



HAL
open science

Les échelles de l'expérience. L'interaction comme engrènement de processus

Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Olivier Roueff. Les échelles de l'expérience. L'interaction comme engrènement de processus. *Temporalités : revue de sciences sociales et humaines*, 2011, <http://temporalites.revues.org/1767#article-1767>. halshs-01176004

HAL Id: halshs-01176004

<https://shs.hal.science/halshs-01176004>

Submitted on 13 Jul 2015

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.

Les échelles de l'expérience

L'interaction comme engrenement de processus. Autour d'un concert de musiques improvisées

Olivier Roueff, « Les échelles de l'expérience. L'interaction comme engrenement de processus. Autour d'un concert de musiques improvisées », *Temporalités*, [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 15 novembre 2011. URL : <http://temporalites.revues.org/1767>

Le mercredi 6 décembre 2000, Instants Chavirés, salle de concerts montreuilloise reconnue depuis une dizaine d'années comme tête de pont française de la scène internationale des musiques improvisées, propose une soirée en deux parties : un duo avec la pianiste Sophie Agnel et le contrebassiste Paul Rogers, puis un solo du saxophoniste Daunik Lazro¹. Cette description minimale d'une situation singulière articule des noms, des types d'activités, des lieux, des temporalités pour désigner en quelques mots ce qu'il s'est passé ce soir-là. Elle compose entre elles plusieurs échelles du monde social, en particulier des espaces géographiques (une salle, une commune, un pays, des réseaux d'activité transnationaux), différents découpages de groupes sociaux (des individus interagissants, une organisation dédiée à l'organisation de concerts, une scène internationale, un genre musical), mais aussi plusieurs temporalités explicites (une date, une soirée et ses deux séquences, une période de dix ans) et implicites (en particulier les histoires sous-jacentes à chaque nom propre, mais on pourrait mentionner celles de chaque élément présenté). C'est cette dernière dimension, celle des temporalités, que le présent article tente d'explorer en proposant quelques réflexions et outils théoriques, illustrés par le cas de ce concert de musiques improvisées : comment rendre compte d'une interaction en des termes temporels, soit comme l'accomplissement simultané d'un grand nombre de processus d'échelles différentes ?

Dans sa réflexion sur l'articulation entre l'ordre de l'interaction et les structures sociales, Erving Goffman proposait pour cela une double métaphore : « ce qu'on trouve, au moins dans les sociétés modernes, c'est un "couplage flou" entre les pratiques interactionnelles et les structures sociales, [...] une sorte d'engrenage de diverses structures dans les rouages interactionnels » (Goffman, 1988, p. 215-216). Il s'attachait alors à préciser diverses modalités de ce « couplage flou » et abandonnait les termes d'engrenage et de rouage. Ceux-ci ne paraissent pourtant pas moins productifs car ils pointent vers une formulation des questions d'échelles de l'analyse en des termes temporels : les rouages engrenés d'une horloge tournent irrévocablement, chacun à une vitesse différente et de façon solidaire, certains situés à longue distance l'un de l'autre et indirectement reliés par la médiation de nombreux autres rouages – à la manière des configurations de processus qui composent le monde social. On aurait ainsi pu trouver cette métaphore chez Andrew Abbott, probablement l'un des sociologues actuellement les plus engagés dans la redéfinition des problèmes classiques de la discipline à partir d'une ontologie du monde social comme enchevêtrement de processus. Il écrit ainsi dans une note de bas de page de son article « Conceptions of Time and Event in Social Science Methods » :

« Despite some valient efforts, no one has really managed to put Humpty Dumpty [les niveaux d'analyse micro et macro] together again. Although there is a large literature on the issue in current sociological theory, most of it lacks data, applicability, indeed even comprehensibility. [...] None of this literature recognizes that the micro / macro problem is inherently temporal, that is, none of it recognizes the conceptual (as opposed to practical) problem of time horizons » (Abbott, 2001 : 179)².

Abbott préfère en réalité les métaphores du chevauchement, de l'inclusion et du croisement des processus. Or, celle de l'engrènement traite pareillement le problème comme intrinsèquement temporel tout en étant aisément compréhensible et applicable, mais insiste en supplément sur la solidarité (ou l'emportement mutuel, l'accrochage, l'imbrication, l'enrôlement réciproque...) de certains processus de tailles différentes. Elle suggère aussi que cette taille peut être décomposée en trois dimensions : la vitesse ou l'inertie relatives de chaque rouage processuel, la quantité et l'hétérogénéité relatives des rouages processuels intermédiaires qui en relient plusieurs pour former une configuration sociale et qui déterminent ainsi leur degré d'interdépendance, enfin leurs durées respectives ou, pour filer la métaphore, la longueur de leurs développements respectifs³.

De ces trois dimensions, seule la dernière sera traitée ici, à travers le problème de la périodisation des séries temporelles⁴ reconstituées pour rendre compte d'une situation interactive⁵. Ce problème sera par ailleurs relié à la tentative de caractériser différentes modalités de cette solidarité entre les processus en jeu, autrement dit différentes manières pour des processus de s'engrener dans le cours d'une interaction. Il s'agit donc d'indiquer une voie de recherche plutôt que de proposer un kit conceptuel clé-en-mains, en formulant certains problèmes et certaines possibilités analytiques à travers l'appréhension d'un cas empirique – une interaction de concert – en termes d'engrènement de processus. L'analyse doit d'abord décrire le format interactionnel de la situation (c'est-à-dire l'ensemble des éléments observables lors de l'interaction qui composent sa structure, à la fois stabilisée et disponible, ainsi réinvestie à d'autres occasions ou, pour filer encore la métaphore, le cœur mécanique de l'horloge) en tant que schéma stabilisé d'engrènement de processus : sa structure séquentielle incorporée, son agencement matériel signifiant, ses prises d'expérience comme leviers d'articulation entre agencement et structure – on précisera alors le sens de ces expressions (partie 1). Le potentiel heuristique de cet outil conceptuel (le format interactionnel ainsi défini par ses trois composantes) sera ensuite suggéré à travers la restitution de quelques-uns des processus en jeu dans le cas étudié et de leurs modalités d'engrènement. Ces quelques processus seront par ailleurs choisis parmi un type particulier : ceux qui se manifestent dans l'interaction par la médiation de l'action des participants. L'action est en effet définie comme un ensemble de motivations en quête d'une sanction immédiate : le format interactionnel fait donc figure d'épreuve pour ces enjeux ou ces attentes investis dans l'épreuve interactive (partie 2).

Raisons d'agir et temporalités de l'action

L'action étant classiquement définie par son intentionnalité, et plus précisément comme motif en quête de sanction (un projet qui peut être déclaré réussi ou échoué, selon Descombes 1995), l'attribution de ce motif par l'interprétation ou la « compréhension » vaut imputation causale. Ce rappel s'inscrit dans la lignée webérienne : « Dans tous ces cas nous avons affaire à des *ensembles significatifs* compréhensibles, et nous considérons leur compréhension comme une *explication* du déroulement effectif de l'activité. [...] Une *interprétation causale* juste d'une activité concrète signifie que le déroulement extérieur et le motif sont reconnus comme *se rapportant l'un à l'autre* et *compréhensibles* significativement dans leur ensemble » (Weber [1956] 1995, p. 35, 38). Ce rappel n'est jamais inutile tant paraît insubmersible le désir de délimiter une région de l'analyse des actions qui échapperait au risque interprétatif de l'imputation causale pour n'être « que » descriptive. En ce sens, il s'agit bien de considérer les raisons d'agir comme causales, voire comme les médiations nécessaires de toute relation de causalité dégagée pour expliquer une action.

