Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût

Antoine Hennion

▶ **To cite this version:**

Antoine Hennion. Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût. DONNAT O., TOLILA P. (dir.). Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels, Presses de Sciences Po, pp.287-304, 2003. halshs-00200553

HAL Id: halshs-00200553
https://shs.hal.science/halshs-00200553

Submitted on 21 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.

Ce que ne disent pas les chiffres…
Vers une pragmatique du goût

Antoine Hennion
Centre de sociologie de l'innovation, École des mines de Paris

in Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels
O. Donnat, P. Tolila dir.,
DEP/Ministère de la culture/OFCE-Fondation nationale des sciences politiques
Paris, Presses de Sciences Po, 2003, vol. I: 287-304

Cette contribution se propose de revenir sur les problèmes posés à la sociologie de la culture par la question du goût. Elle s'appuie de façon privilégiée sur le cas de la musique et de ses divers genres [1]. L'objectif des enquêtes que nous avons conduites sur diverses formes d'attachement était de sortir la sociologie du goût d'une conception critique devenue hégémonique, qui ne le conçoit que comme un jeu social passif et ignorant de lui-même. Comment intégrer ce qu'a apporté la sociologie (le caractère surdéterminé des goûts, leur fonction de marqueurs des différences sociales, leur fonctionnement ritualisé, les rapports de domination entre haute culture et cultures populaires…), sans avaliser la réduction ainsi opérée de pratiques réelles à leurs déterminismes sociaux cachés ? Le goût est une modalité problématique d'attachement au monde. Il est possible de l'analyser, selon cette conception pragmatique, comme une activité réflexive, corporée, cadrée, collective, équipée, produisant dans le même geste les compétences d'un amateur et le répertoire des objets auxquels il tient.

Prendre au sérieux le grand amateur

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

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

Il serait bon que la sociologie prenne l'amateur plus au sérieux, voire avec plus de respect. En concevant le goût comme activité réflexive des amateurs [2], il est possible de redonner leur importance à la fois aux objets sur lesquels portent ces pratiques, aux formats et aux procédures souvent très élaborés que les amateurs mettent en œuvre et discutent collectivement pour en assurer la félicité, à la nature de l'activité ainsi déployée, aux compétences qu'elles supposent et donc, surtout, à leur capacité créatrice, et non seulement reproductrice : à ce qui arrive à travers ces attachements, à ce qu'ils permettent de produire, tant du côté des objets que du côté des collectifs,

[1] Mais plusieurs autres objets de passion, hobbies ou amateurismes sur lesquels nous avons mené des enquêtes serviront de points de comparaison, comme la cuisine et le vin, le sport et les activités corporelles, ou différents types de collections.

[2] V. S. Maisonneuve, G. Teil, A. Hennion, Le goût comme un " faire ensemble ", Paris, CSI/Mission du Patrimoine, Ministère de la culture, 2002, et A. Hennion, G. Teil, Les protocoles du goût. Une pragmatique de l'amateur, Paris, CSI-DEP/Ministère de la culture, 2003.

des relations aux autres et à soi, et des amateurs eux-mêmes. Le goût, la passion, les diverses formes d'attachements ne sont pas des données premières, des propriétés fixes des amateurs, que l'analyse n'aurait qu'à déconstruire. Les publics sont actifs et producteurs, ils ne cessent de transformer aussi bien les objets et les œuvres que les performances et les goûts. Insistant sur le caractère pragmatique et performatif des pratiques culturelles, l'analyse peut mettre en évidence leur capacité à transformer et à créer des sensibilités nouvelles, et non à seulement reproduire sans le dire un ordre existant.

L'exemple de la musique

Le cas de la musique est exemplaire pour un tel projet, à la fois à cause de la variété de ses genres (musiques populaires, orales, savantes, électroniques, commerciales…), et du déploiement de ses pratiques sur un continuum de médiations : instruments, partitions, répertoires, interprètes, scènes, médias, supports… En s'appuyant sur l'analyse de ces médiations, il est possible de sortir de l'opposition stérile entre savoirs musicaux et analyses sociales qui caractérise les études sur la musique, encore redoublée dans la pratique et l'organisation des disciplines par les oppositions de traitement auxquelles sont soumis les genres, selon qu'ils relèvent de la musique classique ou savante et se trouvent affectés à la musicologie, qu'ils relèvent des musiques traditionnelles et sont attribués à l'ethnomusicologie, ou qu'ils fassent partie des musiques populaires modernes, auquel cas ils sont en priorité pris en charge par les sociologues, les "cultural studies" et les historiens du temps présent.

