



HAL
open science

La musique s'écoute-t-elle ?

Antoine Hennion

► **To cite this version:**

Antoine Hennion. La musique s'écoute-t-elle?. LE QUÉAU Ph. 20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives, tome 1, L'Harmattan, pp.291-301, 2007. halshs-00193418v1

HAL Id: halshs-00193418

<https://shs.hal.science/halshs-00193418v1>

Submitted on 3 Dec 2007 (v1), last revised 20 Dec 2007 (v2)

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.

« *La musique s'écoute-t-elle ?* »

Antoine Hennion
Centre de sociologie de l'innovation, École des Mines de Paris
Grenoble-OPuS 21 octobre 2005

Voici. Je vous passe le morceau que j'ai préparé. Je mets le CD, j'appuie sur le bouton, vous écoutez une minute le morceau choisi. Bien. Il me semble que l'on ne saurait aborder plus de front le thème de nos journées : la voici, l'« œuvre », la musique elle-même. Qu'est-ce que cela vous fait ?

Je vous rassure tout de suite : rien. Le plus souvent, rien. Encore moins, dans un tel contexte. Je ne suis pas en train de « montrer » quelque chose en m'appuyant sur un exemple musical censé prouver ce que je dis – selon une figure classique du colloque de musicologie où, après quelques éléments d'introduction, l'orateur passe un extrait, comme si « ça se voyait », comme si ce qu'il avait dit était aussitôt montré par la musique. La musique ne montre rien. Elle n'a cet effet que sur l'orateur. En général, c'est l'inverse, elle arrête même son commentaire : le bec cloué par la fausse évidence de ce que la musique a montré, l'orateur passe au point suivant.

Non, ce que j'ai montré, ce n'était pas la musique, ni un argument rendu « évident » (comme on dit maintenant pour dire convaincant – mais tous les synonymes feraient aussi des emprunts au visuel, « cela saute aux yeux », « c'est clair », etc. – marquant le glissement accompli de la persuasion de la parole à l'image). Ce que j'ai montré, c'est au contraire l'expérience d'écoute elle-même. Ce n'était pas le disque, l'objet de ma petite mise en scène, mais vous, moi, le public, la situation bizarre, artificielle où elle nous place : « écoutez ceci » – pourquoi, en attendant quoi, qu'est-ce que je suis censé entendre ?... Cette expérience de l'écoute, de ce qu'elle fait, et d'abord de ce qu'elle ne fait pas, c'est celle que je répète régulièrement avec les étudiants, dans le séminaire « Aimer la musique »¹. Participants très disparates, je le précise aussitôt : certains ont une formation musicologique ou musicale sérieuse, d'autres sont sociologues ou historiens et connaissent très bien la musique, ou sont instrumentistes amateurs, d'autres aussi, en particulier quand ils viennent du rock, du rap, de la techno, des musiques actuelles, n'ont que des idées assez floues sur les notes et les accords, et une connaissance limitée des autres musiques.

Et cela vous fait quoi ?...

Dans un premier temps, l'expérience est toujours très féconde, c'est un excellent antidote, justement, contre l'idée que la musique « fait » forcément quelque chose, puisqu'elle *nous* fait quelque chose. La scène ne réplique pas tant une expérience de chercheurs, qu'une scène de la vie courante, quand on veut faire partager quelque chose qu'on aime. « Il suffit d'écouter ! » Autrement dit, j'aime tellement ça que tout le monde va voir comme moi combien c'est beau, rien qu'en l'écoutant. Projection de ses propres goûts, foi naïve en l'évidence de l'objet. La chose est connue, mais il est autrement probant de voir cet « aveuglement » fonctionner dans

¹ Le séminaire CSI-EHESS « Aimer la musique. Musicologie du goût, sociologie de la musique, histoire de l'amateur », qui se tient depuis 1997 sous divers chapeaux institutionnels, en co-direction avec Joël-Marie Fauquet, musicologue, CNRS, puis Geneviève Teil, INRA.

le détail, et d'en déjouer les réductions trop faciles. Sur le morceau même que je vous ai passé, par exemple, le fameux thème – magnifique, dit en moi l'amateur – des *variations Goldberg* de Bach, un des membres du séminaire, amateur de reggae, a d'abord noté « rien ». C'est à cette expression directe que je pensais, en rappelant d'entrée que la plupart du temps, c'est ce que fait une musique qu'on ne connaît pas : rien. Mais nous testions aussi d'autres moyens de se faire aimer la musique : suffit-il de répéter l'écoute, est-ce une simple question de familiarisation ? que devient le commentaire après deux, trois écoutes ? et l'influence ? que devient-il une fois qu'on a constaté le goût enthousiaste d'autres auditeurs, à côté de soi ? Et bien, notre amateur de reggae note, toujours aussi direct : « plus je l'écoute, moins j'y vois de l'intérêt ».

