'abri de leurs doléances.

Mais on peut aussi choisir non pas de disqualifier ainsi les protestations de sujets pris comme les supports involontaires d'un savoir objectif extrait d'eux à leur corps défendant, mais de reconnaître que ces réactions peuvent avoir un sens, et en particulier de prendre au sérieux la portée critique que leur

insatisfaction contient à l'endroit de l'exercice qu'ils ont subi. Dans cette optique, qui va être la nôtre, les biais changent de camp : il n'y a plus d'un côté la neutralité de l'objectivité scientifique, et de l'autre les vues partielles et subjectives des participants ; il y a d'un côté le travail actif de la méthode scientifique pour faire de la musique un objet, et de l'autre la résistance des sujets à cet effort. Il ne faut surtout pas négliger cette résistance : elle fournit le meilleur matériau empirique pour comprendre ce que l'objectivation musicale refoule de la musique.

Renversant la démarche, nous voilà qui consignons la liste des griefs, qui s'allonge vite, tout ce qui fait que les uns ou les autres, depuis des points de vue et des histoires différents, n'ont pas reconnu l'expérience comme étant musicale (ou leur apportant du plaisir, ou leur permettant de produire un commentaire, ou une possibilité de qualifier la musique entendue, etc.). Les deux points sur lesquels s'expriment le plus vite et le plus fortement des réactions de frustration ou de désaccord avec la consigne sont d'une part l'impuissance des qualificatifs, et d'autre part l'artifice de la position dans laquelle l'exercice oblige l'auditeur à se placer. Ces deux sentiments d'insatisfaction sont liés, le second venant en quelque sorte excuser le premier : nous avons du mal à trouver des adjectifs pour exprimer ce que nous ressentons ou percevons – et d'ailleurs, pourquoi aurions-nous à le faire ? Est-ce bien cela, la musique ?

Les adjectifs : loin d'être perçue comme une contrainte faible, sans importance, l'exigence de n'avoir recours qu'à cette forme de description est fortement ressentie comme étant une violence faite à la capacité d'expression. La chose est d'abord dite sur un plan personnel (moi je n'y arrive pas, j'ai du mal à trouver des mots), puis, avec la discussion, elle s'élabore, dans un premier temps sous forme d'une critique de la capacité sémantique des adjectifs (ils m'empêchent de bien dire ce que je veux, c'est une grosse limite, un biais à

l'expression, etc.), en rappelant par exemple que Barthes voyait en eux la forme la plus pauvre de la description : « Mais c'est une façon d'écouter très particulière, ça, d'écouter puis de commenter ou d'associer, comme ça… » (Jean). Dans un deuxième temps, de façon plus intéressante, la critique remonte à la conception même de la relation musique-auditeur qu'ils impliquent (ou du moins avec laquelle ils ne sont pas trop incohérents), c'est-à-dire précisément celle de l'expérience d'Imberty. Qualifier, c'est se mettre devant un objet donné et tourner autour de lui, pour décrire ses propriétés. C'est aussi faire de fortes hypothèses sur la verbalisation, postuler une compétence immédiate et partagée de tous à mettre des mots sur la musique, que l'analyse historique est loin de valider [45], et que l'observation d'amateurs discutant entre eux ou à la sortie d'un concert invite à penser en de tout autres termes, la parole étant une tentative performative, un moyen de produire, de fixer et de transmettre des goûts collectifs en voie de formation, et non un relevé constatant des propriétés objectives des morceaux commentés.

En réalité, il faut déjà être dans cette musique pour pouvoir la qualifier ainsi : « Ce n'est pas neutre du tout, on fait "comme si" on devait ressentir des sentiments, être sensible à des qualités ou à des effets, alors que rien de tout cela ne va de soi » (Pierre). Si on n'a pas déjà dans l'oreille un style, un genre, et avec lui tous ses codes, ses sons, ses instruments et ses voix, ses variables pertinentes, les multiples indicateurs qui dirigent l'attention là où il faut, on dit que c'est « toujours la même chose », selon la formule consacrée pour dénigrer les musiques qu'on n'aime pas… La différence des horizons musicaux des participants est ici un puissant révélateur : pour les amateurs de musique classique savante l'exercice est facile, même s'il est critiqué intellectuellement ; à tous les autres, il donne l'impression de devoir se forcer : « J'essaie de pinailler,

45 Sur ce problème, v. J.-M. Fauquet, A. Hennion, La grandeur de Bach, Paris, Fayard, 2000,

mais pour moi toutes ces pièces se ressemblent trop, c'est tout le même genre de musique » (Jacques) ; « J'aime aussi beaucoup le classique, mais pas celui-là, j'écoute beaucoup de baroque, et des symphonies, des concertos, du Mozart, mais là j'ai l'impression d'être en dehors, que ça ne me fait rien » (Lucie).

Cette inversion est intéressante : il n'y a pas d'abord la musique puis la relation d'écoute, plus ou moins forte, qui permet de la qualifier plus ou moins finement ; il y a d'abord (ou non) une relation d'écoute, ensuite seulement il peut y avoir musique, et éventuellement travail de qualification. Formulée en premier par les « exclus », les tenants d'autres musiques, ou d'une musique plus classique, la critique va en effet être reprise à leur compte même par ceux qui aiment Debussy ; elle reste valide dans cette configuration, avec des expressions sur le déplacement de soi tout à fait analogues : « Il faut que je "rentre" dans cette musique, elle est subtile, c'est comme un espace de sons et d'images, avec des tissus, des touchers, des jeux de lumière, c'est très physique, très sensuel, tout ça je ne m'y retrouve pas en lui collant des adjectifs dessus, ça la rend banale, d'ailleurs ce sont toujours les mêmes mots qui reviennent pour Debussy, l'eau, l'impressionnisme… » (Jean). De façon moins radicale, d'autres relèveront qu'il y a bien des musiques qui se prêtent à ce genre de qualification (programmes descriptifs, styles évocateurs, ou au contraire musiques sentimentales, expressives, etc.), mais que loin d'être le cas général, c'est déjà une façon de caractériser une esthétique particulière.

« Ce n'est pas du tout comme ça que j'écoute de la musique, je ne sais pas si c'est mieux pour les amateurs de classique, mais moi non » (Raoul). La première critique, « sociale », faite par les non initiés, porte sur le caractère fictif d'un montage qui consiste à « faire semblant » de pouvoir apprécier directement l'effet d'une musique sans tenir compte du fait qu'elle fasse ou non déjà partie, d'une façon ou d'une autre, de son univers de référence. Il y a peut-

pp 138 sq.

être ici un effet général, d'imposition d'une norme, la peur d'avouer qu'on n'y connaît rien, que tout cela vous passe par dessus la tête, du fait qu'il s'agit d'une musique cultivée (il y a beaucoup moins de gêne à faire le même aveu d'incompétence dans l'autre sens, de la part d'un amateur de classique pour les musiques populaires ou actuelles). Mais il y a surtout le rejet de l'hypothèse, sous-entendue par le montage, qu'on peut partir d'une sorte de virginité musicale et culturelle – « écoutez seulement… ». Et ce rejet rappelle au contraire le rôle actif de l'histoire, de la formation et des attachements de chacun dans la capacité même à qualifier, et d'abord tout simplement à entendre une musique comme musique.

De là, on passe à la deuxième critique, distincte, qu'on peut qualifier d'esthétique, défendant le caractère pragmatique de l'événement musical, pour l'opposer à une conception objectiviste que ne voit dans la musique qu'un répertoire d'œuvres déjà là, livré à l'appréciation. La différence entre les musiques joue sur ce plan aussi : les amateurs de rock ou de techno font remarquer que la réciproque ne fonctionnerait pas bien, que la relation à ces musiques passe par le corps, le collectif, et n'est guère compatible avec la « posture contemplative » (Raoul) que l'exercice semble tenir pour allant de soi.

Les remarques suivantes déclinent sous divers aspects des variantes de cette critique, en se rapprochant encore plus du détail des conditions matérielles de notre expérience. L'idée de corporalité évoquée à propos du rock et de la techno est reprise, négativement, pour expliquer une bonne part de la gêne éprouvée durant l'exercice : aimer de la musique, prendre plaisir à l'écouter, cela passe par une disposition physique, c'est aussi des gestes, des objets familiers (le walkman ou la chaîne hifi, le velours rouge de l'Opéra…), les amis ou les amateurs des mêmes choses avec qui cette expérience est partagée ; ici, les appuis manquent, on est autour d'une table, en situation scolaire, d'examen, mal assis, pas du tout dans l'ambiance qu'on saurait créer

soi-même pour écouter ce qu'on aime, on est « dans de drôles de positions » (Jacques). Ces critiques font valoir l'inconfort, l'inadaptation matérielle de la situation par rapport à l'état qu'elle veut susciter, ou plutôt qu'elle prend un peu vite comme acquis ; à partir de là, une autre série de protestations plus radicales va peu à peu prendre corps, qui ne dénonce pas, comme les précédentes, une simple insuffisance, une réalisation imparfaite des conditions nécessaires, que plus directement encore l'incompatibilité entre l'écoute musicale et l'écoute proposée : le problème ne vient pas du caractère artificiel du dispositif, corrigent certains d'entre nous par rapport à une première formulation, tous les dispositifs sont plus ou moins artificiels, il vient de la nature même de l'expérience. Un examen n'est pas un concert. Le dispositif est bien dans les deux cas une machine à diriger l'attention, mais pas vers le même objet. Le test prend la place du plaisir de l'écoute, l'expérience chimique celle de l'expérience esthétique. En somme, ce qu'aurait en définitive bien réussi à faire l'exercice, c'est qu'on n'entende plus de musique – mais une suite physique de sons, doublée d'une injonction à y entendre des adjectifs : la demande même tue la musique, en la décomposant. Quant à la réflexivité, elle n'est pas non plus elle-même en cause, elle est aussi présente dans le goût que dans le test, mais elle change de nature : elle ne réalise plus les goûts à travers le fait même de se demander ce qu'on aime, elle « devient vicieuse », dit l'un de nous, elle pousse à se demander si on a reconnu ou non le compositeur ou l'œuvre, si on est bien conforme à ses goûts ou à ses connaissances officiels, etc. : « Je ne me laissais pas du tout aller, j'essayais de ne pas être pris en flagrant délit par moi-même ! » (Eric).

L'ensemble de ces remarques finales converge vers une idée nouvelle, un peu différente de la critique visant la conception objectiviste de la musique, même si elle se combine bien avec elle : celle du caractère auto-réalisateur des dispositifs de mesure. L'examen ne découvre pas la réalité qu'il examine, il

transforme celle-ci en matière à examen. Le dispositif produit lui-même les variables qu'il cherche à montrer. Deux exemples nous reviennent à l'esprit : le cas des couples d'adjectifs opposés, qui tiennent sans doute plus à une logique d'association mentale qu'aux musiques elles-mêmes (une fois qu'une pièce a été dite heureuse, la suivante sera triste dès qu'elle sera plus lente) – pourtant, in fine, ce n'en est pas moins eux qui structurent l'espace des adjectifs le long des axes identifiés par Imberty ; de même pour le fait de postuler qu'une musique supporte des qualificatifs (ou, de façon plus générale, qu'elle évoque des sentiments) : la consigne même valide cette hypothèse, et la rend par là efficace ; la demande crée l'offre, une fois placés en position de donner des adjectifs, les participants en trouvent, bon gré mal gré, et entendent ce qui les aide à en trouver… Quant au « succès » de la dernière fiche, technique, il va dans le même sens : une fois que vous savez ce que vous devez voir, vous le voyez : non plus de la tension et des sensations aquatiques, mais tout à coup des mélodies, des espaces, des atmosphères harmoniques, des densités sonores…

Traitez la musique comme un objet à qualifier, elle le devient.

La redéfinition de l'objet et la « félicité » de l'expérience

Sans doute encouragé par la dimension collective de la séance, c'est donc un effet massif qui s'est retrouvé au cœur de nos interrogations – précisément celui que les dispositifs des psychologues effacent méthodiquement : l'ensemble des résistances individuelles et collectives à l'exercice lui-même, et la remise en cause progressive de chacun de ses éléments constitutifs, au fil de la discussion. Nous ne pousserons pas l'hypocrisie jusqu'à sembler le regretter. Pour nous, il ne s'agissait pas d'un échec : c'est bien là-dessus que portait notre véritable dispositif expérimental. Non pas extraire de nos sujets des listes de mots pour les traiter, hors de portée de leurs auteurs, comme des indices renvoyant au langage musical et aux

compétences symboliques des humains mais, à travers la mise en mots collective de ce qui manquait à la séance pour qu'elle soit reçue comme musicale, faire apparaître ab absurdo ce qui, selon les circonstances et les histoires de chacun, peut faire musique pour les uns ou les autres. Nous avons procédé par un mouvement régressif, partant d'une situation très proche de celle d'expériences montées par les psychologues de la musique (du type : « dites ce que signifie pour vous le morceau que vous venez d'entendre » [46]), dans laquelle l'analyse vise à dégager des variables parasites ou des biais circonstanciels l'effet des œuvres sur un auditeur délibérément coupé de ses références, pour passer à l'examen critique in situ d'un tel dispositif artificiel, celui d'une écoute « décontextualisée », et pour remonter de là, par contraste ou par défaut, à l'analyse des conditions réelles de l'écoute musicale.

L'hypothèse cachée des psychologues, celle qu'ils ne voient pas comme telle alors que c'est la plus forte de celles qu'ils font, c'est bien que la musique est un objet déjà là, qu'elle existe devant le sujet qui n'a plus qu'à se placer en face d'elle – pour l'entendre, y déchiffrer des significations, « entendre un sens », comme dit Imberty. Peut-on au contraire caractériser l'écoute non comme un déchiffrage mais comme un événement, et donc intégrer à son analyse sa participation à la musique même, selon un processus, incertain, tributaire des supports, de la présence des autres, du contexte spatial et technique, des morceaux eux-mêmes mais tout autant de l'organisation des exercices et des façons de passer, couper, isoler les morceaux, ou encore des appareils et de la matérialité du dispositif sonore ? Moins donc l'écoute re-contextualisée, que plus radicalement la musique elle-même comme texte et contexte inséparables, performance allant sans solution de continuité des effets produits par les morceaux entendus au travail de mise en disposition de soi-

46 Imberty, 4e de couv.

même opéré par l'écouteur, en passant par le déroulement de la séance, le réglage collectif de l'ambiance, l'ajustement des modes d'appréciation, et en définitive la qualité variable de l'écoute, sa focalisation, la facilité ou la difficulté avec laquelle elle s'installe ou se replie sur un exercice d'une autre nature (comme pour nous, dans cette séance, l'examen, le guet, la devinette, etc.).