Mais si les discussions à ce sujet ont avancé pour traiter la pluralité des raisons d'agir en termes de degrés de conscience (une raison peut être sur le moment

méconnue comme telle par son acteur) et en termes de contenus (une action a rarement une seule raison d'être à la fois), elles abordent peu la question des échelles des contextes à reconstituer pour interpréter ces raisons. Ceci paraît plus évident encore lorsqu'on pose le problème en termes temporels, même si c'est là réduire et simplifier les termes du débat. Ce qui est opposé relève bien souvent d'une différence non pas entre des raisons non causales et des causes non motivationnelles qu'entre des raisons saisies dans l'immédiat interactionnel (les raisons seraient des motifs de très courte portée) et des raisons saisies à de plus grandes échelles (les raisons seraient des motifs de longue portée, indexés à des temporalités débordant largement le cadre interactionnel, et dès lors qualifiés de causes par élision de leur médiation motivationnelle).

Admettre la pluralité des raisons d'agir du point de vue, aussi, de l'hétérogénéité de leurs portées temporelles permet alors de les poser comme chaînons causaux nécessaires de l'action sans succomber au « faux concret » de l'interaction : il est des motifs de longue portée dont le sens ne peut s'appréhender que par la restitution de contextes larges, « structuraux », et qui ne causent pas moins immédiatement l'action que les motifs de courte portée (dont le sens renvoie seulement au contexte « interactionnel »). La question, traitée ici à travers la métaphore de l'engrènement processuel, est alors celle de l'articulation entre ces raisons de portées temporelles différentes. Précisons toutefois que cela n'implique pas que l'action et ses raisons devraient être nécessairement traitées dans tout compte rendu d'enquête : de nombreuses questions de recherche n'exigent aucunement d'aborder le niveau micro pour être convenablement explorées.

1. Le format interactionnel de la situation⁶

Avant de suivre le fil des processus portés par chaque élément de la description proposée en ouverture de l'article, l'analyse suppose dans un premier temps de décrire le format interactionnel de la situation, c'est-à-dire l'ensemble des éléments observables lors de l'interaction qui composent sa structure, à la fois stabilisée et disponible, ainsi réinvestie à d'autres occasions. Ces autres occasions font donc autant de cas singuliers qui peuvent s'apparenter, du fait de la réappropriation pratique de ce même format par des participants différents. Il faudrait parler, en anticipant sur la suite de l'exposé, de *format* (ou de dispositif) *d'épreuve* car ce format interactionnel rend possible et régule l'avènement de sanctions pour différents enjeux qui y sont investis (mis à l'épreuve) et pour lesquels il constitue un passage obligé⁷.

Le format interactionnel est moins (ou pas seulement) un ordre spatial ou une distribution des rôles qu'une structure séquentielle qui détermine la distribution ordonnée des places et des points de vue interactionnels au sein d'un agencement matériel signifiant. Les portes du club Instants Chavirés ouvrent ainsi vers 20 h, soit une petite heure avant le début des concerts, et ferment avant minuit le plus souvent, rarement plus d'une heure après la fin des performances. Entre ces deux bornes temporelles, la scansion de la soirée ne déroge pas à la temporalité ordinaire, c'est-à-dire stabilisée et disponible, des spectacles : phase de mise en disposition des musiciens, de l'équipe du lieu comme des auditeurs⁸ ; interaction spectaculaire (premier set de performance) ; phase de détente et de réajustement (pause ou entracte) ; interaction spectaculaire (second set) ; phase de clôture⁹. Mais plusieurs éléments singularisent l'usage de cette structure séquentielle au plan du format habituel des soirées à Instants Chavirés.

1.1. L'agencement matériel signifiant du site interactionnel

En premier lieu, Instants Chavirés est un lieu ésoérique, fréquenté par des amateurs plus ou moins réguliers et par des habitués, où les novices sont a priori toujours accompagnés par des connaisseurs. Il s'agit d'un ancien entrepôt industriel situé dans une petite rue peu passante, à proximité des stations de métro Porte de Montreuil et Robespierre, dans un quartier populaire de Montreuil facilement accessible depuis Paris intra-muros – mais seulement si l'on en est informé : il est très improbable de le découvrir par hasard. Le bâtiment a été réaménagé dans un style typique de certains lieux d'arts contemporains : derrière une grande porte métallique rehaussée de graffitis multicolores de style hip hop, la nature initiale de l'édifice reste saillante (hauteur de plafond, grand mur et piliers de béton nus, sol en béton peint), les revêtements sont composés de teintes uniformes et très peu vives avec des finitions ostensiblement approximatives, et des œuvres d'art contemporain sont exposées. La distribution de trois espaces principaux – un comptoir sur la droite, un parterre de rangées de chaises en plastique et de quelques tablés devant une scène en fond de pièce – finit de faire percevoir au premier coup d'œil la destination du lieu : des concerts de musiques alternatives aux circuits de diffusion grand public, dans une atmosphère mêlant convivialité (boissons, tablés) et concentration esthétique individualisée (rangées de chaises alignées). En cas d'arrivée tardive, l'allure dominante des présents prolonge cette impression : entre élégance branchée et négligé artiste, le cœur de l'auditoire régulier exhibe son appartenance aux catégories cultivées, avec des variantes vers le plus juvénile et négligé pour les soirées *post-rock* ou vers l'« informel élégant » pour les soirées *musique concrète* ou *musiques improvisées* (ces dernières faisant l'essentiel de la programmation).

1.2. Structure séquentielle et distribution ordonnée des places interactionnelles

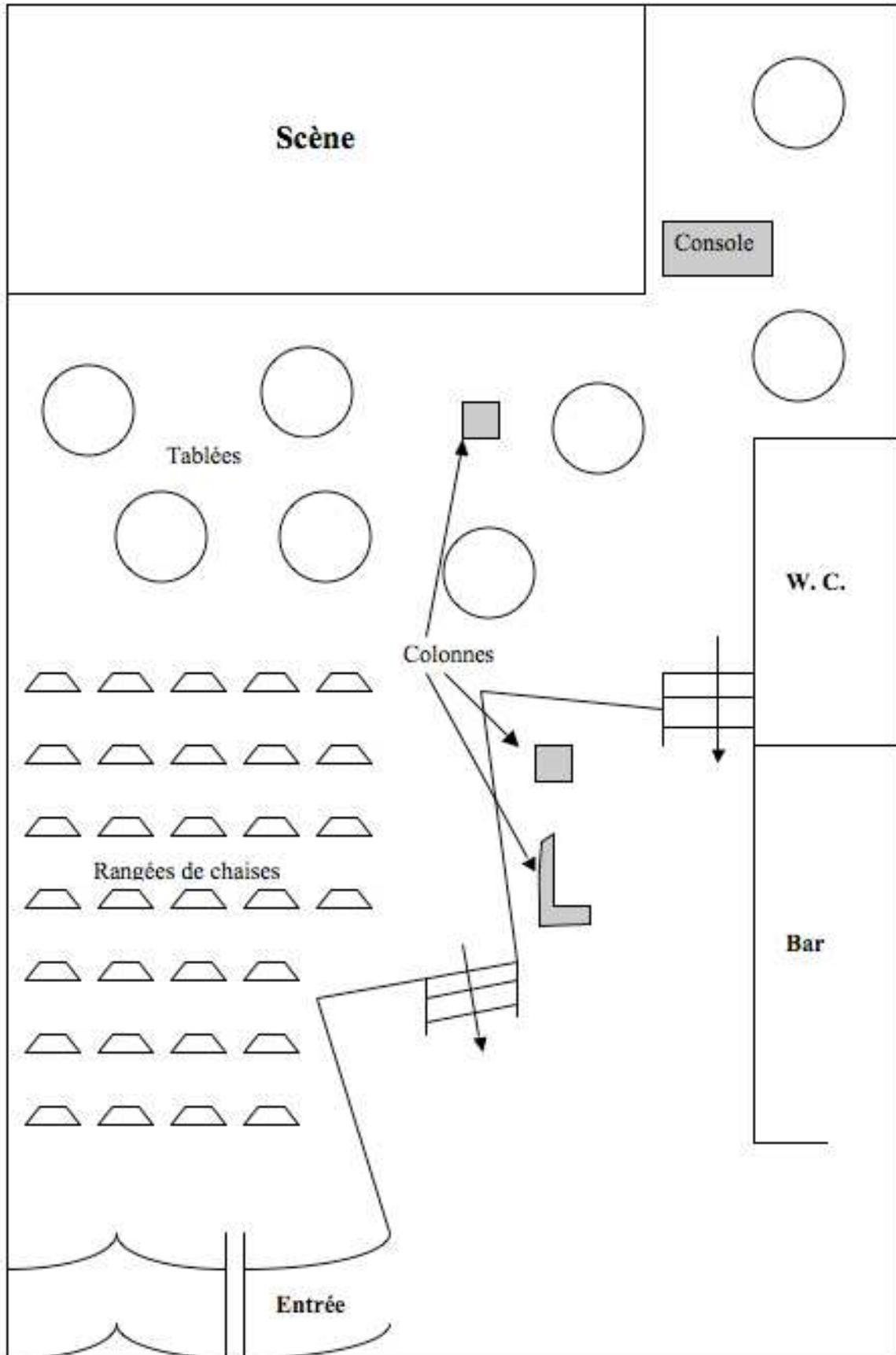
La structure temporelle détermine l'usage de l'agencement matériel, c'est-à-dire la distribution spatiale des rôles interactionnels lors de chaque séquence. Pendant les phases de mise en disposition, de pause et de clôture, on peut ainsi distinguer schématiquement trois types de places :