Nous ne travaillons pas que ce problème, peut-être trop frontal – j'aime ou je n'aime pas – mais aussi la perception : qu'entends-je, que puis-je en dire, quels caractères semble avoir cette musique, indépendamment de mon goût pour elle. Aucune évidence sur ce plan non plus. « Cela fait musique de film », c'est parfait pour la bande son d'un film en costumes. Autres commentaires (dans une tonalité d'ensemble peu enthousiaste) : c'est la musique qu'écoutent mes parents ; pour moi, ce sont des notes, c'est bien fait mais c'est gratuit, ça ne me touche pas du tout. D'autres, plus avertis en matière de réflexivité, critiquent le dispositif même du séminaire : dans de telles conditions on ne peut rien sentir, c'est artificiel, ou on est en situation scolaire, d'examiné. Un musicologue qui n'a pas reconnu l'air se sent pris en faute, quand je dis que c'est Bach. Mais globalement, ce ressort est peu présent, contrairement à l'obsession de la sociologie à percevoir le goût comme lieu d'un concours permanent de légitimité et de conformité. C'est plutôt l'inverse qui frappe : plus personne ne se sent *obligé* d'aimer grand-chose.

Les ré-écoutes ont bien un effet : elles rapprochent du son, par exemple, de l'instrument, de la dynamique, du jeu, comme si l'on passait du cadre d'ensemble aux objets qu'il contient. Cela montre une montée en puissance de la présence de l'objet entendu, cela ne rapproche pas pour autant de la question de l'œuvre. Au contraire, ce décalage vers une posture plus technique et descriptive, d'expert en herbe, neutralise le plus souvent encore plus l'interrogation même sur « ce que cela me fait », sur le goût propre, tout autant que sur la valeur (est-ce grand, est-ce beau ?...). Une part de cela tient à l'inhibition produite par le dispositif du séminaire, cela ne fait pas de doute, comme le montre par l'absurde le cas inverse : c'est presque comme un lapsus, en tout cas sur un ton très différent, qu'une participante, après des commentaires informés sur le clavecin, l'interprétation, le thème, puis sur les réactions de l'assemblée, lâche un « moi, je trouve ça sublime », liant soudain par son expression très affective tous les plans que séparait l'exercice, ce qu'accentue son déroulement public : j'écoute, j'analyse, je trouve ça très beau, je dis pourquoi ; mais *aussi*, ailleurs : cela me touche intimement, c'est une jouissance profonde, débordante.

Autre biais possible (nous concevons souvent ainsi l'expérimentation en séminaire, comme examen successif des explications disponibles) : le genre musical. La musique classique n'est pas la musique de référence de la majorité des participants, tout en étant celle de l'école et du bon goût. Nombre des effets produits, positifs et surtout négatifs, ceux que le mot d'inhibition traduisait, ne tiennent-ils pas avant tout à ce statut encombrant – c'est le fameux problème de la légitimité, en somme ?

Nous testons d'autres genres, intermédiaires. Je m'arrête, deuxième extrait. Écoutez s'il vous plaît, une minute en silence, à nouveau. Un peu crispés, contraints, comme toujours dans cette situation. Je casse le suspense, c'était *Koko*, de Charlie Parker. Pourquoi ce choix ? Pour aller vers une autre piste, sans passer directement aux musiques des participants : certaines musiques sont plus entraînantes que d'autres, est-ce qu'une part de l'indifférence rencontrée de prime abord vis à vis de la musique classique ne tient pas à la façon dont elle a systématiquement bridé, domestiqué, internalisé cet élan corporel de base ? Je ne parle pas