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

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

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

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

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

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

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

À ce point de l'analyse, je voudrais faire un détour, et m'appuyer sur l'histoire de l'art pour montrer la nécessité d'opérer un double mouvement de bascule, faisant passer d'une conception fondée sur la sociologie critique de la musique à une conception pragmatique du goût. Car cette prise en compte médiée et spécifique des enjeux musicaux suppose à la fois qu'on passe d'une interrogation sur les disciplines de la musique et d'une critique des approches existantes — donc d'une réflexion sur ce qu'il convient de faire de cet objet mouvant, la musique, avec les outils sociologiques et musicologiques dont nous disposons — à une interrogation sur ce que fait la

musique — et donc, à une pragmatique de la musique. Et en même temps, de passer d'une focalisation centrée sur la musique à une interrogation centrée sur l'écoute, sur l'amateur, sur le goût. Les deux mouvements se correspondent, bien sûr, l'un caractérisant en termes d'approche le basculement pragmatique à opérer, l'autre en termes d'objet d'analyse.

Pour réaliser ce mouvement, nous avons vu que les partages disciplinaires ayant cours dans le domaine musical encombrent plus qu'ils permettent d'avancer, leur critique ne suffisant pas à produire du neuf. Mais nous pouvons nous appuyer sur l'histoire de l'art. Une fois que tout le monde a fini par s'accorder sur la pauvreté et l'arbitraire des analyses d'inspiration marxiste en termes de reflets et de superstructures, des auteurs comme F. Haskell ou M. Baxandall ont par exemple, depuis des perspectives opposées, trouvé des chemins de traverse, et permis de sortir leur discipline de l'oscillation entre l'exégèse infinie des œuvres et le replacement impuissant de celles-ci dans un contexte social et politique désespérement incapable de parler d'elles ou de les faire parler. En s'intéressant au regard, aux usages, aux collections, aux gestes, au parcours des œuvres, à la formation du goût [3], ces auteurs ont déjà opéré le basculement que j'ai décrit, pour des raisons voisines et avec des effets analytiques, théoriques et méthodologiques analogues : leurs travaux montrent que les fameuses " œuvres elles-mêmes ", ces absolus de la beauté, n'ont pas arrêté, historiquement, de changer de sens, de formes, de places et de sens, aussi vite que les jugements portés sur elles ; et surtout, qu'à travers leurs supports, leurs restaurations, la façon dont elles ont été rassemblées, présentées, commentées, reproduites, elles ont continuellement reconfiguré le cadre de leur propre appréciation.

Une théorie des attachements

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

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

Le " basculement " pragmatique

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

---

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

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

Ce basculement s'exprime tout aussi vigoureusement dans le présent, sur un plan synchronique : c'est le mot de pragmatique qui le dit bien, cette fois. La musique se fait, elle fait son monde et ses écouteurs, et elle ne se mesure qu'à travers ce qu'elle fait. De même qu'elle est une histoire écrivant sa propre histoire, elle est une réalité faisant sa propre réalité. Les points de méthode sont les mêmes : il faut passer par chaque médiation, regarder chaque dispositif, voir agir chaque situation, et suivre la façon dont des morceaux, des langages, mais aussi des corps, des collectifs, des objets, des écrits, des façons d'apprécier et des moyens d'écouter circulent, produisant à la fois des ensembles d'œuvres ou des styles de musique qualifiés et commentés, et des publics prêts à les accueillir. Cette circularité générale, là encore, ne renvoie pas à l'arbitraire stérile d'un jeu sur des codes, mais à la co-formation d'objets musicaux porteurs de différences de plus en plus élaborées, d'auditeurs de plus en plus aptes et désireux de les percevoir et d'y trouver leur compte, et plus généralement des cadres collectifs qui permettent à cette activité de se déployer, dans toute sa diversité. C'est ce qui demande d'élaborer une pragmatique du goût.

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

C'est ici qu'il faut prendre un autre tournant, vers l'amateur, le pratiquant, le fan. Non pas pour étudier les sujets au lieu des objets, ou pour opposer les déterminismes sociaux aux injonctions esthétiques. Mais pour partir de celui qui fait quelque chose de la musique. C'est le meilleur moyen de ne pas prendre la musique pour un donné. C'est le goût comme activité qui nous intéresse, ce n'est pas l'amateur " lui-même ", qui prendrait la place des œuvres " elles-mêmes " (avant de disparaître lui aussi, sous ses déterminismes sociaux, d'un coup de baguette magique appliqué par le sociologue). Formulée ainsi, l'hypothèse n'a aucune raison de renvoyer vers un sujet, plus que vers la multitude d'éléments nécessaires au déploiement de l'écoute [4] : cette activité, c'est d'abord un cadre, un collectif, un ensemble de dispositifs matériaux, discursifs, l'accumulation de façons de faire, d'entraînements, et de nombreux objets et supports sur lesquels l'appuyer. Et c'est aussi un corps, un esprit qui se fait à la musique — mais qui précisément se produit peu à peu dans la musique, avec elle, et non face à elle, celle-ci ne servant qu'à " révéler " les compétences virtuelles d'un sujet universel.

