

Sociétés, n° 85, « Pratiques musicales », A. Petiau dir., 2004/3: 9-24

Une sociologie des attachements.
D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur

Antoine Hennion
Centre de Sociologie de l'Innovation, École des Mines de Paris

Résumé :

En s'intéressant aux pratiques amateurs, il est possible de produire une mise en mots du goût musical en acte, en situation, avec ses trucs et ses bricolages, loin de tout espace de justification publique, mais attentif à son propre succès. Le goût est une modalité problématique d'attachement au monde. À partir d'entretiens et d'observations conduits avec des amateurs, l'objectif est de sortir la sociologie du goût d'une conception critique devenue hégémonique, qui ne le voit que comme un jeu social gratuit et ignorant de lui-même, et de restituer à la pratique amateur son espace propre.

Abstract:

By focussing on music lovers' practices, this paper aims at providing a verbal account of musical taste as an accomplishment, a situated activity, with its tricks and bricolages, far from any public space of self-justification but cautious to its own felicity. Taste is a problematic mode of attachment to the world. Based on interviews and observations with music lovers, these analyses try and lead sociology of culture away from a now hegemonic conception, which only understands taste as a gratuitous social game ignoring of its own meaning. On the contrary, this approach attempts to give it back its own space as a practice.

Cette contribution à un numéro sur les pratiques musicales est écrite à partir des enquêtes et analyses que, avec plusieurs chercheurs, je mène depuis cinq ans sur divers types de passions, d'attachements, de goûts¹. Ces recherches ont tourné en particulier autour d'une comparaison que nous avons privilégiée entre le vin et divers genres de musique, classiques, modernes ou « actuelles ». Par souci de complémentarité au sein de ce numéro, les exemples seront surtout pris auprès d'amateurs de musique classique.

Notre angle d'attaque a consisté à traiter le goût musical non comme une propriété, un attribut fixe dont la sociologie doit rendre compte en lui trouvant des déterminations externes, mais comme une pratique, une activité collective avec des objets, un « faire ensemble », passant par des savoir-faire et n'ayant de sens qu'à cause des « retours » que les pratiquants en attendent – et en obtiennent souvent, même si ce n'est jamais exactement ce qu'ils voudraient. Le but était de sortir la sociologie du goût d'une conception critique devenue hégémonique, qui ne le conçoit que comme un jeu social gratuit et ignorant de lui-même, pour restituer à la pratique amateur son espace propre. Le goût est une modalité problématique d'attachement au monde. Il est possible de l'analyser, selon cette conception pragmatique,

¹ V. Hennion, Maisonneuve & Gomart (2000), Maisonneuve, Teil & Hennion (2002), Teil & Hennion (2003). Un livre de synthèse écrit avec G. Teil paraîtra chez Métailié. Une première version de ce texte a paru (Hennion2004a).

comme une activité réflexive, produisant dans le même geste les compétences d'un amateur et le répertoire des objets auxquels il tient².

La sociologie critique, centrée sur la dénonciation de l'accès inégal à la culture, nous a habitués à disqualifier une telle description du goût comme processus actif, produisant quelque chose de spécifique, passant par des techniques collectives : une pratique, au sens où de Certeau, Giard et Mayol (1980) en ont redéfini les contours, justement en comparant des activités ordinaires, de lecteurs, de promeneurs ou de cuisiniers du dimanche. Par une inversion critique caractéristique, hautement contestable, la sociologie tend au contraire à ne faire de l'expérience ordinaire des amateurs qu'une application inconsciente des cadres officiels du goût, pour rapporter ensuite ceux-ci à leurs déterminations sociales. C'est là renverser l'ordre des choses, faire du goût une propriété bien déterminée, à tous les sens du terme : à la fois passive, ferme, et « décidée ». Mais ce jugement stable, cohérent avec les facteurs qui le déterminent, est fort rare, et ne se formule que dans des conditions très particulières, précisément quand le goût est d'abord affirmation d'une identité et réponse à un jugement social – en particulier devant un sociologue ou dans un questionnaire³. En face d'un objet ou d'un événement inconnu, on est bien loin de retrouver cette belle cohérence entre soi-même et ses propres sensations.

Ce n'est pas ce goût tout fait, la cible de nos analyses : c'est l'acte de goûter, les gestes qui le permettent, les savoir-faire qui l'accompagnent, les petits ajustements en continu qui l'aménagent et favorisent sa félicité. Avant de mesurer des relations entre des éléments considérés comme fixes, déterminés – les pratiques culturelles d'un côté, leurs pratiquants de l'autre, caractérisés par diverses variables – il faut s'interroger de façon réflexive, à partir de l'expérience des amateurs, sur la façon dont se forment ces relations, et sur ce qu'elles changent des êtres : c'est pour cela que nous préférons parler d'attachements⁴. Ce très beau mot casse l'opposition entre une série de causes qui viendraient de l'extérieur, et *l'hic et nunc* de la situation et de l'interaction. Du côté des amateurs, il insiste moins sur les étiquettes et plus sur l'état des personnes ; du côté des œuvres et des objets goûtés, il laisse ouvert leur droit de réponse, leur capacité à co-produire « ce qui se passe ».