au parterre de chaises et de tablés qui fait face à la scène, les auditeurs anonymes attendent, discutent, consomment des boissons et parfois des plats achetés au comptoir ;

au comptoir et aux tablés situées devant et à droite de la scène, les habitués font de même : musiciens programmés ou non, autres professionnels ou bénévoles de la musique, parfois amateurs assidus du lieu et ainsi cooptés. Tous sont membres d'un milieu d'interconnaissance particulièrement dense dont Instants Chavirés est le centre de gravité, à la fois principal espace de sociabilité et foyer de la production esthétique valorisée ;

entre la scène et les deux petites pièces à l'étage, les musiciens programmés et l'équipe du lieu préparent, ajustent ou rangent les aménagements nécessaires à la performance (mise en place des instruments, amplification, enregistrement, concentration, rangement, nettoyage...). L'exiguïté et la difficulté d'accès de ces pièces n'en fait des coulisses que pour les musiciens particulièrement désireux de s'isoler du public : le plus souvent, les musiciens intègrent les cercles de conversation du comptoir ou bien restent entre eux et quelques proches dans le petit espace qui jouxte la scène.

Plan (approximatif) d'Instants chavirés



La frontière entre le comptoir des habitués et le parterre des anonymes est palpable non seulement architecturalement, avec le rehaussement de l'espace autour du comptoir prolongé par la colonne et le bord de la scène, mais aussi corporellement et vocalement (la perception souvent pré-réflexive des statuts incarnés dans des allures, des postures, des manières de parler). Les anonymes ne pénètrent généralement l'espace du comptoir que pour aller chercher des consommations ou se rendre aux toilettes, et revenir à leur place. De même, l'un des points de bascule des premiers temps de mon enquête, lorsque j'étais peu à peu coopté parmi l'un des segments des réseaux d'interconnaissance du lieu, a consisté en ce que je sois invité par mon « parrain » sur le terrain à me joindre aux conversations du comptoir. Plus précisément, lors de pauses ou de phases de clôture, il m'interpellait quand il se déplaçait d'une table vers le comptoir : « rejoins-nous au comptoir ». Le « nous », et non le « je », indiquait clairement qu'il s'agissait d'entrer au sein d'un groupe, donnant d'autant plus à l'opération un air de rite d'institution que ce groupe était souvent composé de figures renommées. De fait, je n'osais pas le faire dans un premier temps, et éprouvais une certaine satisfaction teintée d'appréhension les premières fois où j'ai intégré un cercle de conversations sur l'estrade du comptoir.

Lors des phases de performance, la distribution des places est plus classique, entre la scène où se joue l'action musicienne et la salle qui y assiste.

1.3. Les prises d'expériences offertes par le format interactionnel

Deuxième particularité, la structure séquentielle des soirées à Instants Chavirés n'est pas constitutivement orientée vers une intensification progressive des expériences au cours de la soirée comme elle peut l'être ailleurs – et, notamment, dans des jazz-clubs (Roueff, 2002). Il est donc nécessaire de s'arrêter plus précisément sur la principale prise d'expérience¹⁰ qu'organise le format interactionnel pour montrer comment le cadre d'analyse proposé est susceptible d'articuler le compte rendu des expériences, y compris ici dans le détail des actions esthétiques, avec celui des enjeux « structuraux » de longue portée (enjeux de carrière, de sociabilité, de trajectoire sociale, d'identité de genre, etc.) : cette prise est le cœur de l'épreuve interactionnelle auxquels ces enjeux doivent être soumis pour espérer satisfaction.

En effet, les ressorts de l'expérience esthétique sont entièrement délégués aux musiciens : ceux-ci construisent *in situ* le cheminement musical sans la médiation d'un format conventionnel qui serait partagé au préalable avec les auditeurs (à l'instar par exemple des formats chanson, sonate ou thème / improvisations solistes / thème pour le jazz). La durée, la forme, le style comme tous les paramètres de chaque œuvre sont laissés au seul jeu de l'interaction musicienne telle qu'elle se développe sur le vif. Il existe bien quelques balises récurrentes mais elles relèvent de procédés d'intensification ponctuels et non systématiquement utilisés (ritournelles, augmentation du volume et de la vitesse, par exemple), et pas de la structure esthétique pré-établie des œuvres. L'une des métaphores les plus utilisées par les auditeurs relève ainsi de la rhétorique du voyage : il s'agit d'être « emporté » par le déplacement, « promenade onirique » ou « tourbillon énergétique », des musiciens. Ou dans le registre de la contemplation : assister au « délire » des musiciens, ou à l'édification d'une « cathédrale éphémère ». Dans la même logique, les auditeurs écoutent les musiciens sans intervenir dans l'interaction musicienne, qui a lieu exclusivement sur scène : si certains peuvent parfois bouger sur leur siège ou (rarement) s'exclamer de satisfaction¹¹, ce ne sont pas là des interventions dans le procès de coordination esthétique comme les sifflements ou les cris d'autres genres musicaux, et l'immobilité et le silence prédominent largement. De même, l'indifférence ou l'attention latérale (Pecqueux, 2003) sont ici très peu perceptibles bien qu'elles soient probablement fréquentes, même une posture corporelle détournée de la scène ne manifestant pas nécessairement une attention non focalisée.

L'absence de format conventionnel est due à la valorisation, en musiques improvisées, d'une prise d'expérience régulièrement évoquée en termes de pureté (« la musique dans son essence », « le son pur », « le jeu musical débarrassé de ses particularismes culturels », etc.¹²). Cette prise esthétique focalise en effet les attentions des musiciens et des auditeurs sur le procès de coordination *in situ* entre des musiciens appréhendés comme singularités stylistiques. Chaque musicien est défini par son style de jeu, fruit d'une recherche de sonorités instrumentales et de procédés d'intensification non seulement singuliers mais ostensiblement démarqués de l'existant : voilà tout ce que les amateurs assidus connaissent au préalable de la performance à venir. Dans un concert, on écoute donc la manière dont ces singularités parviennent à « jouer ensemble » sans user de formats convenus, en se « suivant » les uns les autres, en « enclenchant » à partir des (ré)actions des partenaires du moment.

Il va sans dire que cette prise esthétique est une prise multiple (Fabiani, 2005) au sens où elle est partagée et disponible et autorise alors de jouer avec elle. Les musiciens peuvent réintroduire des formats ou des bribes de formats préétablis : par exemple un air composé ou un code manié *in situ* pour solliciter des actions plus ou moins précises à un moment donné (des signes sur des cartons, des gestes... réclamant un son particulier, une rupture d'intensité...). Parfois un leader est désigné, tacitement ou non, et oriente l'interaction, ses partenaires réagissant à ses actions pour l'accompagner sans jamais prendre l'initiative, etc. De leur côté, les auditeurs peuvent investir de diverses manières cette prise d'expérience, selon les dispositions esthétiques qu'ils ont incorporées au fil de leurs trajectoires, jusqu'aux novices qui écoutent « autre chose ». Parmi ceux rencontrés : un amateur de musiques électroniques attentif exclusivement aux développements sonores, sans se préoccuper des singularités stylistiques qui les produisent (c'est-à-dire sans décomposer les sons selon leur origine individuelle) ; un compositeur de musique contemporaine attentif à certaines séquences en tant que « trouvailles » harmoniques ou rythmiques, en les abstrayant du flux interactif de la coordination *in situ* (et potentiellement, en les mémorisant pour les utiliser dans ses propres compositions).