Le caractère réflexif des théories du goût

En définitive, le basculement pragmatique impose donc aussi une réforme du statut des théories du goût : l'analyste fait partie de ce grand processus de production collective. Son travail théorique ne consiste plus à extraire de l'activité foisonnante des amateurs telle dimension pour la transformer en variable externe et explicative. Il est la prise en compte réflexive de cette auto-formation pragmatique du goût par les amateurs eux-mêmes, non la réduction critique du goût réel par sa soumission à une interprétation purifiée.

L'enjeu de l'analyse s'élargit : il s'agit de rendre compte des attachements, des goûts, des façons de faire et des plaisirs de l'amateur, comme d'une activité à part entière et d'une compétence élaborée, capable de se discuter elle-même, au lieu de n'y voir que le jeu passif de la différenciation sociale. Cette dernière vision s'est désormais généralisée, au point que des amateurs présentent souvent eux-mêmes leurs goûts exclusivement comme de purs signaux sociaux, déterminés par leur origine, qu'ils savent relatifs, historiques, prétextes à des rituels divers — et paradoxalement c'est le sociologue qui doit " dé-sociologiser " l'amateur pour qu'il reparle de son plaisir, de ce qui le

[4] V. le beau livre de P. Szendy, Ecoute. Une histoire de nos oreilles, Paris, Minuit, 2001.

tient, des techniques étonnantes qu'il développe pour parvenir, parfois, à la félicité. Car l'amateur est un virtuose de l'expérimentation, esthétique, technique, sociale, mentale, corporelle. Loin d'être le "cultural dope" qu'évoquait Garfinkel, le grand amateur, sur lequel nous allons mettre l'accent, est le modèle d'un acteur inventif, réflexif, étroitement lié à un collectif, obligé de mettre sans cesse à l'épreuve les déterminants des effets qu'il recherche, que ce soit du côté des œuvres ou des produits, du déterminisme social et mimétique des goûts, de la mise en condition du corps et de l'esprit, de l'appui sur un collectif, un vocabulaire et des pratiques sociales, et enfin des dispositifs matériels et des pratiques d'accès et d'usage inventés pour intensifier ses sensations.

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

Une activité composée

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

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

— Il dépend des situations et des dispositifs du goût : cadrage temporel et spatial, outils, circonstances, règles, il faut à la dégustation ses façons de faire. Loin d'être révélatrice d'un caractère en réalité purement rituel ou arbitraire de nos goûts, leur importance signale le caractère conditionnel, au sens fort, du plaisir et de l'effet, sa non-dépendance mécanique à des produits d'un côté, à nos préférences de l'autre. Le goût dépend des dispositifs qui le font surgir, des techniques de présentation de soi que tant l'objet que l'amateur savent développer : comparaisons, répétitions, commentaires et discussions, essais et mise à l'épreuve de ses propres préférences, etc. [5] La convergence vers la stabilisation d'un goût plus savant, ou vers la diversité d'une pluralité de goûts, ou encore vers la versatilité d'un goût signe des temps et des identités, dépendra, dans chaque domaine, des formes que prend cet appareillage collectif du goût.

— Le goût comme travail suppose aussi un engagement du corps qui goûte. Là encore, rien de mécanique, ce corps qui goûte n'est pas un donné naturel, il est le produit de l'activité, c'est un engagement qui va de l'entraînement des facultés, au sens quasi sportif du terme, sur le long terme, au caractère actif de la mise en condition de soi au moment de goûter (au moment de la performance, pour rester dans l'image du sportif). C'est cette omission de l'engagement du corps dans le goût qui permet d'analyser ces scènes d'échec classiques, autour de la difficulté de faire partager ce qu'on aime : contrairement au rêve de l'amateur toujours enthousiaste pour convaincre un proche, et focalisé sur l'objet aimé, " cela " ne se transmet pas comme cela, à quelqu'un qui n'a pas " l'oreille à cela " — et ce qui semble être le comble du sublime, du bonheur, de l'excellent à l'un, " prêt " à le recevoir, laisse froid l'ami censé ne pouvoir résister à l'évidence…

---

[5] V. G. Teil, Aimer le vin : pratiques de la perception, Toulouse, Octarès, 2002.