Autre façon de présenter ce texte, donc : il vise à produire une mise en mots du goût musical en acte, en situation, avec ses trucs et ses bricolages, loin de tout espace de justification publique, mais attentif à son propre succès.

Le goût comme activité réflexive

Les pratiques des amateurs étudiés font varier de façon contrastée les éléments de base du goût, que l'analyse a dégagés : le rapport à l'objet, l'appui sur un collectif, l'entraînement de soi, enfin la constitution d'un dispositif technique (compris au sens large d'ensemble plus ou moins organisé de conditions favorables au déroulement de l'activité ou de l'appréciation). Le goût n'est ni le conséquent (automatique ou éduqué) des objets goûtés eux-mêmes, ni une pure disposition sociale projetée sur les objets ou le simple prétexte d'un jeu rituel et collectif⁵, c'est un dispositif réflexif et instrumenté de mise à l'épreuve de nos sensations. Il

² V. un exposé systématique de cette problématique dans Hennion (2004b).

³ À la fois sans cesse interrogé de façon réflexive, mais utilisé de façon exclusive, c'est le mode d'interprétation des goûts mis en œuvre par Bourdieu tout au long de *La distinction* (1979), mais à partir d'un questionnaire particulièrement réducteur dans le cas de la musique.

⁴ Sur la notion d'attachement, v. Gomart & Hennion (1999), Latour (1996, 2000).

⁵ Le grand intérêt des enquêtes du DEP sur les amateurs (Donnat 1996) est de rompre avec ce modèle pour s'intéresser à des pratiques effectives, comme les historiens l'avaient fait, par exemple pour la collection (Pomian 1987) ou la lecture (Chartier 1987, 1992).

n'est pas mécanique, il est toujours « tentatif », c'est un « accomplissement », comme disent les anglophones, qui utilisent mieux le latin que les Français...

Le point crucial, c'est la façon dont le goût dépend des « retours » de l'objet goûté, de ce qu'il fait et de ce qu'il fait faire. L'évidence n'est un paradoxe que pour les sociologues, qui considèrent tout dans la relation de goût, sauf la présence et les effets du produit goûté ; pour autant, l'objet ne « contient » pas ses effets, il se découvre précisément à partir de l'incertitude, de la variation, de l'approfondissement des effets qu'a le produit, lesquels effets ne tiennent pas qu'à lui, mais aussi à ses moments, à son déploiement, et aux circonstances. C'est l'idée de médiation⁶ : les moyens mêmes qu'on se donne pour saisir l'objet – le disque, le chant, la danse, la pratique collective... - font partie des effets qu'il peut produire.

Notre recherche a donc mis l'accent sur l'analyse du goût comme activité collective, instrumentée, réflexive - 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.

Trio : le chanteur, le professeur et le sociologue...

C'est par là que je commencerai ce parcours. L'engagement variable du sociologue dans la pratique qu'il observe est un problème classique, que nous avons soumis à une expérience⁷.

Elle portait sur des cours particuliers de chant, que l'une d'entre nous (musicienne, « sans plus »...) est allée observer, carnet de notes et magnétophone à la main, sur une longue période. C'est donc moins l'écoute qui posait problème, que l'« entente » : le fait même de percevoir ce dont il était question entre le professeur et l'élève.

La consigne était restée la même, tout au long de l'expérience : tout noter. Nous défiant des effets de séduction et de projection, nous voulions pouvoir revenir sur les moindres impressions faites sur le tas sans trop savoir alors à quoi elles rimaient. Ces notes suivent un chemin étonnamment rectiligne : au début, toutes portent sur les corps, les postures, les mimiques, les gestes, les mots clés incompréhensibles et les borborygmes, les raclements de gorge, les hésitations, les échanges de signes entre le professeur et l'élève. À la fin, il n'est plus question que de voix, de sonorité, d'effets sur l'auditeur, de qualité des voyelles, de beauté relative (« c'est mieux », « c'est moins beau que juste avant »...), de succès ou d'échecs de telle reprise, avec un recours fréquent aux termes des acteurs : ouverture, couverture, fermeture, résonance, voile, etc.

Ce constat en dit plus sur les *a priori* des sociologues que sur le chant. En simplifiant, on passe d'un compte rendu à 100% de social et 0% de musical à un rapport inverse. L'expérience a mis en évidence l'effet pervers d'une théorie sociologique qui transforme toutes les activités en prétextes indifférents de jeux dont le principe est social, parce qu'elle traduit en un problème de *croyance* un problème de *pertinence*. Ce qu'a peu à peu acquis l'observatrice, ce n'est pas une initiation rituelle, c'est une capacité à sentir ce qui compte pour les chanteurs. En insistant sur l'opposition entre l'enjeu d'une activité, auquel les participants sont exclusivement sensibles, et l'installation sociale de cet enjeu, ou *il-lusio*, pour reprendre la célèbre étymologie soulignée par Bourdieu, investissement arbitraire qu'au contraire les participants ne veulent et ne peuvent pas voir (le sociologue le révélant malgré leur résistance), la théorie du social comme croyance généralisée a fini par transmuier miraculeusement en compétence sociologique l'ignorance technique, rebaptisée prise de distance et recul réflexif - refus revendiqué par la sociologie critique, qui y voit le signe même

⁶ V, Hennion (1993).

