



HAL
open science

DE L'ATTENTE AUX SPECTACLES CULTURELS A LEUR FELICITE-EN-ACTE.

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. DE L'ATTENTE AUX SPECTACLES CULTURELS A LEUR FELICITE-EN-ACTE.. “ La félicité-en-acte d'un concert. Activités musicales contribuant à la réussite d'un moment musical ”, Jul 2008, Paris, France. hal-00572607

HAL Id: hal-00572607

<https://hal.science/hal-00572607v1>

Submitted on 1 Mar 2011

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.

DE L'ATTENTE AUX SPECTACLES CULTURELS A LEUR FELICITE-EN-ACTE. L'EXEMPLE D'UNE SOIREE DE RAP

PECQUEUX ANTHONY

anthonypecqueux@yahoo.fr

Résumé :

Cet article procède à la description d'un spectacle musical de rap, en étant attentif à tous les membres de l'assistance afin de rendre compte de ses publics, qui demeurent peu connus. L'enjeu est également méthodologique : l'auteur s'est limité à la seule observation lors de ce spectacle, dans le but de mettre à l'épreuve cette option méthodologique – interroger sa portée et ses limites.

Notamment, en prenant pour questionnement le trajet qui mènerait des inévitables états d'attente des présents à la potentielle félicité pour eux de l'expérience (ce qui fait de l'expérience un événement), il s'agit de déterminer ce que l'observation et la description sociologiques peuvent dire d'éléments comme l'attente ou la félicité d'un événement, ordinairement considérés comme des états mentaux.

Le rap est l'objet d'une attention relative mais constante de la part des sciences sociales : par exemple en France, dès son apparition au milieu des années 1980 (Bachman, Basier, 1984) et jusqu'à ses plus récents développements¹. Il reste pourtant, de cette pratique culturelle, un pan peu connu et rarement thématiqué en propre : ses publics. La description d'un concert de rap qui suit voudrait contribuer à combler ce manque. Cela amènera à se focaliser sur les publics du rap dans le cas précis d'un concert, c'est-à-dire la rencontre entre une musique, ses praticiens et ses publics ; et à partir d'une méthodologie privilégiée : l'observation directe et son rendu par la description. Cette méthodologie rencontre une tradition fermement ancrée en sciences sociales d'enquêtes de terrain (cf. Céfaï, 2003). Car si les enquêtes par statistiques permettent d'identifier et différencier les publics du rap par leurs propriétés sociales (cf. pour la fréquentation d'un musée de beaux-arts : Passeron, Pedler, 1991), et si les enquêtes par entretiens fournissent des récits d'expériences, voire amènent à en dériver des typologies des modes de fréquentation des spectacles culturels (Djakouane, 2005, à partir des récits de carrière de spectateurs), les publics du rap seront approchés ici à

¹ Ce texte a notamment bénéficié de la lecture stimulante d'Olivier Roueff, qui a permis de très nombreuses améliorations.

partir des comportements que les membres de l'assistance rendent manifestes et adressent aux artistes ou autres présents, en les mettant notamment en regard avec le dispositif tel que les programmeurs l'ont conçu ou les artistes le sollicitent en cours de spectacle.

Le parti pris général consiste à partir de descriptions situées pour comprendre comment se forme un public concret, dans le temps et l'espace d'un concert². Le problème soulevé porte donc sur la descriptibilité de ce type de dispositifs, et la caractérisation de ce qui peut en résulter. Si le spectacle devient pour les participants quelque chose comme un événement, la question est de savoir si c'est une qualification de la situation qui intervient dans la même temporalité, pendant le concert, ou qui ne peut être émise qu'après le concert : s'il s'agit d'un résultat observable ou s'il n'est disponible qu'après-coup, à partir d'entretiens. Y-a-t-il des actions qui signifient « C'est un événement ! », ou n'entend-on que des formulations au passé « C'était un événement ! » ; bref : la qualification d'un spectacle comme événement est-elle un accomplissement pratique, ou ne se réalise-t-elle que discursivement, après l'événement ? L'hypothèse testée ici est qu'on doit pouvoir *décrire*, en partie au moins, *l'accomplissement pratique de la qualification d'un concert comme événement*.

L'enjeu méthodologique de ce papier sera de déterminer jusqu'à quel point la seule description suffit ; en l'occurrence, la description porte sur les diverses activités menées durant le concert par les membres présents (artistes et spectateurs), ainsi que sur le dispositif socio-esthétique engagé par les programmeurs. La finalité recherchée est de parvenir à en faire ressortir la qualification de la réussite de l'événement, retenue sous l'expression de félicité-en-acte³. Le problème abordé est donc celui de la descriptibilité de la félicité : son advenue en actes, lors même de la soirée. Pour le traiter, sera menée la description du concert *Hip-hop non-stop II*, qui s'est déroulé samedi 17 mars 2001 à Marseille dans le complexe culturel Dock des Suds (3^{ème} arrdt) en présence de plusieurs rappeurs et disc-jockeys (DJ)

² Pour des perspectives similaires sur l'objet concert (dans les cas respectivement du jazz et des musiques électroniques), accompagnées de descriptions précises, voir Roueff, 2002 et Sevin, 2005.

³ Le terme de félicité renvoie aux travaux pragmatiques sur le langage, à Austin (1970) en premier lieu : tandis que les énoncés constatifs ont des conditions de vérité (soit le chat est sur le paillason, soit il n'y est pas), les performatifs relèvent de conditions de félicité (ils ne sont ni vrais ni faux, ils réussissent ou échouent). Goffman (1987) a également travaillé la question de la félicité : il s'agit pour lui de « toute disposition qui nous incite à juger les actes verbaux d'un individu comme n'étant pas une manifestation de bizarrerie » (p. 266). Cela correspond au fait que dans la conversation on s'attend à comprendre ce que nous dit autrui (on table généralement sur une relative réussite de la communication, sur une relative compréhension mutuelle). Dans le cas d'un concert, parler de félicité c'est faire le postulat que la plupart de ceux qui participent à une manifestation de ce type s'attendent voire cherchent à ce qu'il s'agisse d'un événement, et pas d'un moment quelconque – en ce sens, les participants tablent sur une relative réussite de l'événement, quitte à devoir réviser leur jugement (et leurs attentes) dans le cours du déroulement du concert.

français⁴. Pour entrer dans cette description la thématique de l'attente est privilégiée, d'une part par réalisme descriptif : on passe beaucoup de temps à attendre à une manifestation culturelle comme un concert, et on a sans doute plus de chances de passer par un état tel que l'attente que par d'autres états impliquant plaisir ou jouissance esthétiques⁵. Cette thématique servirait d'autre part à indiquer un trajet possible, celui qui va d'états d'attente à des actes qui expriment une félicité du concert pour celui qui y participe. En ce sens, il s'agit d'approcher la félicité en décentrant le regard : interroger, plutôt que les conventions expressives de la félicité elles-mêmes, l'une de leurs conditions de possibilité – l'attente.