Les séances suivantes, renonçant de façon plus affirmée à l'idée même du laboratoire pour lui préférer celle d'une sorte de mise en scène contrôlée de situations nous rapprochant de divers formats ordinaires de l'écoute, seront plus conformes à la problématique pragmatique développée. La première séance, elle, à objet inversé, était, il faut le reconnaître, un peu perverse : elle visait en quelque sorte à montrer son propre échec, à lister les impossibilités d'une écoute musicale ainsi découpée en éléments selon le modèle objectiviste de l'expérience qu'elle faisait semblant d'exécuter. Mimant une démarche analytique, qui table sur l'indépendance causale et vise à identifier divers facteurs pour isoler l'influence de chacun, elle fait en sous-main l'hypothèse opposée. C'est-à-dire non pas que la musique n'a pas d'effets, au sens où ils ne seraient que le fruit d'une sorte d'auto-suggestion – ce serait déshabiller Paul pour habiller Pierre, ôter à la musique son pouvoir pour le donner au jeu social ou n'en faire qu'une projection du désir des sujets. Mais qu'elle n'« a » pas d'effets, en effet, au sens où elle ne les possède pas : ils surgissent grâce à de la musique, mais sous conditions, sous des formes variables, et sur des auditeurs qui peuvent les recevoir parce qu'ils se mettent ensemble pour les faire activement apparaître.

Chercher à isoler la musique, à la déshabiller pour n'en garder que ce qui tient véritablement à elle, c'est simplement découvrir un fantôme. La musique s'envole avec ses voiles. La décomposer au sens de l'analyse, c'est la décomposer au sens des cadavres. En la séparant systématiquement de ses atours, de ses moyens, de ses instruments, de ses espaces, et de nos corps, de

nos collectifs et de nos passés, loin d'en approcher la réalité essentielle ou la structure universelle, on la fait s'évanouir : elle n'était pas « dans » ce que les musicologues appellent la musique (c'est-à-dire, première réduction, l'œuvre elle-même par opposition à son exécution et, deuxième réduction, la partition écrite comme étant identique à l'œuvre), mais dans ce que les musiciens appellent musique : un passage, un jeu, un moment, à travers une œuvre, une interprétation, une improvisation, entre une production sonore intentionnelle et des attentes ouvertes, incertaines. Un mot des musiciens dit déjà, si bien, ce que nous essayons de défendre avec une telle conception pragmatique de la musique : la musique est performance.

Les autres séances de séminaire que nous avons organisées en 1999-2000 et 2000-2001 ont essayé de reprendre méthodiquement ces divers supports et conditions de l'écoute, autour de configurations empiriques qui permettent de tester leur importance. Nous avons écouté et commenté diverses interprétations baroques ou traditionnelles, pour mesurer l'écart systématique qu'il y a entre les programmes affichés par les interprètes ou leurs thuriféraires et ce qu'en perçoivent effectivement, dans un autre contexte, des auditeurs plus ou moins proches de ces répertoires (A. Hennion, 14/1/99). Nous avons entendu des enregistrements anciens sur un vieux phonographe 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 (S. Maisonneuve, 28/2/00). Nous avons refait entre nous des « commentaires d'écoute » du Conservatoire, et pu comparer les nôtres avec une série de copies corrigées, pour pousser plus loin l'idée que tout exercice est auto-réalisateur et voir dans quelle mesure il fait lui-même apparaître dans la musique les critères qu'il invite à y trouver (R. Campos, 27/3/00). Nous sommes revenus 25 ans plus tard sur la « querelle des Indes

galantes », qui avait violemment opposé anciens et modernes en 1974 autour des deux versions rivales de J.-F. Paillard et J.-C. Malgoire, 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 aujourd'hui le dessus sur des différences hypertrophiées à l'époque par la querelle : chacun entend alors ce que son camp lui dit d'entendre (J.-M. Fauquet, 26/4/00)… Nous comptons encore travailler sur divers types de « tubes » à différentes époques, sur les commentaires de sortie de concert, sur le « non-goût » et le dégoût, etc.

Dans le cadre de ce chapitre, nous ne pouvons décrire toutes ces séances. Nous avons choisi de rendre compte en détail de deux d'entre elles, à la fois parce qu'elles portent sur des musiques non classiques, et surtout parce que leur caractère expérimental et la participation des auditeurs au déroulement de l'expérience y ont été le plus marqués : une séance de présentation comparée du rap et de la techno (M. Jouvenet, 1er/3/99), et une séance avec des musiciens de musiques improvisées (O. Roueff, 22/5/00).

Techno/rap : comment l'entendez-vous ? (1er mars 1999) [47]

Le projet, le problème à poser

Il se trouve qu'en 1999, un membre du groupe travaillait notamment sur les musiciens de rap, et un autre sur les musiques techno. Nous profitons des relations ambivalentes, de proximité et d'opposition, entre ces deux « nouvelles musiques » pour organiser une séance de démonstration comparée : comment présenter ces musiques, les faire écouter, montrer leur façon de fonctionner, leur intérêt, les débats qu'elles suscitent. Mais cela non pas de l'extérieur, par des caractéristiques musicales et sociales visant à les objectiver (descriptions

47 Ce compte rendu a été rédigé par A. Hennion et M. Jouvenet.

musicologiques, origine et historique, milieu social, rapports aux médias et succès actuel, etc.) : plutôt, en conformité avec la règle du jeu du séminaire, en partant de leur écoute et en essayant de comprendre comment elles « font musique » pour ceux qui les écoutent.

Pour ce faire, l'écoute est nécessaire, précisément parce que ces musiques du jour appellent un abondant commentaire social, qu'elles sont le prétexte et le support de beaucoup de discours, tant de la part des musiciens qui, même de façon codée, provocante ou inversée, en donnent le sens, que de la part des amateurs et des médias : or ces discours peuvent être un piège, s'ils ne sont pas interprétés dans la continuité des prestations musicales. Que ce soit pour les défendre ou pour les attaquer, le danger est grand de réduire les musiques nouvelles à la présentation de soi en continu qui semble être devenue l'une des tâches les plus importantes de leurs musiciens : banlieues, immigration, look beur et accent idoine, violence, révolte, mais aussi télé et succès médiatique, pour le rap ; fête non stop, drogue et défonce, sonos inhumaines, rave-parties en rase campagne ou dans les docks, milieu underground international, pour la techno. Le danger inverse existe aussi, celui de couper les musiques de leurs contextes dans un souci d'analyse musicale objective, comme si ces discours et ces pratiques collectives ne contribuaient pas à façonner leur écoute, leur sens, leur façon même de « faire musique ».

D'où l'idée de coupler les deux : musique faite et musique dite, sons et contextes. De laisser ouverts, de façon expérimentale mais en contrôlant les conditions de l'expérience, tous les registres mobilisés pour présenter l'intérêt d'une musique, et donc aussi de ne pas trancher a priori la question de l'existence et de la solidité des appuis et des renvois des uns aux autres. Entre la thèse de l'existence d'un arbitraire considérable entre les éléments musicaux du rap ou de la techno et les significations et pratiques sociales qui se greffent sur ces genres musicaux, et au contraire celle d'une forte détermination des

premiers par les secondes, seule l'expérience peut décider, ou montrer des situations diverses et des évolutions. Toute autre méthode implique déjà en partie les résultats qu'elle trouve : sans l'épreuve de l'audition, comment une musique dont on ignore activement les sonorités pourrait-elle ne pas se réduire à sa valeur de signe social et être analysée autrement que comme le support des jeux d'identité et de différence d'une génération ? Inversement, négliger l'activité réflexive de ses auteurs et plaquer une analyse musicale traditionnelle sur une musique dont une grande part réside dans la mise au point de ses propres paramètres et dans un usage nouveau de ses appareils, c'est faire le pari inverse, celui que la musique n'est « que » dans la musique elle-même : la relative pauvreté de telles analyses ne mesure que l'inadéquation des critères ainsi importés de façon sauvage de la musique classique, comme s'ils étaient neutres, comme s'ils n'avaient pas été taillés sur mesure pour elle, et que, dans le cas de la musique classique, en sens inverse leur formulation n'avait pas dans une large mesure contribué à façonner à la fois les œuvres et l'oreille qui les apprécie.

C'est là, par la négative, dire autrement ce que nous visons : évaluer en même temps et de façon réciproque la musique produite et écoutée, et les critères de sa perception. Ne pas choisir entre musiques et paroles, et laisser au contraire surgir en situation les caractères à la fois musicaux et sociaux du rap et de la techno. Dégager les traits pertinents de ces musiques pour leurs adeptes, sentir ce à quoi ils tiennent, mieux percevoir ce sur quoi ils font des différences et formulent des jugements, et plus généralement comprendre par quoi elles s'attachent leurs publics. Enfin, mettre à l'épreuve l'articulation entre la production de ces musiques et leurs effets, tester les rapports plus ou moins nécessaires qu'elles établissent entre les morceaux et les commentaires qu'ils suscitent – au lieu de déterminer a priori le sens dans lequel ces relations éventuelles doivent fonctionner.

Le montage

Nous avons obtenu grâce à un membre du séminaire que soient mis à notre disposition une salle de la Bibliothèque nationale de France équipée de tout le matériel sono nécessaire, ainsi qu'un technicien. L'idée est de profiter de nos deux spécialistes, chacun ayant son mode de présentation, et de l'accès à un équipement satisfaisant, pour mener aussi la comparaison entre leurs deux façons de présenter le rap et la techno en mettant dans la balance tous les éléments possibles : depuis les résultats sonores, le caractère plus ou moins convaincant des arguments ou des exemples musicaux donnés, l'effet divers sur les membres du séminaire, dispersés dans la salle et très inégalement connaisseurs ou amateurs de ces musiques, jusqu'à la stratégie du chercheur, la façon de se placer par rapport à la musique qu'il présente, de justifier ses choix, de faire entendre et de commenter des morceaux ou des extraits, et enfin jusqu'à la nature du débat ou des avis que les deux présentations soulèveront.

Les membres du séminaire et quelques amis convoqués pour la circonstance servent de public. Quant à nous, dans la salle, nous sommes bienveillants, mais non complaisants : ouverts, prêts à comprendre, mais nullement prêts à accepter ce qui ne convaincrait pas, ni à « suivre » le mouvement simplement par mimétisme ou pour ne pas paraître vieux jeu, ni à suspendre nos goûts et nos jugements. Nous nous donnons simplement une règle supplémentaire, afin de libérer et de rendre féconde cette expression générale des avis et des impressions : pour le public comme pour les présentateurs, les jugements et les réactions n'ont de valeur que s'ils savent se donner eux-mêmes de façon réflexive comme tels, et se mettre en cause au même titre que ce sur quoi ils portent. Nous ne jugeons que si nous acceptons d'être jugés sur ce que nous jugeons, et surtout, dit sur un ton moins inquisitorial, si nous sommes prêts à traiter ces jugements comme un matériau

empirique au même titre que la musique présentée ou les arguments des présentateurs.

La consigne

Nous abordons d'abord le rap, ensuite la techno, puis nous reprenons le tout dans un débat général sur ce qui s'est passé. « Une heure chacun, tous les moyens que vous voulez, pour nous montrer l'intérêt de la musique que vous étudiez, ce que lui trouvent ceux qui l'aiment, ses traits pertinents – les variables mêmes à faire ressortir, les paris sur ce qui peut ainsi être transmis, les arguments mis en scène ou les méthodes choisies pour mener à bien la démonstration, la façon dont la salle peut ou non réagir à ce qui est présenté, tout cela fait partie de vos choix »…

Dans le cadre donné par la consigne, Pierre, l'auteur de l'exposé sur le rap (ou du rap…), a fait le choix de centrer sa présentation sur l'idée de l'illustration musicale et de son apport à la sociologie d'une musique : qu'est-ce que l'écoute est seule à pouvoir faire comprendre ? « Selon l'exercice, je voulais que ce soit la musique qui nous fasse parler plutôt que l'inverse (le sociologue voulant plutôt d'ordinaire faire dire quelque chose à la musique). J'espérais que les morceaux que j'avais choisis allaient faire réagir l'auditoire, en disposant des titres enregistrés un peu comme un DJ, au gré de ses réactions… »

L'idée est de se rapprocher le plus possible des « conditions ordinaires », banales, de l'écoute – mis à part la salle, assez inhabituelle pour le rap. Pas de démonstration à proprement parler, donc : pas de disques vinyles, de sampler, d'ordinateur, de micro, mais de « simples » CD et des cassettes, les supports les plus communs d'appréciation du rap (avec la radio, dont Pierre a enregistré des émissions sur cassettes).

Enfin, Pierre précise d'entrée de jeu qu'il se pose en chercheur. Le problème n'est pas qu'il soit ou non grand amateur de rap (il précise « pour information » la nature de son attachement au rap : « J'aime le rap, du moins

certains groupes, mais ce n'est pas ce que j'écoute principalement… et il me faut certaines circonstances pour en avoir envie »). Il n'y a pas lieu de présupposer qu'il va s'en faire de façon plus ou moins cachée le prosélyte devant nous : « Je ne suis pas là pour convaincre de la "qualité" de ces musiques… ».

Paul, pour la techno, a pris un parti résolument différent. Pour lui, montrer c'est faire. Il est arrivé avec deux amis, dont l'un est aussi DJ [48], et tout leur matériel, en particulier leurs valises métalliques remplies de vinyles. Les consoles avec les deux platines sont là, installées avec eux par le technicien. Un court exposé sur les origines et les divers courants de la techno, essentiellement conçu comme une introduction à ce monde particulier, nous fournit moins une analyse qu'une sorte de guide des lieux, de dictionnaire donnant les noms des divers composants de ces musiques. Il débouche sur une caractérisation rapide du "hard core", le genre qu'ils défendent, et qu'ils vont aussitôt illustrer.

Paul et son acolyte lancent plusieurs disques, comme pour un mini-"set", nous montrent les principales formes d'intervention du DJ, la façon de choisir les vinyles, l'usage du casque et les techniques de manipulation des platines pour superposer et enchaîner les disques, leur conception de leur travail dans la durée comme une façon de « raconter une histoire » [49] ; ils font monter sur scène certains d'entre nous, qui tentent de manipuler les consoles et de coordonner leurs mouvements pour mêler les sons et modifier les vitesses (les "mixes" et les "scratches"), ils discutent avec nous des moments délicats qui arrivent aux DJ, et de la perception ou non de ces ratés, par les habitués, ou par

48 Disk-jockeys, prononcer "deejays". Au départ responsables de l'enchaînement des disques dans les boîtes de nuit, ils ont changé de statut au fur et à mesure que leur art s'est élaboré pour devenir un genre de musique, v. M. Jouvenet, « "Emportés par le mix". Les DJ et le travail de l'émotion », in Terrain 37, sept 2001, pp 45-60.

49 On trouvera de longues citations sur la façon dont des DJ connus, comme Laurent Garnier, conçoivent ainsi leur activité in M. Jouvenet, ibid., pp 54 sqq.

nous : blancs, ruptures, sensations de transitions manquées, ambiance d'ensemble peu lisible…

La discussion finale porte aussi sur le milieu, la socialité des amateurs de techno, ainsi que sur les formes du marché de cette musique : le disque en est le matériel original (les « vinyles », les « galettes » des DJ) avant d'en être le produit final ; de plus, une bonne part des pratiques qu'elle regroupe échappe à l'enregistrement autant qu'au milieu officiel du spectacle – mais la techno s'écoute aussi chez soi et, si c'est de façon plus spécialisée que le rap, elle se vend également sous forme d'enregistrements commerciaux, sur CD [50] ; de même, si une part de l'activité est semi-clandestine et revendique son caractère underground et anti-commercial, une autre est on ne peut plus entrée dans le monde installé des boîtes de nuit, de forts clivages internes se creusant, de façon prévisible, entre les adeptes de cette musique de danse et ceux des rave-parties.