⁷ Dans le cadre du séminaire CSI-ÉHÉSS-CNRS « Aimer la musique. Sociologie de la musique, histoire de l'amateur, musicologie du goût », animé depuis 1997 par J.-M. Fauquet, A. Hennion et G. Teil, voir Hennion (2002).

de la scientificité d'une démarche qui veut s'affranchir des facilités et des illusions de la subjectivité partagée⁸. Moins on s'y connaît, moins on risque de se « faire avoir » par la croyance des acteurs.

Mais cette critique radicale de l'engagement des acteurs suppose, en amont, une bien grande naïveté sur la nature des objets. Il n'existe rien de tel qu'un « objet » de la musique, si évident qu'il ne serait plus vu comme tel de l'intérieur, par les initiés, et si facile à isoler qu'il n'y ait plus à se préoccuper que du travail social qui l'entoure, pour les sociologues. Il n'y a pas d'issue à trouver du côté d'une telle extériorité du sociologue, parce que l'objet n'est pas « la musique », un donné fixe, qu'on pourrait isoler de l'activité, mais ce qui surgit avec elle, à travers elle. La sensibilité à des différences de qualité n'est pas donnée au départ, elle s'acquiert avec le temps. L'observatrice apprend à entendre pendant les cours, en même temps que le chanteur apprend à chanter. Réciproquement, une fois qu'elle entend, elle n'accorde plus guère d'attention à ce qui la frappait exclusivement au début, quand toute cette gesticulation lui paraissait largement *arbitraire* – pour reprendre un mot clé de la sociologie critique : les codes, les postures, le « chiqué », ou, pour le dire plus franchement, le caractère un peu ridicule des attitudes, au contraire non perçu par le professeur et son élève.

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. Tant qu'on n'est pas sensible à ce qui compte pour les participants, on fait de la sociologie. On déchiffre des codes, on repère des rituels, on relève des interactions. On voit des indigènes s'agiter avec leurs gris-gris. Seul le sociologue trouve que tout compte dans le vin – le lieu et les amis autour de la table, le rite collectif et le snobisme, les verres utilisés et les gestes théâtralement accomplis, les étiquettes et les modes, les réputations et les prix, les prédispositions du goût et les codes sociaux de la consommation... – tout, sauf ce qu'il y a dans le verre.

Si au contraire on s'engage, dans le temps et avec son corps, dans le commerce avec l'objet en cause, c'est ce rapport qui prend le dessus, et rend bientôt frivoles (ou, pour mieux le dire, « sans objet ») les éléments relevés par l'observateur non initié. L'écoute est bien aussi un défi à la sociologie : que peux-tu dire de la musique, sans mettre en jeu ton propre amour de la musique, et d'abord, sans écouter toi-même ? Le mot écoute est parfait, pour cela, il évite la dualité du rapport à l'objet (s'y connaître ou non, l'aimer ou non, se « faire avoir » en y croyant ou montrer la croyance en l'objet), pour rameuter une large palette d'aspects variés de l'activité musicale : l'attention d'un « je », la présence-référence à d'autres, l'appareillage de l'oreille, les instruments de la production sonore, la réaction corporelle et le développement réflexif d'une sensibilité.

« Tu es trop ce que tu as été... »

Mais il y a du narcissisme dans cette façon qu'a la sociologie de réduire le problème à ses interrogations sur la place du sociologue dans ce qu'il observe. Il faut aussi analyser les effets de la sociologie elle-même sur les goûts, chez les amateurs. 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 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. Cette vulgarisation de ses thèses déterminent aujourd'hui

⁸ Selon la posture ascétique du chercheur constamment mise en scène par Bourdieu, par exemple (1984).

l'accueil fait au sociologue : l'amateur se sent 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 surassomme 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, de ses incertitudes. 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. 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 comme des signes arbitraires, déterminés par l'origine sociale, qu'ils savent relatifs, historiques, et prétextes à des rituels divers.

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 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, et 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 un virtuose de l'expérimentation esthétique, sociale, technique, corporelle et mentale. Il n'est pas le dernier à discuter des effets de croyance et de prise de distance : l'amateur lui aussi se demande si une trop grande proximité à son objet ne l'aveugle pas. 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.

