



HAL
open science

D'une sociologie de l'amateur à une pragmatique de l'attachement

Antoine Hennion

► **To cite this version:**

Antoine Hennion. D'une sociologie de l'amateur à une pragmatique de l'attachement. MERVANT-ROUX M.-M., Le théâtre des amateurs. Un théâtre de société(s). Actes du colloque international des 24,25 et 26 septembre 2004, Rennes, Théâtres en Bretagne, ADEC-Maison du théâtre amateur, pp.127-132, 2005. halshs-00193241

HAL Id: halshs-00193241

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193241>

Submitted on 3 Dec 2007

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.

D'UNE SOCIOLOGIE DE L'AMATEUR À UNE PRAGMATIQUE DE L'ATTACHEMENT

in *Le théâtre des amateurs : un théâtre de société(s)*, Marie-Madeleine Mervant-Roux éd., Théâtre s en Bretagne, ADEC-Maison du théâtre amateur, Rennes, 2005: 127-132

Antoine Hennion

Dans le temps qui m'est imparti, plutôt que de développer le titre, très universitaire, donné à mon intervention sur le programme, c'est plus au thème de la demi-journée que je voudrais m'intéresser : c'est-à-dire *comment l'étude de l'amateurisme renouvelle-t-elle le discours sur l'art* ? Et cela en m'engageant, moi aussi, comme les acteurs l'ont fait pour le spectacle donné hier, alors que les chercheurs, en général, ne se risquent guère sur ce terrain : donc, plus particulièrement, comment l'amateur a-t-il renouvelé mes façons de voir, comme sociologue travaillant sur la culture.

C'est que, comme vous le savez, les milieux culturels et la sociologie de la culture ont déjà une histoire assez longue, et qui n'a pas toujours été facile. Ils ont eu des rapports pour le moins ambivalents, avec, du côté des acteurs de la culture, un curieux mélange, une bonne dose d'autosatisfaction mais, en même temps, un certain désir d'autocritique, voire un goût pour l'autoflagellation, à quoi la sociologie a répondu avec empressement ; et en face de cet enthousiasme et de ces inquiétudes, le sociologue de la culture, dans sa version la plus scientifique, a eu un côté pasteur protestant venant rappeler aux naïfs la cruelle vérité des chiffres, la réalité cachée de la domination, le maintien des inégalités devant la culture. C'était bien sûr la tonalité donnée dès ses débuts par Pierre Bourdieu, mais cela va bien au-delà car même maintenant que chaque sociologue se sent obligé de déboulonner Bourdieu, en général c'est en reprenant l'essentiel de son argumentation, et surtout sa posture générale mêlant revendication savante et critique sociale - quitte à se battre ensuite sur des détails. Mais le partage instauré magistralement par Bourdieu entre d'une part les discours de l'art sur lui-même, renvoyant aux humanités dont il fait partie et qu'ils commentent, et d'autre part les discours scientifiques, sociologiques, prenant l'art comme objet, dont la première précaution est au contraire de revendiquer leur extériorité à l'objet de leur analyse, ce partage-là, lui, est resté absolument central dans les approches sociologiques ultérieures de l'art.

Or c'est précisément cet état des choses que les amateurs, une fois qu'ils ont fait irruption dans le paysage jusque là dominé par le couple créateurs-public, sont heureusement venus bousculer. Ils l'ont d'abord fait au niveau officiel, des ministères. L'amateurisme est soudain devenu une réalité politique nouvelle, et importante. Le ministère de la culture s'était longtemps cantonné dans deux fonctions principales, très inégales, d'un côté être un guichet où les artistes viennent toucher un peu d'argent, et puis de l'autre une petite annexe consacrée à l'étude des publics - et souvent des non publics - de l'art. Et soudain, à la suite de cette période de crise chronique des politiques culturelles qu'a déjà bien évoquée ici Olivier Donnat, le mot même d'amateur a fait tilt : mais, au fait, il n'y a pas que les milieux professionnels de l'art qu'on soutient, et le vaste public (ou non public...) qui vient (ou non) au festival d'Avignon : il y a aussi les amateurs, des gens qui font de l'art, et il y en a une multitude ! Bien sûr, cela n'a pas révolutionné en un jour les habitudes des hommes politiques, mais tout de même - par exemple pour nous chercheurs, d'un coup, dans les années 80, il suffisait que le mot amateur apparaisse dans un projet pour que nous soyons sûrs d'obtenir notre financement !