De là bien sûr, le débat a pu rebondir et relancer la comparaison avec le cas du rap.

Les résultats directs

1) Sur le rap

Place à la musique, donc : d'abord un tube, de ceux qui pourraient passer au même moment sur Skyrock annoncés par l'animateur dans le style consacré : « Le morceau qu'on va écouter, c'est la nouvelle tuerie de Kool Shen, qui massacre tout… vous allez voir, ça déchire grave… » La chanson (« Touche pas à ma musique ») parle elle-même du rapport entre paroles, musique et origines (« ma clique ») et des rapports du rappeur avec les médias et le public,

50 Il s'agit alors soit, normalement, de compilations mixées par des DJ, soit d'œuvres originales enregistrées par un auteur, qui peut, à côté de ses activités de DJ, tenter de les reproduire en concert – ce sont les rares "live" techno, fameux dans le milieu.

mettant en évidence la difficulté qu'il y a dans cette production à ne pas privilégier dans l'analyse la voix et les textes.

Pierre rappelle que les amateurs font de même : souvent, ils lisent sur le livret les paroles des morceaux, et aussi les dédicaces et autres « messages à Allah », avant d'écouter le CD qu'ils viennent d'acheter, tandis que les photos, les logos et le graphisme, très voyants, peuvent aussi influencer leur écoute. Il précise qu'il ne faut en effet pas mal interpréter la « consigne », ce n'est pas parce que l'exercice demande de mettre la musique en avant qu'il faut faire l'erreur de tout effacer derrière elle. Les liens que les sons entretiennent avec les objets qui les portent, et avec les images et les mots qui les présentent, sont souvent indénouables. Par exemple, pour les paroles, l'écouteur aurait du mal à faire abstraction du dispositif d'auto-présentation de soi que les chanteurs ne cessent de faire jouer : mise en scène de l'activité en studio et de ce que le rappeur fait dans la vie, obsession réaliste et références constantes au milieu d'origine, appel continuel fait aux auditeurs pour qu'ils « ouvrent les yeux » sur le monde… ; de même, une autre particularité du rap met bien en évidence cette intrication entre les énoncés et le rappel de leur contexte d'énonciation dans le disque lui-même : la présence d'intros, d'« outros » et d'autres interludes qui s'intercalent entre les morceaux, constituées de scènes jouées, de chutes de studios, de conversations téléphoniques, tous moyens de faire réapparaître le rappeur dans son contexte de production, et souvent aussi, comme dit Pierre, « d'en rajouter une couche côté social ». Façon de dire aussi que le rap ne se détache pas du rappeur, que la production fait partie du produit. De façon symétrique, dans le milieu des amateurs, il en va de même du rôle des clips de présentation, toujours abondamment commentés : ils refont le lien entre la musique, le rappeur et le message social du rap. Même la place des disques de rap chez les disquaires ou dans les médiathèques municipales peut donner lieu à une mise en récit – jaquettes vides et CD à retirer au comptoir, « parce qu'ils

avaient une fâcheuse tendance à disparaître », comme dit une bibliothécaire sur le ton « pas la peine de faire l'innocent »… – réinscrivant l'acte comme étant non un acte neutre d'approvisionnement, mais un chaînon reliant dans une histoire commune l'acheteur et le rappeur, éventuellement sur le dos du commerçant ou du fonctionnaire suspicieux…

Pierre nous dira que l'un des principes de sélection qui l'ont guidé était de donner un aperçu de la variété des productions (dans le but, aussi, de tester l'idée courante selon laquelle le rap, « c'est toujours la même chose »), et de mesurer la façon dont cette diversité était perçue par un public tel que le nôtre. Il passera "Staying Alive", titre de Wyclef Jean, un rappeur américain étiqueté plus « commercial », réalisé à partir d'un "sample" (échantillon d'un disque original que le DJ mixe) très connu des Bee Gees, puis Wu Tang Clan, célèbre groupe new-yorkais aux ambiances sombres et torturées, puis un extrait de deux albums contrastés de Stomy Bugsy et deux titres à dessein très différents d'un même album de NTM, « la Fièvre » et « Paris sous les bombes ».

Outre l'opposition entre rap américain (dire "US") et rap français, évidente mais difficile à caractériser au delà de celle des deux langues, les commentaires relèvent en effet des contrastes simples, certains morceaux plus sombres, plus durs, d'autres au contraire plus festifs ou dansants. Le fond sonore apporté par les "samples" et le rythme sonne d'une façon jugée parfois assez stéréotypée, facile, d'autres fois plus inattendue, bizarre, recherchée. Nous notons toujours les tempos, qui donnent le style, le caractère plus dansant, plus « tube », ou au contraire plus sérieux, et semblent aussi déterminer fortement la couleur et les accents sonores. Les autres commentaires musicaux portent sur l'élément le plus saillant du rap : la façon de parler-chanter du rappeur, déclamation, accents, usage de la voix, etc.

Globalement, on peut considérer que le bilan est assez pauvre, au sens où le vocabulaire précis fait vite défaut pour avancer dans la caractérisation de

ces éléments, mais en même temps les commentaires ont finalement assez bien isolé deux variables musicales centrales des morceaux : la couleur rythmique et sonore de l'accompagnement, et le type d'élocution et de prosodie adopté par le rappeur sur ce fond sonore. Nous nous disons aussi que le caractère assez stable du fond sonore, une fois le morceau lancé, ne pousse pas à faire beaucoup de commentaires sur lui, alors que les paroles appellent automatiquement un commentaire social. De même, pour la diction du rap : dans quelle mesure est-elle variée, et variable ? N'est-ce pas typiquement le « truc », le bon coup dont la réussite a certes donné au rap son image forte, mais avec le danger, comme dans les cas du punk ou du vieux rock'n'roll pur et dur par exemple, qu'un tel procédé trop rigide le rende prisonnier d'un choix binaire : ou on lui obéit (mais il est très déterminant et contraignant) et on fait du rap, ou on s'en affranchit, on le tord, etc., mais presque tout de suite on ne fait plus du rap… Est-ce le cas ? Nous discutons sur le diagnostic sans conclure (et sans prétendre avoir les moyens de le faire).

De là, les questions et avis glissent peu à peu mais inexorablement vers deux thèmes, malgré les efforts de Pierre qui, fidèle à la consigne qu'il s'est donnée, essaie de contenir le mouvement et de faire durer le plus possible les commentaires de type « arrêt-sur-son » : ces deux thèmes sont le mode de production (notamment par contraste avec celui de la techno qui va suivre) et le milieu des rappeurs, d'une part, et d'autre part le contenu des paroles et, plus particulièrement, leur portée sociale.

Sur le premier point, Pierre est amené à expliquer la façon dont travaillent les deux complices d'un morceau, la relative fixité du fond rythmique une fois qu'il est installé, l'origine de ces "samples" et la façon dont ils sont travaillés, et aussi, plus généralement, les « relations » qui font fonctionner le milieu du rap, le marché des DJ, les origines du mouvement aux Etats-Unis et en France. Mais il est réticent, et nous aussi : l'objet de l'exercice n'est pas là – et en

effet, tout cela se trouve dans les ouvrages qui se sont multipliés sur le rap [51]. Le débat s'anime autour du caractère plus ou moins mafieux du milieu et du type de relations qui semblent y régner : clans, clientélisme, influence et menaces, machisme, règne de l'argent et de la frime… Quelle part faire au mythe, à l'inversion symbolique de la domination, comme diraient les sociologues, quelles sont les conséquences pratiques, tout à fait réalistes, de ce mode de fonctionnement ?

Le lien est ainsi fait avec le second point, sur lequel c'est plutôt la salle qui réagit elle-même, hors cadre, notamment à la violence, au racisme ou au sexisme de certaines paroles, en les comparant à des mouvements rock ou punk, en essayant de faire la part de l'ironie ou de la provocation, en relevant qu'elle n'a pas la même forme (on se demande par exemple si les emblèmes nazis des punks ou l'imagerie satanique du hard rock ne semblaient pas afficher plus comme tel leur propre excès, théâtralisant ainsi leur geste de provocation). Les positions ne sont pas tranchées, chacun sent à la fois qu'il est difficile sur ce thème de ne pas retomber dans les débats éculés sur le genre. Restant interrogatifs, les intervenants semblent ainsi un peu curieusement parler à la troisième personne, comme s'ils apportaient au débat des positions existantes sans vouloir les reprendre à leur compte, et cherchaient à éviter le balancement trop facile entre elles.

51 Voici, parmi les références françaises les mieux informées, une sélection forcément un peu arbitraire dans une production maintenant abondante : Lapassade G., Rousselot P., Le rap ou la fureur de dire, Paris, Loris Talmart, 1990 ; Desse, SBG, 1993, Freestyle, Paris, F. Massot & F. Millet éd. ; Bazin H., La culture hip hop, Paris, Desclée de Brouwer, 1995 ; Cachin O., L'offensive rap, Paris, Gallimard, 1996 ; Bocquet J.-L., Adolphe P.-P., Rap ta France, Paris, Flammarion, 1997 ; Boucher Manuel, 1998, Rap expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française, Paris, L'Harmattan ; Béthune C., Le rap. Une esthétique hors la loi, Paris, Editions Autrement, 1999 ; Fernando Jr S. H., 2000, The new beats. Culture, musique et attitudes du hip hop, Paris, Kargo ; Art Press, « Territoires du hip hop », Hors Série décembre 2000.

Mais la méthode n'en est pas moins efficace, elle permet que soient énoncées et discutées en commun les positions courantes, hostiles ou favorables : d'un côté, les dénonciations toutes faites – les deux principales consistant à accuser au premier degré le rap de refléter (au mieux) ou de renforcer (au pis) la violence des « jeunes », et, en même temps, à lui reprocher d'être une musique tout à fait « commerciale » et médiatique, intégrée, récupérée, que son caractère provocateur, en définitive, loin de constituer une révolte, un défi à « la société », aide surtout à vendre [52] (la question se poserait d'ailleurs dans les mêmes termes à propos des Rolling Stones aux premiers temps du rock). Dans l'autre sens, de même, se trouve identifiée et critiquée la complaisance condescendante qui, au contraire, excuserait d'office le rap de toute responsabilité morale ou politique au nom de l'origine sociale et ethnique dominée de ses acteurs : certes il ne faut pas tout prendre au premier degré, mais on ne peut pour autant considérer un vocabulaire insultant et agressif comme étant juste un effet de style, neutre, insignifiant sur le plan politique, humain ou moral, et sans effets, tant sur les personnes que sur les collectifs.

Reste que, sur le coup, gérer ces inconforts de postures n'est pas facile. Pierre a l'impression que, même si bien des éléments intéressants sont apparus, les directions prises lors des discussions n'étaient pas celles qu'il attendait, celles qui lui semblaient pertinentes, et de n'avoir pu empêcher le débat de prendre un tour banal, trop idéologique, notamment autour du caractère commercial du rap, que Paul, le présentateur de la techno, un peu par jeu, et pour tenir son rôle, est intervenu pour dénoncer de façon abrupte, opposant sans nuances les musiques "underground" (auxquelles il s'intéresse) et les musiques commerciales (donc, cela va de soi, inauthentiques, indignes d'intérêt) que Pierre a présentées. La salle ne reprend pas à son compte cette opposition

52 Dans cette veine, voir par exemple le récent pamphlet : Genton L., Le rap, ou la révolte ?,

simpliste, mais tout cela fait que Pierre termine la séance un peu frustré, et « passablement énervé… ».

Un sentiment qui ne fera que s'accroître avec la moitié de séance suivante !

2) Sur la techno

L'opposition de stratégie entre Pierre et Paul se retrouve dans tous les détails de leurs deux démonstrations : à la mise en garde de Pierre de ne pas le prendre pour un rappeur répond le "look" de Paul, crâne rasé et tenue mode, indiquant au contraire clairement : « J'en suis ! ». A l'effort analytique du premier répond le discours interne, le vocabulaire branché du second, qui pour les non-initiés ressemble à un code. A l'effort d'objectivation et de mise à distance s'oppose la pédagogie de l'exemple – « voyez et faites vous-mêmes » – et, au delà, la séduction mimétique que suscite le spectacle de la passion. Pierre avait déclenché les débats mêmes qu'il voulait éviter – mais ces « dé-rap-ages » du verbe révélaient bien un caractère quasi constitutionnel du rap. Paul créera l'envie de comprendre et de partager (au moins provisoirement) l'objet que sa présence et ses gestes font surgir devant nous et avec nous – mais en nous faisant remettre à plus tard tout effort pour analyser, ou même simplement mettre en mots ce qui se sera passé.

Il commence par un bref historique des genres de techno. C'est peut-être la contrepartie nécessaire de sa position : l'assemblée est frappée par l'absence de recul de cette présentation, ce qui crée un double malaise. D'abord parce que, sans que Paul semble le moins du monde s'en aviser, cette histoire, dotant la techno de quelques ancêtres vénérables comme Pierre Henry, Tangerine Dream ou Kraftwerk, ou encore, si l'on suit la mythologie courante, Schaeffer, Russolo, Stockhausen…, la faisant repasser par quelques moments et lieux fondateurs, toujours les mêmes – Jamaïcains à New York, garages anglais,

Paris, Ed. Place d'armes, 2000.

précurseurs français [53] – est manifestement celle d'un jeune collectif en train de se récrire en temps réel devant nous. Nous la recevons volontiers pour telle, c'est une histoire constituante : un genre se crée par son récit de soi. Mais nos questions sur ce récit, ses variantes, son caractère performatif, ce qu'il gomme, la réalité même de ses éléments mythiques restent sans écho.

De même, la déclinaison des genres de techno, présentés par leur nom anglais et leur tempo, le "bpm" ou beat per minute, laisse l'impression bizarre d'un catalogue, et le sentiment peu satisfaisant qu'un nombre de coups de grosse caisse à la minute suffit à définir un genre (de la «musique transe», entre 125 et 140 bpm, et de la techno tribale, on remonte ainsi le métronome, passant par l'"acid core" aux alentours de 150-160, puis par le "gabber" et le hard-techno, jusqu'au "hard core", objet de l'amour de nos deux comparses et de l'exposé du jour, qui va de 180 à 250 et, nous dit-on fièrement, peut aller parfois jusqu'à 300 bpm).

Prêts à jouer le jeu, nous ravalons nos questions à mesure que, comprenant qu'elles resteront sans réponses, nous assumons qu'il s'agit d'un discours-mode d'emploi, non d'une analyse, dont il va s'agir de mesurer l'efficacité propre plus que de le discuter. Il en ira de même avec la présentation succincte des principes de production de cette musique et avec la description du matériel requis, "kick", boîtes à rythme, "samplers", séquenceur MIDI qui permet tous les effets et les modifications du son en direct.