La sociologisation des acteurs eux-mêmes fonctionne aussi dans l'autre sens, comme ressource pragmatique pour travailler les goûts. Un exemple m'est venu par hasard, indépendamment des enquêtes. Dans une discussion entre rockers (qui n'avait pas été déclenchée par moi, le sociologue), j'ai entendu un soir l'un dire à l'autre : « toi, tu n'aimes que ce que tu as été ». Je n'y avais pas fait attention, mais apparemment la remarque m'avait frappé. Elle m'est revenue beaucoup plus tard, lors de discussions sur ce thème. Quoi de plus réflexif en effet que cette... réflexion ? D'un côté, elle mobilise bien une sociologie des déterminismes sociaux – tes goûts sont ton passé sédimenté (familial, scolaire, social...), ils font ton identité. Une fois qu'on s'est débarrassé de la tentation de dire que le social est une dimension cachée qui détermine tout, le fait que derrière n'importe quelle micro-affirmation des gens sur le goût, il y a immédiatement des identifications sociales fait partie du *common knowledge* très riche des acteurs. Mais cette mobilisation en change complètement le statut : elle peut être nommée, d'abord ; et surtout, cette détermination première ne termine pas l'affaire, elle peut elle-même être travaillée (ou non), prise comme appui ou juste comme signe, renforcée ou dépassée. Bref, elle fait partie du goût lui-même, ainsi que sa disponibilité pour entrer dans un débat avec des proches : si le rocker en question fait la réflexion à son copain, c'est qu'il pense aussi que les goûts se négocient dans l'échange avec les autres. Cela fait beaucoup, pour des acteurs censés juste « croire » à l'objet de leur goût et être aveugles à ses déterminations sociales. Les amateurs ne se battent pas contre les déterminismes, parmi tous les déterminismes possibles ils en sélectionnent un, ici l'histoire du goût comme définition de soi-même, repérée par les autres comme une sorte de répétition trop figée, le reproche d'un retour perpétuel de leur copain au rock des années 70, constat qu'ils rendent actifs en le lui retournant, dans l'espoir incertain que cela peut-être le faire bouger...

En somme, nous voilà contraints d'opérer une bien curieuse réparation. Elle consiste 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 : le même interlocuteur qui 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.

Philippe : la discothèque comme harem imaginaire

L'un des tout premiers amateurs que j'ai interrogés, au début de l'enquête, m'avait alors livré une caricature du bon entretien pour étudiant en DEA : ses origines familiales, sa sœur qui faisait du violon, l'oncle qui l'emmenait petit au concert, la première fois qu'il est allé à l'opéra (une expérience inoubliable), son métier actuel (médecin), ses goûts - le grand opéra et la musique de chambre.

Par chance, comme c'est un ami d'amis communs, j'ai eu l'occasion non pas de refaire l'entretien, mais d'installer un autre type d'entretien avec lui, deux ans plus tard, après un repas pris avec des amis chez lui. Il m'a emmené, à la suite de nos conversations à table, dans le salon de musique qu'il s'est aménagé, interdit à l'épouse, aux enfants et au chien. Là, en situation, devant les objets et dans les lieux de sa passion, un autre homme s'est livré, à un autre amateur. Non plus pour prouver à un sociologue qu'un interviewé n'est pas plus bête que lui et qu'il peut décliner complaisamment la série des déterminismes de son propre goût. Ni pour commencer à réciter la liste plate de ses classiques favoris, tout en guettant mes réponses, selon le rituel des amateurs prenant contact entre eux. Mais pour montrer ce qu'il faisait, ses gestes, ses manies, ses « trucs », son installation. Et la gestion de ses moments de plaisir, le choix de ses disques, innombrables, les façons dont il s'approvisionnait, jusqu'à ses petites listes de critiques cochées (mais jamais suivies dans le magasin), ou sa façon de caractériser ses humeurs et de traduire son état de fatigue en termes de répertoire possible.

Et il m'a montré les deux murs couverts de rayonnage de sa discothèque, remplis de disques, de CD et de cassettes. C'est alors qu'en riant, il m'a expliqué son classement : « comme tout le monde », il avait commencé par la combinaison de chronologie et d'alphabet qui fait ressembler les rayons des particuliers à une mini FNAC à domicile. Il est médecin, il est débordé, et il achète beaucoup. Il avait donc laissé des rayons vides, en bas à droite de son meuble, où empiler les achats récents, « à classer ». Mais aussi à écouter en priorité, comme nouveautés. Et c'est là qu'il a eu l'idée de transformer en principe de rangement ce non-classement. Désormais, il met en bas à droite les enregistrements qu'il vient d'écouter, et il laisse peu à peu remonter ses disques à l'intérieur de sa bibliothèque, en fonction des faveurs plus ou moins récentes qu'ils ont reçues. D'abord instauré pour les coffrets d'opéra, son genre favori, ce système lui a tellement plu qu'il l'a généralisé. Sa discothèque se transforme peu à peu en une photographie sédimentée de ses goûts. L'espace physique de sa bibliothèque est devenu la trace de l'histoire personnelle de l'amateur.