DECRIRE L'ATTENTE ET LA FELICITE D'UN EVENEMENT

Le cadre problématique, par rapport au spectacle, tient à la question de la possibilité d'une félicité pour les spectateurs, sa disponibilité pour eux et pour un observateur – une félicité qui soit publique, « -en-acte » : descriptible. Par félicité, il ne s'agit pas de statuer sur des états intérieurs, mais de relever les expressions verbales et gestuelles qui signifient, par convention, la félicité de l'expérience – quelles que soient par ailleurs les qualifications que chacun peut donner à ce caractère heureux, réussi du concert : un plaisir esthétique, une évasion par la musique, un enthousiasme pour la sociabilité procurée... Relever les expressions de la félicité, c'est les noter en tant qu'observateur en prenant acte de leur caractère public : relever leur disponibilité pour l'observateur comme pour les autres présents. Cette hypothèse de travail se situe dans le cadre plus général proposé par Patricia Paperman (1992), où elle pose avec force le « *caractère public des émotions* » (p. 102) : ces dernières sont observables, disponibles pour les agents engagés dans une situation sociale. De cette caractéristique, il résulte principalement la valeur prescriptive des émotions, leur dimension d'évaluation morale de la situation (p. 106) : c'est l'enjeu de notre propos qui tente de saisir les actes qui auraient pour signification « Ceci est un événement », les actes qui donnent au concert la dimension d'un événement, qui l'évaluent comme tel.

⁴ Toutes les descriptions réalisées sont issues de ce seul exemple ; mais les remarques et prises de parti descriptives qui suivent sont fondées sur une présence ethnographique à tous les concerts de rap français qui ont eu lieu à Marseille et ses environs entre 1999 et 2002 (soit 37 concerts). Cela constitue le pendant d'un travail doctoral qui a porté sur la relation discographique entre rappers et auditeurs (cf. pour une première ethnographie de concert, Pecqueux, 2003 ; et pour la publication de la thèse, Pecqueux, 2007). Parler par exemple des attentes des spectateurs présents ce soir-là retranscrit l'espace de familiarisation et de comparaison avec la culture du rap à Marseille construit tout au long de ces observations.

⁵ Jean-Louis Fabiani (2002, p. 111) souligne à propos du Festival d'Avignon que ce n'est pas le plaisir qui lie en premier lieu publics et programmeurs, mais un ensemble d'épreuves dont l'ennui, l'attente, etc.

L'hypothèse qui émerge de ce cadre est que *les expressions publiques de félicité* participent directement au (cours du) déroulement du concert. En resserrant la focale : on peut partir du constat ethnographique selon lequel les présents passent du temps à « attendre » quelque chose, et que pendant ce temps ils s'éloignent d'une félicité. En effet, avant et pour qu'il y ait événement il faut souvent d'abord subir un certain nombre d'épreuves, dont attendre ; cela signifie qu'attente et félicité ne sont pas antinomiques mais mutuellement exclusifs (on ne peut expérimenter l'un et l'autre en même temps). Partir de l'entrée descriptive de l'attente pour chercher à décrire la félicité d'un événement, c'est postuler que les états d'attente et de félicité sont envisagés selon le trajet qui peut mener de l'un à l'autre, et que l'attente constitue une des conditions de possibilité de la félicité.

En guise d'entrée dans l'enquête descriptive, la catégorie de l'attente, bien qu'il soit question de réception culturelle, ne recouvre pas tant la notion d'horizon d'attente (cf. Jauss, 1990), que le phénomène concret : l'état général au cours duquel on attend que quelqu'un arrive ou que quelque chose se produise. Il sera question d'une attente prolongée devant la porte de la salle pour accéder au concert. Il sera encore question de personnes qui restent dans les espaces interstitiels (couloirs, bars, etc.), alors que de la musique est exécutée au même moment sur une ou plusieurs scènes : ces personnes attendent également quelque chose, sans qu'on puisse statuer clairement dessus comme dans le cas de l'attente devant l'entrée. Pour autant, la description du dispositif et des actions en situation permet de dessiner un éventail des attentes possibles pour ces personnes : l'important pour nous n'est pas de supposer si elles sont effectivement « dans la tête » des présents, mais de pouvoir décrire si et comment elles sont prises en charge par le dispositif, en tant qu'attentes pragmatiques diversement actualisées. Bref : vis-à-vis de l'attente (comme des autres descriptions d'ailleurs), des hypothèses seront proposées quant au contenu des attentes qui organisent les présences, mais sur la seule base de la description conjointe du dispositif offert aux présents et des actions de ces derniers.

Attentes du concert

Un point de départ est la définition que Wittgenstein donne de l'attente en tant qu'*état* : « *L'attente, est au sens grammatical, un état ; tel que : être d'une opinion, espérer quelque chose, savoir quelque chose, pouvoir quelque chose* » (Wittgenstein, 1961, p. 283, § 572). Cet état est caractérisé par son *enchâssement dans une situation* : « *Une attente est enveloppée dans la situation dont elle naît. L'attente d'une explosion peut par exemple naître d'une situation dans laquelle on peut s'attendre à une explosion* » (p. 284, § 581). Vincent

Descombes (1996, p. 81-89) a discuté les traits saillants de cette définition, principalement en explicitant l'attente comme *participation à l'institution du rendez-vous*, qui comprend un système de rôles complémentaires⁶. Dans le cas d'un concert, à partir de la forme logique dégagée par Descombes, « B est attendu par A » : si A désigne les spectateurs⁷, qu'en est-il de B : les artistes, le spectacle, ou quelque chose de supérieur, comme une « cause » de la présence au concert ? Proposons deux réponses à titre d'hypothèses de travail que l'enquête descriptive devra éprouver.

Selon la première option, ce qui est attendu correspond à une formulation qui contient et les artistes et le dispositif spectaculaire : « la musique exécutée sur scène ». L'expression recouvre l'ensemble des pièces musicales jouées par des artistes présents en chair et en os, ainsi que leur écoute par les spectateurs. Cette solution commode permet de ne pas choisir entre musique, artiste, etc. (attendrait-on plutôt l'artiste, le type de musique qu'il joue...). En même temps c'est une solution qui oblige à réaliser des inférences sur les attentes des spectateurs, invérifiables par le seul moyen de la description. Le risque est d'autant plus grand que les attentes décidées par le chercheur soient différentes de celles que les spectateurs auraient formulées.

La seconde option postule que ce qui est attendu dépasse la seule « musique » et concerne l'événement dans son ensemble, précisément que l'événement en soit un : sous-entendu réussi. Cette option est plus exigeante que la précédente dans la mesure où elle implique qu'on puisse décrire la réussite d'un événement, sa *félicité* – que ce soit un phénomène comme on l'a proposé ci-dessus, expressif et public. Inversement, c'est une option moins exigeante au plan interprétatif puisqu'elle ne nécessite pas d'attribuer des états mentaux (croyances, désirs, etc.) à autrui. C'est cette seconde option qui émergera, au terme de la mise à l'épreuve descriptive des deux options, comme la mieux appariée au protocole d'enquête établi.

