



HAL
open science

Pour une sociologie de l'expérience artistique, à travers deux cas musicaux

Anthony Pecqueux, Olivier Roueff

► To cite this version:

Anthony Pecqueux, Olivier Roueff. Pour une sociologie de l'expérience artistique, à travers deux cas musicaux. " Pour une sociologie de l'expérience artistique, à travers deux cas musicaux ", 2005, Grenoble, France. p. 179-190. hal-00349602

HAL Id: hal-00349602

<https://hal.science/hal-00349602>

Submitted on 2 Jan 2009

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.

Tome II

« 20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives »

EN 1985, une quarantaine de chercheurs de tous horizons, aussi bien géographiques qu'intellectuels, se réunissait à Marseille pour dresser un état des lieux de la recherche en sociologie de l'art. Depuis cette rencontre inaugurale, le développement des travaux dans ce domaine a été considérable. En témoigne, par exemple, la création du Groupement de recherche (GDR « OPuS » : « Œuvres, Publics, Sociétés ») au sein du CNRS. En 2005, le réseau des sociologues de l'art s'est donc à nouveau réuni, à Grenoble cette fois, pour retracer le chemin parcouru, aussi bien en termes institutionnels qu'intellectuels, mais aussi pour ouvrir de nouveaux chantiers.

Ces deux volumes regroupent l'ensemble des contributions de ce colloque organisé à Grenoble par Pascale Ancel, Valérie Chauvey, Alain Pessin (†), Yvonne Neyrat, Pierre Le Quéau.

Avec le concours

Du Centre National de la Recherche Scientifique (GDR OPuS)
De la Ville de Grenoble et de la Métro
De Grenoble Universités
De l'Université Pierre Mendès France, Grenoble II

Avec les contributions de :

PASCAL ANCEL, NORBERT BANDIER, ÈVE BRENEL, JEAN-PIERRE ESQUENAZI, EMMANUEL ETHIS, LAURENT FLEURY, JEAN-PAUL FOURMENTRAUX, FLORENT GAUDEZ, ELODIE GAUQUELIN, JULIEN GRANGE, SYLVIA GIREL, JEFFREY A. HALLEY, NATHALIE HEINICH, ANTOINE HENNON, PIERRE LE QUEAU, CECILE LEONARDI, MARY LEONTSINI, JEAN-MARC LEVERATTO, CLARA LEVY, DAMIEN LITZLER, MARINA MAGUIDOVITCH, DAMIEN MALINAS, FABRICE MONTEBELLO, OLIVIER MOESCHLER, RAYMONDE MOULIN, YVONNE NEYRAT, ANTHONY PECQUEUX, EMMANUEL PEDLER, MARC PERRENOUD, MARIE-SYLVIE POLI, SERGE PROUST, ALAIN QUEMIN, HYACINTHE RAVET, OLIVIER ROUFFE, ROBERTA SHAPIRO, EMMANUELLE SEBBAH, FABIENNE SOLDINI, OLIVIER THEVENIN, JEAN-PHILIPPE UZEL, OLIVIER ZERBIB, VERA L. ZOLBERG.



9 782296 044173

ISBN : 978-2-296-04417-3
18 €

20 ANS DE SOCIOLOGIE DE L'ART : BILAN ET PERSPECTIVES

Tome II

Textes réunis et publiés par
Pierre Le Quéau

L'Harmattan

Sommaire

Avant-propos
Pierre Le Quéau

9

Dynamique des marges

NORBERT BANDIER
Artistes locaux et marché régional des arts plastiques

15

ÈVE BRENNEL
Pour une sociologie compréhensive des mondes de l'art

25

DAMIEN LITZLER
Rythme musical, rythme identitaire, rythme social
Où comment la Timba cadence les tensions à Cuba depuis les années 1990

35

MARC PERRENOUD
Les jeux du jazz 1985-2005
Retour sur les « carrières improvisées »

47

La construction sociale de l'art

ÉLODIE GAUQUELIN
La construction sociale de la lisibilité

59

JEFFREY A. HALLEY
Dada vu par MoMa. Le discours du musée

69

OLIVIER MOESCHLER
Cinéastes rebelles, experts étatiques du cinéma et la co-construction
du « nouveau cinéma suisse ». Pour une sociologie de l'art avec des œuvres

81

OLIVIER THEVENIN
Qu'est-ce qui concourt à la légitimation des objets artistiques visuels ?

107

JEAN-MARC LEVERATTO, FABRICE MONTEBELLO
Sociologie du cinéma et sociologie des « pratiques culturelles »

115

ROBERTA SHAPIRO
Art et changement social : l'artification

129

© L'Harmattan, 2007
5-7, rue de l'École polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-04411-1
EAN : 9782296044111

L'Émotion et l'expérience de l'art

ÉMANNUEL ETHIS

Le déesse-croisé des stars et de leurs publics

Pour une sociologie du sentiment d'exister à travers la célébrité d'un(e) autre

139

LAURENT FLEURY

L'art, l'émotion et les valeurs.

Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture

149

PIERRE LE QUEAU

La formation des émotions

163

ANTHONY PECQUEUX, OLIVIER ROUGIF

Pour une sociologie de l'expérience artistique, à travers deux cas musicaux

179

Les auteurs

Sommaire Tome I

Bilan et perspectives

RAYMONDE MOULIN

Reflexions sur vingt années de Sociologie de l'Art

NATHALIE HEINICH

Vingt ans après...