Il l'utilise comme telle, sachant qu'il va aller plutôt à droite pour écouter des choses nouvelles ou familières, mais qu'il veut répéter, plutôt en haut à gauche pour réécouter des choses plus rares, ou oubliées depuis longtemps. Il me fait lui-même remarquer qu'il a trouvé *le* classement qui soit absolument personnel : qui d'autre que lui (et encore...) peut désormais savoir, dans l'autre sens, où est un disque précis ? Mais le principal, c'est que l'amateur a triomphé du musicologue. Son goût préside au classement, non l'histoire de la musique. Entre l'entretien d'une mémoire amusée de ce qu'il s'est passé, la satisfaction de se tromper et de mesurer ses fausses impressions sur la dernière fois qu'il a écouté un disque, le plaisir de se forcer à sortir de ses propres routines grâce à son dispositif, quand il doit se rabattre sur le disque à côté, il est facile de lire à sa jubilation qu'il n'a rien perdu à l'affaire.

L'écoute n'est pas qu'instant, elle est aussi histoire. Sa réflexivité, c'est aussi sa capacité à se construire elle-même comme le cadre de sa propre activité. Non plus, cette fois, dans le présent d'un contact à des sons qui passent, mais dans la durée improbable d'une lente invention, celle d'un art et d'une technique de l'écoute pour l'écoute. Production d'espaces et de durées propres, de scènes et de dispositifs « dédiés », constitution progressive et évolutive d'un répertoire, entraînement des corps et des esprits, formation d'un milieu de professionnels, d'un métier de critique et d'un cercle d'amateurs, c'est l'autre versant de sa réflexivité : la musique comme délégation du pouvoir de nous émouvoir à un ensemble d'œuvres, devenu cible d'une écoute privilégiée.

Cet aspect historique de l'écoute musicale est très dérangeant, par sa fausse évidence : le fait même d'écouter la musique est une position étrange, dont on a du mal à percevoir le caractère paradoxal une fois qu'on l'occupe et qu'elle nous est devenue si naturelle⁹. Se placer

⁹ L'historien social Weber posait crûment la question, à propos du concert, se demandant tout simplement si on écoutait la musique au XVIII^e siècle (1997). Il y a anachronisme à

devant un objet identifié, qui « doit » être écouté, dont on a, pour cet objectif, équipé la perception de techniques, de mots, de toutes les prothèses nécessaires, et qui est capable de répondre à cette attente, c'est à la fois, ce qui est le plus fondamental, le geste qui fait la musique telle que nous l'entendons, et ce qui est la part la moins visible de nos opérations musicales. Du moins lorsqu'on tourne autour des musiques savantes : il suffit de s'éloigner de ses cercles étroits, et de dériver soit vers les musiques dites actuelles, soit vers les musiques ethniques et populaires, pour retrouver la multiplicité hétérogène de relations mêlées, d'« événements », au sens des producteurs de spectacle, dans lesquels on serait bien en peine de faire le départ entre le plaisir d'un collectif, les sensations des corps, les formats d'un moment organisé, et les éléments musicaux d'une performance¹⁰.

Benoît : où me placer pour entendre la musique ?

« Je me suis formé à la musique par le chant choral. C'est une banalité, pour bien des jeunes qui sont passés par là, mais je dis ça en un sens très technique, si tu veux, je ne sais pas si c'est un truc à moi, mais c'est là que j'ai appris à entendre la musique, en suivant exprès une voix du milieu. Et je fais toujours ça maintenant, moi, la musique, je l'entends du milieu ! Je t'explique, moi je n'ai jamais fait de solfège, j'étais perdu... tant que j'ai juste suivi les autres ténors, un peu en retard, tout en étant écrasé par la voix principale, au soprano, je n'ai rien compris. Et puis un beau jour, je ne sais pas, pour m'amuser ou parce qu'elle sonnait bien, j'ai suivi la voix des altos, tout en chantant la mienne, le ténor, et j'en suis resté estomaqué. J'entendais tout, comme dans un espace à plusieurs dimensions, moitié hors de moi, moitié en moi, ma stéréo à moi !

Après j'ai développé le truc, j'apprenais ces voix intermédiaires et je les recherchais ensuite sur les disques, c'était une joie intense. Maintenant je fais ça moins souvent, mais je me souviens d'avoir été absolument émerveillé par ces disques, enfin par cette façon de me passer des morceaux comme ça, qu'on avait chantés, en "partant" d'une voix, la mienne ou mieux une autre, mais une du milieu, ou la basse des fois, mais je n'entends pas aussi bien les basses. Je me souviens de grands chœurs à la Haendel, d'un motet de Bach, mais même des œuvres moins connues, et toutes ces polyphonies de la Renaissance, bien sûr.

Oui, c'est ça qui m'a fait aimer la musique. Et supporter la chorale ! »

Avant tout recours au disque, Benoît s'est servi du médium à sa disposition, la grosse chorale de son école catholique de province, pour se fabriquer une « prise » vers la musique¹¹. Tout est déjà dans ce « truc à lui » : l'appui sur les autres, la redéfinition de son oreille et l'entraînement musical que cela lui a donné, le retour de l'objet lui-même, en effet plus prêt à se laisser domestiquer et à révéler ses richesses à Benoît ainsi que par une écoute globale, indifférenciée, « écrasée » par le soprano, comme il dit très justement. Et puis la jubilation auto-valorisante de cette découverte, et l'accès au monde « normal » de la musique classique,

utiliser les mêmes mots (écoute, musique, œuvre) pour décrire des situations historiquement aussi opposées que la musique de cour, le concert moderne et le disque. Comme le montre Szendy (2001), les oreilles ont une histoire.