Mais dès que Paul et son ami passent à l'action, la scène change de nature. Ils se sont beaucoup investis dans la séance, ils nous diront s'y être préparés mentalement, avoir minutieusement réfléchi à leurs disques. Et ils s'y mettent corps et âme. Le caractère très institutionnel du lieu a aussi joué

53 Voir Leloup J.-Y., Renoult J.-Ph., Rastoin P.-E. (avec A. Kyrou), 1999, Global Tekno. Voyage initiatique au cœur de la musique électronique, Paris, Ed. du Camion Blanc, un livre conçu comme un retour imagé sur les lieux historiques de la techno.

comme un défi, pour ces musiciens underground – « subversifs forever ! » – excités à l'idée de dynamiter de l'intérieur un tel temple (peut-être aussi le propos ordinaire du séminaire), et de « faire crouler la BNF sous les kilo[watt]s », comme ils l'ont dit avant la séance (même s'ils nous diront aussi que, conciliants avec nos tympans, ils n'officient qu'au dixième de la puissance atteinte par certaines sonos). L'effet est puissant, et plusieurs d'entre nous le diront de diverses façons : la question n'est plus du tout de se demander si l'on aime ou non cette musique, posture trop externe, mais de la voir se faire, de sentir des moments plus ou moins réussis, de suivre les variations, de reconnaître les variables sur lesquelles travaille le DJ, le timbre plus ou moins large ou sec, la densité, la continuité sonore, les ruptures, les relances, les moments plus ou moins intenses ou relâchés, etc. ; de façon quasi mécanique, ce travail même de perception et de reconnaissance suffit à nous faire enregistrer cette musique comme musique, d'abord bien sûr pour ceux qui la font et ceux qui l'aiment, mais pas seulement – et le fait que la grosse majorité d'entre nous ne sommes pas du tout amateurs ou familiers de la techno ajoute à la valeur de l'expérience : ce que nous essaierons tous d'exprimer, c'est plutôt justement que chacun de nous l'a perçue comme musique pour soi, quittant au moins le temps de la séance l'espace externe de la qualification globale d'une musique peu goûtée au profit d'une sorte de délégation volontaire et provisoire de soi-même dans la peau d'un adepte, nos bonnes dispositions et la situation amusante créée par ce séminaire inhabituel favorisant cette autorisation donnée par une partie de nous-mêmes à une autre, de se laisser entraîner à une délectation qui n'est pas non plus vraiment nôtre…

La leçon est importante, elle porte sur l'effet communicatif d'une pratique, sur la force mimétique du faire par rapport au dire, mais plus encore sur la multiplicité des registres possibles de participation à une expérience musicale. Car, et tout l'intérêt de l'expérience est là, c'est la continuité de ces

postures qui est en jeu, non une opposition binaire entre d'un côté ceux qui seraient amateurs et participants, et de l'autre ceux qui seraient non amateurs et garderaient leurs distances : nous ne sommes pas devenus fans de techno, perdant d'un coup tout sens critique et, dans le plaisir pris, renonçant à toute analyse. Non, simplement, grâce à la médiation d'un dispositif inédit, allant du cadre général fourni par le séminaire aux lieux et à l'effort des présentateurs, nous avons pu parcourir ensemble une série de positions intermédiaires, et nous autoriser une sorte de délectation par procuration, nous engageant, franchement mais pour un temps et dans un lieu limités, dans une position d'amateur de techno que nous pouvions ressentir (et analyser en même temps) tout en sachant qu'elle ne serait sans doute pas la nôtre au terme de l'expérience. D'ailleurs, le résultat principal de la séance pour la plupart d'entre nous ne sera pas de nous faire plus aimer la techno personnellement, mais de mieux la comprendre, de la reconnaître comme musique et de comprendre qu'on puisse l'aimer. Même si nous ne sommes pas sûrs de vouloir en reprendre hors contexte, au moment où cela se joue nous sommes sensibles à ce travail sur les "samples", à cette mise en valeur d'une dimension du son par sa sur-exploitation – travail qui après tout ressemble beaucoup à celui que, sur les variables les plus diverses, du son des instruments naturels à la voix, de la polyphonie aux rythmes, ont opéré bien des musiques avant la techno…

Un point plus spécifique semble tenir à la technique même de production de cette musique : il n'y a presque pas de distance entre le geste qui la fait et la musique qui est faite. Certes, c'est dans toute performance que, dans une certaine mesure, la vue soutient ainsi le son : dans le sens du musicien vers l'auditeur, le spectacle de l'instrumentiste ou du chanteur exécutant aide à suivre la « facture », comme on dit très justement, de la musique qu'il joue, tandis que dans l'autre sens, la présence d'un corps et l'action d'un musicien entraînent le désir d'imitation et l'identification imaginaire du spectateur qui,

bougeant en rythme, suivant les gestes par l'imagination, est conduit à jouer un peu lui-même ce qu'il entend jouer. Mais l'écart qu'introduisent les instruments et les langages entre le geste fait et la musique effectivement produite reste important, et le plus souvent c'est sur des variables secondes que les repères visuels et sonores coïncident (le rythme d'ensemble bien sûr, mais aussi l'intensité, l'implication, la vitesse, la tension de l'interprétation), tandis que mélodies et harmonies (les variables les plus discriminantes) ne peuvent « se voir » aussi directement (les divers instruments n'étant pas de ce point de vue logés à la même enseigne, certains étant plus linéaires et donc lisibles, comme le piano ou les vents, d'autres beaucoup plus opaques, comme les cordes ou le chant, sans parler de la complexité introduite par la polyphonie et l'orchestre).

Plusieurs d'entre nous remarquent au contraire l'immédiateté entre les gestes du DJ et l'effet sonore produit, dans le cas de la techno : changement de vitesses sur les platines, passage d'un disque à l'autre, montée ou baisse du niveau sonore, tout s'entend aussitôt. Dans ses "mixes", la techno opère par une manipulation de second degré sur des musiques déjà faites [54] : ce décalage des variables musicales pertinentes, glissant des notes et des sons eux-mêmes à leur transformation et à leur mélange, a comme curieuse conséquence une extrême lisibilité, un passage facile et instantané entre le geste et le son, qui dans notre position aide beaucoup à percevoir celui-ci. Nous nous demandons même si la règle qui veut que dans les soirées techno courantes les DJ ne soient pas sur scène, ne prennent pas la place d'instrumentistes ou de virtuoses et officient plutôt sans être visibles, ne vient pas compenser cette trop grande visibilité de leur jeu, le dispositif inverse, d'une musique venant d'on ne sait où, diffusée par la sono, visant à restituer auprès d'un public de danseurs en état plus ou moins

54 Le point serait moins net dans les cas des créations, même si elles relèvent aussi beaucoup de techniques de manipulations sonores.

second une autre définition de la musique, comme vague intérieure, matière sans lieu dans laquelle se laisser porter [55].

Dans notre cadre, ce caractère visuel a manifestement contribué au succès de l'expérience, que cela ait été délibéré ou non, dans une mesure difficile à apprécier. Pour une telle musique, qui se confond avec le geste fait pour la faire, montrer c'est dire : la tactique adoptée était parfaitement adaptée, c'était une très bonne façon de faire sentir ce qui est tenté, les échecs et les moments réussis, de quoi et comment tout cela est fait. A la suite de cette réflexion, nous relativisons même nos doutes initiaux à propos de la définition des genres de techno par leur seul tempo : à l'usage, il est en effet frappant de voir combien cet aspect, le travail sur un boum-boum lancinant, sur la mécanique même de la répétition rythmée d'un son qui évolue, est en effet très déterminé par le tempo.

Les ratages

A première vue, on pourrait estimer que les deux séances sont un échec complet.

Tout un dispositif est en place pour nous dire d'écouter le rap, en focalisant notre attention sur la musique, et le débat ne s'anime que lorsque, passant outre l'exercice convenu, nous nous relançons allègrement dans les problèmes de banlieue, de bandes, de violence, de médias et d'argent, essentiellement au contraire à partir des paroles, du milieu de production et du contexte social du rap…

Dès la séance elle-même, et plus clairement encore après coup, nous voyons aisément se dégager les biais que l'expérience a mis en évidence. Tout pose problème, c'est la leçon principale de cette curieuse leçon. Nous ne

55 Voir in M. Jouvenet, op. cit., la façon dont les DJ parlent de cette construction du collectif des danseurs, et une analyse de leur théorie indigène de l'émotion musicale, pp 46 sqq.

sommes pas du tout dans les « conditions ordinaires » de l'écoute que voulait approcher Pierre. Il le dit lui-même : « C'était une erreur : comment retrouver ces fameuses "conditions les plus banales et les plus fréquentes", dont en outre je ne sais en réalité pas grand-chose : écoute dans des chambres d'ado remplies de posters, en déambulant dans les rues, casque sur les oreilles, "à fond" sur l'autoradio… ? »

De même pour l'idée de « faire parler la musique », en la séparant des paroles et du social, maintenus provisoirement à distance par l'analyse : la pratique la plus commune des amateurs ne cesse de montrer qu'eux-mêmes privilégient ces aspects, et surtout ne les dissocient pas sans estimer qu'ils sont sortis de ce qu'ils considèrent comme du rap. C'est par exemple directement sur la distance qu'il prend avec son milieu d'origine plus que sur sa musique qu'est critiqué un rappeur comme MC Solaar, devenu trop intégré.

Quant à l'effort de Pierre pour « objectiver » sa position, se dégager d'une image d'amateur plaidant pour ce qu'il aime, il n'aboutit pas à une clairvoyance supérieure. En ce qui concerne l'analyse, cela conduit plutôt à l'impression qu'elle manque son objet, qu'à vouloir le déterminer de l'extérieur, hors de ses propres critères, on ne fait pas apparaître un niveau d'ordinaire invisible ou latent, on rate l'espace spécifique où se jouent les arrangements, les variations, les rapports pertinents, ce vers quoi nous renvoie au contraire constamment le suivi des façons de faire et de dire des rappeurs, tant musiciens qu'acheteurs ou commentateurs : d'où sans doute, comme un retour de ressort, le fait que la salle ait en fin de compte refusé la consigne et préféré réagir aux signaux que le rap émet – mais en contrepartie, comme tel n'était pas l'exercice, elle l'a fait de façon sauvage et peu contrôlée, assez indépendamment des morceaux eux-mêmes et de la variété de leurs traits musicaux distinctifs : bref, tout le contraire de ce qui était visé.

Enfin, en ce qui concerne l'analyste, qui au demeurant se livrera de bonne grâce à la critique et à l'auto-critique, l'adoption d'une posture de chercheur devient elle-même sujet à interprétation : d'où vient qu'au lieu de procurer la stabilité et l'indépendance salutaires de la science, sa prise de distance donne un sentiment général d'ambiguïté ? C'est qu'il n'y a pas de point neutre. La distance, l'effacement de son propre goût, tout cela est aussi une stratégie de placement de soi-même. Ecouter, s'en tenir à la musique, c'était faire un effort pour se décaler de la sociologie spontanée vers laquelle le rap aspire automatiquement les commentaires qu'il suscite, et Pierre l'analysera lui-même en fin de séance comme une façon de se différencier : au moins autant que d'une affirmation épistémologique, il s'agissait de gérer quelques craintes, une « petite trouille d'être pris pour un rappeur militant et donc de faire du prosélytisme caché – trouille aussi, en fait, d'être assimilé aux commentateurs habituels du rap, à la sociologie plus que douteuse… »

Nous reviendrons sur ce point, très important : tout se passe comme s'il n'y avait pas de juste milieu, en matière de réflexivité. Ou bien le sociologue s'en sort en disqualifiant ces sociologies spontanées et en accentuant la distance entre ses analyses, critiques et scientifiques, et celles des acteurs, partiales et intéressées ; ou bien, loin de s'en « sortir », il plonge dedans au contraire, il accepte de mettre en cause l'ensemble des comptes rendus produits sur une musique, le sien compris – ce qui ne veut pas dire, comme le voudraient les tenants de l'ascétisme objectiviste, qu'il se fonde dans la masse primaire, indifférenciée et jouisseuse de la participation et de la croyance, renonçant à toute analyse et à toute critique, mais au contraire qu'il accompagne toutes ces petites différences d'état, qu'il décrive la série variable des effets et des réglages que ce frottement de réflexivités engage, entre la sienne, comme sociologue se demandant ce qui se passe devant lui et en lui (et cela, autant dans ses sens que dans son cerveau), et celle des acteurs qui, loin de manquer de catégories pour

penser leur pratique, ne font pas de différence entre l'activité proprement musicale et celle qui consiste à en dessiner le cadre.

Dans le cas de la techno, le constat est plus simple, dans la mesure où Paul a suspendu toute contrainte académique. Les choses sont les mêmes mais à l'envers : tout se passe comme s'il n'y avait aucune possibilité descriptive hors de la désignation elle-même, et aucun partage de l'expérience hors du fait de la vivre en direct. Si nous sommes ravis d'avoir vécu l'expérience, le bilan scientifique n'est a priori guère plus brillant : nous nous posions de savantes questions de méthode pour savoir comment accompagner l'une par l'autre une musique et son analyse, et nous voyons devant nous la réussite d'une performance "hard core" à demeure se faire malgré l'absence du moindre effort de mise en mots hormis un catalogue signalétique qui se contente de nommer les styles et les techniques dans le vocabulaire des initiés… Ce n'est plus de la réflexivité, c'est de l'incantation !

Pourtant, à mieux y réfléchir, justement, c'est bien exactement à une leçon sur la véritable portée de la réflexivité que cette double séance nous a conviés, et à une superbe leçon.

Les leçons de l'échec

En cours de séance, Pierre relève de temps à autre qu'on n'écoute plus du tout la musique « elle-même », ou que le débat se focalise sur un aspect unique des paroles qui est loin d'être partout présent, mais il prend surtout acte (outre le fait que tout avertissement est une invitation à faire le contraire de son injonction…) de la curieuse impossibilité qu'il y a à ne pas entrer dans ces questions « sociales » dès qu'il est question de rap en public. Ce faisant, il rappelle un premier biais important de notre dispositif, ce caractère public justement, qui, un peu comme sur un plateau de télévision, pousse les participants à mettre en avant les problèmes sociaux et à parler en termes d'accusations et de justifications croisées, par opposition à la situation fictive de

l'écoute banale dont nous étions partis. Premier niveau de réflexivité, élémentaire : le dispositif de mesure influence le résultat. Le format « discussion-analyse » pousse au débat social et politique et chasse la musique, même et surtout si elle est officiellement requise. Le format « concert sur mesure » adopté par Paul produit le phénomène inverse : presque malgré nous, avant de pouvoir (ou non) en discuter, nous voyons paraître la musique, devant nous, en nous. Les deux dispositifs ont mis à l'épreuve les hypothèses tacites que chacun contenait sur ce qu'est la musique : le premier l'admettait comme objet capturé sur une bande pour être décortiqué, et il a échoué (ce qui ne veut pas dire que toute musique échappe à la possibilité d'une telle objectivation, mais que de façon circulaire, seules les musiques déjà fortement soumises à un tel travail d'objectivation supportent ce traitement, et en sortent renforcées : aux deux extrémités, les musiques les plus classiques d'un côté, les musiques les plus commerciales de l'autre) ; le second, qui n'imaginait pas d'autre moyen de transmettre la musique que de la produire en direct, pariait au contraire sur la musique comme geste à faire, événement à faire surgir : un choix couronné de succès, au moins pour nous, dans les circonstances locales fournies par notre montage, même si cela ne permet sans doute pas d'en déduire grand-chose au delà, sur la techno en général.