Quant au dispositif d'enquête appliqué, il consiste en une classique présence ethnographique sur le terrain : un observateur participant, déployant son regard et notant le plus d'éléments possible. Cela signifie notamment qu'aucun entretien n'a été effectué, ni

⁶ Plusieurs des implications de la participation à l'institution du rendez-vous, que Descombes décline, ont des répercussions sur la descriptibilité de l'attente. D'une part le fait que l'attente se conjugue à la voix passive. Sa forme logique correspond à « B est attendu par A », puisque l'attente est une relation vectorielle et hiérarchique de A à B. D'autre part, l'attente constitue un système de deux activités en relation : ce que fait présentement A, et ce qu'il escompte (que le rendez-vous avec B ait lieu). Dans cette perspective, l'attente ne correspond pas à du « temps à remplir », mais d'un côté à du temps déjà rempli par l'activité présente et la potentialité d'actualisation de ce qui est attendu ; et de l'autre côté, à la projection vers un autre remplissement.

⁷ Pour une histoire des postures de spectateur et de son institution, cf. Ruby, 2002.

pendant ni après le concert⁸. Le défi méthodologique consiste à se limiter volontairement à la description afin d'éprouver jusqu'à quel point elle peut équiper le sociologue dans ce type de situations, et selon la problématique assignée. Jusqu'où peut-elle mener en termes de support pour l'analyse, à en rester strictement à ce qui est observable : en s'efforçant de ne rien importer qui ne serait pas un comportement ou une formulation disponibles publiquement – un phénomène observable ? Car le parti est pris de ne pas chercher à reconstituer des états mentaux qui ne seraient pas observables – signifiés dans le cours d'action par les agents. Les « actions » peuvent être « expressives » au point de donner à voir quelque chose comme une intention, une émotion, une croyance, une attente, etc. (Taylor, 1997) : c'est la seule modalité sous laquelle on s'autorise à envisager des états mentaux⁹.

UNE ATTENTE PROLONGEE : (DES)ORDRE LOCAL

Un cas particulier des phases d'attente au concert, la file, fournit une première entrée dans la description. D'une part son statut dans le dispositif y rend le phénomène d'attente particulièrement saillant : on se situe avant l'entrée dans la salle, au seuil de la situation (cf. Turner, 1990) et l'action de la file est presque entièrement définie par l'attente (alors que les attentes présentées ultérieurement s'insèrent dans des configurations d'activités où l'attente coexiste avec d'autres finalités). D'autre part, la file d'attente a bénéficié de nombreux travaux et discussions, principalement de la part des ethnométhodologues, ce qui offre un espace de comparaison¹⁰.

Avant cela, il est nécessaire de préciser le spectacle musical qui est la base sur laquelle j'indexe les descriptions et analyses : *Hip-hop non-stop II*, un samedi soir de mars 2001, à

⁸ Au-delà du parti pris pour ce texte, il y a également la difficulté matérielle pour mener des entretiens. Pendant le spectacle, le bruit oblige l'observateur qui veut prendre contact à s'approcher des spectateurs de manière peu acceptable pour l'étranger qu'est le sociologue. Après le spectacle cela signifierait suivre des présents pour établir un contact avec eux, ce qui renvoie aux mêmes difficultés. Wenceslas Lizé (2006) emploie une méthode originale : suivre un groupe d'amateurs de jazz qui vont aux concerts ensemble et enregistrer leurs échanges. Il obtient ainsi un matériau langagier de premier choix pour accompagner ses descriptions de concerts.

⁹ Il faut préciser ici pourquoi la thématique de l'attente est préférée à la notion d'horizon d'attente. Celle-ci a été transférée de son cadre herméneutique d'origine pour traiter la problématique de la réception culturelle, où elle figure un ensemble de prédispositions pour tel genre culturel et pour tel mode typique de fréquentation de ce genre. Notre approche processuelle, centrée sur le déroulement local des situations, fait au contraire de l'attente une relation vectorielle et hiérarchique dont le contenu particulier n'est pas déterminé à l'avance. Cela signifie que le contenu de l'attente, non déterminé à l'avance, spécifie si l'on veut l'horizon d'attente générique ou typologique.

¹⁰ Cf. Watson, 1994, p. 171-176, pour une présentation des types de questions que la file pose. Celles-ci s'inscrivent dans la continuité des travaux de Sacks sur l'analyse de conversation, qui portent sur l'organisation séquentielle des activités et qui reposent sur l'idée que les catégories ne sont pas tant des classes d'appartenance sollicitées en contexte, que des schèmes méthodiques d'organisation séquentielle des activités. Dans le cas qui nous occupe, ce sont les catégories premier / dernier de la file, et leur reconnaissance, qui instituent la file en tant que telle pour ses participants et qui organisent l'ordre que la file accomplit localement.

Marseille dans un complexe culturel (le Dock des Suds) situé dans d'anciens hangars industriels et moyennant l'acquiescement d'un droit d'entrée d'environ quinze euros. L'intitulé de la soirée (qui n'est pas un nom de groupe ou d'artiste comme c'est souvent le cas pour un concert, mais un titre donné à un ensemble de performances musicales), est explicité dans les publicités par les noms des artistes présents : d'abord des DJ, ensuite seulement des rappeurs ; ainsi que par la durée : de 22 heures jusqu'à l'aube. Par la plasticité temporelle et la prépondérance donnée aux DJ, ce « concert » semble se rapprocher d'une configuration de « boîte de nuit » ; cependant, l'ambiguïté demeure du fait que sont annoncés des chanteurs – on verra que cette ambiguïté structure l'ensemble du dispositif¹¹.

Du point de vue de l'attente : une telle manifestation culturelle programmant plusieurs milliers de présents, les spectateurs doivent déjà évaluer la « bonne heure » à laquelle se présenter à l'entrée s'ils veulent éviter de trop attendre aux abords de la salle. Deux principes plus ou moins contradictoires suivant les situations peuvent guider la réalisation de cette compétence de base (arriver à la bonne heure) pour celui qui veut figurer comme spectateur habitué et habile¹² : d'un côté, ne pas trop attendre ; de l'autre, ne rien rater du début. L'ambiguïté relevée sur l'affiche rend difficiles la qualification précise de la manifestation proposée, et par conséquent la réalisation assurée de cette compétence. En effet, pour ceux qui retiennent la typification de la soirée selon le modèle de la boîte de nuit, les contraintes horaires sont plus souples : ils pourront arriver entre 22 heures et l'aube. Alors que pour ceux qui retiennent la typification comme spectacle avec chanteurs : ils se rattachent à un dispositif de concert où ces contraintes constituent un paramètre plus rigide, l'arrivée sur les lieux se situera plutôt entre 21 heures 30 et 22 heures 30. Or ce soir-là, se présenter à l'entrée du Dock des Suds vers 22 heures n'a permis d'y entrer qu'aux alentours de minuit : soit, pour une centaine de personnes, deux heures d'attente avant d'accéder au spectacle.