seulement du côté dansant, ou de l'envie de battre du pied – pas si facile non plus, sur *Koko* ! Mais plus globalement, de la musique comme performance d'un joueur d'instrument, mouvement d'un corps entraînant par mimétisme celui de l'auditeur, qui s'identifie au saxophoniste, au chanteur, au pianiste virtuose, et accompagne mentalement ses gestes pour produire la musique en lui. Bach était un "*learned musician*", comme dit son biographe Wolff², il écrivait « dans » une histoire de la musique surcodée. Quid, ici, de cet élan expressif, irrésistible, de cette espèce d'explosion, de fougue, de la générosité et de la tonicité de cette volubilité du sax... Non ? Ce n'est pas « évident », tout cela – que j'entends, moi, comme amateur ? Non, bien sûr. Pour être plus familier aux participants, le jazz ne se sort pas mieux de l'épreuve.

C'est trop vite, c'est gratuit, c'est une avalanche de notes, un peu hystérique. Surtout, là aussi c'est une musique de vieux, « on connaît », elle ne surprend pas, elle renvoie à des souvenirs – presque les mêmes : ça fait aussi musique de film (mais plus sur Versailles, film noir des années 50), c'est une musique que j'entendais petit. Mon amateur de reggae retourne l'argument de la familiarité : c'est la musique de ma jeunesse, ça va, j'ai baigné dedans, c'est la routine, on a trop donné. Lorsque la discussion s'élargit, les participants eux-mêmes relèvent ce mécanisme de base, qui fait que moins la musique « marche » pour soi, plus on la lit à travers les signaux qu'elle envoie, on la prend comme marqueur d'un environnement qu'elle évoque. Lorsqu'on se pose plus directement le problème de ce qu'elle fait, un thème nouveau surgit, plus précis, sur l'émotion, la mélodie, le chant, le corps, indispensables pour « entrer » dans une musique, surtout lorsqu'on n'en est pas si familier. En ce sens, le be-bop est, comme la musique classique ou la musique contemporaine, très loin des musiques populaires. Son rythme trop rapide empêche ce type d'accroches communes. Pour l'aimer, il faut l'aimer... Ce que confirme la suite d'un dialogue, avec l'un des rares amateurs : il parle de *Cherokee*, le thème dont *Koko* s'est inspiré, les boppers en doublant soudain la vitesse pour perdre leurs collègues, dont Coleman Hawkins. C'est cela, *Koko*, pour le fan, c'est tout un mythe, la fondation d'un autre jazz, une histoire partagée, mais qui dit aussi le risque, jouer sur le fil du rasoir, à la limite. C'est cette tension dans le jeu qui provoque le mimétisme de l'auditeur – dur, pour un amateur, de ne pas se voir lui-même souffler dans le *horn*, quand il entend jouer un saxophoniste. Allons donc ! Tout cela est vrai, mais n'y sont sensibles que les amateurs.

Ce que les œuvres font... si on leur fait faire

Nous sommes au cœur des problèmes rencontrés dans cette aventure collective qu'est aussi ce séminaire, dont le projet initial était de formuler les conditions de possibilité d'une « autre » sociologie de la musique, qui ne se contente pas de tourner autour d'elle, soit pour la doter d'un contexte, soit pour la transformer en leurre, en prétexte à des jeux dont les véritables déterminations sont sociales. L'objet en est bien celui auquel s'attaque ce colloque : mettre à l'épreuve l'œuvre de la musique, comme dit Genette³, ce qu'elle fait et fait faire, au delà du dualisme mal posé par les disciplines – le tout-à-l'œuvre vs le tout-au-social. Bien viser à faire une sociologie de l'art – mais avec un « de » ablatif et non génitif : quelle sociologie peut-on faire à partir de l'art, et non « lui » faire, comme on dit lui faire la peau...

C'est ici qu'opère le basculement pragmatique. Pour le dire de façon un peu abrupte, il y a deux sortes de sociologie, celles qui pensent que les acteurs *ont* des ressources ou *sont* déterminés (sur ce plan, la plus positive et la plus critique se ressemblent, elles traversent le moment de la présence au monde pour rapporter ce qui se passe à un ensemble de causes, de

² Wolff C., *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York, Norton, 2000.