Mais il n'y a pas là qu'un effet du dispositif : celui-ci, parfaitement redondant avec la musique dont il parlait dans le cas de la techno, musique à faire, musique à voir, était au contraire incohérent dans le cas du rap ; le rap se fait avec de la revendication, de la mise en scène, de la provocation, et ces registres sociaux appellent une réponse ou une réaction qui vient tout naturellement se placer sur le même plan. Deuxième niveau de réflexivité : une musique n'est pas un objet inerte, mais un projet animé, qui propose déjà elle-même ses interprétations, qui appelle certaines réactions, et souvent elle se construit et évolue comme genre en fonction de celles-ci : c'est pour cela que

l'histoire du genre fait partie du genre, elle participe au travail collectif qui isole les traits pertinents et caractérise ce qu'il faut faire (quitte à figer les choses, soit musicalement dans quelques formules trop rigides, comme c'est une tendance pour des musiques bien identifiées, mais difficiles à renouveler, comme le tango ou le rockabilly déjà évoqués, soit, comme c'est le danger dans le cas du rap, dans une « posture » de révolte ou un geste social vite stéréotypé, même s'il se voulait protestataire). Car ces éléments pertinents, ces points d'appui et de repère peuvent tenir à des traits musicaux, mais aussi à des façons de faire ou d'être ensemble, à des pratiques ou à des signes ritualisés, à des classes d'âge et à des identités sociales ou ethniques diverses : ce n'est pas à nous de faire le tri. Un intérêt analytique tout particulier de ces musiques « actuelles » vient précisément de la « co-construction » de ces traits entre eux, des modes originaux d'expression ou de formation croisées que permet le caractère contemporain de leur production. Il en résulte que les catégories, les variables choisies pour les décrire et les évaluer sont performatives et non constatives [56], elles font partie de la musique même – à commencer par sa plus ou moins grande tolérance au fait même d'isoler en elle un aspect « purement musical ». Une part de l'analyse consiste à reconnaître ces critères, non à les imposer de l'extérieur. C'est d'ailleurs à partir d'une analyse ainsi centrée sur ce qu'est le bon rap pour divers rappeurs que, mêlés à d'autres, pourraient ressurgir des critères musicaux : ce n'est pas qu'ils soient absents, comme le montage adopté conduit à le faire croire en opposant trop le musical et l'extra-musical, mais qu'ils sont plus mêlés que dans le cas de la techno, qu'ils sont indissociables de l'ensemble de la performance d'un rappeur, qui va de la mise en scène de lui-même à sa musique.

56 Pour reprendre, malgré leur anglicisme, les termes commodes proposés par la pragmatique du langage, notamment autour des verbes performatifs, voir J.L. Austin, Quand dire c'est faire, Paris, Seuil, 1970.

Inversement, il est clair pour tout le monde que depuis notre petit dispositif sur mesure pour nous faire sentir ce que peut être le “hard core”, nous n’avons aucun moyen d’entrer dans la sociologie de la techno. Celle-ci se joue ailleurs, sur un format assez éloigné de l’opposition classique entre une origine « pure » et un succès commercial à quoi obéit le rap, un format qui ressemble plus à celui des milieux d’avant-garde ou des courants “underground” : le développement d’un goût et d’une pratique communs produit peu à peu l’identité nouvelle d’un groupe, puis autour de lui, s’il réussit, celle d’une « génération » ou d’un milieu qu’il produit et exprime dans le même geste – il n’y a pas de raison de croire que le « social » est plus donné a priori que ne l’est la musique ; quant à nous, distants au départ aussi bien de la musique techno que de son milieu, nous avons pu entrer en contact avec ce qu’elle peut goûter pour ses amateurs, musicalement ; il faudrait aller sur place, aller dans les boîtes, les soirées et les rave-parties, connaître le milieu en s’y intégrant à la façon d’un ethnologue, pour pouvoir commencer à « sentir » aussi, sur le mode de ce qu’ont réalisé quelques ouvrages sur le rock vingt ans auparavant, ce que peut être la sociologie de la techno, à partir de sa capacité à engendrer du collectif.

Troisième niveau, donc, celui de l’engagement de la sociologie elle-même dans ce processus. La question reste posée à la suite de l’expérience techno : comment en tirer quelque profit analytique, et remonter de la musique que nous avons pu palper un instant, à la façon dont elle peut faire corps avec ses adeptes, les constituer en un collectif plus ou moins stable, et bientôt permettre au sociologue de s’en emparer. En revanche, celui-ci n’est que trop engagé, dans le cas du rap. Lorsqu’ils parlent de leurs intentions, Pierre nous rappelle que les rappeurs font constamment référence à leurs conditions de vie, aux « problèmes sociaux » (misère et injustices, affaires et scandales…), à l’univers imaginaire de leurs médias (dessins animés, films de gangsters ou de kung-fu, journaux télévisés…), ou encore au marché du disque et au système de

la télévision. Voilà que ce sont les producteurs qui font de la sociologie le premier registre d'interprétation de leur musique ! On est loin de la distribution habituelle, entre d'un côté des musiciens tenants d'une lecture purement musicale de leur production, et de l'autre des sociologues venant la déchiffrer selon d'autres codes et en révéler les véritables déterminants, obligés pour cela de se battre contre la résistance que producteurs et amateurs sont censés opposer à un tel dévoilement. C'est ce qui rend la sociologie du rap problématique : les commentaires des spécialistes donnent l'impression de ne faire que répéter – en plus lourd et en les prenant trop au sérieux – les analyses des rappeurs eux-mêmes, tandis que les sociologues, habitués à faire face au discours esthétisant et volontiers anti-sociologique des amateurs, sont pris à contre-pied par un discours explicitement sociologiste. C'est donc à une définition plus fine de la réflexivité que le sociologue est obligé de soumettre sa démarche, pour tenir compte du fait que sa discipline est devenue une ressource centrale des acteurs qu'il analyse, et que ses propres analyses entrent en concurrence avec les leurs : la sociologie « du » rap est à la fois celle que le rap met en œuvre et celle qu'on fait de lui… Réciproquement, devant cette concurrence inattendue, le sociologue doit modifier sa propre sociologie, et faire la sociologie de sa sociologie : en quoi est-elle différente de celle des acteurs, comment s'articulent-elles ensemble, que devient la capacité critique, etc.

On comprend mieux aussi, dans ce contexte où est remise en question la fameuse « coupure épistémologique » entre eux et nous, eux les acteurs et nous les savants, que de façon symétrique pèse à nouveau sur le sociologue la question de ses propres goûts : et toi, si nous nous sommes aussi un peu sociologues, n'es-tu pas aussi un peu amateur ? Qu'est-ce qui te pousse donc à faire la sociologie d'une musique ? Ce n'est pas qu'être réflexif implique qu'on ne puisse étudier que ce qu'on aime, et que l'interdit d'autrefois serait devenu

l'impératif d'aujourd'hui (engager ses goûts dans le travail du sociologue, au lieu de faire abstraction de sa « subjectivité » et d'adopter une posture de neutralité bienveillante), mais que la relation musicale de l'analyste à la musique analysée doit être présente dans l'analyse : quatrième niveau de réflexivité, portant sur les goûts et les réactions du sociologue en tant qu'auditeur ou amateur, affecté par ce qu'il entend. Plus crûment : que peut-on comprendre d'une telle activité, qui n'a de sens qu'en incluant le travail de prise de soi-même par l'activité, si l'on se donne pour règle de ne pas la suivre de crainte de « se faire avoir » par les représentations des acteurs observés ? Et dans l'autre sens, du côté de l'analyse, est-ce mieux parler d'une musique que de s'efforcer de faire abstraction de ce qu'elle vous fait, pour la traiter comme un objet indifférent ?

La redéfinition de l'objet et la « félicité » de l'expérience

Selon un parcours exactement inverse, c'est de cette dissymétrie de goût et de compétence entre lui et nous qu'est parti Paul, pour le "hard core". Au lieu de rétablir sur le dos des musiciens la continuité entre lui et nous en prévenant bien fort qu'avant tout, « nous sommes tous des sociologues », il joue explicitement du fait que lui est un fan et un pratiquant, et qu'il va nous prendre (à juste titre) comme des auditeurs notoirement incompétents, non comme de savants analystes. Du coup, toute la prestation est une sorte de remise en cause en actes de cette dissymétrie, de cette distance initiale, que la performance présente va ou non réussir à surmonter. Mais n'est-on pas ici, en plus ou moins accentué, tout près de la définition de toute prestation en concert ?…

Parce que Paul n'a guère de penchant pour la verbalisation et le recul analytique, nous avons eu l'impression d'une bien faible capacité réflexive dans sa séance. Pour le rap au contraire, nous avons eu droit à un intense exercice de

réflexion, mais dont l'objet a glissé entre nos analyses. Pas de réflexion d'un côté, une réflexion qui manque sa cible de l'autre.

Mais à la… réflexion, ce n'est pas du tout ce qui s'est passé. Ces impressions renvoient à une définition insuffisante de la réflexivité, et la confrontation spectaculaire des deux moitiés de séance nous permet d'en formuler plus nettement les règles en matière d'analyse musicale. Maintenant que, à partir de la pragmatique et de l'anthropologie, cette exigence de réflexivité s'est répandue comme une traînée de poudre dans les sciences sociales, on en retient volontiers deux aspects principaux : le fait que les « acteurs eux-mêmes » font déjà en partie la théorie de ce qu'ils font ; et la nécessité pour l'analyste d'analyser sa propre implication dans ce qu'il analyse. Mais ces deux aspects ne sont pas au cœur du problème ; dans les deux cas ils privilégient la mise en mots, poussant à confondre l'idée radicale selon laquelle l'action humaine elle-même est toujours réflexive, qu'elle ne s'accomplit qu'en se déterminant elle-même comme étant ce qu'elle est, avec celle d'un discours produit sur cette activité ; l'intérêt de la notion n'est ni dans la prise en compte supplémentaire de l'activité discursive des acteurs, ni dans la virtuosité auto-analytique du sociologue en train de faire la sociologie. Ces deux aspects, et c'est sans doute ce qui explique leur diffusion facile, sont justement ceux qui peuvent rester parfaitement compatibles avec un modèle de sociologie critique traditionnel, dont ils étendent simplement le champ d'action en l'appliquant aussi au sociologue lui-même et aux discours des acteurs.

La radicalité de la notion de réflexivité s'oppose au contraire à la possibilité de maintenir une telle conception externalisante de l'activité, transformée en objet d'analyse. L'idée est double : dans un sens, elle affirme qu'on ne peut faire de la musique sans « faire de la musique » (ou telle musique, ou l'écouter, etc.), c'est-à-dire sans se laisser prendre par une activité qui est déjà là, collectivement définie, en s'appuyant sur des pratiques, des corps, des

sensibilités et des objets peu à peu façonnés, sur des façons de faire et de se tenir, sur des attentions et des compétences peu à peu isolées et aiguisées ; et dans l'autre sens, cela signifie que réciproquement cet ensemble d'appuis, de prises, de catégories qui définissent l'activité en question et permettent seuls de la faire apparaître font partie constituante de l'activité, ils n'en sont pas les simples instruments. On ne peut définir la musique ou l'écoute en commençant par la couper de son déroulement situé, passant par des corps, des lieux, une temporalité et des objets, et requérant un travail collectif continu de cadrage et de recadrage.

On comprend mieux l'ambiguïté subsistant autour du statut et de l'importance à accorder aux mots : certes, ils restent le principal outil par lequel peut passer cette auto-production de soi en continu, ce réglage collectif en temps réel de l'activité ; mais il s'agit de mots dans ou avec la musique ou l'écoute, non d'un discours sur elles.

Rendue plus claire par le côté minimal que donnait à l'expérience son cadre limité, c'est exactement l'opposition entre ces deux façons de concevoir la réflexivité que la séance nous a fait toucher du doigt (ou plutôt des yeux et des oreilles). La démonstration de Pierre, même si elle s'accompagnait d'un minutieux travail de présentation et d'analyse (du contexte, du dispositif, du milieu des rappeurs, de la position du sociologue, etc.), n'a fait que montrer la non pertinence des éléments descriptifs qu'il avait isolés et qu'il voulait nous faire saisir directement, parce qu'elle ne s'est pas assez dégagée de la conception courante de l'analyse : c'est-à-dire arracher avec des instruments de mesure objectivants la musique à son déroulement situé pour en faire un enregistrement fixe, sur lequel commencer l'examen. La démarche était analytique, auto-critique, réfléchie, autant qu'on veut, mais elle ne mettait pas en acte une conception du rap lui-même comme étant une activité réflexive (il faut en contrepartie mettre à son crédit cette découverte elle-même). Au

contraire, ce n'est pas parce que Paul ne parle guère que son activité ne « parle » pas. Elle est parlante parce que, même sans mots ou presque, elle s'expose comme activité qui se cadre elle-même, en cours de réalisation. A réflexif, réflexif et demi ! A travers son matériel, ses gestes, le guet de nos réactions, la production progressive et hésitante d'un monde sonore à faire surgir devant nous mais aussi en nous, il nous présente sa musique en nous tendant les prises qui permettent à des non-initiés de s'en saisir. Face à son travail, nous répondons non par une prise de distance objective, mais en engageant notre corps dans l'expérience, dont ce corps est l'une des variables, aux deux sens du terme : un élément changeant, non un donné fixe ; et une mesure à prendre.

Paul ne fait pas le pari objectif d'une démonstration externe, nous plaçant face à des enregistrements, mais le pari d'un déplacement de nous-mêmes à provoquer, qui nous permette de rentrer en effet, même provisoirement et partiellement, dans ce que « faire du hard core » ou « écouter du hard core » peut impliquer pour ses adeptes. Ce faisant, il ne s'oppose pas à l'analyse : il en accomplit le premier geste, ce surgissement simultané de la musique et de ses variables pertinentes, de ses sons et de ses auditeurs, du plaisir et de son cadrage collectif (on voit qu'il ne s'agit nullement d'opposer musique « vivante » et enregistrement, mais d'une façon de les traiter tous deux). La musique peut être objet d'analyse, à condition de se risquer à être d'abord performance.

Musiques improvisées, plaisirs impromptus… (22 mai 2000) [57]

Le projet, le problème à poser

Comment rendre compte du déroulement d'un concert, si l'on part de l'hypothèse qu'il ne s'agit pas seulement de produire de la musique, mais de réaliser une performance, de faire surgir un événement au statut incertain, sans trop préjuger de son devenir – ce que le cas des « musiques improvisées » devait aider à mettre particulièrement en évidence ? Pour les improvisateurs, quelle part prend l'appui sur un public, comment s'opère le choix des types de jeu en cours de performance, sur quoi se réalise un réglage collectif, en temps réel ? Et, pour les auditeurs, comment parler de « ce qui se passe » en concert, en direct, entre des instrumentistes et leur public, et comment rendre compte des effets sur soi d'un tel événement collectif ?… Le problème est peut-être donc moins ici celui de l'écoute elle-même que celui de la participation collective à une performance réunissant musiciens et « écouteurs », redoublée de la difficulté plus générale que constituait l'effort requis, de la part des premiers comme des seconds, de mener en même temps un travail d'auto-observation, une "self-description" [58] de ce qui leur arrivait.