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

Le goût comme activité réflexive

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

Ce caractère réflexif du goût, c'en est presqu'une définition, c'est son geste fondateur, celui d'une attention, d'une suspension, d'un arrêt sur ce qui se passe — et, symétriquement, une présence plus forte de l'objet goûté : lui aussi s'avance, prend son temps, se déploie [6]. Si l'on prend un verre en passant, en pensant à autre chose, on n'est pas amateur. Les belles choses ne se donnent qu'à ceux qui se donnent à elles. Mais si on s'arrête même une fraction de seconde, qu'on se regarde goûter, le geste est installé. D'un événement fortuit, isolé, qui vous arrive, on passe à la continuité d'un intérêt, et l'instant devient une occasion parmi d'autres dans un parcours qui s'appuie sur les occasions passées. C'est la différence entre aimer et " être amateur ", même à un degré minimal [7]. On voit qu'elle renvoie aussi à une double historicité, personnelle et collective, et plus généralement à un espace propre, dans lequel l'activité a pu se donner les lieux, les moments, les moyens de se constituer comme telle : ce que nous rappelons en disant que le goût est une activité cadrée. On n'aime pas le vin ou la musique comme on rentrerait dans un mur. On aime la musique ET on " aime la musique " (ou telle musique) : on se décale légèrement de soi-même pour " rentrer " dans cette activité, qui a un passé et un espace, jalonnés par ses objets, ses autres participants, ses façons de faire, ses lieux et ses moments, ses institutions.

La réflexivité décrite dans cet exemple à son niveau le plus local et instantané, s'impose tout autant au niveau le plus global d'un domaine du goût ou d'une forme d'amateurisme, comme la musique ou l'amour du vin. À mesure que le domaine gagne en généralité, on le voit tenu et tendu par des critiques, des guides, des récits, des prescriptions, des normes, des débats sur ce qui doit

[6] C. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964.

[7] Le caractère réflexif d'une activité (en cause ici à son degré zéro du simple fait d'entrer dans une disposition identifiée) ne suppose pas qu'il y ait nécessairement réflexion des acteurs (ce qui implique un degré de calcul et de conscience de ce qu'on fait beaucoup plus élevé, et le passage d'une simple variation dans nos modes de présence aux situations, au registre de l'action délibérée). Sur ces questions, v. par exemple L. Thévenot, " L'action qui convient. Les formes de l'action ", Raisons pratiques (1), 1990: 39-69.

être fait ou non, des discours d'auto-description de types variés [8] ; le goût se fait en se disant et se dit en se faisant. L'outil de la réflexivité tend à prendre la forme plus classique de l'écrit et, de façon très caractéristique, chaque domaine donne naissance à un vocabulaire spécifique, plus ou moins développé, qui vient se loger entre la description physiologique ou technique des objets et le rendu littéraire des émois de l'amateur. À travers ces expressions, par exemple sur le goût du vin (les fruits rouges, les racines, les champignons, la truffe, le boisé…), ni purement techniques, ni seulement imagées, le goût se répère, s'instrumente et peut se partager avec d'autres. En musique, une part du travail de la critique est de tisser ce langage intermédiaire, qui souvent agace autant le professionnel que l'auditeur, mais qui en même temps donne des prises que ni le commentaire subjectif ni l'analyse musicale au sens technique du terme ne parviennent à fournir, pour exprimer " ce qui se passe ", et non dire ce qu'est la musique, d'un côté, ou dépeindre librement les univers vers lesquels elle entraîne l'imagination, de l'autre.

Quatre appuis pour construire le goût

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

A titre de grille de départ, nous avons abouti aux quatre éléments suivants : l'objet goûté, le collectif des amateurs, les dispositifs et conditions de la dégustation, le corps qui ressent. Le propos de cette liste provisoire n'est pas d'aboutir à l'exhaustivité, ni de viser en soi à une pertinence ou une stabilité, même relatives. L'argument principal porte sur le statut de ces éléments de base. Aucun d'eux n'est jamais " donné ", ou naturel, pré-existant. Leur contenu se révèle peu à peu, leur sens propre se spécifie précisément à travers les explorations, les épreuves, les expériences réalisées par les amateurs. Le goût est produit, il n'est pas donné, il est "tentative". Il est " à faire " à partir de ce qui se passe, il n'est pas le constat d'une réalité externe.