³ Qui parle de *L'œuvre de l'art*, pour introduire ce décalage pragmatique par rapport à l'œuvre d'art, Genette G., Paris, Seuil, 1994.

facteurs, de structures, de déterminants) ; et celles qui pensent qu'ils n'ont de ressource que si ils la font ressource, qu'il n'est de détermination qui joue sans qu'on la fasse jouer – ce que dit très bien le double sens de « déterminé », être décidé à être ou à faire ce que nous sommes ou faisons. À cette conception, partagée par les sociologies compréhensives ou l'ethnométhodologie en ce qui concerne les façons de faire, le pragmatisme (du moins dans sa version radicale, celle de William James⁴) ajoute qu'il en va de même du côté des choses, ces *pragmata* qui ne sont jamais donnés mais adviennent par le geste qui les rend présents. Le pragmatisme est d'abord un anti-dualisme. Concevant dans le même geste la présence du monde et la présence au monde, l'objet connu et le fait de connaître (ce que dit bien l'idée de « prise »), il dirait ici que l'œuvre *est* la série de ses occurrences et de ses effets. Ce qui fait une grande différence avec l'essentialisme esthétique, mais tout autant avec l'attributionnisme sociologique : c'est que, dans cette perspective, l'objet compte infiniment – mais à travers les retours, les réponses qu'il offre ; l'hypothèse d'une co-émergence de l'œuvre, de son cadre d'appréciation et de la sensibilité qui la goûte, rend caduque l'oscillation entre un sens appartenant aux œuvres et un sens projeté arbitrairement sur elles.

Relu suivant le premier modèle, objectiviste ou critique, c'est la même chose de ce point de vue, l'échec insistant des écoutes, en soulignant l'impuissance des « œuvres elles-mêmes » à imposer leur qualité, invite au sociologisme. Si ce n'est pas elles qui font qu'on les aime, c'est que le goût pour elles vient d'ailleurs – mimétisme, codes de l'identité, conventions d'un groupe, mécanique de la distinction... L'*illusio* n'est pas loin : puisque les amateurs disent néanmoins que ce sont les œuvres qui sont belles, c'est qu'ils se cachent à eux-mêmes la vérité sur ce qui détermine leur goût. Relu selon le second modèle, performatif, le même échec suggère tout autre chose : oui, les œuvres comptent, font quelque chose, répondent – si on le leur fait faire ; les belles choses ne se donnent qu'à ceux qui se donnent à elles, disent aussi les amateurs. Au lieu de lire là l'aveu qu'il s'agit d'un code arbitraire pour faire le tri à la porte d'un club d'initiés, il est possible de prendre cette phrase tout à fait au sérieux : on n'aime pas la musique, on se la fait aimer ; la musique n'est pas belle, elle se fait belle pour qui la courtise⁵.

Dit de façon moins poétique, la même analyse permet d'interpréter de façon toute différente les réactions des auditeurs, dans le séminaire. Loin de « rentrer » ou non dans la musique proposée, sur un mode binaire, oui/non, j'aime/je n'aime pas, ils déclinent la variété hétéroclite des appuis dont ils disposent d'ordinaire pour faire ce travail, « se faire aimer » une musique. Évocations, analogies, rappel d'ambiance, jeu avec la mémoire et les musiques entendues, prises plus sonores ou rythmiques, appartenance à un genre proche, recherche d'émotions déjà éprouvées... Il n'y a pas d'opposition binaire, mais un continuum, selon l'inégale félicité de ces efforts – et selon les « retours » que les diverses musiques renvoient à ces tentatives.

Des séances expérimentales

L'avantage de la position rétrospective que je peux adopter sur le séminaire, dont j'ai imité quelques expériences d'écoute, est qu'elle me permet d'en récrire l'histoire à l'envers. Non pour rationaliser le passé, mais pour mesurer à ma façon le chemin parcouru et surtout, pour en reformuler les enjeux, en tout cas tels qu'ils m'apparaissent maintenant. Avec le recul, en effet, il me semble que le principal travail réalisé au fil des séances a précisément été d'opérer, ensemble et non sans quelques faux pas, ce double mouvement de bascule. Nous

⁴ James W., *Essays in radical empiricism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996 [1912].