Le montage

L'un des membres du séminaire (Marc) et les deux partenaires habituels de leur formation de musiques improvisées (Fred et Ali) viennent jouer devant nous, dans une salle de cours. Idée clé : l'adoption d'une formule intermédiaire, artificielle, qui ne soit ni une répétition (nous sommes bien là, ils jouent pour nous, ils ne s'interrompent pas pour corriger ou travailler, etc.), ni un séminaire

57 Ce compte rendu a été rédigé par A. Hennion et O. Roueff.

58 Voir M. Strathern, "What is intellectual property after?", In Actor Network Theory and After, J. Law, J. Hassard ed., 156-180, Oxford/Malden MA, Blackwell Publishers/The Sociological Review, 1998.

(ils ne « présentent » pas leur démarche, le style de leur musique, leurs façons de jouer, en s'appuyant sur des exemples qui ne seraient que des illustrations musicales ; nous ne réagissons pas à un exposé sur leur musique, mais avec elle), ni un entretien (inversement, ce n'est pas non plus nous qui avons la main, pour les conduire où nous voulons, ils ne sont pas placés en situation passive, de répondants : ils jouent, ce sont eux qui ont la main, tout en laissant la porte ouverte à nos réactions), ni non plus un vrai concert, enfin (les relations avec nous ne sont pas déterminées par ce format contraignant qui suspend le temps ordinaire et fixe les rôles : la séance peut et doit s'interrompre ; la proximité n'est pas seulement physique, elle est surtout dans le droit d'intervenir, d'interroger).

L'improvisation et le caractère ouvert ne sont pas seulement dans le programme des « musiques improvisées » dont se réclament nos musiciens, on le voit : ils sont aussi dans notre petite séance et ses intentions, plus faciles à définir négativement que positivement. Le plus précis est sans doute de dire que, au delà de l'idée première de rapprocher musiciens et auditeurs, moments après moments et non en bloc pour tout un concert, nous voulions surtout rapprocher le plus possible les deux faces de la « réalisation » de la musique : d'abord au sens où on la réalise, ensuite au sens où on réalise ce qu'elle est ; autrement dit, d'un côté sa production ou sa réception, de l'autre sa « reprise » instantanée (tant par celui qui joue que par celui qui écoute) dans une impression, un effet ressenti, un début de jugement, avant même la verbalisation éventuelle à quoi ce premier petit décalage de soi-même avec soi-même ouvre en effet le chemin : d'un côté le jeu, mais le jeu prêt à s'interroger sur lui-même et sur ses effets, de l'autre l'effet produit, mais l'effet sans recul, encore collé aux sons, cherchant ses mots pour tenter de se fixer un peu, de se repérer, peut-être dans l'espoir qu'il va pouvoir ainsi se répéter, s'amplifier, revenir, durer…

La consigne [v. ci-dessous la feuille distribuée aux participants]

Nous écoutons, nous interrogeons, « pourquoi, ici, vous faites ceci ? comment vous comprenez-vous, vous coordonnez-vous, décidez-vous de changer de mouvement, de couleur générale ? vous écoutez-vous en permanence ou de façon plus flottante ?… » ; inversement, eux nous posent aussi leurs questions, « qu'avez-vous perçu à ce moment-là ? », nous expliquent tel événement, nous disent ce qu'ils veulent faire ou ce qu'ils ont voulu faire, sondent nos réactions à tel passage, etc.

Atelier « écoute » – Musiques improvisées

L'idée, à partir des prestations de musiciens en train d'improviser en direct, est de faire porter l'expérimentation à la fois sur les pratiques de musiciens et sur nos pratiques d'auditeurs-chercheurs et/ou musiciens. Il ne s'agit pas d'assister à un simili-concert ou à une répétition et de la commenter avec les musiciens eux-mêmes mais plutôt, à l'inverse, de réussir à parler ensemble de leur façons de faire et des effets que cela a sur nous, mais en situation, d'une façon qui puisse s'appuyer sur des moments où ils jouent, des impressions qui durent encore en nous…

La différence est importante : pour eux, parce qu'ils viendront en sachant qu'il s'agit d'expliciter avec nous ce qu'ils font, et non de jouer comme d'habitude pour interpréter (de la musique) et se faire interpréter (par le musicologue ou le sociologue) ; et pour nous, de façon symétrique, puisque, sur les effets d'une musique improvisée au moment où elle se déroule, cela nous donne aussi un double rôle, d'analystes mais aussi de sujets de l'expérience.

N'hésitez donc pas à leur poser des questions sur ce qu'ils font et comment ils le font, mais aussi à tenter d'expliciter avec eux ce qu'ils vous font, puisque la séance devrait être un essai de « co-production » in vivo de la musique.

Pour lancer cette spirale réflexive, nous vous proposons quelques thèmes possibles d'interrogation (sans exclusive) :

- vos impressions musicales spontanées
- vos compétences mobilisées pour les ressentir, les juger et les interpréter
- ce que vous percevez des interactions entre les musiciens
- les compétences que vous pensez mobilisées par les musiciens pour jouer
- ce que vous percevez des interactions entre les musiciens et les auditeurs
- ce qui vous semble « se passer » pendant cet atelier

Les résultats directs

L'observation in situ du jeu des musiciens est le principal intérêt de la séance. La prestation s'est déroulée en deux "sets", le second plus long, varié et dynamique que le premier qui, assez naturellement, s'est fait plus démonstratif et introductif. Les efforts faits pour obéir à la consigne ne débouchent pas facilement. Après le premier set, un solo de saxophone sur des mélismes lents, d'esprit assez modal (on ne peut parler de modes au sens strict, les improvisateurs de ces nouvelles musiques ne suivant, comme en free jazz, ni grille d'accords ni gammes fixes), guitare et percussion jouant de façon plus rythmique, les commentaires portent beaucoup sur le mode de production. La préparation de la guitare électrique au tournevis a intrigué ; la coordination aussi (questions sur l'écoute réciproque – « vous ne vous regardez pas du tout », « comment vous réglez-vous entre vous ? »…), alors qu'au niveau du résultat, elle paraît fonctionner : deux périodes ont été perçues par tout le monde, un premier crescendo lent, fondu, une redescente rapide, unie, puis une reprise d'intensité plus brutale, assez violente, à la percussion notamment, heurtée, mais aussi à la guitare, qui utilise des sons harmoniques, des claquements, des sons bizarres, avant un arrêt assez soudain.

Nous nous disons nous-mêmes qu'au delà de ces grandes plages, qui construisent l'ambiance tant pour les musiciens que pour nous, il n'est pas facile d'aller bien loin dans la verbalisation de nos impressions, moins arrêtée par le manque de repères ou l'incertitude que par une certaine évidence. Quelques commentaires sur des passages réussis, c'est-à-dire ayant abouti à une atmosphère particulière, sur des rencontres ou des échos heureux, notamment (« Ça me fait plaisir, qu'Anne remarque qu'Ali et moi sommes retombés sur la même note à la fin d'un passage, ou qu'Alain décrive notre musique comme le processus de coordination lui-même », Marc). Marc parle de la façon dont il conçoit son jeu improvisé comme un éloignement progressif à partir d'exercices

de gammes qu'il a dans les doigts – ce qui, comme il le suggère, explique peut-être notre sentiment de modalité ; reste que pour lui, l'improvisation modale renvoie à une technique précise qui n'est pas celle qu'il utilise, et il insiste pour qu'on ne prenne pas les descriptions des « écouteurs » (critiques, analystes) pour le « truc » des musiciens, pour la façon dont ils ont réellement construit leur jeu.

Le point est intéressant : à propos de cette attribution d'un caractère modal à son jeu, nous sommes nous-mêmes amenés à rejouer sur le tas les controverses qui opposent les divers courants de l'analyse musicale, en particulier entre des analyses objectives ou structurales ne se préoccupant pas de ce que musiciens ou auditeurs font ou pensent des traits dégagés par l'analyse, et des analyses pragmatiques posant comme principe qu'on ne peut isoler un langage de la compétence de ses locuteurs – non qu'il soit nécessaire qu'ils aient conscience dans les mêmes termes que lui des lois que l'analyste dégage, mais que partir des façons de faire des musiciens (et de leurs façons de penser ce qu'ils font) permet seul de déterminer quelles sont les catégories pertinentes. A nouveau, donc, il s'agit moins d'une opposition binaire (structure inconsciente versus mode d'emploi explicite) que d'une théorie de la performance musicale comme activité réflexive, qui s'appuie sur des usages, des tours de main, des repères, eux-mêmes appuyés à la fois sur des analyses objectives et sur des habitudes et des préférences entrées « dans les doigts » et dans les oreilles. L'enjeu de la discussion se décale : il n'est pas de décider du caractère « réellement » modal d'une musique que son producteur n'entendrait pas comme tel (ou inversement, dans le caractère non modal de ce que nous entendrions comme tel), mais dans la prise en compte des points d'appui divers que mobilisent les participants, auditeurs compris : le jeu et l'écoute sont tous deux des performances, mais ce sont des performances distinctes ; ils s'appuient tous deux sur des repères disponibles, des éléments plus ou moins analytiques,

plus ou moins théorisés, comme la modalité, mais ils n'en ont pas le même usage – ou plutôt le fait même qu'ils en « aient usage » entraîne des usages différents – et inversement, ni l'un ni l'autre ne peuvent se déduire mécaniquement de ces repères objectivés.

Nous tirons bien une leçon de la protestation de Marc : s'il faut abolir le privilège de l'écrit, ce n'est pas pour le remplacer par celui de l'écoute. Une conséquence méthodologique paradoxale du fait de concevoir l'écoute comme performance, c'est qu'il n'y a pas de raison de confondre la position d'analyste et celle d'auditeur [59], et d'accorder à cette dernière un quelconque droit à avoir le dernier mot, face à la tradition d'analyse qui ne voit de musique que sur les partitions elles-mêmes ; l'écoute est active, elle fait des choix, voilà certes qui la rend plus passionnante que de la concevoir comme un magnétophone imparfait, mais voilà qui lui retire aussi le statut d'arbitre ultime des élégances, venant se substituer à l'ancienne tyrannie de l'écrit. Quant à l'analyse musicale comme discipline, elle n'a pas plus à s'efforcer d'être une sorte de redoublement savant de l'écoute profane que de la technique d'écriture des compositeurs. Elle n'est pas la science des objets musicaux mais la pragmatique de leur usage – que cet usage varié et toujours bien indiscipliné soit celui des musiciens, celui des auditeurs… ou celui des analystes !

Assez naturellement, de là les questions portent sur le parcours des musiciens et les échanges glissent vers une discussion plus au second degré sur la filiation musicale de ce genre en voie de stabilisation, en particulier autour du rapport qu'entretiennent avec le free jazz ces nouvelles « musiques improvisées », à la fois de leur côté (« quelles sont vos sources d'inspiration, d'où venez-vous, où avez-vous appris la musique ? ») et du nôtre (à quoi

59 Pas plus qu'à celle de créateur, pour les courants de l'analyse qui inversement, notamment pour la musique contemporaine, se confondent avec le suivi des programmes des compositeurs.

rattachons-nous ce type de musique, quels sont nos repères, le free des années 70-80, Cecil Taylor, les Allemands d'après Kraftwerk, etc.) : nous re-fabriquons des repères.

Ils font de même. Mais de leur côté, nous nous rendons compte que c'est plus facile encore, parce qu'il existe un biais, des rapprochements un peu parasites : l'analogie de la situation avec des prestations dans les écoles, lorsque des musiciens présentent leur musique à des enfants, ce qui désormais se fait beaucoup, ou encore l'image, très active dans le milieu, des «lofts» légendaires du SoHo des années 70 où de grands free jazzmen habitant ensemble organisaient des performances de toutes disciplines, jouant toute la journée – et produisant bien sûr des merveilles plus incroyables que celles qui ont jamais été enregistrées (l'expression «loft» a même son entrée dans les dictionnaires du jazz) ; cette mythologie partagée fait que, dès que le lieu n'est ni une salle de concert ni un jazz-club, tout ce qui se rapproche d'une rencontre informelle, au milieu des allées et venues, faisant « ambiance loft », bénéficie d'un préjugé favorable, de sorte que l'expérience « inédite » l'est en fait plus pour nous que pour eux… A cela s'ajoute pour eux une autre similitude avec un concert habituel : celle qui découle d'une mise en condition analogue, à travers les gestes familiers de la préparation et de l'organisation – rendez-vous téléphonique, choix des musiciens qui peuvent venir, emprunt d'une voiture, transport du matériel, installation dans un lieu inconnu, discussion à bâtons rompus avec les premiers arrivants, etc.

Premier résultat, moins intéressant que ceux que nous visions, mais tout de même si récurrent qu'il vaut d'être mentionné : les acteurs ne restent pas longtemps dans une situation « sans repère », sans référence pour eux, ils sont très habiles pour se saisir des moindres éléments d'une situation inusitée et s'appuyer sur eux pour la rapporter à une situation plus familière. Ceci, d'autant plus facilement sans doute dans le cas présent qu'il fallait bien commencer par

leur demander de jouer – et qu'ensuite, après dix minutes de musique, la situation était en effet considérablement modifiée : nos envies d'interrogations et d'interruptions, de va-et-vient brefs avec les musiciens ont paru artificielles, et personne ne les a poussées bien au delà d'un dialogue facile et valorisant, du type de celui d'un animateur de concert en direct à la radio, tandis que se renforçait la simple demande qu'ils continuent à jouer, et que le plaisir de se laisser aller en les écoutant prenait le dessus.

Tout le monde est d'accord : il faut jouer à nouveau. Le second set, nettement plus long, joue plus sur les sonorités, il y a moins de séquences mélodiques, beaucoup de recherches d'effets sonores par des modes de jeu divers, cordes raclées, frottements, claquements, usage d'ustensiles divers, etc. La musique est plus expérimentale, difficile en un sens mais elle prend mieux, aussi, devant nous, elle est plus risquée, inhabituelle, originale, et les jeux de réponses entre les musiciens sont plus riches ; le batteur a par exemple laissé se développer entre la guitare et le sax un assez long duo de sonorités, déclenché par un écho entre des sons analogues ; laissant peut-être simplement un rôle d'ajustement particulier au batteur, dont les styles de jeu rythment ou soulignent des périodes, le déroulement de la musique suit une logique de développement interne, liée aux sonorités mêlées qui s'entrechoquent ou se fondent, selon une alchimie plus subtile et mystérieuse que la simple impression d'un crescendo et d'un decrescendo de l'intensité qui a semblé organiser le premier set. Il y a des sourires, ils se regardent un peu plus (mais toujours assez peu), et dans la salle aussi, la curiosité et l'attention plus externes du début font place à une atmosphère complice et détendue.