Le format interactionnel offre ainsi une prise centrale sur laquelle convergent les activités en vue d'accomplir le processus officiel des interactions – la fabrique d'expériences esthétiques. Il organise cependant une autre prise multiple qui n'est pas officieuse ni masquée mais secondaire, et qu'on a vu apparaître avec la description de l'agencement matériel : comptoir, tablées, consommations et séquences entourant les sets de performance musicale sont destinés à des activités sociables, essentiellement des conversations. Le format interactionnel des soirées d'Instants Chavirés agence donc un enchaînement cumulatif de séquences centrées tantôt sur les sociabilités conversationnelles, tantôt sur les échanges esthétiques. Ces points de focalisation successifs ne sont pas exclusifs mais articulés. D'une part, les uns servent les autres : une partie des conversations mettent en disposition, ajustent l'attention, fournissent des repères esthétiques... Les performances alimentent les conversations et leur appréciation convergente ou divergente oriente en partie les sociabilités. D'autre part, ils ne disparaissent et réapparaissent pas alternativement, mais passent au premier ou au second plan entre le début et la fin de la soirée : les performances occupent une partie des conversations, des fils conversationnels interrompus sont repris, les chuchotements durant les performances ne sont pas entièrement exclus, et la proximité physique des partenaires de conversation durant les performances nourrit la sociabilité (apprécier ensemble et percevoir autrui en train d'apprécier constituent une forme de relation).

2. Les motifs de l'action et leurs contextes processuels : des enjeux de longue portée en quête de sanction immédiate

Un tel format interactionnel, avec sa structure séquentielle, son agencement signifiant et ses prises d'expérience, s'impose aux participants comme un ensemble d'appuis à mobiliser pour réaliser leurs intentions. On peut qualifier leurs actions de motifs en quête de sanctions, mis à l'épreuve de ce passage obligé qu'est pour eux l'interaction ainsi formatée. L'analyse doit donc être en mesure de repérer, de distinguer et d'articuler ces intentions multiples – puisqu'on peut prendre pour principe qu'une action n'engage que très rarement une seule intention à la fois¹³. C'est à ce stade que la prise en compte du caractère temporel de l'interaction est utile. Il s'agit, d'une part, d'identifier l'horizon de chaque motif (ou intention, enjeu, visée, attente, stratégie...), autrement dit de restituer le contexte pertinent pour son interprétation à partir de sa portée temporelle : celle-ci est plus ou moins longue en fonction de l'inscription sociale du contexte, c'est-à-dire du processus en jeu. D'autre part, il devient possible d'articuler ces enjeux de plus ou moins longue portée en observant comment les différents processus dégagés s'engrènent les uns aux autres autour des rouages du format interactionnel. Ce dernier, avec sa structure séquentielle et ses prises d'expériences, définit en effet un enjeu immédiat de l'interaction (produire et éprouver une expérience esthétique) : les enjeux de plus longue portée doivent en passer par lui pour espérer obtenir la sanction qui conditionne leur satisfaction immédiate, et ainsi, leur déroulement souhaité au-delà de cette interaction-ci. L'objectif n'étant pas de proposer ici un compte rendu d'enquête en bonne et due forme mais de présenter les possibilités ouvertes par ce mode d'analyse, seuls quelques éléments du cas empiriques seront dégagés afin d'illustrer à chaque fois un point théorique – indiqué par chaque sous-titre.

2.1. Les programmeurs : comment les enjeux immédiats conditionnent les enjeux de longue portée qui les ont déterminés

Les programmeurs d'Instant Chavirés – saisis ici comme un collectif consensuel, pour faire court – ont organisé cette soirée selon plusieurs logiques combinées. Sans les avoir interrogés sur ce concert précis, il reste possible d'établir quelques hypothèses. D'une part, nous sommes au début de la saison 2000-2001, quelques années après que le club s'est imposé comme le centre français des réseaux internationaux de musiques improvisées, à la fois comme tête de pont où viennent jouer les principales figures de ces réseaux et comme tremplin pour de jeunes entrants. La soirée du 6 décembre en est l'illustration paradigmatique puisqu'elle associe deux figures internationales et une musicienne en voie de consécration. D'autre part, nous sommes un mercredi, soit un jour de la semaine peu susceptible d'attirer les foules du vendredi ou du samedi soir : il s'agit donc moins de remplir la jauge que d'alimenter l'identité esthétique du club en offrant à ces musiciens habitués, voire exemplaires de cette identité, une nouvelle occasion de se produire en public. Cependant, personne n'attend ici réellement la venue d'auditeurs inédits ou l'obtention de critiques déterminantes. Il s'agit plutôt de pouvoir afficher l'association entre ces musiciens et le club dans les biographies des premiers et dans le programme du second, de créer l'occasion pour les musiciens d'une mise à l'épreuve bienveillante¹⁴ de leurs parcours d'expérimentations et, par là, de se les attacher – de fait, Instant Chavirés sert pour de nombreux musiciens, jeunes talents ou vedettes confirmées, de lieu où tester une formation, un partenaire, un projet esthétique... Ces indices convergent vers l'imputation d'un enjeu spécifique de programmation, ajouté aux enjeux d'expérimentation musicienne et de plaisir musical qui ne sont pas spécifiques à cette soirée-là mais constitutifs du format interactionnel : il consiste à profiter du ventre mou du milieu de semaine pour perpétuer le cœur de l'identité du club, désormais bien installée, avec ses musiciens et ses auditeurs attachés, et avec un style esthétique exemplaire de cette identité.

Les organisateurs ont donc trois types d'attentes simultanées : premièrement, permettre aux musiciens d'expérimenter leur pratique (on décomposera plus loin cette « pratique ») et aux auditeurs d'éprouver un plaisir musical, ce qui n'est pas spécifique à cette soirée-ci mais caractérise toutes les soirées organisées (on retrouve ici l'enjeu immédiat du format interactionnel) ; deuxièmement, transformer la contrainte du milieu de semaine en appui pour satisfaire une stratégie de programmation soutenant l'identité publique du club et l'attachement de son réseau musicien (enjeu de programmation de moyenne portée, à l'échelle d'une saison) ; et troisièmement, consolider ou améliorer la position du club dans l'espace de concurrence et de valorisation qu'il a investi¹⁵ (enjeu positionnel à l'échelle, d'horizon indéfini, de la succession des saisons de programmation). Ces trois attentes s'inscrivent ainsi dans un rapport à la fois de détermination et de condition nécessaire (mais non suffisante). L'enjeu positionnel détermine l'enjeu de programmation qui détermine l'enjeu immédiat, et en même temps, la satisfaction de l'enjeu immédiat est une condition nécessaire de la satisfaction de l'enjeu de programmation qui est une condition nécessaire de la satisfaction de l'enjeu positionnel.

On tient là une modalité de ce qu'est un engrènement de processus. Le point important est que cette formulation en termes temporels permet de tenir ensemble deux éléments :

- la contextualisation des actions dans des « structures », indispensable à leur compréhension à leur compréhension car elle permet de saisir les enjeux de longue portée qui orientent les actions
- et leur contextualisation dans l'« interaction », avec sa part d'incertitude et le statut causal « dédoublé » de son enjeu immédiat – sa satisfaction conditionne celle des enjeux de plus longue portée qui l'ont déterminé.

Cette approche ouvre donc sur les notions de passage obligé – le club doit en passer par l'organisation réussie de concerts pour travailler à sa position – et d'épreuve – chaque concert est une mise à l'épreuve de cette position, et des stratégies qu'elle détermine, en quête d'une sanction immédiate (en substance : remplir la jauge, fidéliser musiciens et auditeurs et/ou obtenir de bonnes critiques).