¹⁰ Au point qu'on peut se demander, en poussant peut-être le raisonnement à sa limite, si aujourd'hui, sur les scènes de la techno, la surpuissance des équipements sonores n'est pas d'abord un moyen d'*empêcher* l'écoute, du moins cette écoute, ciblée, pour refaire passer la musique du côté des techniques sociales du transport et de la fusion collective en l'arrachant à l'attention sélective inventée par les dispositifs classiques.

¹¹ Sur la notion de prise, v. Bessy & Chateauraynaud (1995). Faut-il préciser que l'interviewé ne s'engage dans une telle description que s'il pense qu'elle a un sens pour son interlocuteur ? Celui-ci doit donc trouver des moyens légers de lui signaler à la fois son intérêt pour la pratique en question, et un minimum de connaissance de l'univers des chorales.

celui des disques et de la radio, demeuré jusque là hors de portée de Benoît, même lorsqu'il chantait.

Ahmed et le TGV : la musique mise en mouvement

« Je me suis acheté un baladeur pour CD, d'assez bonne qualité, et un étui pour transporter 24 CD, et pendant les trois ans où j'ai fait Paris-Lyon Lyon-Paris deux fois par semaine, une fois que j'ai accepté une fois pour toutes que je n'arriverais pas à travailler dans le TGV après des cours, j'ai commencé à écouter de la musique systématiquement, d'abord des choses que je connaissais, de la musique dansante, brésilienne, arabo-andalouse, des pots-pourris, puis de plus en plus des choses que je ne connaissais pas. Je demandais à Annie, de plus en plus de classique, et hop, et alors pour moi c'est définitivement associé au TGV, je suivais le paysage en associant à la musique. C'est quelque chose qui passe, le fait de ne plus entendre autour de moi, mais de voir défiler un paysage en entendant défiler la bande, quoi, je lisais les rythmes dans les vallons, les changements de lumière... je dis ça de façon poétique mais c'est plus simple que ça, en vrai, je suis architecte aussi, c'est peut-être que j'avais trouvé enfin le truc pour "lire" la musique dans un espace et la comprendre, c'est ça, je m'étais fait mon écran à moi.

Je ne vais plus à Lyon, quand je reprends le train je n'y pense pas toujours, de toutes façons ce n'est plus ça, il fallait le côté régulier, je crois... Côté musiques, ça a fait un truc bizarre, c'est que je connais plein de musiques, surtout quand je reprends des disques d'Annie, mais je ne sais absolument pas ce que c'est, je ne retenais pas les pochettes, et je n'y connaissais vraiment rien, donc moi, même ce qu'elle croit évident, baroque ou ancien, musique de chambre, opéra, moi je n'en sais rien, je les connais par cœur mais je ne sais pas si c'est du Mozart ou du moderne ! »

Une accroche moins orthodoxe encore a ouvert à Ahmed tout un espace de musiques jusque là totalement ignorées, et que sur le plan verbal, par une sorte de fidélité ironique à son passé (il est à la fois fils d'immigrés algériens, et un professionnel reconnu, comme il le signale au passage dans l'entretien), il continuera à laisser délibérément dans un anonymat original, contrastant avec la précision de ses souvenirs de voyageur – dans cette façon d'appriivoiser un patrimoine tout en le maintenant à distance (en somme, il lui refuse le baptême), il y a probablement une part de défi, difficile à mesurer avec précision, en particulier vis-à-vis du sociologue, liée à sa double identité sociale, à laquelle il peut supposer (réflexivité, là encore...) que son interlocuteur est particulièrement attentif.

Ahmed s'est inventé une sorte de lanterne magique musicale. L'expression très personnelle avec laquelle il livre son expérience, la dépendance assumée aux goûts de sa compagne, à qui il délègue entièrement son approvisionnement, et le côté inhabituel d'un attachement au classique obtenu par ce moyen, ne font que mieux mettre en valeur le mode de fonctionnement comme écran « interne », comme il dit bien, que l'écoute au baladeur favorise, sous des formats sans doute variés.

Dora : le divan de l'écoute

« Très souvent, j'écoute allongée, ça me fait un bien fou, j'ai une bonne chaîne maintenant, ce que je n'avais jamais eu, et que j'avais toujours un peu snobé, tu vois le genre, "la musique c'est pas la HiFi", etc., en fait c'est con, le son lui-même fait énormément, mais justement pas sur le rapport intello à la musique, la partie œuvre, au contraire sur la partie physique, corporelle, c'est hyper-physique, le son, ça vibre, on rentre en résonance, on entend la musique autrement en se laissant faire par le son.