⁵ Pour un exposé de cette « pragmatique de l'amateur », voir par exemple Hennion A., « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses », *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*, Peroni M., Roux J. coord., Éd de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2006, p.161-174.

sommes passés d'une interrogation sur les disciplines et d'une critique des approches existantes — donc, en gros, d'une recherche sur ce qu'il convenait de faire de cet objet mouvant qu'est la musique avec les outils sociologiques et musicologiques dont nous disposions — à une interrogation sur ce que faisait la musique — et donc, à une pragmatique de la musique. En même temps, nous passions d'une focalisation centrée sur la musique à une interrogation centrée sur l'écoute, sur l'amateur, sur le goût : non pas pour abandonner la question de l'œuvre, au contraire, pour la retrouver sur un mode actif, à travers ce que lui font ses amateurs et ce qu'elle leur fait. Les deux mouvements se correspondaient, bien sûr, l'un caractérisant notre évolution en termes d'approche, l'autre en termes d'objet d'analyse.

De diverses façons, les séances ont donc tenté de mettre à la question le fait même d'aimer, d'écouter, d'apprécier, en analysant les modalités de l'écoute. Non pas une écoute figée, isolée de son contexte, soumise à la seule loi des œuvres, prisonnière de l'injonction que lui imposent les disciplines musicales et musicologiques (à l'image de celle que développe le solfège, ou de celle qu'exerce le « commentaire d'œuvres » au conservatoire, ou encore de celle qu'ont entreprise de mesurer expérimentalement les psychologues de la musique). Mais l'écoute ainsi comprise comme performance réalisée en situation, l'écoute dotée de son poids historique, de l'entraînement personnel et collectif des corps et de l'attention qu'elle suppose et favorise, de son appareillage technique et social : autrement dit, l'écoute comme compétence collective, historique, instrumentée, aboutissant à une disposition nouvelle, celle de l'amateur de musique, disposition qui en retour a redéfini dans ses moindres détails ce qu'est la musique. Car la même question peut se formuler dans l'autre sens : comment une analyse historique ou sociologique peut-elle intégrer les caractères, la présence et les effets de la musique ?

L'idée est de partir de diverses situations réelles où la musique est jouée, interprétée, entendue, pour travailler de façon réflexive à la façon dont se déploie et se forme le couple musique-amateur. Le pari étant que, à partir de ces analyses de cas concrets, ces expérimentations collectives permettent de sortir de l'opposition stérile dont nous partions, entre savoirs musicaux et analyses sociales, réduites à n'être qu'un « autour » accessoire de l'œuvre ou, faute de s'être dotées de « prises » suffisamment spécifiques, à prendre un malin plaisir à ne rien dire sur la musique⁶. L'objet des expériences, ce sont les dispositifs de l'écoute au sens large, ce qui nous fait entendre et aimer, le rapport peu mécanique entre les caractères propres des objets goûtés et les effets qu'ils procurent, et plus généralement les formes et formats de l'amateurisme (notamment en comparant avec d'autres cas, comme la cuisine et le vin, ou le sport) ; je n'ai pas le temps ici de présenter des résultats⁷. Voici simplement quelques exemples, pour donner une idée du travail réalisé et de la variété des objets abordés.

Nous avons écouté et commenté diverses interprétations, baroques ou traditionnelles, de musiques du XVIII^e siècle, pour mesurer l'écart systématique qu'il y a entre les partis pris explicites des interprètes ou les discours de leurs thuriféraires, et ce qu'en perçoivent effectivement, dans un autre contexte, des auditeurs plus ou moins proches de ces répertoires, tant à l'époque où la querelle baroque faisait rage (enregistrement d'une émission de radio, critiques de journaux, courriers d'amateurs), qu'aujourd'hui, dans la salle du séminaire : les

⁶ Nathalie Heinich, exemplaire de ce point de vue, défend ainsi, même si c'est brillamment, l'idée que la sociologie de l'art a le droit de ne pas parler d'art, en introduction à *L'élite artiste*, Paris, Gallimard, 2006.

⁷ On trouvera in Hennion A., « L'écoute à la question », *Revue française de musicologie* 88, n° 1, 2002, p.95-149, un compte rendu détaillé de trois séances et de l'effort collectif d'analyse réflexive auquel nous les avons soumises : la reprise d'expériences de psychologues de la musique, la comparaison de deux présentations du rap et de la techno à la BNF (avec Morgan Jouvenet), et le déroulement d'un concert à domicile de musiques improvisées (par un groupe auquel appartient Olivier Roueff).

critères pertinents, les traits saillants, les descriptions à partir de ce qui est perçu, sont loin de coïncider avec les programmes affichés.