EMMANUELLE SEBBAH

20 ans de sociologie de l'art : quelques repères quantitatifs

JEAN-PHILIPPE UZEL

Quoi de neuf depuis Marthe ? Actualité de la sociologie française de l'art contemporain

VERA L. ZOLBERG

Les pains de la sociologie de l'art aux États-Unis

MARINA MAGUIDOVITCH

Regards sur la sociologie de l'art en Russie

EMMANUEL PEDLER

La sociologie de la musique de Max Weber et ses relectures récentes

Au-delà de la réception

PASCAL ANCEL, YVONNE NEYRAT, MARIE-SYLVE POLI

Pour une approche transdisciplinaire de la réception des œuvres d'art au musée

FABIENNE SOLDINI, SYLVIA GIREL

Pour une sociologie du fait artistique : à la croisée des sociologies de l'art et de la littérature, de la production et des réceptions

MARY LEONTSINI, JEAN-MARC LEVERATTO

La littérature et le marché. Internet et la sociologie de la réception littéraire

DAMIEN MALINAS, OLIVIER ZERBIB

Happy together : le festival de Cannes en photographies. Témoigner un affect cinématographique

L'œuvre

JEAN-PIERRE ESQUENAZI

La notion d'œuvre

JEAN-PAUL FOURMENTRAUX

Les « carrières » des œuvres, objets d'art et de sociologie

JULIEN GRANGE

Le social et l'enfant : figure de l'enfant et problématique du changement social chez Louis-Ferdinand Céline

CLARA LÉVY, ALAIN QUEMIN

Quelques réflexions sur les conditions de « fatatabilité » d'une sociologie des œuvres

SERGE PROUST

Les usages de quelques textes classiques. Recherches esthétiques et catégorisations du monde contemporain

HYACINTHE RAVET

Un regard musico-sociologique : observer la mise en place d'une interprétation musicale

FLORENT GAUDEZ, CÉCILE LÉONARDI

De la valeur de l'œuvre... épistémologiquement assumée par ses célébrataires, mêmes

ANTOINE HENNION

« La musique s'écoute-t-elle ? »

**POUR UNE SOCIOLOGIE DE L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE, À
TRAVERS DEUX CAS MUSICAUX**

Le meilleur hommage que nous puissions porter à un moment d'effervescence intellectuelle est peut-être de témoigner de la durabilité de ses effets, de son caractère inaugural : « Marseille 85 », l'expression a presque un air de légende pour nous qui ne l'avons pas vécu, mais qui avons été formés dans l'espace de problématiques qu'il a mis en scène et contribué à institutionnaliser. Soucieux de cette continuité, nous nous proposons d'exposer quelques outils analytiques construits en dialogue avec le répertoire conceptuel et méthodologique dont nous héritons : il s'agit de s'interroger sur ce qu'ajoute à l'intelligibilité des pratiques culturelles le choix d'y entrer par un angle légèrement décalé – celui de l'expérience artistique. Autrement dit, nous éviterons le jeu du commentaire théorique, toujours un peu vain : aucune « théorie nouvelle », mais quelques notions dont l'intérêt, s'il en est, tient moins au lexique ou aux références qu'elles connotent, qu'aux questionnements qu'elles synthétisent, et aux articulations interprétatives qu'elles stabilisent.

L'EXPÉRIENCE MUSICALE

S'il fallait résumer en quelques mots l'apport de « Marseille 85 », il nous semble qu'il faudrait d'abord en faire ressortir le renouvellement du questionnaire en matière de sociologie de l'art. Artistes et œuvres ne monopolisent plus toutes les énergies d'investigation : les publics, les marchés, les politiques publiques, les institutions, *etc.*, de l'art sont devenus des objets d'enquête à part entière. Renouvellement du questionnaire, voire attention décentrée : se voyaient mises en regard des perspectives certes loin d'être unitaires, mais qui avaient, pour la plupart, comme caractéristique commune de proposer une version *pragmatique* de la réalité sociale (ou, pour le moins, entraînaient-elles le tournant linguistique en sciences sociales). Depuis lors, quelques approches sont allées jusqu'à jeter le bébé esthétique (artistes et œuvres) avec l'eau du bain romantique (la puissance

intrinsèque du beau, le don ineffable de l'artiste...). Mais l'effet de condensation et d'institution d'un espace de dialogue qui a résulté du colloque, en partie tout du moins, a aussi permis de nouvelles tentatives, *empiriquement fondées*, d'articuler l'ensemble de ces entités qui composent « l'art », et de rendre compte d'un même tenant de leurs modes d'existence et d'interrelation.

L'entrée que nous proposons s'inscrit dans cette continuité. Parler d'expérience artistique vise ainsi à fonder l'enquête sur un travail empirique précis qui permet dans une certaine mesure de reproblématiser l'objet culturel. En effet, l'objectif est de remobiliser les différentes entités impliquées dans les dynamiques culturelles (acteurs cardinaux et personnels de renfort pour parler comme Becker, publics, outils et agencements matériels, marchés et institutions, professions et espaces concurrentiels, etc.), pour les envisager pleinement sous l'aspect processuel de leur action collective ou commune. En saisissant cet espace d'enquête circonscrit – l'expérience en elle-même et sa « situation » –, on évite non seulement de se centrer sur l'une des entités en délaissant les autres, mais on se donne les moyens de rendre compte de *l'épreuve*, à la fois réglée et incertaine, qui les agence – autrement dit, de décrire leur mode de composition (ou d'articulation), leurs façonnements et structurations mutuels, et les fabrications collectives qui peuvent en résulter (appréhendées, donc, sous la catégorie générique d'expérience, et non sous les réductions *a priori* de celles-ci en œuvres, émotions réceptives, « coups » professionnels, etc.).