2.2. Les auditeurs : un lien non mécanique entre portée temporelle et force causale des processus en jeu

Avec les auditeurs, il est possible d'introduire un élément de complication : le format interactionnel leur autorise, plus facilement que pour les musiciens ou les programmeurs, des « attentions latérales » voire des inattentions au processus cardinal qu'est l'accomplissement de l'expérience esthétique. Ils peuvent ainsi engager une pluralité d'enjeux dans l'interaction, pluralité qu'on peut dire simultanément synchronique et diachronique. D'un côté, les activités esthétiques et les activités sociables, qui constituent des motivations en elles-mêmes (éprouver une expérience esthétique et/ou sociable), sont aussi d'éventuelles occasions d'autres activités secondaires – au sens où elles ne sont pas officiellement prises en charge par le dispositif et sont donc potentiellement disqualifiables, mais pas nécessairement au sens d'une moindre priorité du point de vue de chaque participant¹⁶. Ainsi : l'invitation d'une connaissance en vue de son intégration possible à un groupe d'amis, la conduite d'une enquête ethnographique, un rendez-vous galant dans un contexte censé valoriser l'invitant, la recherche de modèles musiciens à imiter ou auxquels se mesurer en tant qu'apprenti instrumentiste, l'obligation professionnelle de produire une critique journalistique de la soirée, etc. De l'autre côté, chacun de ces enjeux, qui constituent autant de motifs en quête d'une sanction immédiate, s'inscrit dans des processus de plus longue portée qui renvoient aux parcours de chaque auditeur et à leurs

déterminants multiples : trajectoires de sociabilités, de sexualités, de professions scientifiques, critiques ou musiciennes...

L'articulation de ces processus de portées temporelles différentes se joue sur le mode de l'engrènement et de la mise en tension des enjeux déterminés par chaque processus et mis à l'épreuve en situation. Schématiquement, la félicité esthétique et/ou sociable du soir est une condition (plus ou moins impérative, en général « rattrapable » par d'autres soirées) de la félicité du rapport aux sociabilités de sortie, à la musique, aux métiers..., qui est une condition de la félicité des trajectoires sociales. Mais cet engrènement ne préjuge pas d'une hiérarchie causale immuable : si les enjeux déterminés par les processus de plus grande portée temporelle tendent à prendre régulièrement le pas sur ceux de portée plus réduite, du fait de l'orientation univoque des « déterminations conditionnelles », chaque situation voit leur articulation rejouée en fonction de son déroulement – la félicité esthétique peut prendre le dessus et conduire à un impair sociable grevant l'insertion dans un groupe de statut cible, etc. C'est la raison pour laquelle il est utile de les distinguer : c'est bien la façon dont s'articulent localement ces enjeux de temporalités différentes qui détermine leurs forces causales respectives, et si cette articulation engage de fait des tendances causales plus ou moins pesantes, le déroulement des interactions peut les contrarier. L'analyse doit donc être attentive à ces tensions et à ces articulations telles qu'elles se nouent dans les situations pour expliquer ces dernières¹⁷. Ce modèle de l'engrènement doit cependant être affiné, car les accomplissements de certains processus peuvent au contraire se faire mutuellement obstacle, ou bien ne pas se contrarier sans pour autant s'accrocher les uns aux autres (ils sont alors en situation de simple « cohabitation »). Passons alors aux motivations des musiciens.

2.3. Les musiciens : des enjeux de longue portée individuels et collectifs

Le 6 décembre 2000, Instants Chavirés programme trois musiciens exemplaires de ses réseaux et de son identité esthétique, à des titres différents. Sophie Agnel est née en 1964 et, après une formation classique puis jazzistique au piano, s'est installée dans le métier grâce au parrainage de membres des premières générations d'improvisateurs (Manuel et Patricio Villaroel, essentiellement), puis grâce à celui d'Instants Chavirés dès son ouverture en 1991. Elle s'y produit d'abord en trio dans le cadre de scènes ouvertes (prestations gratuites en échange de la mise en visibilité ainsi offerte), puis participe assidûment aux activités de l'association Mercoledì, foyer du groupe d'interconnaissance attaché au club. C'est dans ce cadre qu'elle expérimente un nouveau rapport à son instrument et élabore un style professionnel singulier. Elle passe alors dans la programmation officielle du club, avec son trio (1996) puis en solo (1997 et 1999), tout en multipliant les invitations dans des festivals et les partenariats consacrant à partir de 1998. Le duo avec Paul Rogers est l'un de ses premiers partenariats internationaux construits sur son nom propre. Le concert du 6 décembre, et l'enjeu esthétique et réputationnel qu'il implique, a donc aussi pour enjeu, à plus longue portée, l'accumulation continuée d'un capital réticulaire et symbolique en voie de consécration¹⁸.

Paul Rogers, né en 1954, est quant à lui de la génération précédente, celle qui a construit la première scène européenne du free jazz et des musiques improvisées dans les années 1970. Bassiste amateur de rock à l'adolescence, à Chester (Écosse), il entre à 15 ans en formation de charpentier, ce qui lui permet de s'acheter une contrebasse et de s'installer à Londres en 1974 où il multiplie les cachets en tous genres grâce aux annonces du magazine professionnel *The Melody Maker*. Il rencontre dans ce cadre des musiciens de la scène free jazz (Mike Osborne, Elton Dean, John Stevens...) et il en devient l'un des contrebassistes incontournables, avant de développer des partenariats réguliers à partir de

1984. S'il échoue à s'installer durablement à New York, son séjour (1987-1989) lui permet de se constituer une réputation et des réseaux internationaux sur la scène « downtown » new yorkaise (post-rock, musiques improvisées, électro-acoustique, minimalisme...). Il s'installe ensuite en France, constituant un foyer et un trio avec la pianiste Sophia Domancich qui restera actif jusqu'en 1999, ponctué de partenariats avec des figures européennes et étatsuniennes. Il ajuste alors sa pratique vers des prestations plus choisies et une quête de singularité esthétique thématifiée en termes spiritualistes, dont le duo avec Sophie Agnel marque l'une des premières pierres, l'acquisition en 2001 d'une contrebasse faite sur mesure, la première balise, et la publication d'un disque solo en 2002, le premier achèvement (Rogers, 2002). Le concert du 6 décembre a donc pour enjeu de longue portée la réussite de cette réorientation visant à la construction d'une figure musicienne singularisée – ainsi ses interviews sont désormais moins centrées sur son identité de spécialiste de la contrebasse que celle de « musicien tout court, pratiquant la contrebasse »¹⁹.

Enfin, Daunik Lazro est né en 1945 et a rompu, dans l'après Mai 68, avec sa trajectoire bourgeoise pour investir la scène du free jazz et des musiques improvisées. Au début des années 1980, il est parfois présenté comme un « nouveau Charlie Parker ». Il a en effet construit un style saxophoniste singulier et estimé, dans une logique de postérité plus que de renom, qu'il a déployée parmi les réseaux avant-gardistes de festivals et de salles en voie de développement au cours des années 1980, jusqu'à faire d'Instants Chavirés l'un de ses lieux de prestations privilégiés hors festivals européens. Il s'y produit en moyenne 5,3 fois par saison entre 1991 et 2001, dont 10 fois entre septembre 1999 et décembre 2000 (soit la saison précédente et le début de saison concernée). Le concert du 6 décembre sert ainsi à la fois le prolongement de ce parcours communément qualifié d'« intègre » ou d'« intransigeant » par les critiques comme les pairs d'interconnaissance, et le lancement de son premier disque solo, composé de prestations publiques enregistrées entre 1997 et 1999 (Lazro, 2000)²⁰.