Nous avons entendu des enregistrements anciens sur un vieux phonographe d'époque⁸, et pu comparer nos réactions à celles des auditeurs d'alors, ce qui, en faisant réapparaître l'épaisseur des appareils de reproduction sonore, nous a fait mesurer tout ce que les impressions de naturel ou de gêne doivent à la familiarisation acquise pour divers dispositifs techniques, et inversement combien l'usage d'un appareil inhabituel refaisait apparaître l'intense travail de préparation spécifique que tout médium impose à la musique (extraits, réorchestration, tempos, choix des instruments, des pièces, etc.) : les gênes et même les enthousiasmes du début de la séance, devant le charme désuet du son et des gestes, aident à « dénaturiser » les supports.

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

Avec Joël-Marie Fauquet, nous sommes revenus 25 ans plus tard sur la « querelle des “Indes galantes” », qui avait violemment opposé anciens et modernes en 1974 autour des deux versions rivales de J.-F. Paillard et J.-C. Malgoire, lançant en partie la guerre des baroqueux, et pu constater combien ce qui paraissait à l'époque dessiner deux camps que tout opposait, semble aujourd'hui loin d'être si clair à l'audition, leurs traits communs, venant de leur appartenance aux années 70, prenant désormais le dessus sur des différences hypertrophiées à l'époque : chacun entend alors ce que son camp lui dit d'entendre...

Nous avons entendu deux amateurs parler de leur œuvre préférée, dans un cadre contraint par un observateur⁹, et analysé ensuite ensemble les limites et les lignes de force du commentaire fait en situation sur son propre goût, des critères mobilisés, des effets de frottement entre la durée de l'œuvre passée et celle de la parole émise en même temps, de la variété des appuis qui rendent possible une telle parole, fondée sur la capacité de mobiliser et d'évoquer d'autres auditions de l'œuvre, par l'amateur et par ses observateurs, pour l'inscrire dans une histoire, mais aussi, réciproquement, pour s'écrire au moyen d'elle.

Nous avons offert à quatre d'entre nous la possibilité de se faire experts auprès de la RATP, pour suggérer quel type de musiques pouvait être passé en fond sonore dans le métro, les stations, les wagons, les couloirs, etc., dans le but à la fois de déclencher dans la salle les débats inévitables autour de la musique d'ambiance, mais aussi de les prendre à revers, en faisant se remémorer à chacun des situations variées (et des réactions plus nuancées), à propos de ces musiques auxquelles, précisément, il est demandé de ne pas faire attention¹⁰.

Nous avons encore travaillé sur l'écoute des radios jeunes par les adolescents dans leur chambre¹¹, sur la « co-production » de la musique par le public dans une boîte de jazz¹², non seulement dans l'instant à travers les multiples appuis que l'auditoire donne aux musiciens, mais aussi et surtout dans la durée, à travers le partage d'un goût sans cesse remis en question, joué par les diverses *impros* — on joue à jouer ce qu'on joue ; sur les façons de qualifier les genres dans les nouvelles musiques, encore à peine définies, et sur le rôle actif de ce travail de mise en catégories ; sur la profération et la *pro-vocation* dans le rap¹³ ; sur les concerts privés

⁸ Sous la baguette de Sophie Maisonneuve, v. par exemple « De la “machine parlante” à l'auditeur : le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », Terrain, 37 (« Musique et émotions »), p.11-28.

⁹ Maÿlis Dupont, qui a entre-temps soutenu sa thèse à Lille, « Penser la valeur d'une œuvre ».

¹⁰ Vincent Rouzé, auteur d'une thèse sur le sujet à Paris VIII, s'était chargé de cette séance mémorable.

¹¹ Avec Hervé Glévarec, du CLERSE, à Lille.

¹² Avec Olivier Roueff, « Faire le jazz : la coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », Revue française de Musicologie, 88 n° 1, 2002, p.67-93.

¹³ À propos du groupe *Ministère public*, avec Anthony Pecqueux.

et les codes de l'excellence et de l'improvisation en Égypte, avec Jean Lambert ; sur divers types de « tubes » à différentes époques ; ou sur l'histoire de l'écoute ou celle des sociétés d'amateurs au XIX^e siècle, avec Jann Pasler ou Bill Weber ; nous avons aussi conduit à plusieurs reprises des séances de comparaison avec le goût alimentaire (critiques œnologiques, travail sur le goût des morilles, avec Pierre Floux...). Nous comptons travailler par la suite sur les diverses scènes autour du « faire aimer » — ces façons qu'a l'amateur (avec des succès très inégaux) de faire partager ses goûts à des proches ; sur les commentaires de sortie de concert ; sur le « non goût » et le dégoût ; sur les amateurs reformant leur communauté à travers internet ; sur les montages d'un psychologue expérimental, pour comparer les analyses avec une analyse pragmatique de ce que l'expérience elle-même fait surgir...