Cette situation est due à un blocage du service d'ordre de la manifestation, qui a déployé des grilles perpendiculairement à la file afin d'interrompre le passage. La file s'agrandit au fur et à mesure jusqu'à occuper en partie la chaussée (interdite à la circulation en raison du concert). Les membres du service d'ordre ainsi que les grilles figurent les dépositaires de l'ordre moral de ce « *seuil liminal* » (Turner, *op. cit.*) ; ordre que ceux qui

¹¹ Une telle affiche est ambiguë pour les familiers des annonces de soirées rap : ils sont habitués à se rendre soit à des « concerts » (un artiste ou un groupe d'artistes réalisant une performance de rap, sur le modèle des artistes de variétés), soit à des performances de DJ (qui diffusent des disques de rap et de genres connexes dans le but de faire danser les présents, sur le modèle plutôt des boîtes de nuit). Ici, les deux s'imbriquent sans qu'on puisse statuer.

¹² Compétence ordinaire pour les spectacles culturels qui ont un commencement assigné préalablement : par exemple, pour un film au cinéma, il faut compter avec l'horaire du film, l'attractivité du lieu, le goût (ou l'aversion) pour les publicités d'avant-projection, etc.

attendent d'entrer reproduisent et ratifient en formant une file d'attente. Le blocage est d'abord ressenti comme normal par un spectateur habitué, puisque le filtrage à distance de l'entrée effective est devenu systématique, notamment pour une fouille sommaire. Mais au bout de quelques minutes, suite à l'absence manifeste d'évolution, cette situation devient anormale et problématique pour la visée commune, l'entrée dans la salle. La file d'attente n'est conçue par ses membres comme un ordre moral normal que pour autant qu'elle évolue, même de façon minimale ; si personne n'entre, la file ne remplit pas ses conditions d'acceptabilité. De plus, le blocage actuel n'est accompagné d'aucune explication par les membres du service d'ordre. C'est dire qu'au début cette file d'attente fonctionne normalement, en donnant naissance à la production locale d'un ordre ; mais devant son inefficacité, divers comportements s'expriment depuis la remise en cause de l'institution qu'est la file, jusqu'à la production d'une forme de désordre.

Accomplissement local de la visée commune

Des protestations se font entendre, sans que disparaisse la visée : personne par exemple ne réclame de remboursement, d'autant qu'on entend le spectacle se dérouler. On assiste du coup à des signes ostensifs qui indiquent que les participants à la file commencent à douter de son efficacité. Des personnes portent des regards répétés sur leur montre ; certaines laissent échapper de longs souffles de lassitude ; ou soulagent leur jambe d'appui, fatiguée par la station prolongée, en basculant sur l'autre jambe ou en effectuant quelques étirements ; d'autres portent un regard inquisiteur vers l'avant de la file, espérant déceler une évolution. Ces comportements représentent quelques échantillons des gestes qui expriment l'attente : échantillons d'un être-attendant¹³. L'affaiblissement de la confiance envers la file se perçoit plutôt dans la répétition dans un court laps de temps de ces comportements ; en effet, la répétition induit une émotion particulière : l'exaspération, comme « impuissance *devant une persistance* » (Stavo-Debaugé, 2003, p. 355). Elle se lit par exemple dans les regards portés sur l'avant de la file : l'inquisition devient progressivement exaspération.

L'exaspération s'observe en outre à travers des débuts de formulations de plainte : en aparté en direction du voisin avec qui l'on est venu, mais d'une voix suffisamment forte pour donner lieu à des reprises (approbations, continuations, reformulations) de la part des voisins

¹³ Pour Descombes (1996, p. 82-3), il est difficile de déterminer si l'attente est chose physique ou mentale : d'un côté, il faut certes être au bon moment au bon endroit, mais il n'y a aucun geste spécifique à actualiser pour être dit « attendant ». De l'autre côté, A peut penser à B, mais il peut aussi bien lire un magazine. Les dernières descriptions tendent à infirmer cette indécision : des gestes seraient suffisants dans certains cas, au moins pour être dit « attendant ». Le modèle perceptif emprunté à Polanyi et présenté *infra*, en distinguant entre différents types de conscience dans une même situation, offre des solutions locales à ce problème de description.

de file, étrangers avec qui l'on partage ce moment d'attente¹⁴ ; voire, d'une voix suffisamment forte pour donner lieu à des débuts de formulations d'une plainte collective. En témoignant de l'exaspération de chacun, ces bribes de plainte collective donnent une consistance partagée à cette émotion : elles sont ainsi susceptibles de faire sauter le verrou de l'impuissance que traduit l'exaspération, pour mener vers une action collective.

Une telle action collective émerge de solutions promues par des petits collectifs : un groupe essaie une « bourrade » soudaine. Les membres du service d'ordre répondent par une « contre-bourrade » et annulent ainsi les effets escomptés. Plus tard, une seconde option est éprouvée par un autre groupe : la bourrade progressive et continue ; cette solution plus longue se révèle au final plus efficace. Pourtant au début, les autres attendants la sanctionnent par des réprobations, dans la mesure où elle tend à faire disparaître l'ordre local mais stagnant de la file. Les réprobations s'arrêtent à partir du moment où il est manifeste pour le plus grand nombre que sans cette solution la situation n'évoluerait pas, puisque personne n'entre. Rod Watson (*op. cit.*, p. 173) montre avec acuité que la file implique « *que les participants procèdent à une analyse proxémique de sens commun de l'espace social* » (avancer quand l'occasion se présente, surveiller la direction et la tête de la file, etc.). En l'occurrence, une telle analyse amène la plupart à ratifier voire participer à la bourrade progressive et continue.

Car l'ordre de la file n'est en outre pas complètement perdu (on avance plus ou moins selon sa position initiale) et si cette solution pratique ne permet pas encore d'entrer, au moins en fait-elle quelque peu approcher. Maintenir l'institution de la file n'est plus si nécessaire et il est collectivement entendu, par l'expression mutuelle de l'exaspération, que l'attente dure depuis trop longtemps. Ainsi la bourrade progressive et continue s'impose collectivement comme option souhaitable. Même si tous n'y participent pas (certains se contentent de se laisser porter par le flux occasionné), on peut la qualifier d'action collective. Les membres du service d'ordre tentent au début de repousser les effets de la bourrade mais finissent par laisser passer les attendants, en conjuguant leurs efforts pour que cette entrée se fasse dans les meilleures conditions de sécurité possibles. Cette solution pratique, devenue action collective, occasionne un *désordre local et « ordonné »*, orienté vers/par la visée commune qui se réalise.