Plus précisément, l'entrée par l'expérience artistique permet de souligner le caractère indissociable de trois perspectives sur l'objet culturel. Pour la première, il convient d'aborder un fait artistique sous sa dimension d'action, ce qui implique au minimum un agent et un patient, et la perméabilité de ces rôles. D'un côté, l'art doit certes être produit, il lui faut tout autant être vu, lu, écouté – reçu. Mais inversement, cette réception ne peut être tenue pour passive : si l'on centre l'observation sur elle, c'est le spectateur qui se retrouve agent, et l'artiste patient. Nous envisageons donc l'art sous une approche processuelle qui contient d'emblée ces différents protagonistes, sans lesquels il ne saurait seulement advenir. Ceci vaut tout autant pour les cas où ces interactants sont co-présents (comme au concert), que pour ceux où ils ne le sont pas et interagissent à travers des médiations plus « longues ». Si ces deux modalités se différencient sous certains aspects, non négligeables, il n'en reste pas moins que l'adresse de l'artiste à des spectateurs (anticipés ou constatés), et la référence du spectateur à un ou des auteur(s) (qu'incarnent des individus ou, pourquoi pas, des collectifs – ainsi qu'écoute-t-on à l'audition d'un disque de « musique pygmée » ?), organisent leurs relations et, partant, leurs activités propres.

La deuxième perspective découle de la première : si l'expérience occasionne des actions, elles ne peuvent être universelles ; expérience comme actions sont toujours *situées*. Elles n'adviennent qu'en certains moments et en certains lieux, et ceux-ci constituent « l'art » en son entier, qui n'existe pas en dehors d'eux. Autrement dit : « l'art » est coextensif aux enchaînements d'expériences qu'il occasionne. Selon la troisième perspective, une expérience

artistique ne laisse inchangés ni l'art, ni ceux qui le produisent, ni ceux qui le reçoivent. Elle apparaît dès lors comme une *épreuve* qui passe (au minimum) entre producteur, spectateur et œuvre, et qui s'en trouve elle-même modifiée à travers les processus de façonnement et de structuration mutuels entre ces trois pôles.

Ce que les trois perspectives soulignent chacune à leur manière, c'est que l'expérience constitue un « tout contextuel »¹. Cette expression de John Dewey renvoie à sa définition générale de l'expérience comme interaction entre un organisme et un environnement, saisie par une perspective ou une focale « holiste ». L'expérience, le tout qu'elle forme, est bien le niveau d'entrée, et non l'individu ou le groupe social, ni même l'action. En effet, le fait social se fait alors événement, et non comportement ou action, ce qui, croyons-nous, modifie bien des choses quant à l'analyse. En voici quelques indications.

L'ÉPREUVE

La notion d'épreuve est bien sûr tirée des travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot sur les différentes cités mobilisées en régime de justification, et de l'usage qu'en fait Nathalie Heinich en termes d'épreuves de grandeur par lesquelles passent les objets et les personnes littéraires². Seulement, notre perspective conduit en quelque sorte à en étendre le questionnaire, en ne statuant pas *a priori* sur le type d'épreuve engagée par l'expérience artistique, ou plutôt, en laissant à l'enquête le soin de dégager ce qui y est mis à l'épreuve, avec l'idée que la détermination des grandeurs peut ne pas y être le seul enjeu investi. En réalité, nous visons surtout, avec cet outil d'épreuve, à tirer pleinement les conséquences du choix de l'échelle d'observation – c'est bien là ce que nous empruntons aux travaux mentionnés. En effet, les descriptions dites « micro-sociologiques » ne servent bien souvent qu'à jouer sur des « effets de réel » : elles viennent illustrer, en administrant quelque « faux concret » aux coordonnées immédiatement sensibles, des problématiques en réalité élaborées au niveau dit « macro ». La situation interactive n'est alors plus que l'exemplification d'un type ou la simple illustration d'un effet de structure qui n'ose pas se dire comme tel – éventuellement, le croisement microscopique, préorganisé ou contrarié, de quelques grandes entités structurales.

Or, l'entrée par l'expérience contraint, ou devrait contraindre, à intégrer les propriétés du monde social saisi à cette échelle, qu'on peut résumer à deux

¹ « Ce que désigne le mot "situation" n'est pas un objet ou événement isolé ni un ensemble isolé d'objets ou d'événements. Car nous n'expériences jamais ni ne formons jamais de jugements à propos d'objets et d'événements isolés, mais seulement en connexion avec un tout contextuel. Ce dernier est ce qu'on appelle une « situation » (Dewey J., *Logique. La théorie de l'enquête*, trad. par G. Deledalle, Paris, PUF, 1993 [1938], p. 128).