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

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

Objets

Au premier chef, ce sont les objets mêmes auxquels l'amateur s'intéresse qui se caractérisent par cet état ouvert, en devenir, indissociablement dépendant de l'intérêt qu'on leur porte — par opposition à l'hypothèse essentialiste leur prêtant d'emblée une nature première ou donnée *a priori*, qu'on pourrait décrire indépendamment de l'attachement qu'on a pour eux, mais aussi par opposition à la théorie sociologiste, qui les transforme d'office en signes arbitraires et ferme sans

[8] Sur la "self-description", cf. M. Strathern, "What is intellectual property after?", In Actor Network Theory and After, ed. John Law et John Hassard, 156-180, Oxford/Malden MA, Blackwell Publishers/The Sociological Review, 1999.

examen la question même de leur présence, de leur action, de leurs effets, de leur puissance. Les objets sont des entités à éprouver, qui se découvrent dans et par le travail du goût, indissociables de l'activité collective et historique qui en fait des objets attachants.

Objets, au double sens que le terme a tout naturellement pris, celui de cibles de cet amour ou de ce goût, et celui de supports matériels, de choses, de formes, d'outils et de moyens dont la fermeté et la durée permettent au goût de s'organiser autour d'eux. Objets au pluriel, donc, plus que l'Objet avec un grand O que le modèle de l'œuvre d'art tend à privilégier. Le pluriel est plus adapté, comme la musique aide à le comprendre : aimer la musique ne se réduit pas à la question de l'œuvre, ce n'est pas simplement affaire de tel ou tel morceau, cela passe par une multitude de médiateurs [9] — rien que dans l'instant : le son d'un instrument, l'ambiance d'une salle, le grain d'un disque, le timbre d'une voix, le corps d'un interprète… mais tout autant dans la durée d'une histoire : des partitions, des répertoires et des styles, des genres et des formes plus ou moins stabilisés… ou pour chaque individu : un passé, des œuvres entendues, des moments perdus, des désirs inassouvis, des parcours faits avec d'autres…

Passionnément débattue par les amateurs depuis des positions esthétiques opposées, l'importance relative de tous ces objets dans la performance musicale varie considérablement selon les genres de musique. L'objet même de l'amour de musique est incertain et changeant, et les discussions entre amateurs portent sans solution de continuité sur tous les éléments de cette chaîne de médiateurs. Interprètes, morceaux favoris, formules, sonorités, façons de jouer ou rythmes caractéristiques, moyens techniques, sons et instruments, formats et lieux du concert ou de l'écoute, tantôt ils arrêtent l'attention (ou la monopolisent, selon d'autres), tantôt ils s'effacent pour renvoyer cette attention au delà d'eux, ils redeviennent les modestes moyens de l'événement musical. Parfois, c'est la musique même qui n'est plus que le support d'un transport qui la dépasse. Donnant prise à l'intense activité des amateurs (d'appréciation, de critique, de jugement, de classement, de recherche, d'approvisionnement…), répondant à leur appétit (en l'augmentant plus qu'en le satisfaisant), à la fois supports et produits de leur attachement, les " objets " de la musique aimée sont inséparables de la musique comme objet d'amour.

Collectifs

Il en va de même des collectifs d'amateurs. C'est avec beaucoup de justesse que Bourdieu a dit que le goût est toujours un dégoût. On n'aime pas si on ne rejette pas (surtout si c'est ce qu'on aimait la veille) : " quoi, comment pouvez-vous aimer ça, c'est nul, infâme ", etc. Et ce dégoût passe toujours par un appui sur le goût des autres, négatif comme dans cet exemple, ou positif (la présence récurrente d'un médiateur, d'un initiateur, d'un introducteur, aux étapes décisives de la constitution de son goût par l'amateur, et tout autant au niveau des méthodes pratiques pour le développer, l'exemple jouant là un rôle central). Mais la sociologie va un peu vite en besogne, en faisant comme si elle était de droit la seule gardienne de ce registre. Elle s'empare de la dimension collective des pratiques amateurs, la rebâtit hors de portée des amateurs eux-mêmes, l'élabore en un principe de causalité indépendant, systématique, externe. Au terme de cette reconstruction, elle est en mesure de retourner contre les amateurs le caractère collectif de leurs pratiques, devenu le déterminant caché de leur activité, déterminant qui leur est révélé malgré leurs résistances et leurs dénégations par un sociologue héroïque. Rien n'est plus éloigné de toute situation réelle que cette vision de l'amateur. C'est au contraire le B-A-BA de l'expérience de l'apprenti amateur : il n'est pas de goût tant qu'on est seul face à des objets, il n'y a pas d'amateur qui sache d'emblée apprécier les bonnes choses, ou tout simplement qui sache ce qu'il aime. Ce qui est bon n'apparaît pas " comme ça ", au simple contact. C'est l'histoire exactement inverse que revit chaque amateur, sous de multiples avatars. Le goût commence avec la confrontation au goût des autres. Le collectif n'est pas la vérité cachée du goût, il en est le point de départ obligé. Certains de ces autres amateurs servent de modèles ou d'initiateurs, forçant à mépriser ce qu'on a aimé et à aimer ce qu'il y a peu on dépréciait. D'autres servent de repoussoirs, ou d'images nostalgiques de goûts passés, aidant à se débarrasser d'attachements déplacés…