¹⁴ En ce sens l'attente, comme la plupart des situations anormales, crée des sociabilités à durée variable – en général, jusqu'au retour de la situation normale.

DISPOSITIFS SPECTACULAIRES ET MODES DE PRESENCE

La file d'attente a placé face à un cas d'attente presque exclusivement défini par l'action d'attendre. En effet, les négociations de l'ordre local sont entièrement indexées à l'anticipation de l'expérience à venir une fois le seuil liminal franchi – une fois atteint l'espace où est censé advenir l'événement et où il se passe quelque chose (qu'on entendait de manière étouffée dans la file). Dans la salle de concert, à continuer à suivre les présents en situation, on se trouve confronté à d'autres formes d'attente qui ont en commun de se dérouler dans les espaces interstitiels de ce complexe, et ne se définissent pas uniquement par ce que l'on note ordinairement comme attente : se reposer, prendre un verre, etc. Avant d'en arriver à ces autres formes d'attente, il faut préciser le déroulement du concert à partir de la découverte progressive des différentes salles qui forment le Dock des Suds, pour qui a attendu dans la file : c'est le mouvement qui consiste à visiter l'espace entier et ses possibles.

A l'intérieur, nombre de spectateurs sont déjà là et occupent l'espace, entièrement accessible, du Dock des Suds¹⁵. Deux à trois milliers de personnes se partagent entre les différents lieux où est proposée de la musique qui est soit exécutée en présence vive de ses interprètes (si on veut bien concevoir un DJ comme un interprète), soit diffusée. Dans le Café Bleu une installation stéréophonique fait entendre du rap américain avec retransmission d'images sur un écran géant ; il sert à la fois de bar et de piste de danse pour quelques personnes. Dans le Café Rouge un DJ soumet aux présents une sélection de disques de R'n'B. La salle est pleine et de nombreux danseurs se sont véritablement ancrés un peu partout. Il y a une scène, qui consiste en une petite estrade non séparée du reste de la salle et entièrement occupée par le matériel nécessaire à un DJ. La scène, seul élément rappelant qu'il s'agit d'une salle de concert, a perdu sa fonction initiale : simplement, le DJ se trouve à une cinquantaine de centimètres au-dessus des présents. Du coup le dispositif socio-technique ressemble à s'y méprendre à celui d'une boîte de nuit.

Dans la salle principale, un autre DJ passe des disques de rap ; même si la visée des artistes est similaire (faire danser les présents), la situation est déjà différente du fait d'une configuration spatiale distincte. Les dimensions ont plus que doublé, celles de l'espace disponible pour les spectateurs, surtout celles de la scène : à plus d'un mètre du sol et tenue à trois mètres de distance de la salle, environ, par des barrières. Cette scène, qui s'étend sur

¹⁵ On dénombre trois salles de spectacle aux jauges et fonctions différentes qui, selon les manifestations, sont plus ou moins accessibles. La salle principale est celle privilégiée pour les concerts. Le Café Rouge est utilisé pour les spectacles impliquant moins de spectateurs (dans ce cas, la salle principale n'est pas accessible). Enfin le Café Bleu n'accueille que rarement des spectacles, il constitue plutôt un lieu de détente, forme de bar musical.

toute la largeur de la salle, est loin d'être entièrement occupée ; le vide qui en résulte est bien encombrant au regard de la visée. En outre, il existe des gradins à l'arrière, ainsi que deux estrades latérales occupées par des gens assis ou debout. Cela fait que l'aspect « salle de concert » ne peut s'éclipser aussi facilement que dans le Café Rouge : il demeure présent de part en part. D'autant plus que le DJ est régulièrement rejoint sur scène par un rappeur qui s'appuie sur les instrumentaux diffusés par le premier pour placer sa voix en rap ; tous les rappeurs annoncés se sont produits sur cette scène. La configuration artistique se rapproche également plus de la forme « concert » ; et si les présents sont plus nombreux que dans le Café Rouge, ce n'est pas le cas des danseurs.

Du « concert » à la soirée : un moment musical à passer ensemble

Premier constat pour ce spectacle : une alternance concert / boîte de nuit émerge d'abord en fonction des salles : concert dans la salle principale, boîte de nuit dans le Café Rouge. Cette alternance répond à l'ambiguïté de la publicité annonçant le spectacle : ceux qui sont venus plus pour l'aspect concert que boîte de nuit se retrouveront adéquatement dans la salle principale ; les autres, à l'inverse, dans l'ambiance du Café Rouge. A quoi s'ajoutent les préférences musicales : plus rap dans une salle, plus R'n'B dans l'autre. Cette alternance, ainsi que les observations menées lors d'autres concerts, inclinent à préférer au terme de « concert », trop centré sur les artistes, celui indigène de *soirée*. Soirée combine de façon adéquate tous les présents (spectateurs, artistes, personnels de renfort, etc.) et insiste sur le caractère événementiel ; on la définira alors comme un *moment musical à passer ensemble*. Abandon de la description sous « concert », abandon similaire de celle sous « spectateurs » : à une soirée il est plus opératoire de retenir des *présents*, qui désignent les membres de la soirée, ceux qui participent à et partagent ce moment musical. Le couple catégoriel concert / spectateurs est centré sur la relation entre un artiste ou une forme artistique et des spectateurs ; celui formé par soirée / présents inclut la sociabilité qui peut advenir pendant ce moment partagé.

Des différentes observations conduites à des soirées de rap il résulte une autre constante, particulièrement intéressante pour le propos : le fait qu'on n'y applaudisse pas mais procède à d'autres sanctions positives. Ce trait, véritable règle constitutive d'un être-présent à une soirée de rap, tend à réduire une dimension essentielle du spectacle : celle du « *faire-sembler* » que les applaudissements cadrent (Goffman, 1991, p. 57 et s.)¹⁶. Les autres

¹⁶ C'est d'autant plus clair dans les situations non définies *a priori* comme spectacles, comme lorsqu'on applaudit au marché le vendeur qui a fait disparaître la tache impossible à enlever avec l'aspirateur qu'il vend à

sanctions positives d'une soirée de rap se décrivent sous deux rubriques principales : faire du bruit (en criant, sifflant, tapant du pied...) et lever les bras en l'air. En engageant le corps en des postures plus contraignantes, ces sanctions se démarquent des applaudissements et de leur clause de qualification de l'événement comme spectacle « artificiel ». Elles entretiennent ainsi la fiction d'une adhésion qui serait moins conventionnelle, plus authentique : réelle et intégrale ; et la fiction concomitante d'un spectacle qui serait plus authentique. Cette fiction n'annule pas la dimension spectaculaire, elle la déplace vers la sphère de la soirée. Car la dimension de spectacle ne disparaît pas ; pour preuve, entre autres : la sanction négative correspondante est la même qu'aux autres spectacles, le silence.