² Boltanski L., Thévenot L., *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991 ; Heinich N., *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999.

traits : d'une part, l'incertitude relative de l'action sur ses sanctions et ses effets, qui occasionne des opérations de réduction ou de réintroduction de l'incertitude ; et d'autre part, l'instabilité relative des entités mises en présence, et des différentes composantes de l'expérience, avec les jeux de fluidification et de solidification qu'elle implique. Ainsi, considérer l'expérience comme une épreuve conduit à tenir ensemble « micro » et « macro », ou plutôt, comme il est de coutume, à mettre de côté cette dichotomie. C'est que la catégorie intermédiaire (« petite » mais « holiste ») d'épreuve renvoie à la définition de l'action que propose Vincent Descombes pour la distinguer d'un comportement mécanique : pour qu'il y ait action, il faut qu'elle puisse réussir ou échouer ; autrement dit, il faut qu'une motivation l'oriente, et que cette motivation soit soumise à l'épreuve d'une sanction³. Dès lors, l'expérience comme épreuve vient acheminer les divers enjeux importés en situation par les participants : elle donne lieu à leur déploiement, à leur spécification dans les contours de la situation, à leur coordination coopérative ou conflictuelle, à leur réajustement éventuel, et à leur sanction. Il s'agit donc d'étudier ces formes d'acheminement incertain et coordonné des investissements des participants dans le processus interactif.

Ces enjeux, motivations, investissements sont de deux ordres. D'une part, on peut parler d'enjeu immédiat : il s'agit de réaliser le dispositif et d'expérimenter ses promesses, autrement dit de produire une expérience musicale susceptible de satisfaire les attentes communes qu'il suscite (par exemple, le plaisir musical, sous ses multiples formes). D'autre part, cet enjeu immédiat entraîne avec lui des enjeux de portée temporelle plus longue, ceux que la sociologie a plus l'habitude de traiter, et qui renvoient à des trajectoires et des positions sociales, à des façons d'adresser l'action à des espaces qui débordent la situation elle-même – espace de concurrence professionnelle, enjeux de carrière ou d'institution, ordres des grandeurs, rapports de force symboliques entre groupes d'identification, relations entre activités de métier, domestiques, de loisirs, etc. Ces adresses « médiatees » se déploient en situation, de la même façon que l'enjeu immédiat, sous des formes qui font signes pour l'observateur : autrement dit, elles doivent être observables ou tout au moins reconstituables, afin d'éviter l'écueil de la surinterprétation, de l'attribution de moufs qu'aucune preuve objective ne vient soutenir. Ainsi, l'expérience située apparaît comme le « passage obligé » des enjeux que les participants y investissent et dont la relation est plus ou moins problématique (viser le plaisir musicien, l'effervescence collective ou la bonne critique journalistique ; l'attention à la prestation scénique, la qualité de coupure avec l'ordinaire ou la conquête sexuelle, etc.). Ils doivent être acheminés et ajustés, coordonnés entre eux, et trouver des sanctions, positives ou négatives : ils se voient soumis à une épreuve qui les

spécifie et les articule, aux résultats incertains, et aux composantes plus ou moins stables.

Enfin, précisons qu'incertitude et instabilité ne doivent pas être entendues comme des marqueurs de positionnement théorique tournés contre des sociologies dites « déterministes » par leurs adversaires, mais peut-être au contraire comme des entrées pour remobiliser ou prolonger (comme on voudra) les outils et les résultats des travaux ainsi désignés. Ce sont là en effet de simples catégories d'analyse liées au choix d'une certaine échelle d'observation. Il s'agit donc de les constituer elles aussi en variables de l'enquête – étudier les formes et les degrés d'incertitude de l'action et d'instabilité de ses composantes, du simple fait que les situations de l'expérience sont plus ou moins solides, plus ou moins fluides, pour des raisons et avec des effets qu'il faut décrire à chaque fois. Dit autrement, il est des conditions sociales de possibilité de l'incertitude et de l'instabilité qu'il faut intégrer à l'enquête.

Pour suggérer un exemple, on peut s'arrêter sur cette invocation d'un « retour au corps » si prégnante en sociologie des arts et de la culture, comme dans les analyses d'actions situées. Or, bien souvent, il s'agit d'un corps fictif et indifférencié, paradoxalement très « macro » si l'on peut dire. Il est le siège de grandes propriétés de la condition humaine, telles qu'émotion, cognition, désir, etc. Ces corps décrits dans leurs micro-interactions locales apparaissent alors, en réalité, comme identiques les uns aux autres : ce n'est pas tel ou tel corps qui anime la description, mais un corps universel répliqué en autant d'exemplaires qu'il y a d'interactants en présence. On peut voir dans ce paradoxe un effet des concurrences théoriques : dès lors qu'on s'affiche contre une sociologie dite déterministe ou structurale, le corps individué et structuré par des rémanences, des potentialités spécifiques, des ambivalences de longue portée, devient une sorte de point aveugle. Pourtant, si l'on décrit avec minutie les configurations spécifiques d'une situation, avec toutes ses composantes et ses capacités à pré-structurer l'expérience, pourquoi ne pas inclure, avec la même précision, les corps comme structures dispositionnelles différenciées (qui, rappelons-le, n'ont de déterminisme que probabiliste, et non « mécaniste » : un sens pratique) ? Car c'est bien par ce biais que l'on peut déployer l'ensemble des enjeux que chacun investit dans l'interaction, et leurs modes d'acheminement : les dispositions sont mises en jeu, soumises à épreuve ; elles orientent l'action, et s'y spécifient au gré des coordinations qu'engage la réalisation de l'expérience ; si bien qu'il n'y a pas d'impossibilité « théorique » à décrire ensemble leurs effets de structuration de l'expérience et l'incertitude, l'instabilité relatives de ces derniers.