L'engrènement de ces enjeux professionnels dans les enjeux sociables et esthétiques du soir peut paraître assez simple. Il faut cependant faire trois remarques. Premièrement, l'incertitude rémanente sur sa propre valeur professionnelle qui caractérise les carrières artistiques fait de chaque prestation une occasion d'expérimentation dont l'enjeu consiste à éprouver et à affiner sa compétence (Menger, 1998). Les musiciens sont souvent leurs premiers juges, et les premiers à être satisfaits ou non de leur concert selon divers critères : le plaisir musicien, les réactions des collègues, celles des auditeurs et/ou des programmeurs, les éventuelles évaluations journalistiques, etc. Et l'on pourrait alors retrouver aussi ce type d'enjeu – s'expérimenter pour s'apprécier – dans les actions des programmeurs comme des auditeurs.

Deuxièmement, chacun des musiciens (comme chacun des autres participants) dispose de capitaux différents par leur composition et par leur volume²¹ : ils s'engagent, à partir de positions différentes, dans une épreuve qui est plus ou moins incertaine et donc risquée bien qu'elle soit la même pour tous. En termes de volume, les capitaux réputationnels et réticulaires de Lazro et Rogers sont plus importants que ceux d'Agnel. En termes de composition, Lazro présente un portefeuille moins fourni en capitaux réticulaires que Rogers, bien que leurs capitaux réputationnels soient équivalents – d'où leurs qualifications différentes : Rogers est une figure prééminente car incontournable, Lazro est reconnu pour l'originalité de son individualité stylistique. De plus, à ces capitaux spécifiquement musiciens, il faut associer des capitaux généraux qui, bien qu'ils aient été convertis en capitaux spécifiques pour construire des carrières professionnelles, continuent d'alimenter les interactions tout au long d'une trajectoire. L'origine bourgeoise et le déclassement de Lazro, comme l'origine populaire et l'ascension de Rogers, se manifestent à travers des *hexis* et des compétences sociales différenciées, qui jouent tout autant à travers les affinités ou les aspérités interactionnelles qu'à travers la

détermination des enjeux de longue portée (pour le dire vite : la postérité de Lazro, le renom de Rogers). Pareillement, le genre d'Agnel oriente une série de choix professionnels et de perceptions par autrui – le piano, instrument traditionnellement « féminin », la préférence pour les petites formations, la plus grande fréquence des partenaires féminines – qui participent de la construction d'une carrière musicienne nettement moins probable pour une femme mais un peu plus probable en musiques improvisées qu'en jazz, abandonné précocement (Buscatto, 2007). Ces différents enjeux de longue portée, appuyés sur des capitaux différenciés et traduits dans les attentes propres à un moment particulier de la carrière de chacun, font alors du concert du 6 décembre 2000 une épreuve dans l'ensemble peu risquée, et moins risquée encore pour Lazro que pour Rogers, et pour Rogers que pour Agnel²².

Troisièmement, à la croisée des enjeux de carrière musicienne et des enjeux de trajectoire sociale, il faut tenir compte aussi des différents enjeux collectifs auxquels chacun s'identifie plus ou moins explicitement. On peut penser aux éventuelles identifications professionnelles (par exemple traduites en engagement syndical ou en signature de pétitions) ou aux identifications de statut (de classe, de genre, etc.), mais un seul type sera évoqué ici. Dans leurs interviews et conversations²³, les trois musiciens définissent le genre musical qu'ils pratiquent de façon assez différente, et s'ils le font en référence à des particularités esthétiques, celles-ci apparaissent moins tranchées et exclusives que les frontières des collectifs qu'ils placent « derrière », à l'origine de ces particularités.

Paul Rogers présente ainsi rétrospectivement son investissement dans les musiques improvisées en termes générationnels et culturels : « we are brainwashed into believing that only Americans can play music in terms of jazz, and when you're young you really do believe that, although it's not true » (Rogers, 2002). S'il affirme s'être aujourd'hui dégagé de ces identifications, on ne peut manquer de remarquer que l'universalisation (en termes spiritualistes) des musiques improvisées comme « la musique à l'état pur » reste une façon d'assigner les autres genres à des particularismes culturels : c'est en quelque sorte un particularisme de dominant (Dorlin 2006). Daunik Lazro inscrit quant à lui sa quête de postérité dans le prolongement de l'histoire du jazz – il pratique d'ailleurs tout autant le free jazz et le jazz contemporain que les musiques improvisées, distinctions qu'il ne reprendrait pas strictement à son compte. Le collectif auquel il s'identifie explicitement est un panthéon, celui des héros de cette histoire, noirs et blancs, étatsuniens ou d'ailleurs. Enfin, Sophie Agnel s'est engagée dans les musiques improvisées après avoir rompu avec sa formation en musique classique puis son apprentissage du jazz. L'improvisation est pour elle un genre spécifique caractérisé par l'expérimentation et la subversion des catégories esthétiques, si bien qu'elle pratique plus que Rogers et Lazro avec des musiciens ancrés dans d'autres genres (essentiellement la musique électroacoustique, la musique contemporaine et le post-rock) pour peu qu'ils s'adonnent à l'improvisation. Le collectif auquel elle s'identifie est donc moins défini par une communauté musicienne constituée que par des réseaux d'expérimentateurs en devenir.

Ces trois modes d'engagement dans et pour les musiques improvisées se situent ainsi à la croisée d'autres genres patrimoniaux (jazz, free jazz, rock...) ou en devenir (musique concrète, électro, post-rock...) : on a là une sorte de synthèse de l'identité expérimentale d'une scène esthétique telle qu'Instant Chavirés a contribué à la construire et à la valoriser durant les années 1990 (suite aux premières générations des années 1970-80). Et ce sont en même temps des enjeux de longue portée, indexés aux luttes de définition et à la place socio-économique de cette scène musicale, qui contribuent à réguler les interactions de concert : par l'élaboration préalable de styles instrumentistes et le choix des partenaires, bien sûr, mais aussi, en situation, par les modes d'écoute et d'évaluation et par les orientations esthétiques prises au fil des improvisations collectives.

3. Conclusion

C'est par la définition en termes temporels de l'interaction (un processus de mise à l'épreuve de motivations) et de la structure (un complexe relativement stabilisé de processus enchevêtrés) que ces deux « ordres » de l'analyse peuvent être articulés. Pour cela, il faut admettre qu'une action relève de l'explication (l'attribution de motifs comme imputation causale nécessaire mais non suffisante) et non de la description qui ne peut concerner que des réalités non intentionnelles (comme ici les formats interactionnels stabilisés et disponibles – quoiqu'on puisse aussi en expliquer la genèse et l'efficacité). L'articulation de la structure et de l'interaction est ainsi appréhendée en termes d'engrènement de processus : le processus interactionnel est un passage obligé en tant que mise à l'épreuve de motifs en quête de sanctions immédiates. Ces sanctions sont autant de conditions pour la satisfaction d'enjeux de plus longue portée dont il faut à chaque fois reconstituer le contexte significatif. La pondération des relations de causalité en jeu doit ainsi être à chaque fois remise sur l'établi interprétatif, même s'il existe bien sûr des modèles disponibles sur lesquels s'appuyer pour cela. Deux remarques conclusives s'imposent ici.

Premièrement, parler d'engrènement de processus peut faire penser que leur articulation est toujours nécessaire et toujours heureuse, alors qu'il n'en est rien. Il s'agissait d'insister sur un point théorique particulier. En réalité, les différents processus en jeu dans une situation peuvent certes s'engrener ou s'appuyer mutuellement (les processus de longue portée déterminant et régulant les processus de portée immédiate, dont l'accomplissement est une condition nécessaire de l'accomplissement des premiers). Mais, d'une part, ils peuvent aussi cohabiter sans interférer : on peut alors parler d'embûtement, à la manière de poupées russes, des processus de longue portée venant « se loger » dans l'interaction, celle-ci constituant moins une épreuve qu'une simple occasion nécessaire pour leur accomplissement. C'est en particulier le cas de nombre d'activités mineures qui peuvent parfois profiter des activités officielles sans influencer sur elles, telles que l'invitation galante, l'observation ethnographique ou le rendez-vous d'affaire. Les différents formats interactionnels rendent cette cohabitation plus ou moins possible, de la labilité du hall de gare au contrôle strict de la cérémonie protocolaire. D'autre part, ces processus peuvent aussi interférer négativement, en faisant obstacle les uns aux autres : apparaissent des tensions structurales entre processus divergents, et les participants tentent alors de former des compromis en jouant sur la mise en avant ou la mise en sourdine de chaque processus dans le déroulement de l'interaction. C'est le cas quand, par exemple, l'enjeu de l'intégration professionnelle amène deux musiciens sur scène à expliquer longuement leur performance car ils ont repéré dans la salle des membres influents du milieu : un auditeur soucieux de sa propre félicité esthétique s'exclamant « On a compris ! », les musiciens reviennent à l'action musicale et iront converser avec leurs possibles soutiens lors de la pause²⁴. Un format interactionnel disponible peut d'ailleurs être considéré comme la stabilisation d'un type particulier de formation de compromis.