Il n'y a pas vraiment de reprise du dialogue lorsqu'ils s'arrêtent, sur les lents échos pianissimo d'harmoniques et de sons raclés dans le suraigu, assez proches sur les trois instruments. Nous parlons un peu des interactions entre eux et nous : elles sont très indirectes, ils ne s'occupent guère de nous lorsqu'ils

jouent, de même qu'ils font moins directement attention aux deux autres musiciens qu'à l'évolution de la sonorité d'ensemble. Mais la question fait rebondir tout le monde sur la réussite du moment, le fait que l'ambiance était très agréable, et que dans tout concert, mais plus encore dans ce genre de musique, c'est un facteur très important : façon indirecte de souligner notre participation à cette réussite, en tant que bon public… La durée du set, plus longue que souvent, n'était pas décidée, ils la prennent aussi comme une mesure du fait que cela se passait bien. D'une façon générale, les musiciens ne décident rien à l'avance – mais ils se connaissent, et peuvent s'appuyer sinon sur des consignes explicites, du moins sur ce qu'ils ont dans l'oreille. Ils nous disent commenter assez peu leurs prestations après coup, même en répétition, ni travailler avec précision tel ou tel effet qui aurait surgi et qui leur aurait plu. En revanche, ils travaillent chez eux, et « apportent » au groupe les nouveautés ou les sons qui les intéressent, pour voir ce que cela donne dans une impro.

Cette seconde discussion ne tourne plus que sur leur façon de faire de la musique. Nous prenons conscience de ce biais, et de l'écart entre nos intentions et le contenu de nos échanges. Nous réagissons dans deux sens : quel pourrait être un retour inverse, de nous vers eux ? Et, à défaut de véritablement qualifier en temps réel nos états d'auditeurs, pouvons-nous au moins après coup dégager une façon particulière d'écouter cette forme de musique, s'il y en a une ? A défaut d'embrayer sur le champ, nous promettons aux musiciens qui remballent leur matériel de leur envoyer un compte rendu écrit, après intégration de nos réactions individuelles et discussion collective. Ces réactions seront peu nombreuses. La discussion permettra surtout de déplacer la question, vers les conditions et les effets du plaisir musical.

Les ratages

Aucune interaction réelle au sens prévu, donc, qui ressemble à une interrogation sur les effets d'une musique en temps réel sur nous, une mise en

mots en direct de nos sentiments et réactions diverses, et à un retour aux musiciens, pour vérifier si cela correspond en effet à un mouvement qu'ils ont eux-mêmes lancé ou voulu d'une façon ou d'autre. Dans l'autre sens, nous percevons une demande assez pressante des musiciens pour avoir un retour de notre part. Mais sur ce plan non plus, les choses ne sont pas si claires, et la nature de ce désir paraît plus complexe que ce que le réalisme de notre montage présupposait : beaucoup plus qu'un avis précis sur une performance réelle, il répond surtout au besoin inhérent à l'acte même de la performance, d'être entendu, de trouver un écho, mêlé à la certitude d'être en partie incompris. Besoin que le caractère mystérieux de l'exercice proposé a dû renforcer, sans le satisfaire plus que d'habitude… Pas de quoi trop nous inquiéter non plus, ce désir fort, celui de tout artiste, que le message envoyé trouve quelque écho, est un désir en creux, et s'il est moteur, il se sait fait pour être toujours déçu, voire repoussé s'il est explicitement formulé par un public réel : il ne s'agit pas non plus de faire « ce que réclame le public »…

L'attente de « retours » de notre part a donc pris deux formes, et elle a été deux fois déçue. Sur place, d'abord, si les musiciens se disent contents de la séance, ils sont restés perplexes sur sa nature exacte, sur ce qu'elle avait apporté ou aurait pu apporter de différent par rapport à ce qu'ils font d'ordinaire, dans des lieux ou devant des audiences analogues :

> Au final, j'étais donc assez étonné que la séance fût si agréable – tout en regrettant qu'il ne se soit pas passé « autre chose » (mais quoi ?…). Et Fred et Ali étaient dubitatifs : je leur avais annoncé que ce ne serait pas un concert (et je le leur avais enjoint), mais une séance d'explicitation de leur pratique (ce qui devait rester assez obscur pour eux, même si j'avais tenté d'expliquer un peu) ; ils étaient contents de la séance, mais se demandaient bien ce qui aurait pu se passer d'« autre »… (Marc)

Et aussi après coup, à travers le sentiment d'avoir été pris pour des cobayes (y compris par Marc, celui des leurs qui avait servi d'intermédiaire mais qu'ils ont mis clairement du côté des sociologues, même si lui, à l'inverse, dans

le feu de l'action et tout aussi incertain qu'eux sur les enjeux de la séance, a plutôt eu le sentiment inverse, de s'être retrouvé bon gré mal gré du seul côté des musiciens), et plus précisément l'impression qu'on ne voulait pas leur dire ce qu'on avait fait d'eux. Sentiment qui répond de façon parfaitement symétrique à l'ambivalence de la demande, de notre côté et de celui de notre collègue délégué auprès d'eux :

> Je peux peut-être rajouter mes craintes et mon étonnement d'alors. Je craignais que Fred et Ali supportent mal d'être « objectivés » in vivo – tout en espérant qu'ils le soient, en attendant je ne sais trop quoi que je n'avais pas réussi à leur « soutirer » jusque là (ambivalence, ambivalence…). (Marc)

Auto-analyse limpide, qui ne concerne pas que Marc : le ressort invisible de notre séance, c'était bien le désir même d'objectiver la musique. Il se lit chez les musiciens, confusément attirés par l'idée qu'on leur dise ce qu'ils font, tout en sachant la chose impossible et même en la repoussant ; mais il se lit aussi clairement dans les dénégations de notre dispositif, machine à objectiver l'émotion ornée d'un panneau portant l'ordre opposé : ici, il est interdit d'objectiver… Mais après tout, il n'y a pas là de quoi hausser les épaules : quel professionnel de l'analyse musicale, quelle que soit celle qu'il veut mener, est à même de répondre en toute clarté de cette ambivalence de sa position devant la musique, objet d'analyse et plaisir à prendre ?

Les leçons de l'échec

La mise en mots de ce qui se passe en concert est toujours difficile, délicate, imparfaite, parce que celle-ci est naturellement aimantée vers les deux pôles plus stables de l'objet et du sujet, qui offrent plus de possibilités de verbalisation (analyse musicale, description technique de la production, ou au contraire registre des sentiments, des plaisirs, des émotions…). Nous interdisant, à titre d'exercice artificiel, un peu extrême, à la fois les recours à des descriptions de la musique elle-même, d'un côté, et à des jugements esthétiques sur sa

qualité et l'appréciation personnelle qu'on en a, de l'autre, l'expérience visait à sortir du modèle dualiste analyse musicale de l'objet/réception par le sujet. De ce point de vue, nous ne sommes pas sortis gagnants du test sur le vocabulaire à mobiliser pour rendre compte des effets de la musique en direct. Le principal résultat de la séance est de nous avoir bien fait sentir la différence : il y a loin, de l'exercice analytique sur un objet musical ou sur ses propres goûts, au suivi à chaud d'une évolution de ses sensations, sentiments, impressions, états d'attention, de relâchement, d'attente et de satisfaction, éprouvés ou non au fil de la prestation ; même cette façon de dire est déjà trop « musicalisée », elle présente unilatéralement les choses comme allant de la performance à la réception, et les réactions décrites comme étant subies – c'est pour cela qu'elles prennent un tour psychologique. Or ce n'est pas ainsi que cela se passe, il s'agit plus d'une co-production de la situation elle-même, par ajustements et réglages successifs, par les musiciens et les auditeurs se cherchant les uns les autres. La réussite, la « félicité » d'une performance tiennent beaucoup à ce réglage délicat, et c'est bien parce que nous nous sommes trouvés beaucoup plus activement « pris », occupés par ce travail de co-production d'un plaisir musical qui s'est en partie révélé être une heureuse surprise, que cette activité a rendu l'autre (l'auto-analyse en situation) gênante, parasite, voire menaçante pour la félicité même du concert que nous nous offrions malgré nous !

Il ne serait après tout ni si surprenant, ni regrettable, que cette leçon se soit payée de l'abandon de notre position de chercheurs pour celle d'amateurs, se précipitant sur l'« effet d'aubaine » que la rareté même d'une telle réussite entraîne : l'occasion est trop bonne, profitons-en (c'est aussi qu'elle est moins programmable que le succès d'un séminaire, même fort instructif…), quitte à laisser les consignes au vestiaire. Tout le monde a baissé la garde et s'est laissé emporter en souriant, tandis que les stylos tombaient des mains et les questions se faisaient rares et déplacées. Les notes rassemblées ne portent guère que sur

le début du concert, elles sont peu explicites, restant dans le niveau descriptif que nous voulions dépasser (les instruments, les tempos, l'ambiance sonore, les façons de se répondre, de trouver un jeu commun, de rebondir sur un motif, quelques éléments analytiques pour ceux d'entre nous qui sont familiers de l'exercice, et les références musicales auxquelles cela nous fait penser) ; on l'a vu, les notes du lendemain ont eu du mal à être écrites, et n'apportent rien de bien neuf, comme si elles s'étaient efforcées de revenir scolairement à l'exercice demandé, en cherchant à retrouver des éléments sur les façons de produire la musique dans l'instant, sur scène, ou à identifier les bagages musicaux et les filiations qui pouvaient servir de repères aux musiciens, ou à leur auditoire. L'inspiration des participants de la séance n'est guère venue, et nous voyons mieux pourquoi avec le recul : là n'avait pas été l'objet de notre expérience, une fois de plus envolé.

La redéfinition de l'objet et la « félicité » de l'expérience

Mais on peut aller plus loin et renverser le point de vue, en suivant l'expérience là où elle nous a conduits, c'est-à-dire, comme d'habitude, ailleurs que là où nous voulions aller. Il ne s'est pas agi d'une perte, bien au contraire : nous y avons gagné une leçon plus fondamentale, une leçon sur le concert comme félicité, et plus précisément une expérience sur une variable clé de ce succès, le bon réglage des distances. La musique n'est pas un objet qu'un dispositif de diffusion se charge ensuite de faire entendre. C'est un dispositif de diffusion, qui permet à des moments d'émerger, à des objets d'apparaître, à des émotions collectives de surgir. Les musiciens nous racontaient que certains concerts de musiques improvisées, ceux qu'ils valorisent le plus, se déroulent dans des squatts, ou des salles ordinaires, sans scène ni même espace prévu, au milieu des auditeurs, avec lesquels peuvent s'engager des discussions entre les pièces. Cette définition de la musique comme coordination sur le vif, donnée à « voir en gestes et à entendre en sonorités », selon l'expression de Marc, et

organisée par son appui sur les réactions d'un public [60], c'est celle que sur un mode inopiné notre dispositif a permis de mettre en œuvre de façon idéale, devant le type d'auditoire que nous formions (âge et milieu des musiciens proches de ceux des jeunes du groupe, un membre commun aux deux groupes aidant à donner à la relation un tour amical et privilégié, sonorités et façons de faire à la fois suffisamment nouvelles pour la plupart d'entre nous pour susciter de l'intérêt musical et suffisamment élaborées et repérables pour éviter l'exotisme ou le recul analytique imposé par une distance trop grande).

Tout concourait à multiplier les formes d'attention et les ajustements féconds, qui justement organisent cette pratique et font son charme, le plaisir de voir faire et de voir se faire, de suivre ces ajustements au fur et à mesure, de deviner ceux que les autres font comme si on les faisait soi-même… : notre demande décalée, notre type d'écoute, l'intérêt un peu mystérieux, indirect, que nous leur portions, tout poussait les musiciens à s'efforcer de se conformer à l'aveuglette à ce qu'ils supposaient que nous attendions d'eux, tandis que de notre côté, en partie à cause de la grande diversité de nos goûts, nous découvrions la nécessité mais aussi la possibilité de rétablir ensemble, à tâtons, des ponts entre les sonorités que nous entendions et les musiques diverses que chacun de nous aimait ou avait aimées… Qu'est d'autre la musique ?

Le bonheur, en effet ; la trouvaille de la séance n'était pas, comme nous le visions, dans la possibilité de susciter une parole proche du jeu et de l'écoute, une parole à chaud sur le moment musical qui vient d'être joué, mais dans l'adéquation parfaite du cadre ainsi organisé avec la musique jouée, avec les relations des musiciens à un public proche et intéressé, avec le plaisir pris à les écouter, redoublé par l'effet de bonne surprise, un bon concert étant ainsi venu

60 Sur le cas du jazz aujourd'hui, et de ses appuis sur son propre passé, voir O. Roueff, « Faire le jazz », in Revue française de musicologie tome 88, vol. 102 n° 1, 2002, à paraître.

à l'improviste prendre la place d'un séminaire sur l'improvisation. Ce n'est donc pas seulement le plaisir d'écouter de la musique qui nous aura paresseusement fait renoncer à un effort d'analyse passé au second plan. Les choses sont moins négatives : elles seront mieux résumées en disant que l'enjeu musical d'une situation s'est imposé à nous, et que nous avons su le saisir. Nous avons bien mérité un événement musical que nous avons co-produit.

Conclusion : la félicité de l'amateur

Les linguistes parlent avec bonheur des « conditions de félicité » d'un énoncé [61] : n'y a-t-il pas toutes les raisons pour que ce type d'analyses pragmatiques, faisant dépendre la communication de la situation d'énonciation et non des seules propriétés de l'énoncé et compétences des locuteurs, soit tout particulièrement pertinent dans le cas de l'écoute musicale ou du plaisir de boire ? Et cela d'autant plus que la « félicité » visée est d'autant moins mécanique et univoque : car de quoi est-il question, face à de la musique ou du vin, cela même est moins donné encore que le reste. Dans le cas de la musique, par exemple, non seulement échanger et comprendre de l'information, mais entendre une certaine cohérence ou prendre un plaisir connu par des écoutes analogues antérieures, partager une expérience collective ou « entrer » dans un morceau donné, accepter les propositions tendues par une performance musicale, apprécier des effets ou des sensations, éprouver du plaisir ou de l'intérêt, se sentir ému, se voir par moments rapatrié dans la musique, c'est-à-dire dans un domaine bien balisé d'œuvres connues, classées, ordonnées par leur époque, leur genre, leur style, les propres goûts de l'auditeur, ou au contraire d'autres fois être transporté via la musique dans des univers imaginaires liés aux souvenirs, à des associations plus ou moins contrôlées, et

61 Voir en particulier J.L. Austin, op.cit., et E. Goffman, Façons de parler, Paris, Minuit, 1987.

dans des états affectifs favorisés par les morceaux écoutés et par l'ambiance sonore, selon des modalités plus ou moins faciles à identifier et à analyser… et, avant même ces étapes déjà trop « musicalisées », accepter de se mettre en condition suffisante pour au moins entrouvrir la possibilité qu'il se passe quelque chose et qu'on y prenne part, ou qu'on en reçoive une part.

Ce flottement du vocabulaire sur ce dont il est question n'est pas dû à une faiblesse de l'analyse. Nous ne donnons pas pour acquis ces attentes supposées, nous ne faisons au contraire que suggérer leur variété, et ne pas dissimuler l'incompatibilité de certaines entre elles : leur liste et leur pertinence font l'objet de réglages et de mises au point continuels, aussi bien pour chacun en situation, qu'historiquement à travers les débats sur ce qu'est et doit être la musique, ou telle musique. C'est la dimension performative et réflexive des discours sur le goût qui est ici en jeu : on ne décrit ce qu'on aime (ou ce qu'on déteste) que pour aimer davantage et parce qu'on aime, on n'aime que parce qu'on se met soi-même en situation d'aimer. Mettre en mot le goût, c'est le produire et non le décrire.