EFFETS DE RAMPE

Une fois ces préalables posés, on peut passer aux choses sérieuses, et faire jouer l'un des outils comparatifs construits à partir de cette notion d'épreuve, pour

³ Descombes V., « L'action », in *Nations de philosophie*, t. II, dir. Kambouchner D., Paris, Gallimard, 1995, p. 103-174.

intérioriser les diverses formes d'expérience musicale – ici sous sa modalité de performance vive. Il s'agit de ce qu'on appellera l'effet de rampe.

La rampe de scène, qui sépare l'espace assigné aux spectateurs de l'espace assigné aux artistes, apparaît comme l'un des principaux pivots du dispositif scénique. Elle ne désigne donc pas seulement un trait architectural. Elle se voit d'ailleurs le plus souvent prolongée dans la totalité des agencements architecturaux – avec d'un côté, les entrées des artistes, les loges, les coulisses, et de l'autre côté, les entrées publiques, les halls, les buvettes, comptoirs et autres restaurants. Elle irradie en fait l'ensemble du dispositif scénique : signe qui ne trompe pas, il y a ceux qui paient et ceux qui sont payés. C'est que par dispositif, contre les usages faibles qui sont souvent fait du terme comme simple agencement matériel, il faut entendre la configuration stabilisée des diverses composantes qui contribuent à pré-organiser les expériences musicales (sur le modèle, si l'on veut, du dispositif de sexualité décrit par Foucault¹) : figures d'artistes, marché des concerts, législations sur les entreprises de spectacles, technologies du spectacle, hiérarchisations de légibilités culturelles, architectures spécialisées, savoir-faire de l'écoute, répertoire des rapports aux loisirs, etc.

L'effet de rampe désigne donc la production simultanée de l'artiste et du spectateur : en investissant certains lieux à certains moments, selon des modalités à décrypter, certains individus sont assignés à des places tout autant spatiales que pragmatiques, et ainsi amenés à se produire comme artiste ou comme spectateur. On peut alors observer comment se réalise, et par conséquent s'ajuste aux coordonnées particulières d'une situation, ce ressort cardinal du dispositif scénique. D'une part, comment font les individus pour se produire comme artiste ou comme spectateur. D'autre part, comment l'effet de rampe engage conjointement le recours à des normes et un espace de jeu avec les normes.

Le jazz-club propose ici une expérimentation empirique privilégiée car l'effet de rampe y est particulièrement mis en avant : par les jeux de minimisation, de détournement, de raillerie de l'effet de rampe, il se voit souligné et réalisé de façon ostensible². Un jazz-club classique est ainsi dénué d'entrée des artistes, de loges et de coulisses : les musiciens se trouvent dans le même espace que les auditeurs dès l'arrivée de ces derniers sur les lieux. Plusieurs attitudes leur sont possibles, de l'effacement des signes de leur statut à l'endossement de ce statut, des tentatives de distanciation aux jeux de la connivence. De même pour les auditeurs, qui peuvent tenter de s'adresser aux musiciens, considérés comme musiciens ou comme amateurs, ou s'en désintéresser. La phase d'installation dans l'expérience qui précède la performance montre alors sa fonction de mise en disposition de soi : à travers les coups d'œil

¹ Foucault M., *Histoire de la sexualité. I - La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, notamment p. 99-151.

² On trouvera une première formalisation de cette analyse dans Roueff O., « Faire le jazz. La co-production de l'expérience esthétique en jazz club », *Revue de Musicologie*, t. 88, n° 1, octobre 2002, p. 67-93.

aux comportements des musiciens ou aux caractéristiques visibles du public, les stratégies d'évitement des uns et des autres, les tentatives de conversation initiées par les musiciens ou par les auditeurs, les dernières consignes échangées entre musiciens ou les échanges entre amateurs – c'est la préparation à l'événement attendu qui se joue, et avec, la production progressive, et collective, de soi en tant qu'auditeur ou que musicien, et de la relation entre ces deux instances.

Un moment de basculement intervient alors, quand s'annonce la performance proprement dite : le déplacement des lumières vers l'espace scénique, l'instauration d'un silence relatif, la montée des musiciens sur scène, la réorientation des corps d'auditeurs vers celle-ci – ces différentes opérations se réalisent en un temps relativement court et dans un ordre variable. Elles visent à installer l'effet de rampe : à leur terme, deux espaces strictement séparés sont apparus, occupés par des acteurs aux statuts et aux rôles strictement différenciés dans leur complémentarité. Cette transformation s'appuyant ici sur des techniques limitées (jeux de lumière, annonces et déplacements), elle doit être activement produite, et laisse place à un espace de jeu et d'ironie : un auditeur monte brièvement sur scène « pour rire » (l'humour soulignant que ce n'est pas sa place) ; un autre interpelle un musicien familier par son prénom en lui enjoignant son nouveau statut (« Alain, c'est à toi de jouer, maintenant ») ; un musicien commence à jouer hors scène, ou bien monte sur l'estrade en s'écriant « Charlie, j'arrive ! » (Charlie Parker, un grand maître du jazz), etc. Il n'est pas anodin que ces diverses façons de jouer avec l'effet de rampe, qui continuent tout au long de la performance sous différentes formes, se réalisent sur le mode de l'humour : il ne s'agit aucunement de le minimiser ; au contraire, faire le jeu de la convivialité et de la proximité ne vise pas moins que les stratégies de distanciation et d'évitement à instituer l'effet de rampe et à lui faire rendre tous ses effets. L'humour souligne bien qu'il s'agit d'une épreuve dont les composantes doivent être produites en situation, et au résultat incertain : l'auditeur préoccupé par des soucis professionnels ou généré par l'ami invité qui tient à lui exposer le détail de ses dernières vacances, le musicien engoncé dans son trac ou peu mobilisé par la faible réputation du lieu, mais aussi les projecteurs qui flanchent ou la sono qui déraile, peuvent faire rater l'épreuve de la rampe en regard de leurs attentes ou de celles des autres présents, et contrarier ainsi la fabrication de l'événement musical. Mais inversement, l'humour souligne aussi que l'enjeu est assez réduit, que l'incertitude est, ici, assez faible : le plus souvent, l'effet de rampe s'installe ; c'est à la marge de son rendement qu'elle joue le plus – mais une marge essentielle : celle qui signe la qualité de l'expérience.