Pour autant, il n'y a aucune raison de déduire de cet appui de l'amateur sur un collectif qu'il faut verser le goût dans un pur jeu social de différence et d'identité — ce qui revient à l'opposer implicitement à un goût véritable, qui serait le goût pour la chose elle-même. Cette opposition transpose dans l'univers des goûts le modèle dual que la sociologie a hérité de Durkheim, opposant

[9] A. Hennion, La Passion musicale, Paris, Métailié, 1993.

objets naturels et signes sociaux : tout ce qui va aux uns est ôté aux autres. Si l'on fait au contraire l'hypothèse que les objets ne sont jamais " déjà là " et qu'ils doivent se révéler avec la sensibilité qui les ressent, l'appui sur les autres n'est qu'une bonne façon d'anticiper ses propres inclinations et de prendre quelques garanties, en déléguant en partie son jugement à ceux qui ont plus d'expérience que soi. C'est simplement une des techniques élémentaires dont dispose le novice pour se rapprocher des bonnes choses (avec les essais, les comparaisons, la consultation de guides, etc. — toutes façons de faire qui, elles aussi, ne peuvent se déployer que grâce à l'action collective et à l'inscription d'un goût dans la durée).

Il n'y a rien là qui permette d'opposer un jugement direct, fondé sur les objets, et un jugement indirect, médié, ou social, produit par l'imitation des autres : les autres sont déjà présents dans le jugement sur les objets à travers la garantie qu'ils apportent, et les objets sont déjà présents dans le jugement des autres à travers les expériences accumulées qu'ils en ont eues, et que le plus souvent, ils ont explicitées ou exprimées sous diverses formes. Même si ces opinions déjà faites sont constamment remises en cause, elles dessinent les traces de l'élaboration commune d'un attachement. Elles mesurent autant les effets des objets en cause, que dans l'autre sens elles permettent de tracer les contours du collectif des amateurs formé autour de ces jugements et de ces combats.

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

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

Dispositifs

Les dispositifs matériels et les conditions dans lesquels se déroule l'activité des amateurs ont un rôle décisif. La plupart des débats réels entre amateurs portent sur eux. J'ai par exemple étudié le renouveau de la musique baroque dans les années 1970-80 [10]. Ce qui a été présenté ensuite comme un débat esthétique, voire politique, entre deux camps clairement séparés, a d'abord été une mise en cause systématique de tous les moyens, les supports, les objets et les dispositifs de l'exécution musicale : le diapason, les voix, les instruments, les accords, les effectifs, l'interprétation des partitions et des ornements, les façons de jouer et la place de l'improvisation, les lieux et formats des concerts, la place du public, le statut de l'enregistrement, etc. La querelle a moins porté sur des questions fondamentales que sur la série complète des médiateurs de la musique. La même chose vaut pour le rock et ses divers courants : rien ne décrit mieux les oppositions entre styles et tendances que le type de matériel sur lequel jouent les musiciens, et les lieux où ils se produisent.

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

Sur le plan de la méthode, ce caractère très " équipé " du goût est bien commode, dans un domaine où les principaux effets sont difficiles à voir directement, puisqu'ils relèvent du plaisir, de l'émotion, de la satisfaction ressentie dans l'exercice d'un contact : ces divers supports techniques et matériels du goût sont aussi les supports privilégiés de sa mise en mots et des discussions qui visent à le commenter, à l'augmenter, à l'améliorer ou à en contester certains tours, et par là ils offrent une entrée privilégiée à l'observateur.

---

[10] Ibid., " Une musique dans tous ses états ", pp. 25-67.