Évidemment, on avait affaire là à une définition encore très négative, résiduelle, de l'amateur : c'était celui qui n'était ni en haut, producteur, ni en bas, simple consommateur, vous savez, le simple mélomane comme on dit en musique un peu comme on dit simple d'esprit. Ni consommateur de base, censé par définition être passif, donc pas vraiment

amateur, ni professionnel, d'abord parce que lui gagne de l'argent avec son art, mais aussi en vertu de son niveau - il sait vraiment de quoi il s'agit, donc ce n'est pas un amateur non plus au sens de la compétence. Et donc, entre les deux, et bien il restait ce vieil oncle de province qui s'obstine à jouer du tuba alors qu'on a de si beaux CD.

Approche beaucoup trop restrictive, donc. Au delà d'une nouvelle catégorie, dont les politiques se sont très vite débarrassés, était apparue une nouvelle réalité, très présente mais restée jusque là peu visible ; et aussi une remise en question, très radicale, de la sociologie de la culture et de sa conception dominante de la « fréquentation » culturelle, comme un rite passif et socialement surdéterminé. C'est cela le témoignage un peu plus personnel que je voulais vous apporter, c'est-à-dire que pour moi, loin d'en rester à cette définition un peu restrictive, d'une population intermédiaire, entre les pros et le public, le fait de s'intéresser aux amateurs a produit l'effet exactement inverse, c'était un peu l'œuf de Christophe Colomb, l'impression d'avoir mis le doigt avec eux sur un enjeu décisif, que leur étude offrait le moyen de remettre la sociologie de la culture sur ses pieds, en partant du goût comme activité, attachement, rapport à une pratique – et non comme signe social, vide de contenu. Au lieu d'avoir d'un côté des professionnels de l'art – qui, de façon tout à fait défendable de leur point de vue, ne pensent qu'à l'autonomie, à la modernité, au caractère radical et transgressif de leur pratique – mais dont, du coup, le principal critère de la réussite semble être de se couper du public, et de l'autre le public lui-même qu'on ne définit plus que négativement, par l'ensemble des contraintes sociales qui pèsent sur lui et des déterminismes qui l'empêchent de participer à l'art, les amateurs permettent de comprendre à nouveau l'art comme relation, et d'abord tout simplement comme un faire, comme quelque chose qu'on fait ensemble.

Ainsi compris, ces amateurs, cette population qui réapparaissait devant nous, si elle était cachée, elle était loin d'être archaïque. Il y a des choses qui sont très importantes et qui sont très peu vues, les pratiques amateurs en font partie.

Du point de vue du sociologue, maintenant, les amateurs ainsi reconnus, pris au sérieux, n'ont rien d'une simple sous-population nouvelle à ajouter aux différents domaines d'intérêt de la sociologie de la culture. Selon moi, ce qu'ils appellent et permettent à la fois, c'est un véritable renversement de problématique, en redonnant une épaisseur, un contenu à l'amour de l'art. Il s'agit bien de remettre au centre de la sociologie de l'art ou du théâtre, l'enjeu même de ces pratiques - et vous savez le lourd passé sociologique de ce mot enjeu, que Bourdieu a rapporté à son synonyme étymologique latin : enjeu et *illusio*, c'est pareil. L'*illusio*, c'est-à-dire ce en quoi les gens croient et que le sociologue critique leur révèle comme simple effet de leur croyance... Il était tout à fait opportun de critiquer l'idée d'une œuvre absolue, détenant seule les clés de son pouvoir sur nous. Mais rien n'oblige pour autant à rabattre l'idée féconde et juste d'un objet incertain, à faire advenir ensemble, enjeu d'une production commune de nos intérêts, sur la construction arbitraire d'un fétiche dont la force ne tiendrait qu'à notre collectif et disparaîtrait si nous savions qu'il ne tient que de notre effort pour le faire tenir. On peut tout à fait, au contraire, renverser les choses et prendre au sérieux le mot enjeu. Dans ce tâtonnement collectif qui fait surgir des événements, apparaître des objets communs, il n'y a rien d'illusoire au sens commun du mot. Il y a là au contraire une sorte de condensé des moyens que nous avons pour entrer en rapport avec nous-mêmes, avec nos corps, avec les choses, et avec les autres. Et ce sont ces moments incertains qui nous font ce que nous sommes, et qui nous le font sentir, cet être ensemble avec des objets - c'est bien la leçon pragmatique, et non critique, que ne cessent de nous donner les amateurs, en quête de leurs plaisirs incertains.