En résumé, l'effet de rampe est un outil d'observation susceptible d'ouvrir des comparaisons empiriques : les spécificités du jazz-club permettent de l'observer directement car il n'est pas pris en charge par l'aménagement architectural, mais incombe aux individus en présence, qui doivent réaliser eux-mêmes des séries d'opération afin de se produire comme musiciens ou auditeurs, et occuper ainsi les places complémentaires nécessaires à la fabrication

des expériences ; à partir de là, des comparaisons précises peuvent s'engager, et interroger ce que l'architecture de la plupart des salles de spectacle a tendance à rendre trop évident. Un enjeu de ces comparaisons tient aussi à ce que révèlent les usages différenciés de l'effet de rampe. Quel type d'attentes engagent les stratégies de différenciation ou de conivence ? À quels enjeux de carrière ou de rapport aux loisirs musicaux, par exemple, renvoient-ils ? Peut-on différencier des articulations variables entre procédés de gestion de l'effet de rampe et formes de relations entre musiciens et auditeurs ? Nous verrons plus loin, par exemple, que c'est en décrivant la façon de souligner l'effet de rampe spécifique à un jazz-club de faible réputation, investi par un groupe d'habituels relativement dense et stable, et centré sur la programmation de musiciens développant un rapport amateur à leur genre de prédilection, que nous avons pu saisir la forme d'une relation dissymétrique à trois termes, et son point-pivot, particuliers à une certaine pratique du jazz – nous l'appellerons l'écoute au second degré.

CHANTER-AVEC LES RAPPEURS

Mais changeons pour le moment de paysage indissociablement sonore et social, l'exemple utilise le montrera clairement, en présentant quelques traits du concert de rap qui apparaissent dès lors qu'on les décrit comme des épreuves. Ces concerts prolongent un certain nombre de caractéristiques présentes dans des performances d'autres musiques (chanson, rock, ou encore musiques électroniques), mais l'une d'elles y est systématisée au point d'illustrer adéquatement ce qui se joue de manière centrale dans le cas du rap. La sanction positive qui est communément pratiquée n'est pas l'applaudissement, mais du bruit (crier, siffler, taper des pieds...) ou des gestes ostensifs (comme les bras en l'air). C'est-à-dire une forme de sanction qui tout à la fois tend à réduire (voire nier) l'aspect spectaculaire du rap⁶, et à entretenir la fiction d'une adhésion qui serait moins conventionnelle, plus authentique – réelle et intégrale. La dimension spectaculaire n'est bien entendu pas rendue absente par cette opération, mais déplacée au niveau de cette fiction d'une « meilleure » adhésion. Nous développerons une modalité de cette caractéristique plus générale : l'exemple des chantants, c'est-à-dire ces personnes qui se mettent à chanter par-dessus et avec les voix et musiques des artistes – nous qualifions cette activité de *chanter-avec*. Cette figure du chantant est bien connue de la sociologie de la réception, alors qu'une sociologie centrée sur la production artistique retient plutôt en quoi

⁶ Dans la mesure où la sanction sous applaudissement réalise un cadrage comme spectacle (et plus généralement pour une action qui se trouve ainsi qualifiée comme faire-semblant). Cf. Goffman E., *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.

⁷ Cf. Pecqueur A., 2003, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in *La public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en scènes sociales*, dir. Barril C., Carrel M., Guerrero J.-C., Marquez A., Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », p. 319-337.

cette activité de chanter-avec émane souvent d'une incitation ou proposition de la part des artistes, et la classe dans les techniques d'entretien et de focalisation des attentes des présents de la part des organisateurs. Il s'agit ici de faire l'économie de ces deux regards différents pour rendre compte de façon unifiée d'un même cours d'activité.

Reprenons-en la description ; lors de la présence de rappers sur scène, il arrive que ceux-ci sollicitent, à divers titres, la participation des présents : à travers des sanctions bruyantes, ou divers jeux à partir de celles-ci (la partie gauche des présents doit réaliser collectivement tel bruit, et la partie droite tel autre, etc.). Une des sollicitations consiste donc à chanter-avec les rappers : par exemple, tel artiste lors de l'interprétation de son tube du moment alterne les phases rappées et les blancs ; les spectateurs présents sont ainsi invités à remplir les blancs par leur connaissance des paroles et leur compétence en chant. Cette activité ne date pas du rap, elle est caractéristique des concerts des musiciens de variétés qui ont acquis un succès tel que les paroles de leurs chansons sont collectivement connues. Mais elle ne peut être transposée comme telle dans le cas du rap puisque cela supposerait que le rap ne serait qu'une musique de variétés parmi d'autres, avec végétarisme, fabrication « industrielle », etc. Or ni les rappers ni les publics de rap ne peuvent accepter une telle définition, à leurs yeux réductrice, manquant ce qu'ils vivent comme la spécificité rap, son éloignement des formes spectaculaires « traditionnelles ». Autrement dit : le chant-avec entre en contradiction avec le refus des applaudissements. C'est dans ce cadre (l'enjeu pour les spectateurs et les rappers de maintenir l'éloignement des formes spectaculaires « traditionnelles »), que la description de l'activité de chanter-avec par le biais de l'outil de l'épreuve devient intéressante.