Deuxièmement, un compte rendu d'enquête ne peut jamais restituer tous les processus en jeu dans une situation, celle-ci renvoyant de proche en proche à tous les processus qui ont fait l'histoire du monde jusque-là – seul le « god-trick » qui, selon Donna Haraway, fonde la fiction positiviste d'une observation de tout depuis nulle part (*the view of anything from nowhere*) permettrait d'en rêver (Haraway, 1988). Le cadre d'analyse présenté n'a ainsi pas vocation à prescrire la prise en compte de tous les processus ou de « plus » de processus que d'autres, ni à orienter les choix de problématisations qui conduisent à privilégier, pour tel compte rendu d'enquête, la restitution de tel et tel processus. Mais en proposant quelques outils – au demeurant assez sommaires à un tel niveau de généralité – pour appréhender leurs relations en termes temporels, il invite à réinterroger

systématiquement le repérage, le découpage et l'articulation des différents processus en jeu en évitant l'illusion du « faux concret » qui voudrait que la « description » des interactions soit une opération distincte de l'« explication » par les structures : on n'a jamais affaire qu'à des structures engrenées d'échelles différentes, celles-ci pouvant être saisies à partir de leurs portées temporelles respectives.

ABBOTT A., 2001, *Time Matters. On Theory and Method*, Chicago & London, The University of Chicago Press.

BAILEY D., [1980] 1999, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, trad. par LEYMARIE I., Paris, Outre Mesure.

BENSA A., 2006, *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis.

BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., 1993, « Les ressorts de l'expertise. Epreuves d'authenticité et engagement des corps », in CONEIN B., DODIER N., THEVENOT L. (éds), *Les objets dans l'action*, Paris, EHESS, série « Raisons Pratiques » n°4, p. 141-164.

BOLTANSKI L., THEVENOT L., 1989, *De la justification. Les épreuves de la grandeur*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU P., 1980, *Le sens pratique*, Paris, Minuit.

BUSCATTO M., 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions.

CALLON M., 1986, « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques dans la Baie de Saint-Brieuc », *L'Année Sociologique*, n°36, p. 169-208.

CHEYRONNAUD J., 2002, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidental ».

DESCOMBES V., 1995, « L'action », in KAMBOUCHNER D. (dir.), *Notions de philosophie* (t. II), Paris, Gallimard, p. 103-174.

DEWEY J., [1934] 2008, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard.

DORLIN E., 2006, *La matrice de la race. Généalogie coloniale et sexuelle de la nation française*, Paris, La Découverte, coll. « Genre et sexualité ».

ELIAS N., [1984] 1996, *Du temps*, Paris, Fayard.

FABIANI J.-L., 2005, *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidental ».

Fabiani J.-L., 2003, « Pour en finir avec la réalité unilinéaire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58, n°3, p. 549-565

GOFFMAN E., [1982] 1988, « L'ordre de l'interaction », *Les moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par WINKIN Y., Paris, Seuil / Minuit, p. 186-230.

HARAWAY D., 1988, « Situated knowledges », *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, p. 575-599.

HENNION A., MAISONNEUVE S., GOMART E., 2000, *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.

- Lazro D., 2000, Zong Book, Marseille, Emouvance, n°1013.
- Menger P.-M., 1986, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, XXVII, p. 445-479.
- MENGER P.-M., 1998, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française.
- PECQUEUX A., 2003, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in BARRIL C., CARREL M., GUERRERO J.-C., MARQUEZ A. (dir.), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », p. 319-337.
- PECQUEUX A., 2008, « De l'attente aux spectacles culturels à leur félicité-en-actes ».
- PERRENOUD M., « Jouer "le jazz" : où ? comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'Art*, n° 8, p. 25-42.
- Quéré L., 1997, « La situation toujours négligée ? », *Réseaux*, n°85, p. 163-192.
- ROGERS P., 2002, interview réalisée par GIBBS P., accessible sur le site [Mind your own music](#).
- ROGERS P., 2002, *Listen*, London, Emanem, n° 4078.
- ROUEFF O., 2002, « Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique en jazz-club », *Revue de Musicologie*, t. 88, n°1, p. 67-93.
- ROUEFF O., 2005, « Formes de présence et logiques de mobilisation d'une mémoire publique : le jazz en France », in Michel J. (dir.), *Mémoires, histoires*, Presses Universitaires de Rennes, p. 105-131.
- ROUEFF O., 2006, « L'invention d'une scène musicale. Un club de musiques improvisées entre consécration et radicalisation (1991-2001) », *Sociologie de l'art*, n°8, p. 43-76.
- ROUEFF O., 2009, « L'expérimentation musicienne à l'épreuve de ses réalisations. Tensions structurales et formations de compromis », in PECQUEUX A., ROUEFF O. (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Éditions de l'EHESS, p. 236-280.
- ROUEFF O., à paraître, *Les échelles du plaisir. Expériences du jazz, intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, Paris, La Dispute.
- SCHÜTZ A., 1964, « Making music together. A study in social relationship », *Collected Papers II. Studies in social theory*, The Hague, Martinus Nijhoff, p. 159-178.
- SEWELL W., 1992, « A Theory of Structure : Duality, Agency, and Transformation », *American Journal of Sociology*, vol. 98, n°1, p. 1-29
- WEBER M., [1956] 1995, *Economie et société. 1/ Les catégories de la sociologie*, Paris, Plon, coll. « Pocket ».

¹ Ce cas est prélevé parmi les données construites à partir d'une enquête ethnographique, documentaire, statistique et par entretiens consacrée à Instants Chavirés. Son interprétation s'appuie donc en particulier sur la « participation observante » à des soirées musicales programmées par le club, et de quelques autres

programmées dans d'autres lieux publics ou privés par des membres du réseau professionnel centré sur le club, de 1998 à 2001, à raison d'environ une par semaine. Le présent propos étant plus théorique qu'empirique, l'administration des preuves y est minimale et je me permettrai de renvoyer au fur et à mesure à d'autres publications. Je tiens par ailleurs à remercier mes évaluateurs anonymes, Laurent Jeanpierre, Clara Tomasini et Morgan Jouvenet pour leurs relectures précieuses, et ce dernier aussi pour l'organisation, avec Didier Demazière et Carine Olivier, du séminaire et du colloque consacrés en 2011 à Andrew Abbott à l'UVSQ, dont les réflexions présentées ici ont largement bénéficié. Je suis redevable aussi des échanges stimulants qui ont lieu dans le cadre de l'atelier « Comment fait-on des sciences sociales ? » (<http://cofss.hypotheses.org/>).

² Pour une présentation synthétique de la démarche, voir Fabiani, 2003. D'autres chercheurs engagés dans cette voie ont inspiré les interrogations présentées ici. Bourdieu 1980, Elias [1984] 1996, Sewell 1992, Quéré 1997 et Bensa 2006 – pour se limiter aux auteurs diffusés en français – ont pareillement insisté sur la nécessité de prendre en charge, dans le détail de l'analyse, la dimension temporelle avec ses caractères d'irréversibilité, de succession ordonnée et de tension du présent entre l'advenu et l'à venir, en tant que propriété ontologique des faits sociaux et non comme simple cadre (chronologique) de description. À cet égard, invoquer un émergentisme pragmatiste (en référence à G.H. Mead) ou un processualisme interactionniste suffit rarement à organiser réellement l'analyse en des termes temporels : cela renvoie bien souvent à un positionnement très vague en faveur d'une créativité de l'agir et d'une liberté de l'acteur face au déterminisme de la structure – vain débat que n'impliquent nullement les questions posées ici.