Il faut signaler une seconde alternance : celle entre concert et boîte de nuit dans la seule salle principale, en fonction des moments et dans le cadre d'un mouvement général de stabilisation de l'ensemble du Dock des Suds comme discothèque au fur et à mesure que la nuit avance. Si on veut transformer la salle principale en boîte de nuit, il n'est pas inutile de mettre en place des lumières virevoltantes et multicolores, de disperser des sprays de fumée, etc., mais le problème de la scène doit être résolu¹⁷. Elle est à occuper si l'on veut faire oublier qu'il s'agit d'une scène de concert, tant l'espace disponible présente un vide gênant. Pour cela plusieurs solutions sont mises en œuvre par les programmeurs : il y a d'abord les rappers qui se succèdent, mais le rabattement sur la définition comme concert est alors quasiment automatique. Avec l'avancée dans la soirée ils laisseront la totalité de l'espace aux DJ.

Occuper l'espace scénique : voix, corps, paroles

Du côté des DJ, l'un d'entre eux cherche également à occuper l'espace scénique, d'abord à l'aide de sa voix et des modulations qu'il lui fait subir (rugissements, roulements, cris...) et qu'il place par-dessus la musique diffusée. C'est là son mode ordinaire d'intervention en tant que DJ, animateur de soirées et d'émissions radiophoniques à diffusion et renommée nationales : ce mode d'intervention n'est donc pas conditionné par le présent problème et ne suffit de toute façon pas à occuper l'espace scénique concret. Il réalise ensuite des incursions corporelles au sein de cet espace quand sa présence derrière les platines n'est pas nécessaire : en accomplissant quelques pas de danse. Ces initiatives conduisent à un

un prix modique. L'applaudir fait de sa démonstration un spectacle : on n'a pas vu le « truc » mais on n'y croit pas.

¹⁷ Les gradins et les estrades posent moins de difficultés si l'on garde la comparaison avec la boîte de nuit. Pour les gradins qui servent avant tout de station assise : on trouve dans une discothèque chaises, banquettes et tables afin de se reposer ; quant aux estrades : certaines discothèques disposent de balcons auxquels elles peuvent faire penser.

double-bind, ou injonction paradoxale : chacune d'elles vise à faire oublier la forme concert, mais en tant qu'initiative émanant d'un artiste elle focalise l'attention des présents et rend à nouveau saillant le dispositif spectaculaire. On pourrait formuler le *double-bind* ainsi : « Moi (qui suis artiste), je peux vous dire qu'il n'y a pas d'artistes ici »¹⁸, d'autant plus que ce DJ est connu comme un des premiers et plus médiatiques rappeurs français. Il a d'ailleurs formulé quelque chose d'approchant après le départ des derniers rappeurs : comme les présents ne dansaient pas beaucoup, il a précisé qu'il ne s'agissait pas d'un concert et que lui et les autres artistes étaient seulement là pour passer de la musique. Le statut qu'il utilise pour énoncer ce message correspond à celui d'artiste qu'il veut faire disparaître de la soirée.

Ces initiatives apparaissent en outre comme *double-binds* dans la mesure où elles constituent des techniques d'entretien et de focalisation de l'attention de la part des organisateurs. Ceux-ci s'exposent ainsi au risque de donner prise à une dénonciation du caractère artificiel de la soirée. Une telle critique peut émerger quand les organisateurs se livrent à des interventions parlées à destination des présents, car elles sont souvent (perçues comme) autant d'incitations à se comporter d'une manière plutôt que d'une autre. Un exemple émanant du même DJ quand il prend le micro pour demander aux présents s'ils aiment les cigarettes de haschich, sollicitant par là d'eux une attitude telle que faire du bruit ou lever les bras (en tablant donc sur leur adhésion). Devant les faibles réactions, il demande alors expressément au DJ en charge des platines de « leur passer du son d'chez eux » : celui-ci s'exécute en lançant un tube du rap marseillais qui prend pour thème la consommation de cette substance illicite. Cette fois, à la reconnaissance des premières notes du morceau, de nombreuses sanctions positives sont actionnées : comme si les interventions parlées du DJ étaient vécues comme des artifices dans ce cadre de soirée où l'on vient entendre et sanctionner de la musique, non des paroles.

Cela se serait sans doute passé de manière différente à un spectacle de rappeurs, ou si cette intervention parlée avait été le fait d'un rappeur dans le cadre de son exécution : elle figurerait alors comme partie des paroles d'une chanson, donc comme partie de la musique exécutée sur scène. Sont ici soulignés les différents statuts de la voix que l'on peut rencontrer lors d'un tel spectacle, en fonction de ceux qui la portent et du moment où elle est portée. Les modulations vocales du DJ sur la musique, comme les interventions parlées des rappeurs entre les chansons, participent du spectacle où elles prennent place ; les interventions parlées des DJ entre les musiques, manifestement non.

¹⁸ Ce paradoxe semble avoir été résolu par les DJ des musiques électroniques (cf. Jouvenet, 2001).

LES ATTENDANTS DES ESPACES INTERSTITIELS

Le passage opéré par la description du dispositif spectaculaire, en lien avec les modes de présence de ceux qui participent à cette soirée, permet de mieux saisir la configuration à l'œuvre ; revenons à l'entrée descriptive et problématique de l'attente. Si l'on s'en tient à l'attente identifiée dans la première option de définition de la soirée, comme attente de la musique exécutée sur scène, on peut conclure à ce stade qu'elle est comblée. Et d'autant mieux qu'il y a une continuité de la musique exécutée, dans le temps et dans l'espace (où qu'on soit, on conserve au moins un lien acousmatique avec elle : on l'entend au moins, si on ne voit pas forcément l'exécution) ; et que, par les différentes alternances rencontrées, il y en a « pour tous les goûts ». Toutes les attentes qui auraient pu être formées suite à l'ambiguïté de l'annonce sont comblées, chacun pouvant rencontrer sa bonne musique exécutée sur scène dans les conditions qu'il souhaite : il n'y aurait alors pas lieu de se poser une problématique de l'attente ici. Le problème avec cette option de définition est que l'attente identifiée n'inclut pas tous les présents, dont certains continuent malgré la musique exécutée sur scène d'attendre quelque chose.

En effet, au-delà des salles où de la musique est exécutée sur scène, il reste à décrire celles où d'autres activités sont réalisées : les espaces interstitiels, à savoir les couloirs, les bars, les vestibules, etc. Cette description est rendue nécessaire avec la dénomination sous soirée : à en rester à « concert » on pourrait s'en tenir aux lieux où un concert a lieu, mais « soirée » inclut l'ensemble du dispositif. Ces espaces interstitiels au Dock des Suds se composent notamment de nombreux bancs et chaises, qui se sont retrouvés occupés tout au long de la soirée. Fait surprenant et important quand on a pour entrée descriptive l'attente : qui sont ces agents assis sur des bancs et des chaises dans d'autres lieux que ceux (pourtant nombreux) où est exécutée de la musique, sinon des « attendants » actualisés ? En tous cas, des agents pour qui la scène ne suffit pas, momentanément ou durablement, à combler leur(s) attente(s)¹⁹. Un simple observateur se trouve bien en peine pour énoncer les différents termes de ces attentes ; prenons le risque d'en formuler quelques uns et de les mettre à l'épreuve de leur observabilité.