Corps

Le quatrième élément de base que nous proposons pour avancer dans l'analyse du goût est probablement celui qui pose le plus de problèmes à la sociologie : l'engagement du corps et de l'âme dans l'expérience artistique ou dans les émois de l'amateur — et plus généralement la reconnaissance par quelque forme de sociologie que ce soit de nos sensations, de nos sentiments, de nos émotions. La sociologie a plus peur encore du corps que des objets, parce qu'il lui semble être le symbole même d'une interprétation naturaliste des attachements et des goûts. Comment rendre justice dans ce cadre au fait que le goût, l'amateurisme, la passion pour un objet ou l'intérêt pour une pratique sont des activités " corporées " ? Le mot est meilleur que celui d'incorporé (constamment utilisé par Bourdieu en couple avec objectivé, dans un usage parfaitement symétrique), ou que l'anglais "embodied" (très fréquenté par les "cultural studies") : ces deux derniers mots, loin d'avaliser l'aspect corporel de l'art, de la musique ou du goût, règlent la question en insistant unilatéralement sur l'idée d'une " construction sociale " du corps par des dispositifs et des normes et, dans le prolongement des superbes passages de Mauss sur le corps ou la main [11], sur le fait important que le corps se fait le réceptacle idéal, souple, muet et efficace, des façons de se tenir et des contraintes de tous ordres, notamment sociales et éducatives, qu'on lui inculque.

Le mot plus neutre de corporé tire dans la direction opposée, non moins importante. Non pas seulement un social, surdéterminant et largement ignoré du sujet, venant imprimer sa marque sur un corps qui se croirait naturel, mais tout autant un corps qui s'ignore, qui doit se révéler, apparaître à lui-même et au sujet au fur et à mesure que son interaction prolongée avec des objets et son entraînement par des pratiques répétées le rendent plus apte, plus habile, plus sensible à ce qui se passe, et qu'inversement cette production d'un corps apte à ressentir fait apparaître plus clairement les objets qu'il saisit, sent, appréhende, voire la capacité même à reconnaître ce que d'autres reconnaissent et à partager des effets ressentis avec d'autres corps [12].

La question n'est pas tant de comprendre comment un corps " naturel " est en fait déterminé, dressé, formé et déformé par son environnement social. Avant cela, elle porte sur la co-production du corps qui aime et de l'objet aimé à travers une activité collective et instrumentée. Tout " naturel " qu'il devienne, le geste du joueur de tennis, dont la balle part d'autant plus vite qu'il est plus relâché, ne peut prendre corps qu'avec la raquette, le filet, le terrain, les règles du jeu, l'adversaire, et cent ans de pratique de son sport. Pas de langue, pas de nez, pas de goût pour le vin, avant que le vin ne soit devenu l'objet d'un ensemble de pratiques le plaçant en leur centre. Pas d'oreille, pas d'émotion musicale, sans une musique à écouter — il a en effet fallu plus de trois cents ans de pratiques et d'inventions pour créer notre façon d'aimer la musique [13].

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

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

---

[11] M. Mauss, Sociologie et anthropologie, Paris, Quadrige-PUF, 1985.

[12] T. DeNora, "Music as a technology of the self", Poetics 26, 1999: 1-26.

[13] P. Szendy, Ecoute. Une histoire de nos oreilles, Paris, Minuit, 2001.

Dans le cas de la musique, par exemple, nos " corps et âmes " musicaux sont à la fois les moyens et les produits de la performance musicale. Inversement, ils ne peuvent se saisir qu'en cette performance, dans cette activité réglée mais incertaine, procédant par essais et erreurs, et se corrigeant elle-même en cours de route. Le goût tient précisément à la gestion de cette incertitude créative.