Qu'est d'autre le théâtre ? Une sorte de mise en scène, de remise en question indéfiniment rejouée, dans un cadre et un temps précis, de son propre enjeu : de quoi s'agit-il, lorsque nous vivons quelque chose ensemble ? Regardons une répétition d'amateurs. Nous sommes ensemble, nous ne savons jamais trop bien ce que nous sommes, ce que nous faisons, nous

avons un corps qui, très souvent, surtout lorsqu'il est en présence des autres, est maladroit, il nous encombre, il s'exprime mais à contretemps. Et pareil pour la parole, soudain si proche du corps dont elle s'échappe, elle aussi relativement indistincte, qui change de registre, qui ne sait pas ce qu'elle doit dire, qui ne trouve pas son ton. Comme l'a très bien vu Merleau-Ponty, le corps c'est ce dont on ne peut se débarrasser, et en même temps notre seul appui pour entrer en contact avec le monde, avec les autres... il faut bien partir de lui, mais il ne fait pas ce qu'on veut. Son corps, on ne sait pas si on l'a, ou si on l'est... et c'est à partir de cette identité problématique de soi-même avec son corps que commence le rapport avec les autres. Tout cela me paraît au cœur de cet *en-jeu* du théâtre. On le voit très bien dans le travail de base que démarrent des professionnels quand ils s'intéressent à des amateurs, c'est ce qu'ils apprennent en actes. Comme s'il n'y avait aucune différence entre le travail, je dirais presque technique, d'un professionnel du théâtre avec des amateurs, et ce que pourrait être une sociologie pragmatique de l'activité humaine ! Nous ne savons pas de quoi il s'agit, mais nous avons des points d'appui, des répondants, et ces appuis, ces répondants, ne sont pas si nombreux, ce sont les corps, les collectifs, les objets. Exactement un plateau de théâtre, en somme ! Le théâtre a déjà beaucoup servi de modèle à la sociologie mais dans un tout autre usage, pour dire que nous ne faisons que jouer des rôles, mais c'est là une bien mauvaise définition du théâtre - et de la sociologie...

Si le théâtre est une sorte de condensation extrême, par rapport aux autres arts, je pense, c'est justement à cause de ce côté minimal, on est ensemble, on a juste un plateau, certains sont dans la salle, certains sur la scène. Donc un lieu simplement, un temps. Des corps, des objets, la parole, les autres, là, vivant le même moment, sans forcément le sentir de la même façon... C'est sur cette émergence de soi avec les autres, à travers des gestes d'abord, mais aussi des objets, des images, des sons, une scène, que renaît toujours le théâtre. Voilà bien des catégories de base, dont on ne sait ce qui va surgir, il peut ou non se passer quelque chose, c'est un collectif en train de se former, et de se guetter. On se demande ce qui se passe tout en essayant de le faire passer, c'est cela le théâtre. Il y a là un modèle absolument fondamental, constitutif du théâtre, celui d'une mise en scène réflexive de soi-même, ensemble, à travers le corps et des objets et des pratiques communs, qui me paraît à la fois être au cœur de la pratique amateur, et plus généralement renvoyer à une conception réflexive et pragmatique de l'activité humaine : que faisons-nous ensemble, dans ces situations et ces décors, avec nos corps, avec ces objets ?

C'est en ce sens que pour moi, l'amateur, loin d'être ce parent pauvre ou un peu archaïque des pratiques artistiques, en est une sorte de refoulé, au sens freudien du terme, c'est celui dont on parle le moins, il est écrasé par la survisibilité des professionnels d'un côté, et les études sur le public de masse de l'autre, alors que d'une certaine façon, c'est lui qui a gardé la question existentielle - et c'est de là qu'il tire son plaisir -, la pratique artistique comme relation à établir, avec le monde, autour de soi. Non pas la diffusion d'un répertoire classique, ou les affres de la création radicale, ou gagner des concours, ou plus d'argent, mais l'art comme relation réflexive à lui-même d'un collectif en situation, guettant ce qui lui arrive. Un collectif qui est donc performance, au sens anglais du mot, plus proche de ce que font les musiciens et les acteurs : non pas un social pour sociologue, déjà là, mais un collectif à faire advenir.