³ Comme toute métaphore, celle-ci a par ailleurs ses limites, en particulier ses connotations mécaniques : un travail ultérieur pourrait s'attacher à caractériser non pas seulement les différentes modalités mais les différents degrés d'engrènement entre les deux pôles que constitueraient la solidarité mécanique (des processus s'accomplissant de façon strictement solidaire) et le « couplage flou » (des processus reliés *a minima*, comme si une seule clenche de leurs rouages respectifs s'engrenait, et seulement de temps à autre).

⁴ Processus, série temporelle... On s'en tiendra à la définition du processus proposée par Norbert Elias : « l'unité du processus ne repose pas dans quelque substance qui demeurerait inchangée à travers tout le processus, mais dans la continuité par laquelle une certaine transformation procède d'une autre selon une succession ininterrompue » (Elias [1984] 1996, p. 53). De ce point de vue, le processus n'est pas une « force » causale réelle qui traverserait les entités pour actionner leur puissance de détermination, mais le terme par lequel on tente d'approcher les relations réelles de causalité en tant qu'elles sont ordonnées temporellement.

⁵ D'une façon générale, tous les processus, quelle que soit leur échelle, sont constitués d'enchaînements de séquences plus ou moins longs et complexes qui se jouent et se rejouent exclusivement dans des interactions successives. Celles-ci sont le seul niveau où le monde peut être observé directement, sans la médiation de cartographies (statistiques, narratives, graphiques...) qui permettent l'objectivation de configurations d'interdépendance invisibles à l'œil nu (et coextensives à un certain enchevêtrement de ces enchaînements de séquences). Mais ces configurations invisibles, ou ce qui se tient et s'est tenu au-delà des frontières perceptives de telle interaction pour un corps observant, ne sont pas plus ou moins réelles que les séquences qui s'observent directement dans les interactions. Le choix de traiter ici une interaction répond à la volonté d'aborder l'articulation, pour l'analyse, entre ces séquences visibles et les séries processuelles invisibles mais acheminées dans l'interaction par la médiation des premières, en particulier lorsqu'il s'agit d'actions – soit une formulation limitée du problème plus général du micro / macro.

⁶ La notion la plus proche de « format interactionnel » serait celle de cadre (Goffman, 1991) pour peu qu'on intègre à la définition cognitive de la situation son agencement matériel et surtout sa temporalité. Plus largement, les expressions employées ici ne servent pas un projet d'innovation lexicale mais

seulement la volonté d'arrêter l'attention sur leur définition en termes processuels et sur leur usage analytique conséquent : une fois cela saisi, rien n'empêche de revenir à des concepts plus courants – et donc moins jargonnants – s'ils sont utilisés en ce sens.

⁷ On peut d'ailleurs analyser l'institutionnalisation d'un format interactionnel, et sa prise de contrôle par une ou plusieurs organisations, en termes de fabrication et de monopolisation d'un passage obligé pour la mise à l'épreuve d'une série de processus individuels ou collectifs (Roueff, 2006).

⁸ Cette phase voit chacun des protagonistes se dégager des rémanences des scènes interactionnelles précédentes pour s'engager progressivement, et collectivement, par le jeu des perceptions croisées et des conversations, dans la mise en attention à l'activité dominante à venir (la performance). Elle a été mise en lumière par Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000, et développée sous la catégorie d'attente par Pecqueur, 2008.

⁹ Pour une comparaison du format « concert de jazz » avec d'autres contextes de performance musicale, voir Perrenoud 2006. Plus largement, sur les dispositifs d'implémentation (mise en perception), voir Cheyronnaud, 2002.

¹⁰ Sur la notion de prise, voir Bessy, Chateauraynaud, 1993. La prise est le nom donné – et non une entité réelle – à l'association disponible entre des catégories incorporées (schèmes de classement et d'action) et des agencements matériels adéquats les uns aux autres, et pouvant servir ainsi d'appuis à l'action. L'exemple le plus parlant est celui de la prise d'escalade : certaines aspérités d'une falaise deviennent des prises dès lors qu'un corps entraîné à les repérer et à les manier s'y moule pour s'y appuyer et continuer l'ascension. La prise d'expérience indique qu'ici, la fabrication d'expériences esthétiques est l'activité dominante et l'enjeu immédiat qui concentre l'attention de l'ensemble des participants.

¹¹ Cette micro-différence distingue les soirées d'Instant Chavirés de celles de concerts de musique contemporaine qui pourraient s'y apparenter au plan du rendu sonore, de l'érotisme et de la composition sociale des audiences (Menger, 1986).

¹² L'une des étiquettes les plus diffusées est celle de « musique non idiomatique », inventée par l'un des pionniers du genre, Derek Bailey, dans un ouvrage de témoignages sur la pratique de l'improvisation qui passe en revue les différentes pratiques de l'improvisation (musique indienne, jazz, etc.). Il qualifie la plupart d'entre elles d'idiomatique car l'improvisation s'y pratique à partir de canevas et de règles collectives, et dégage ainsi, d'une manière toute hégélienne, les seules « musiques improvisées européennes » comme accomplissement historique de l'essence « non idiomatique » de l'improvisation (Bailey, 1999).

¹³ La question du degré de conscience de ces intentions importe peu ici.

¹⁴ L'audience, réduite, est en effet essentiellement composée d'habitues du club, plus précisément du noyau de sa « bande » d'interconnaissance – avec des musiciens, des journalistes, des producteurs et des proches des précédents et des artistes programmés.

¹⁵ Cet espace investi ne peut être caractérisé rapidement dans la mesure où Instant Chavirés a précisément fait bouger les lignes en se situant à la croisée de plusieurs styles musicaux (jazz, musiques savantes expérimentales, post-rock, électro...) – voir Roueff, 2006.

¹⁶ Ceci ouvre la possibilité de décalages, et donc de rappels à l'ordre et de négociations « réparatrices », pour reprendre Goffman. Les activités officielles ou cardinales désignent les motivations légitimes : elles peuvent servir aux uns à disqualifier les actions qui les dérangent en tant que perturbations de l'ordre interactionnel légitime, et aux autres à ajuster leurs actions « secondaires » pour qu'elles soient perçues

comme convenables. Ce jeu avec le format est plus ou moins accessible selon les statuts de chacun – par exemple, les conversations durant l’action scénique sont moins autorisées aux auditeurs anonymes qu’aux membres du groupe d’interconnaissance attaché au lieu.

¹⁷ Pour l’analyse de ces tensions en termes de compromis à former, en situation, entre la mise en sourdine ou la mise au premier plan des différents enjeux engagés, voir Roueff, 2005 ; 2009.

¹⁸ Pour un exemple récent de son travail : <http://sophieagnel.free.fr/spip.php?rubrique=2>.

¹⁹ Pour un exemple récent de son travail : <http://www.myspace.com/paulrogerssolo> ; http://www.youtube.com/watch?v=c_hWlaAVQ4c.

²⁰ Pour un extrait : <http://www.emouvance.com/index.php?page=emv1013>.

²¹ Par rapport à d’autres notions approchantes, celle de capital a l’avantage de problématiser les questions d’accumulation et de conversion – mais ce serait l’objet d’un autre article.

²² On peut ajouter que ces différents enjeux sont parfois tacites, donc reconstitués et imputés par l’enquêteur en interprétant différents indices empiriques. C’est particulièrement le cas des enjeux de trajectoire sociale, peut-être parce que les croyances et engagements politiques de ces musiciens, situés à gauche, s’accommodent mal de l’appartenance de classe du cœur des publics des musiques improvisées – les classes moyennes et supérieures cultivées – et les portent ainsi à une forme de dénégation. Les différentiels de capitaux réticulaires, réputationnels ou genrés affleurent plus souvent dans les conversations informelles ou les interviews.

²³ Dans le cadre du terrain ethnographique, avec Lazro et Agnel.

²⁴ C’est sur ce point qu’insistent Roueff, 2005 ; 2009.