Du côté des spectateurs, recensons les principales caractéristiques de cette activité. Tout d'abord, le premier autre chantant peut se trouver assez loin, ce qui pose le problème de la coordination des voix : elle se réalise par la corrélation rythmique avec la rumeur de tous les chantants pris collectivement. Ensuite, on ne chante pas seulement avec ceux-ci mais aussi avec les artistes, du moins vis-à-vis de ses voisins : sorte d'exercice de karaoké où on n'a le droit à l'erreur ni quant au rythme ni quant aux paroles, au risque de passer à l'égard de ses voisins pour un piètre connaisseur du groupe. Bref, on y engage, au niveau individuel, ses compétences d'amateur du groupe ; mais aussi ses compétences d'amateur d'un groupe de rap – et non d'un groupe de variétés. C'est-à-dire que les postures corporelles, jusque dans la manière de chanter, ne doivent pas laisser au voisin la possibilité d'une définition sous « fan » (sous-entendu, comme dans les variétés). On voit à l'œuvre l'incertitude et le caractère normé d'une situation d'épreuve : elle se déploie selon des cadres précis, et en même temps son issue reste suspendue, ici au regard de l'autre (au zèle trop grand qu'il percevra dans la façon de chanter, au tee-shirt à l'effigie du groupe sur scène qui lui semble un indice supplémentaire, etc.). Enfin, une dernière caractéristique du chant-avec est qu'il se réalise avec un arrêt du chant de la part des

artistes : il faut donc se tenir prêt à prendre leur relais et la métaphore du karaoké devient effective, cette fois au plan collectif (par l'addition des chants conjoints). Dès lors, c'est la compétence collective de l'audience en tant que concernée par le groupe qui se trouve engagée, comme audience qui aime le groupe et veut le lui témoigner, et réciproquement la compétence des artistes à savoir s'arrêter « au bon moment » – voilà en quoi ils s'exposent à leur tour. Le mauvais moment correspond à celui où, pour x raison, le relais ne serait pas pris. Pour donner un exemple de réussite de l'expérience : c'est l'audience qui est à l'initiative du chant-avec, manifeste ainsi à la fois qu'elle connaît la chanson et l'aime ; le rappeur rebondit en offrant des passages à remplir.

De tout cela, il ressort en premier lieu, qu'inviter une audience à chanter-avec soi constitue un geste d'artiste envers les présents : plus qu'une attention qui leur serait accordée, cela instaure une communication avec eux, qui (si elle est ratifiée) se mue en un partage de la responsabilité de l'exécution de la chanson. Ensuite, ceux qui chantent-avec se livrent à une activité singulière, celle qui débute avec la prise de décision de chanter pour se muer en une initiative de chant (avec tout ce que le chant comporte d'engagement corporel spécifique par rapport à une simple réalisation langagière). Cette mise en disposition de soi, principalement à travers la voix, est aussi exposition de soi, qui de proche en proche devient exposition de soi de l'audience. Cette activité nécessite la coordination collective de tous ceux qui chantent-avec, afin de rendre une copie sinon esthétiquement satisfaisante du moins unifiée. Il résulte, de l'offre de partage initiée par l'artiste et de son actualisation coordonnée par certains présents, une *félicité-en-acte* de la soirée à travers le chant-avec : un monde partagé entre tous les présents qui y deviennent co-auteurs de la performance. Cette félicité est le résultat heureux occasionné par cette épreuve, et son enjeu.

ÉCOUTE-AU-SECOND-DÉGRÉ

Dernier outil que nous aborderons ici, l'*écoute au second degré*. L'expression désigne une spécification de l'écoute attentive (dans toute la variété des intensités et formes de cette attention aux productions sonores : elle déborde largement la figure du connaisseur). Celle-ci nourrit l'audition de mises en rapport immédiates entre les prestations directement perçues et des auditions antérieures mémorisées : l'écoute comparative, ou la mise en relation des perceptions avec un espace esthétique incorporé, est intrinsèque à toute écoute minimalement centrée sur les prestations scéniques – en atteste les propos courants tels que « ça me fait penser à Untel », « on dirait du Chose », « c'est mieux que ceci ou cela », etc. L'écoute au second degré définit une forme particulière de cette relation entre présent de la production sonore et passé des productions mémorisées : la comparaison (souvent implicite) n'y sert pas seulement à cadrer les perceptions pour leur faire rendre tout leur jus

esthétique, mais à faire des productions présentes des productions secondaires des productions passées. Les musiciens présents viennent jouer les productions des musiciens passés – ce qui suppose le partage d'un répertoire de références communes entre musiciens et auditeurs. Là aussi, le jazz-club vient mettre en lumière ce type d'écoute du fait de ses propriétés : ce qui pourrait ressembler au dispositif classique, avec des instrumentistes interprètes qui jouent les œuvres signées par des compositeurs du passé (où le répertoire commun est alors objectivé sous forme d'un corpus de partitions), est ici pris en charge par des instrumentistes au statut non pas d'interprètes mais de créateurs, *in vivo*, de leurs propres œuvres (les improvisations, ou *chorus*). Comment, dès lors, peuvent-ils jouer en même temps le génie des anciens et leur propre créativité ? Et quel type de répertoire de références communes peut être engagé par cette relation à trois termes singulière ?