J'éteins en général, je fais ça plus quand mon mari n'est pas là, par exemple que je rentre tard et que je suis crevée, j'ai un truc à plusieurs CD, je prends mes piles et j'en choisis comme ça, à l'impulse, j'en ôte un, j'en reprends un - j'achète bien plus qu'avant, un peu au hasard, enfin pas au hasard mais très ouvert, j'aime un peu tout - et quand j'ai mis mes six disques, je m'allonge avec la télécommande et j'écoute, je saute la plage quand je veux changer, ou que je cherche un air que j'aime, c'est le bonheur absolu... Des fois c'est de la détente, ou je m'endors carrément, mais en général non, j'écoute au contraire vraiment, beaucoup mieux qu'en concert, c'est ça que permet le grand son, par rapport à un appareil lambda où tu as juste la musique elle-même, la part qui passe, quoi, où c'est très bien d'un point

de vue musical, l'œuvre... je ne sais pas comment dire, mais c'est plat pour le son, ça passe devant toi... tandis que sur mon divan comme ça, ça se déroule en toi, tu es dedans, c'est incroyable comme ça prend.

Moi ça me bouleverse, je suis très sensible, émotive, nerveuse, c'est presque une drogue, ou au contraire une thérapie, je ne sais pas... J'aime beaucoup aller au concert, aussi, mais ça n'a rien à voir, c'est pour voir les musiciens, les chanteurs surtout, je m'identifie à eux, je les vois faire la musique, c'est extra aussi mais ce n'est plus de l'écoute, c'est le concert, quoi, on est avec eux. Alors qu'au contraire, on est tout seul avec la musique, en écoutant comme ça. »

C'est ici, remarquablement analytique (pour une amatrice qui reprend par ailleurs sans cesse le flambeau de l'anti-intellectualisme de la musique, en particulier en face d'un sociologue, pour insister en souriant sur l'intimité et la sensualité de son rapport à la musique), un véritable mode d'emploi de l'écoute « HiFi »-isée en tant qu'elle se distingue radicalement de l'écoute vivante. C'est d'autant plus intéressant que, sans se poser la question de leur relation, Dora aime bien *aussi* le concert, et qu'il n'y a donc dans sa description aucun plaidoyer plus général, défendant la musique « en boîte » contre la musique « vivante » : non, juste le récit d'une façon de démultiplier les dispositions de corps et d'esprit les plus favorables aux effets, d'abord sensoriels, mais aussi psychologiques et imaginaires, et pourquoi pas musicaux, d'œuvres enfin « sous la main » - ce qui est en effet un élément clé de la « discomorphose » de la musique¹². Sélection aléatoire ou programmée, écoute flottante ou sur-ciblée, modulation du volume, répétition à volonté, retours arrière, classements et regroupements, insertion dans les activités les plus inattendues¹³ : étroitement liée à l'équipement discographique et à ses développements numériques, il existe désormais une véritable « fonction-écoute », qui se décline sous de multiples modalités. De la disponibilité d'un répertoire à l'importance de la posture physique et de la « chaîne » qui va du corps au son qui l'envahit, Dora prend au sérieux l'écoute comme un état qui doit s'installer, dans son lieu et son temps, puis se « laisser faire ». Tous les facteurs de cette inversion du rapport entre le disque comme enregistrement et le disque comme *producteur* de musique sont mis en place, et méticuleusement exploités.

Comment mieux sentir que le disque, en en faisant quelque chose à *écouter*, a créé une nouvelle musique ? Jusque là, comme elle le dit spontanément à propos du concert, la musique était d'abord quelque chose à *faire* (y compris pour ses spectateurs), et le plus souvent à faire ensemble. Cette première opposition, entre un objet et une relation, est ici redoublée de façon très forte par un autre contraste, bien dans le sillage de la révolution discographique, entre la solitude recherchée de ses séances d'écoute et le caractère social de la performance publique.

Conclusion : l'objet de la musique...

Sortir d'une conception objectiviste du goût, n'en faisant que la conséquence des propriétés physiques des objets goûtés, n'implique pas de la remplacer par une analyse sociale, rituelle et interactionniste, dans laquelle la croyance en l'objet vient remplir le rôle de cause première auparavant rempli par l'objet lui-même. Les analyses précédentes veulent suggérer le contraire : la présence problématique de l'objet dans le goût. C'est bien en définitive la place accordée ou non aux retours de la musique, à la « répondeance » des objets, qui fait la différence. Pour être « socialement construit », l'objet n'en existe pas moins : il en est au contraire plus présent. On ne peut continuer à osciller indéfiniment entre les interprétations linéaires, naturelles (le goût vient des choses elles-mêmes), et les

¹² Voir Hennion (1981).

¹³ De l'aérobic aux parties-souvenirs, v. les exemples variés donnés par T. DeNora (2000). Sur la création de cette culture discographique de la musique, v. Maisonneuve (2001).

interprétations circulaires, culturelles (les objets sont ce que nous en faisons). Il faut abandonner ce jeu à somme nulle entre les objets et le social, pour montrer comment le goût vient aux choses grâce à leurs amateurs. En cela, nous rejoignons pleinement la pragmatique : c'est elle qui fait quitter un monde dual, avec d'un côté des choses autonomes mais inertes, et de l'autre de purs signes sociaux, pour entrer dans un monde de médiations et d'effets, dans lequel sont produits ensemble et l'un par l'autre le corps qui goûte et le goût de l'objet, le collectif qui aime et le répertoire des objets aimés¹⁴. Les attachements, c'est tout cela, les corps et les collectifs, les choses et les dispositifs, tous sont des médiateurs, ils sont à la fois déterminants et déterminés, ils portent des contraintes et font rebondir le cours des choses.