¹⁹ Ce complexe offre des opportunités particulières pour actualiser des états d'attente, du fait principalement des nombreux espaces interstitiels : il fonctionne comme une « *architecture morale* » (Heurtin, 1994) de la latéralité par rapport à l'activité spectaculaire. D'autres lieux, comme les salles labellisées Zénith, sont plus centrés sur l'activité spectaculaire et ne laissent que peu de passages vers des espaces interstitiels, qui sont en outre faiblement aménagés. Pour autant, ils ne sont pas désertés : les présents doivent alors produire les ressources pour les occuper. Ces lieux soulèvent encore d'autres problèmes : si on comprend celui qui reste le temps du spectacle dans le bar d'où il entend au moins la musique exécutée sur scène, qu'en est-il de celui qui fait de même quand le bar est insonorisé, voire qu'il diffuse une autre musique ?

On pourrait tout d'abord imaginer qu'ils attendent une autre musique exécutée sur scène : cette attente serait une forme de sanction, exprimant une insatisfaction quant à la (aux) musique(s) exécutée(s). Ils pourraient ensuite attendre de partir ; comme pour la précédente se pose la question de l'observabilité de cette attente. Une variante : ils pourraient maintenir quelque temps la présence par l'écoute acousmatique, avant de partir ou de retourner dans une salle. Cette attente-là est observable, elle consiste en une tension sensorielle, plus particulièrement auditive, tournée vers l'extérieur (la salle la plus proche où est exécutée de la musique) : donner des *coups d'oreille* vers la musique à laquelle on n'est pas directement présent. Ils permettent de confirmer, selon la familiarité entretenue avec l'objet, qu'il s'agit du même type de musique, voire du même DJ (dont on reconnaît la technique particulière de frottement des disques, le mode d'intervention vocal proche de la vocifération, etc.) ; de distinguer si un rappeur a pris le micro, etc. Ces coups d'oreille fonctionnent sur le modèle du coup d'œil de David Sudnow (1972) : comme saisie typifiante de la normalité de ce qui est perçu et comme sollicitation d'interaction adressée à autrui. Ici la normalité visée par la saisie typifiante est la continuité ou la conformité de ce qui est entendu : il s'agit de la même musique ou du même type de musique qu'auparavant. Et la sollicitation d'interaction consisterait, en cas de prolongation du coup d'oreille, à provoquer un retour dans une salle. L'observabilité de cette variante permet de comprendre le premier terme évoqué pour l'attente, celui d'une autre musique exécutée sur scène : on pourrait l'entendre en actionnant des coups d'oreille.

Ces personnes pourraient encore attendre que le Dock des Suds désemplisse afin d'avoir plus d'espace pour danser ou apprécier la musique : avec l'avancée dans la nuit toutes les salles se vident peu à peu, mais pas les bancs. Si peu de relevés ethnographiques font état d'une clause de « non-proxémique » pour les participants de ce type de spectacles, retenons la possibilité que certains veuillent temporairement se soulager d'une proximité des corps jugée pesante. Enfin, on peut penser que ces personnes récupèrent d'une fatigue actuelle en se rafraîchissant, en reposant ces jambes usées d'avoir supporté un corps attendant devant l'entrée pendant deux heures, un corps dansant, etc. Ou simplement un corps qui a suivi pendant quelques heures un spectacle, avec ce que cela implique de station debout et de sens en éveil (ouïe, mais aussi vision voire toucher ; tous sens dirigés vers la scène et les autres présents). Cela est à nouveau observable dans les attitudes relâchées des attendants, surtout ceux assis dont les jambes sont ballantes et dont le maintien de soi est d'une manière générale très lâche : certains prennent l'appui d'un bras pour soutenir leur tête, d'autres la laissent

tomber en arrière (alors que le reste du corps est calé au fond d'un fauteuil de jardin en plastique blanc). Le corps est déposé sur la chaise ou le banc, en attente d'être reposé.

Le dispositif d'enquête se limitant à l'observation, on ne saurait faire dériver de quelques attitudes observables d'attentes, et d'autres supposées, des conclusions quant à la « vraie attente ». On peut par contre constater que chacune des propositions dégagées contribue à donner corps à l'idée qu'à certains moments, parfois souvent, les spectacles culturels ne répondent pas aux attentes formées vis-à-vis d'eux et qu'on se retrouve dès lors dans des états d'attente. Si la première option retenue pour caractériser l'attente, celle de la musique exécutée sur scène, n'est pas en mesure de rendre compte des attendants des espaces interstitiels, il faut chercher à éprouver la seconde hypothèse, qui postule que l'attente principale à la soirée est celle de la félicité de l'événement.

Dans cette optique, si les présents prennent part à l'institution d'un rendez-vous, c'est parce qu'il est censé avoir lieu avec un *événement musical* et non un seul moment musical (comme a été définie la soirée). Cette hypothèse nécessite de passer par de plus longs détours descriptifs avant de prétendre atteindre quelque chose qu'on puisse qualifier de félicité de la soirée – il est entendu qu'on ne se contentera pas d'un vague « j'ai vu un sourire sur un visage ». Le premier détour est celui qui permet de statuer sur une relation collective entre tous les présents (artistes et spectateurs) : sur le fait qu'ils partagent un même monde. Parler d'un événement réussi ou de sa félicité ne peut être le fait d'individus isolés (« *pour moi*, c'est un événement »), mais doit résulter d'une qualification collective : « c'est un événement ». C'est pourquoi il faut pouvoir décrire une relation collective. Dans le cadre problématique d'une anthropologie de l'apparition, Elisabeth Claverie s'intéresse au fait qu'à certains moments les participants à un pèlerinage puissent partager un même monde avec une entité telle que la Vierge (peu importe si ce monde est fictif ou illusoire), et à d'autres moments rester comme étrangères, sourdes les unes aux autres. Sont avant tout en jeu les dispositifs de passage entre ces mondes (dont l'un est réversible et l'autre irréversible), ce qu'elle nomme « *relation d'audibilité* » (Claverie, 1991, p. 172-173). La présence d'une telle relation à la soirée impliquerait justement qu'il s'y passe quelque chose de collectif.