Cette modalité de l'écoute est apparue à l'observation avec l'analyse de l'épreuve de la rampe qui se joue dans un jazz-club marseillais, précédemment décrite : dans ce jazz-club, les jeux avec la rampe sont particulièrement présents, et les passages du statut de simple présent à celui de musicien donnent lieu à de multiples blagues et autres jeux de minimisation. Plus, les auditeurs habitués sont particulièrement attentifs à ce que cette clause soit réalisée par les musiciens : à ceux qui seraient trop tentés par la stratégie de la distanciation, on oppose des rappels à l'ordre qui s'énoncent sous la forme de l'ironie ou de l'agacement quant à un manque d'humilité – « il se prend pour qui, celui-là ? c'est quand même pas Monk ou Parker ! », etc. Ainsi, alors qu'avec le jazz et son centrement sur la création, sur le vif des improvisations, le musicien est institué en créateur, le droit à la grandeur lui est en quelque sorte refusé, car il est réservé aux musiciens du passé : les « maîtres du jazz », qu'on écoute grâce à leurs enregistrements. Il faut préciser que ceci concerne aussi des musiciens qui peuvent être réputés sur le marché international, et non seulement des musiciens locaux comme on pourrait s'y attendre.

Autrement dit, c'est une relation à trois termes qui est en jeu, entre les auditeurs, les musiciens présents, et les grands musiciens de l'histoire du jazz (qui n'ont de présence que comme références communes). Elle prend cette forme : les auditeurs écoutent les musiciens présents jouer avec les procédés d'improvisation dont l'invention est attribuée aux musiciens passés. Sous un autre angle : les musiciens présents s'adressent aux auditeurs en jouant avec ces procédés d'improvisation hérités, qui constituent alors le pivot ou la prise de cette relation triadique. Ce type d'écoute au second degré est manifeste à travers les commentaires *in situ* : les auditeurs habitués reconnaissent et peuvent nommer certains procédés perçus du nom de leur inventeur – il arrive même que les musiciens en jouent, sur le mode du clin d'œil ou de la démonstration de virtuosité. Il est manifeste aussi dans les entretiens des musiciens habitués de ce jazz-club que nous avons pu interroger : aux questions posées sur leur propre style de jeu, ils ne répondent pas par des descriptions techniques ni même des comparaisons combinées, comme on pourrait s'y attendre, mais imman-

quablement par des déclarations d'admiration extensives pour tel ou tel maître du jazz de qui ils auraient « tout appris » – à travers l'imitation des disques, et pour certains anciens, l'assistance à quelques concerts. Ce sont en quelque sorte des musiciens professionnels de type amateur : jouer du jazz est l'une des composantes de leur passion pour les grands du jazz, qu'ils ne prétendent jamais égaler – à vrai dire, la question leur paraît même saugrenue.

Pour conclure, suggérons à nouveau quelques pistes comparatives que cet outil pourrait ouvrir. Quelle forme prend cette écoute au second degré par exemple dans le rap, particulièrement féru de citations chansonnières ? C'est en interrogeant cette modalité de l'écoute, sous la catégorie d'interénonciativité, qu'on a pu établir que le rap en France constitue son espace de référence en suivant tout autant sa généalogie afro-américaine que la tradition (française) de la chanson politique : l'analyse par exemple des usages de la forme de la « lettre au président » conduit à mettre en série Boris Vian, Michel Sardou, Renaud, Lionel D, Fabe et Salif⁸ – depuis novembre 2005, Axiom First. Une autre piste tient au point commun entre rap et jazz, et en fait à toutes les pratiques musicales contemporaines : l'écoute au second degré est fortement configurée depuis l'entre-deux-guerres par le disque, qui constitue la principale technologie de conservation des œuvres musicales, et ce même pour la musique classique, pourtant centrée sur la partition comme dépôt matériel privilégié de l'œuvre des compositeurs – c'est ce qu'Antoine Hennion appelle la « discomorphose » de la musique⁹. On tient là une nouvelle entrée pour interroger cette modalité de l'écoute, dans la mesure où, on le sait, les rapports au disque sont variables : l'écoute comparative extensive que permet la discothèque prend un sens différent des lors qu'avec le disque, ce qui est écouté est, par exemple, l'incarnation vocale par un rappeur d'une politique de la convivialité, l'interprétation de l'œuvre intemporelle d'un compositeur par des musiciens inscrits dans des conventions d'interprétation particulières à leur époque, ou la prestation vive de maîtres du jazz que leur génie a produite dans un studio d'enregistrement ou une salle de concert, et que le disque a immortalisée.

⁸ Pecqueur A., *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*, E.H.E.S.S., Thèse de doctorat de sociologie, Marseille, p. 66-83.

⁹ Saphie Mazonneuve en a étudié la mise en place : *L'invention d'un médium musical : le disque et la musique classique en Europe (1877-1949). Contribution à l'étude de l'émergence de formes et de pratiques culturelles*, Institut européen de Florence, thèse de doctorat, 2003 (à paraître en 2006).