Une des grandes surprises que j'ai eues dans la partie empirique de mon enquête sur les amateurs de musique comparés à des amateurs de vin et à des sportifs, c'est bien quelque chose comme l'intelligence de l'amateur. Celui qu'on dépeint si facilement comme une victime archaïque du monde moderne avec ses médias, ses professionnels et son marché de masse, est au contraire un expert qui, une fois qu'on le sort des questionnaires demandant simplement quelles sont ses déterminations sociales et qu'on lui demande ce qu'il fait, est d'une incroyable inventivité. C'est le contraire d'un croyant, de quelqu'un d'un peu naïf - par rapport aux professionnels qui sont beaucoup plus exercés que lui - qui, en n'étant pas très

bon, ferait ce qu'il peut pour suivre le wagon. Mes musiciens sont exactement dans la position que la séquence de théâtre minimaliste que l'on a vue hier nous montrait, ils ne croient pas aux objets, ils les font advenir. Aucun amateur de musique ne pense que simplement la musique est là, avec Bach, Beethoven, et puis comme un robinet, il suffirait d'ouvrir pour que cela coule. Ils jouent eux-mêmes avec leur disponibilité, leurs réactions inégales, la temporalité de l'écoute, en se demandant ce que cela leur fait, avec leur corps, lequel n'est pas un récepteur inerte, c'est l'ensemble de ses mises en mouvement, de l'état extrêmement passif où il est simplement encombrant, jusqu'au moment où au contraire il vous enveloppe, il vous prend, il vous fait partager une émotion avec les autres.

Il n'y a pas non plus de goût sans les autres. Non pas seulement au sens critique - on croirait avoir un goût quand on ne fait que copier, et dénier qu'on copie... Non, le goût des autres, c'est au contraire un appui essentiel pour trouver le sien, et pouvoir en changer. Là aussi, c'est une question de lien, pas de coupure. C'est pour cela que j'utilise le mot attachement, comme un retour fondamental, à une définition qui ne soit ni anti-moderniste ou archaïque, ni moderniste, mais en quelque sorte *a-moderne*, de l'art. Notre rapport à l'art n'est pas une quête frénétique et moderniste de l'autonomie, c'est au contraire une quête de l'attachement et c'est cela qui fait que la pratique amateur revient sur le devant de la scène. Non pas l'art comme un défi moderniste lancé à toute la société, mais au contraire comme un lieu problématique où, sans savoir la réponse - c'est là ce qu'il y a de pragmatique, réflexif, dans cette activité qui se met en place avec les moyens du bord pour voir ce qui va arriver -, on fait jouer nos attachements. L'intérêt des pratiques amateurs, ce n'est évidemment pas d'être une série de rubriques les unes à côté des autres, comme aux jeux olympiques, les timbres, la poésie, le théâtre, l'harmonie municipale, toutes sur un même plan. C'est au contraire que pour chacune d'elles, si on entre vraiment dedans, aucune ne se ressemble. Prenons l'exemple d'hier, ce théâtre de paroisse catholique breton, avec ses bigoudens, ses corps et ses visages, ses danses, la campagne, les relations familiales - et tout de suite on comprend, le théâtre amateur, ce n'est pas de l'art avec un grand A, ce n'est pas de l'art autonome, ce n'est pas là le problème, c'est ce à quoi nous sommes attachés.

Je vais conclure là-dessus, en insistant sur cette façon, même si elle est quelque peu caricaturale, de présenter la pratique amateur comme la vérité cachée, ou refoulée, de l'ensemble des pratiques artistiques modernes, et non pas comme leur envers. Pour parler du public, ou même des créateurs, repartir de ces liens, et non de revendications d'autonomie, ferait comprendre beaucoup de chose. Un public aussi, cela n'a rien de passif, le public se sert de la musique, du théâtre, des peintures, pour se poser la question de ses attachements. Les amateurs nous ont donc bien, en fin de compte, aidés à renverser la perspective. Au lieu de voir les professionnels comme le modèle clair, moderne, de l'activité artistique, dans un monde aujourd'hui technique et marchand, avec ses supports et ses médias et, en bout de chaîne, le public comme un envers passif - et entre les deux une vague population résiduelle, invisible et archaïque, les amateurs -, on peut au contraire, en regardant faire les amateurs, mieux comprendre l'art aujourd'hui, comme une tentative pour comprendre ce que nous sommes en faisant quelque chose ensemble. Il y a là un socle beaucoup plus fondamental qui, loin de la pâle imitation maladroite de pratiques professionnelles, fait toute l'importance des pratiques amateurs.