Conclusion : le caractère performatif des théories du goût

Une autre façon de dire les choses, c'est qu'il s'agit de rendre son caractère productif, ou selon l'usage anglais plus précis, son caractère « performatif » à l'activité qu'est le goût, au lieu d'en faire un « constat »¹⁴. Dire qu'on aime — et ce qu'on aime, comment on aime, pourquoi, etc. — c'est déjà aimer, et réciproquement ; d'où le rôle actif des théories indigènes du goût que mobilisent les amateurs. 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. Dans cet événement ou cet avènement, si la musique compte, elle sort indéfiniment transformée de tout contact avec son public, car elle dépend de manière indissociable de ses dispositifs d'exécution et d'écoute, et de notre entraînement à l'écouter comme telle.

C'est pour cela qu'il faut revoir le rapport entre les théories du goût et les amateurs : l'analyste fait partie de ce grand processus de production collective. Loin d'en proposer des analyses surplombantes, les diverses disciplines qui se battent entre elles pour imposer une définition du goût (par les produits, par les rites sociaux, par les interactions, par la physiologie du goûteur, etc.), instrumentent et élaborent divers aspects du goût. Mais, à partir de ce travail, elles se livrent ensuite à un jeu bizarre, qui consiste à en choisir arbitrairement un, à l'autonomiser, à en faire un savoir supérieur échappant aux acteurs, et enfin à le leur retourner comme un déterminisme agissant sur eux à leur insu (qu'il s'agisse, pour prendre les deux positions dominantes, de renvoyer le goût au jeu social de l'identité/différence, ou aux propriétés du produit, déterminantes mais toujours masquées ou mal perçues à cause des mille biais de la formation insuffisante, de l'intérêt des intermédiaires et des commerçants, ou de la culture et des préjugés). Si on leur redonne leur position performative et non constatative, au lieu de les laisser se battre entre elles pour rendre le mieux compte d'un même objet livré à leur concurrence, ces réductions théoriques doivent être re-localisées, composées et rendues aux acteurs eux-mêmes : ce sont les amateurs qui, collectivement et en s'appuyant sur de multiples dispositifs continuellement remis en cause, ne cessent de composer leur savoir-goûter en mobilisant une sociologie locale, une épreuve sur les effets du produit, une physiologie située de leur sensations, un règlement des dispositions spatio-temporelles et instrumentales de leur dégustation. Au lieu d'extraire de leur travail telle dimension pour la transformer en variable externe et explicative, il faut travailler à remodeler une théorie composée et proche d'eux, « accompagnant » (le vieux sens de la méthode) ce travail productif, qui fait feu de tout bois.

¹⁴ Austin J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

En somme, le basculement de notre approche impose aussi une réforme profonde du statut des théories : pour le dire de façon là encore un peu caricaturale, elles seraient chacune la rationalisation excessive, purifiée et concurrentielle d'un savoir partiel, efficace en situation. Le bon objet théorique, c'est alors la prise en compte réflexive de cette mobilisation composée de multiples savoirs dans la formation pragmatique du goût, non la réduction critique du goût réel par sa soumission à une interprétation purifiée. 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. Nous sommes bien revenus pour conclure à notre montage initial, sur ce que fait la musique – ou sur ce qu'elle ne fait pas, « comme ça », rien qu'à l'écouter, sur ceux qui ne sont rien pour elle, et réciproquement. Il n'y a ni « évidence », ni impuissance des œuvres. Simplement, elles ne « contiennent » pas leurs effets — ce que l'esthétique a très bien élaboré : le goût se découvre précisément à partir de l'incertitude, de la variation, de l'approfondissement des effets qu'a l'œuvre, effets qui ne tiennent pas qu'à elle, mais aussi à ses moments, à son déploiement, 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. Sans cette histoire commune, la musique n'est rien. Elle ne fait rien à ceux qui ne lui sont rien.