Cette co-production, la co-formation d'un objet et de ceux qui le font advenir, appelle à une sociologie du goût plus équilibrée, où les amateurs ont autant à en apprendre à la sociologie que l'inverse¹⁵. La cible même de notre enquête - les amateurs, et plus particulièrement encore les « grands amateurs » – contenait bien une part de polémique vis à vis de la sociologie de la culture : ses stratégies de recherche 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, était ainsi paradoxalement lu comme son exact contraire, un jeu gratuit 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'était guère accordé plus d'intérêt aux cadres dans lesquels s'exerce ce goût ou cette passion, aux dispositifs, aux temps et aux lieux qu'inventent les amateurs pour développer l'appréciation collective et instrumentée de leur objet commun.

Tout compte, dans le goût, non pas comme des variables indépendantes à cumuler pour garantir un résultat, mais comme des médiations incertaines, s'appuyant les unes sur les autres pour faire surgir des états, faire répondre des objets, transformer des êtres, faire « cohérer » des moments qui prennent. On peut rêver : et si la sociologie cessait de se battre indéfiniment avec l'empire imaginaire que les objets auraient sur nous ? Si au contraire, écoutant les amateurs, elle reconnaissait enfin cet empire, pour mieux dire l'art d'un rapport plus intense et réflexif qu'à travers le goût, les humains installent peu à peu, aux objets, aux autres, à leur corps et à eux-mêmes ?

Références

- Becker, H.S. 1988. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
 Bessy, C. & F. Chateauraynaud. 1995. *Experts et faussaires*, Paris, Métailié.
 Bourdieu, P. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
 Bourdieu, P. 1984. *Questions de sociologie*, Paris, Minuit.

¹⁴ La sociologie du goût doit ici beaucoup aux travaux conduits sur les sciences et les techniques au CSI, et à l'Actor-Network Theory (ANT), e.g. Callon (1986), Latour (1991), Law & Hassard (1999).

¹⁵ Je concluais ainsi un parcours critique de la sociologie de l'art et de la culture, in Hennion (1993), en l'invitant à quitter sa soumission à ce que j'ai appelé la théorie de la croyance généralisée. Bourdieu (1979) en a radicalisé une formulation critique en sociologie de la culture, mais à travers la notion de convention, c'est le même modèle de la croyance qui préside à la sociologie de l'art de Becker (1988), même si elle est plus « libérale » et proche des acteurs.

- Callon, M. 1986. "Some Elements For A Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St-Brieuc Bay", in Law J., ed. *Power, Action and Belief: a New Sociology of Knowledge?*, London, Routledge and Kegan Paul, pp. 196-229.
- de Certeau, M., L. Giard & P. Mayol. 1980. *L'invention du quotidien*, Paris, UGE.
- Chartier, R. 1987. *Lecture et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil.
- Chartier, R. 1992. *L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et le XVIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinea.
- DeNora, T. 2000. *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Donnat, O. 1996. *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, DEP/Ministère de la Culture-DAG.
- Gomart, É. & A. Hennion. 1999. "A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts", in Law J. & J. Hassard, ed. pp. 220-247.
- Hennion, A. 1981. *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, A.-M. Métailié.
- Hennion, A. 1993. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- Hennion, A. 2002. « L'écoute à la question », *Revue de Musicologie*, 88-1, pp. 95-149.
- Hennion, A. 2004a. « Les usagers de la musique. L'écoute des amateurs », *Circuit. Musiques contemporaines*, 14-1, pp. 18-31.
- Hennion, A. 2004b. "Pragmatics of taste", in Jacobs, M. & N. Hanrahan ed. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Oxford UK/Malden MA, Blackwell.
- Hennion, A., S. Maisonneuve & É. Gomart. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.
- Latour, B. 1996. *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond.
- Latour, B. 2000. « Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement » in Micoud A. & M. Peroni, éd. *Ce qui nous relie*, Éds de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 189-208.
- Law J. & J. Hassard, ed. 1999. *Actor Network Theory and After*, Oxford/Malden MA, Blackwell Publishers.
- Maisonneuve, S. 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, pp. 11-28.
- Maisonneuve, S., G. Teil & A. Hennion. 2002. *Le goût comme un « faire ensemble »*, Paris, CSI/Mission du Patrimoine, Ministère de la culture.
- Pomian, K. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard.
- Szendy, P. 2001. *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.
- Teil, G. & A. Hennion. 2003. *Les protocoles du goût. Une pragmatique de l'amateur*, Paris, CSI/DEP-Ministère de la culture.
- Weber, W. 1997. "Did people listen in the 18th century?", *Early music*, november 1997, pp. 678-691.