D'une analyse centrée sur les effets perceptibles de la musique ou du vin sur un sujet, on glisse à une analyse centrée sur les conditions qui permettent à un effet de surgir. Dans le premier cas, tout l'effort méthodologique porte sur l'invention de bons dispositifs et expériences qui permettent de faire le départ entre, d'un côté, des effets purement musicaux ou œnologiques sur un auditeur/buveur-cobaye minutieusement isolé, et, de l'autre, des effets qui tiennent soit au contexte (effets à éliminer, pour fonctionner « toutes choses égales par ailleurs ») soit aux déterminations socio-culturelles (effets à verser dans le réservoir des causes favorisant ou défavorisant la bonne dégustation). Dans le second cas, il y a tout autant de musiques et de vins variés, de types et de genres distincts ou opposés, de contexte local et de formats de la dégustation, de déterminismes culturels, musicaux, techniques,

sociaux : mais leur distribution a priori dans des ordres de réalité distincts (causes externes, conditions favorables ou obstacles, effets proprement musicaux ou œnologiques) et les modalités de leur action ne sont pas connues d'avance, ce sont les contraintes sur lesquelles s'appuie la dégustation et à partir desquelles se produisent ou non certains effets, sans que l'auditeur ou le buveur, non plus que l'expérimentateur, puisse en décider ni les maîtriser.

Ces effets ne sont pas plus extérieurs ni plus mesurables objectivement que ne le sont les causes externes ou les facteurs contextuels : ils font eux-mêmes partie intégrante de ce long processus collectif et réflexif. Comme ceux de la marijuana des fumeurs de Becker 62, ils ne surviennent que s'ils sont attendus, nommés, repérés, et que ce lent travail a en retour permis de façonner la musique, la drogue ou le vin à leur attention. L'écoute ou le fait de boire ainsi conçu est à comprendre comme un « accomplissement », une « performance » au sens que les ethnométhodologues et les pragmaticiens donnent à ces anglicismes : ils n'adviennent qu'en s'appuyant de façon circulaire sur des résultats et des effets qu'ils isolent, nomment, discutent. On n'entend de la musique que si on l'entend comme musique. Le problème n'est donc pas d'isoler la musique pour en comprendre l'efficace propre (ou inversement, dans le cas des sociologues, pour en rapporter le pouvoir illusoire à l'effet caché et dénié d'un rite identitaire ou d'un jeu social), mais de comprendre la façon dont, à partir d'un cadrage toujours en évolution, elle surgit et se détache plus ou moins d'un ensemble de pratiques, de corps, d'objets et de temporalités, tous éléments continuellement pris et repris par le travail même de l'écoute. La musique, comme le vin, n'est pas un objet mais un événement, elle ne demande pas à être ex-pliquée mais qu'on la comprenne, qu'on s'im-plique en elle ou mieux, à travers elle. C'est la dimension compréhensive et vécue, au sens des

phénoménologues, de la musique qui est ici en jeu, elle est action et non fait, expérience et non objet.

Le décalage est important. Il a en particulier trois conséquences sur le plan de la méthode – et ce sont là les véritables résultats de la curieuse expérimentation collective sur laquelle, avec le compte rendu des séminaires, nous avons bouclé provisoirement notre parcours :

– premier point, au lieu de faire comme si la bonne disposition de l'amateur était acquise (soit qu'on pense qu'il suffit de la demander pour l'obtenir, soit même qu'on pense qu'elle n'est pas nécessaire, la musique ou le vin se suffisant à eux-mêmes), cette mise en condition et son succès, variables et inégaux selon les amateurs et dans la durée, deviennent les variables clés de l'observation ;

– deuxième point, ces « effets » de la musique ou du vin, au sens fort que nous leur avons donné, n'ont aucune raison de ne dépendre que de la musique ou du vin eux-mêmes : ils dépendent d'une série de médiations qui vont sans solution de continuité des éléments les plus externes faisant l'occasion aux éléments les plus spécifiques du morceau entendu ou du produit dégusté ;

– enfin, troisième point de méthode, celui de la réflexivité : à l'opposé d'une méthode objectiviste (qui peut et doit être elle-même analysée comme une technique d'écoute ou de boisson spécifique, faisant ses propres paris auto-réalisateurs sur la nature de la musique ou du vin, de l'amateur, de la dégustation appropriée), la posture de l'observateur ne peut être qu'un accompagnement ; si la situation (en y incluant tous ses éléments, y compris la musique ou le vin) fait le goût et le goûteur, il n'y a pas de position d'où mesurer directement la félicité de cet événement : il faut observer, voir surgir,

62 Voir H.S. Becker, Outsiders, Paris, Métailié, 1985.

entendre les commentaires et les corrections, voir le travail d'ajustement, les réactions.

L'observateur avance et partage, recule et analyse : mais il n'est pas le seul à s'agiter ainsi, à changer sans cesse de position ; il ne fait là qu'accentuer et pratiquer avec ses outils particuliers ce qui est le mouvement perpétuel des auditeurs ou des buveurs eux-mêmes. Le petit bonhomme d'Ampère de la dégustation, que chaque goûteur accueille en lui-même, ne reste pas en place, il ne cesse de bouger, tantôt entièrement confondu avec son hôte, sans recul et sans conscience de soi, tantôt au contraire examiné à la loupe par l'amateur circonspect, qui s'interroge sur son plaisir, sur la musique ou le vin, sur ce qui se passe, qui juge et calcule, estime dans le mouvement s'il s'engage ou s'il se retire. Ce dédoublement de l'amateur, en celui qui goûte et celui qui se regarde goûter, est une autre façon de décrire le caractère réflexif de la dégustation, qui n'existe que si elle se prend elle-même comme objet.

Dans le cas de la musique, ce doute perpétuel, cette circonspection nécessaire de l'écouteur par rapport à sa propre écoute, qui les fait bouger l'un et l'autre et s'ajuster continuellement, s'est traduit par un mouvement perpétuel aussi bien à l'occasion d'une écoute donnée, hic et nunc, qu'historiquement sur une longue durée, comme effet de redéfinition continue de ce qu'est la musique. Les auditeurs changent sans arrêt, d'une part comme individus dont les états de prise varient et qui s'interrogent sur ce qui leur arrive, d'autre part comme collectifs discutant et stabilisant les enjeux et les qualités de ce qui se passe à partir des vérifications performatives continuelles qu'ils échangent entre eux : la bonne écoute (ou le désaccord, ou la démission) ne cesse d'être ainsi co-produite collectivement, ajustée, rectifiée, entraînée, dans un travail itératif qui porte de façon indistincte sur tous les éléments en cause, moins préoccupé de faire le tri entre des causes et des effets que d'affiner ou d'accentuer telle ou

telle variable en s'appuyant de façon circulaire sur le résultat de ces micro-réglages.

C'est bien là le caractère le plus important sur lequel nous voulions insister, pour conclure provisoirement : l'amour de la musique n'a pas seulement été progressivement façonné, il n'est pas seulement historique, collectif, entraîné, équipé, distribué dans des espaces et des dispositifs ; l'écoute musicale est de plus, en quelque sorte, constitutionnellement réflexive. Elle naît de ce petit décalage de soi : on n'entend pas seulement mais on s'écoute écouter [63], et de façon performative cette attention même à ce qui peut se passer organise ce qu'on entend. Mais cela n'a aucune raison de signifier que l'analyse est renvoyée vers le sujet esthétique ou psychologique que cet effet de miroir transforme en musicien, ou vers les œuvres elles-mêmes qui servent souvent de support privilégié aux débats entre amateurs. Nous nous sommes proposés d'utiliser la réflexivité de l'écoute pour rester au contraire dans cette zone intermédiaire, entre les œuvres et l'auditeur, entre les notes émises et l'oreille physique, dont nous voulons écarter les frontières. Le caractère réflexif des situations d'écoute est décisif pour en mener l'analyse. S'il nous ferme d'une main la possibilité d'un repli plus facile sur les expériences et les mesures qui isolent les variables objectives d'un phénomène décomposé en ses éléments indépendants, il nous tend de l'autre main d'autres méthodes possibles : il est précisément ce qui donne prise sur ces situations, ce qui peut faire le lien méthodologique entre l'observateur et l'activité des musiciens (au sens large, bien sûr, qui inclut désormais tous les écouteurs de musique). A l'opposé d'une démarche de rupture épistémologique entre « nous », les savants, et « eux », les musiciens, cela signifie qu'il n'est pas un élément de l'écoute qui ne soit déjà

repéré, travaillé, mis à l'épreuve par les musiciens eux-mêmes. Et c'est cette réflexivité constitutive de l'écoute qui permet l'analyse et l'observation, non plus comme explicitation de ce que les acteurs vivraient sans le savoir, mais comme prolongement, accompagnement, mise à l'épreuve de leur propre travail d'ajustement et d'amélioration.

Ce travail des amateurs définit même le seul lieu d'où, d'un point de vue scientifique, peut se formuler une analyse couplée de la musique et de son écoute, ou du vin et de l'amour du vin, comme performance et effet indissociables les uns de l'autre. Nos propres comptes rendus, nos analyses prolongent leurs réflexions, les reprennent avec un nouveau dispositif, ils ne les plaquent pas sur une pratique ignorante d'elle-même. Inversement, nous n'aurions guère d'autres entrées possibles dans l'écoute ou le plaisir de boire telle que nous les avons dessinés, sans cette première présentation de soi qu'en livre au cours du temps le travail continu des amateurs, des musiciens, des buveurs et des multiples prescripteurs de la bonne écoute et de la bonne façon de boire.

Ainsi doublement replacé dans une situation et dans une histoire, le goût n'est plus d'humeur si égale et docile. Il est, sinon rebelle, au moins irréductible, c'est une attente et une attention, il a une épaisseur propre, il est toujours aussi, au moins en partie, un imprévu : il dépend de tout, des moments et des genres, des lieux et des gens, et avant cela des moyens, des supports, des formats inventés pour produire et diffuser de la musique ou pour offrir une occasion de déguster un bon vin. Il est le dispositif d'ensemble et l'ensemble des dispositions qui permettent, à un instant donné, de faire surgir de cette activité une série d'effets, de sensations, de plaisirs ou d'émotions.

---

63 Comme le développe joliment P. Szendy dans son brillant essai, aussi philosophique qu'historique, qui place son interrogation précisément devant ce même seuil inexploré

Le goût n'est pas pour autant un art du seul instant présent, bien au contraire. Ces effets sont toujours incertains mais ils n'ont rien d'immédiat, ils supposent une préparation. Sans cesse discutés avec passion, par exemple, tout au long de l'histoire de la musique, ils surgissent à la suite d'une lente co-formation, celle de la musique et celle de la capacité à l'entendre comme telle ; ils supposent que de façon circulaire se soient développés à la fois les modes de saisie, les habitudes et les compétences qui permettent d'y être sensible et dans le même mouvement, un répertoire de musiques dont les qualités et les différences sont sans cesse retravaillées et réinterprétées, à tous les sens du terme.

Résumons les hypothèses que ces premières expériences, ou non-expériences, ont permis de rendre plus claires. Prêter attention à l'attention de l'amateur, cela signifie aussi, de façon symétrique, une redéfinition rigoureuse de la musique ou du vin eux-mêmes, comme un événement, une performance – et non un écrit dont la lecture, puis l'interprétation et l'écoute ne seraient que des réalisations secondes, déterminées, pour la musique, ou, pour le vin, le simple déclencheur physiologique d'une série de sensations gustatives. Cela suppose donc, sur le plan méthodologique, de quitter une posture positiviste et externaliste, faisant de la dégustation un phénomène second et déterminé se déroulant à l'insu du goûteur, pour passer à une théorie réflexive et située du goût comme activité collective et pragmatique, façonnant ses règles et affinant ses procédures au fur et à mesure de son accomplissement, produisant dans le même temps d'une part la compétence et la félicité éventuelle d'un amateur collectif, d'autre part les contours d'un objet musical ou gastronomique isolé, reconnu, délimité et identifié à travers cette performance.

---

de la musique : L'écoute. Une histoire de nos oreilles, Paris, Minuit, 2001.

Dans le cas de nos expériences musicales, par exemple, on voit que le renversement de perspective est total, en particulier par rapport à la place donnée à l'écoute : d'une modeste place de servante, elle est promue maîtresse de la musique – mais il serait sans doute plus exact de dire que l'écoute devient pour nous simplement une autre façon de nommer la musique. Le glissement de notre attention, de la musique vers l'écoute, n'est en un sens qu'une façon de rendre à celle-là son caractère de performance ouverte et d'activité réflexive, de compétence historique et de pratique en situation, dotée de ses entraînements personnels et de son contexte technique et social, passant par des corps et des instruments, s'appuyant sur des partitions et des savoir-faire, mais ne se réduisant jamais à eux. C'est bien l'histoire commune de la musique et de l'écoute qui a abouti à une disposition collective nouvelle, celle de l'amateur de musique, disposition qui a en retour radicalement redéfini la place de l'objet musical [64].

64 Voir A. Hennion, S. Maisonneuve, Figures de l'amateur, Paris, La Documentation française, et S. Maisonneuve, « 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, vol. 102 n° 1, 2002, à paraître.

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.

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 BPI, 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. (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, ed.: 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.

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.

de Certeau, Michel (1974), La culture au pluriel, Paris, UGE.

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 XIVe et le XVIIe siècle, Aix-en-Provence, Alinea.

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.

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.

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.

Duchemin, Pierre-Yves (1983), L'écouteur écouté : les auditeurs de musique à la salle d'actualité de la BPI, Paris, BPI.

Durkheim, Emile (1912), Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie, Paris, PUF.

Fauquet, Joël-Marie (1986), Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870, Paris, Klincksieck.

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 XIXe au XXe siècle », Ethnologie française 10 (1, janvier-mars 80): 27-44.

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 et 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 and 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. et A.C. North, ed. (1997), The Social Psychology of Music, Oxford, Oxford University Press.

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 et 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 et Sophie Maisonneuve (2000), Figures de l'amateur. Formes et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, Paris, La Documentation française.

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.

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 and Marcel Fournier, ed. (1992), Cultivating Differences: symbolic boundaries and the making of inequality, Chicago, University of Chicago Press.

Lapassade, Georges et 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 (1997), Le disque et la représentation de la musique classique aujourd'hui, mémoire de DEA, Paris, ENS-EHESS.

Maisonneuve, Sophie (1998), Le disque et la musique classique en Europe des années 1890 aux années 1950. Révolution des pratiques et construction d'un patrimoine, Florence, Institut universitaire européen, mémoire.

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, vol. 102 n° 1, à paraître.

Martorella, Rosanne (1982), The Sociology of Opera, New York, Praeger Publishers.

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 et 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.

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, XVIe-XVIIIe 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.

Roueff, Olivier, dir. (2001), « Musique et émotion », Terrain 37, Paris, Patrimoine.

Roueff, Olivier (2002), « Faire le jazz », in Revue française de musicologie tome 88, vol. 102 n° 1, à paraître.

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.

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.

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.

Thévenot, Laurent (1990), « L'action qui convient. Les formes de l'action », Raisons pratiques (1): 39-69.

Veron, Eliseo et 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.

Yonnet, Paul (1985), Jeux, modes et masses. La société francaise et le moderne, 1945-1985, Paris, Gallimard.

Zenatti, Arlette, éd. (1994), Psychologie de la musique, Paris, PUF.