Des configurations à comparer

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

La comparaison est toujours une méthode très féconde : on gagne sur les deux tableaux, les points communs autant que les différences sont également productifs. Le sport, par exemple, va permettre de diriger plus l'attention vers l'entraînement à long terme d'une capacité, d'une habileté corporelle, mentale et technique, produisant un corps plus performant, au sens strict du mot. Mais il n'y a pas de sport sans objet — sans barre pour fixer la hauteur à sauter, sans filet pour séparer deux joueurs. Objet minimal, sans doute, si on le compare à la richesse de celui de la musique ou à la concentration de celui du vin. Objets minimaux aussi au pluriel, au sens des objets nécessaires à la pratique de l'activité. Mais dans ces deux acceptions complices du mot objet (objectif à atteindre et matériel nécessaire), le rôle de cet élément est indispensable pour que le sport puisse exister. Pas de saut à la perche sans barre : et cela veut dire aussi sans concours, sans records, sans la rivalité et la complicité des autres sauteurs, sans entraîneurs, sans styles et écoles de pensée, ni sans une foule de techniques à transmettre et à développer, tant au niveau du corps que du matériel. Tous les éléments de notre échafaudage sont là. Reste que, dans le cas du sport, par rapport aux quatre éléments de base que nous avons proposés (les objets, les collectifs, les dispositifs, les corps), les enjeux cruciaux de l'activité tourneront plus autour de la production d'un corps habile, et pour nous analystes, serviront plus clairement à la démonstration qu'il n'y a rien de tel qu'un corps naturel, donné avant qu'il se découvre dans son propre exercice. Seul un long et patient entraînement, dur et laborieux, finit par donner aux athlètes le sentiment très fort (que partagent avec eux les chanteurs, par exemple) qu'ils ont à leur disposition un corps " naturel ", dont les gestes viennent sans effort et sans calcul articuler leur performance : le logicien verra peut-être un oxymoron dans ce thème du naturel, constant chez tous ceux qui s'entraînent — il faut travailler pour devenir naturel. L'amateur, lui, ne voit là aucune contradiction, il ne fait que prendre possession d'une compétence corporelle collectivement élaborée.

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

Nous ne donnons ici ces exemples qu'à titre indicatif, pour montrer la fécondité des comparaisons entre terrains différents : qu'on songe seulement aux cas du sport et du vin que nous venons d'évoquer, avec en tête les musiciens — et pas seulement les professionnels, mais aussi les auditeurs — et la faiblesse du modèle dual " musique-société ", négligeant les corps et les dispositifs, se fait criante. Il n'y a pas de musique sans la lente production collective, sur le long terme, d'une écoute, d'une " oreille " spécifique [14], ce qui va de l'établissement le plus général d'un cadre de l'attention (écouter la musique pour la musique) à l'habitude plus locale et personnelle d'écouter tel ou tel morceau au moment et là où nous en avons envie, une façon de faire

[14] A. Hennion, " L'écoute à la question ", Revue française de Musicologie tome 88, n° 1, 2002: 95-149.

que l'industrie du disque a systématisée [15], mais qui avait pris de l'importance dès la fin du XVIIIe siècle avec l'activité des fabricants de pianos et l'extension de l'édition musicale.

Il y a toujours eu des professionnels, de la musique, de la scène, du récital public, de la danse, de la sculpture et de la peinture — partout où il y a eu une activité rituelle, religieuse, politique ou mondaine. Ce qui est nouveau, ce n'est pas l'exécution publique d'activités artistiques par des professionnels, c'est la montée de l'amateur, du spectateur, et la formation d'un public " ciblé ", venant précisément pour telle ou telle performance. Pas seulement en tant que public de masse et en tant que marché, comme les analystes ont trop tendance à le comprendre, suivant les traces de Walter Benjamin [16]. Mais comme compétence nouvelle, lentement et minutieusement élaborée à travers des dispositifs, des pratiques, des objets, des répertoires et de nouveaux formats sociaux, produisant ainsi de nouvelles sensibilités individuelles et collectives et, avant même cela, tout simplement de nouvelles capacités auditives et une nouvelle attention — précisément ce qu'on pourrait appeler un corps musical [17].

Une présence au monde

Le goût est bien une machine à faire surgir de la différence — mais non pas au sens d'une réduction à une mécanique connue, un stock social disponible de différences d'un autre ordre, social ou rituel, projetées sur l'écran fictif du naturel. Au sens où, comme le social lui-même d'ailleurs, ce naturel est insaisissable sans procédures, il n'est pas donné, il doit surgir, se faire saisir, il ne s'éprouve qu'à travers un dispositif d'épreuve et un corps lui-même mis à l'épreuve.

Une dernière idée — elle-même un peu "tentative" — en guise de conclusion : pourquoi ne pas généraliser cette analyse des compétences de l'amateur à des formes beaucoup plus variées d'attachement ? Son savoir minutieux, très élaboré, débattu, ne peut-il fournir un modèle pour analyser les dispositifs plus ordinaires, profanes, silencieux, à travers lesquels, tout au long de la journée, nous sommes (et nous nous rendons) présents aux situations dans lesquelles nous vivons ? Ce que les grands amateurs permettent d'observer plus facilement, grâce à leur haut niveau d'engagement dans une pratique particulière, c'est un catalogue des techniques sociales qui nous rendent aptes à produire et à corriger continûment une relation créative aux objets, aux autres, à nous-mêmes et à notre corps : autrement dit, une présence pragmatique au monde que nous nous faisons et qui nous fait.

---

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

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

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