Une relation d'audibilité s'y institue si l'on veut bien considérer qu'elle présente dans ce vaste complexe culturel une clause de souplesse : elle peut être individuelle et/ou collective, momentanée et/ou durable. Par exemple dans le Café Rouge, la relation d'audibilité s'établit assez facilement et durablement pour ceux qui passent leur temps à danser ; de manière plus momentanée pour les danseurs occasionnels ; de manière momentanée et durable pour les danseurs occasionnels qui répètent régulièrement leur saisie de l'occasion. Dans la salle

principale la possibilité d'une relation d'audibilité se heurte au *double-bind* (ceci est/n'est pas un artiste). Les artistes le résolvent sans doute au moment où ils opèrent une occupation collective et festive de l'espace scénique reconnu comme problématique ; c'est-à-dire quand les accompagnateurs sur le côté, comme les DJ derrière les platines²⁰, se placent au centre de la scène et l'occupent par une chorégraphie désordonnée. Ils n'occupent plus cet espace en tant qu'artistes, puisque des non-artistes (les accompagnateurs) se joignent à eux : ce n'est plus un critère de compétence qui fonde l'autorisation à en être, mais la seule volonté d'y être. De piètres danseurs y côtoient des professionnels dans un ballet hétéroclite qui n'exige pas de se focaliser dessus : qui n'est plus à strictement parler une intervention artiste. C'est dire qu'il y a résolution aussi parce que l'intervention n'en est pas une : ce n'est pas au sens fort une initiative, ce n'est donc pas thématiquement par les présents comme technique d'entretien et de focalisation de leur attention. Cette résolution du paradoxe a sans doute favorisé une résolution équivalente pour les présents puisqu'on constate plus de danseurs et en même temps, moins de présents (ceux pour qui cette résolution est insuffisante ou insatisfaisante ont pu partir).

L'attente comme conscience subsidiaire de la félicité

Pour autant la relation d'audibilité ne répond toujours pas au problème des attendants des espaces interstitiels, à moins de les considérer comme exclus et par là d'abandonner le postulat d'un principe commun. Une manière de rendre compte de cette délicate catégorie viendrait du vocabulaire descriptif proposé par le philosophe Michael Polanyi. Il propose de distinguer entre deux types de conscience pour une même activité : l'une focale, l'autre subsidiaire (ou périphérique) tout en restant une forme de conscience (sans être inconsciente). Il prend l'exemple du clou à enfoncer avec un marteau : en se livrant à cette activité, on focalise son attention perceptive sur le clou et le marteau mais d'autres événements entrent dans le champ de la conscience, par exemple les sensations sur la paume de la main à chaque coup porté. C'est pour déterminer la prise en compte de ces sensations qu'il introduit la notion de conscience subsidiaire : « *J'ai une conscience subsidiaire de la sensation sur la paume de ma main qui se fonde dans ma conscience focale de mon action d'enfoncer un clou* » (Polanyi, 1974, p. 55). La différence entre ces deux types de conscience n'est pas d'intensité, on n'a pas plus ou moins conscience selon qu'elle soit focale ou subsidiaire ; la différence est de hiérarchie : dans l'action globale d'enfoncer un clou, une priorité hiérarchique est dévolue à

²⁰ A l'exception du DJ en charge des platines. Les accompagnateurs sont quelques personnes présentes, visibles depuis la salle, mais qui ne sont là pour aucune compétence particulière, du moins manifestée.

l'attention au marteau et au clou par rapport à celle qui se porte sur les sensations dans la paume.

Il faut encore prendre en compte la familiarité entretenue avec l'objet (Thévenot, 1994) pour pouvoir par l'observation déterminer la hiérarchie : entre un menuisier pour qui le marteau constitue un prolongement de la main et un bricoleur occasionnel pour qui il représente un danger potentiel, les éléments entrant dans les champs de conscience divergent. Il est inutile ici de détailler plus avant cette perspective. L'idée de formes de conscience distinctes et hiérarchisées au sein d'une même activité, en fonction de la situation et de la familiarité entretenue avec ses traits particuliers, devrait suffire pour décrire les attendants et du coup les inclure dans l'hypothèse de l'attente de la félicité. Le vocabulaire de Polanyi ne donne pas accès à des contenus de conscience mais à des *consciencences-en-acte* : sa perspective lie indissolublement perception et action, et c'est l'action située qui permet de décrire la perception – ce qui est cherché pour la félicité. C'est pourquoi il est intéressant de tester ce vocabulaire pour décrire l'ensemble des présents, en considérant la promesse faite par cette manifestation culturelle – promesse de félicité²¹ dont chacun attendrait la réalisation – comme intégrée dans l'appréhension de l'expérience par tous les présents sous la forme d'une conscience subsidiaire.

La conscience subsidiaire de la félicité à venir devient focale quand elle est réalisée : elle représente alors la félicité-en-acte de la soirée pour ses présents/participants. Avant de prétendre en arriver là, il faut déjà pouvoir décrire les consciences focale et subsidiaire pour chacun des types de présents identifiés jusqu'à présent. Pour les attendants des espaces interstitiels : ils ont une conscience focale de leur attente du moment (attente d'une autre musique exécutée sur scène, de partir, d'un désemplissement, de récupérer d'une fatigue...) et une conscience subsidiaire d'attendre l'actualisation de la félicité de la soirée. S'ils discutent, ou vident tranquillement un verre : ils ont une conscience focale de cette activité présente, et une conscience subsidiaire de leur attente du moment *et* de la promesse de félicité. Ceux qui attendent de partir semblent ne plus rien attendre de la soirée – à moins que : peut-être attendent-ils une bonne raison de réviser leur décision, dans la mesure où ils n'auraient pas encore ou pas assez expérimenté la félicité-en-acte de la soirée.

²¹ Promesse de félicité ou félicité à venir : à nouveau, si attendre c'est bien participer à l'institution du rendez-vous, alors les présents ont rendez-vous avec l'événement, sa félicité.

VERS LA FELICITE-EN-ACTE DE LA SOIREE

Pour ceux, dans les salles, que l'on voit suivre les artistes qui évoluent sur scène : ils ont une conscience focale de la musique exécutée sur scène et la même conscience subsidiaire que les autres – attente de réalisation de la félicité de la soirée. D'autres ne se focalisent pas présentement sur la musique exécutée sur scène : ils peuvent s'offrir ou préférer une latéralité, telle que confectionner une cigarette (de haschich), discuter avec une connaissance, chercher un ami parmi les présents, etc.²² Par exemple : ceux qui discutent ont une conscience focale de leur conversation, et une conscience subsidiaire de la musique exécutée sur scène *et* de l'attente de la félicité de la soirée. S'ils discutent de la musique ou de la félicité qui n'advient pas, musique ou félicité forment le sujet de leur attention focale mais la conscience de ces éléments est à ce moment subsidiaire (pendant qu'ils en parlent ils ne peuvent les vivre).

Les dansants ont une conscience focale de danser, où la danse se définirait par « corrélation vécue comme harmonieuse entre la musique et le corps ». En ce sens, la musique exécutée sur scène est contenue dans l'action des danseurs, dans leur conscience focale. Le fait que la corrélation soit vécue comme harmonieuse, même si elle a pu passer par des tâtonnements, implique quelque chose en plus dans la conscience focale : la danse apparaît ici comme une manifestation corporelle de la félicité de la soirée pour les dansants²³ (aussi pour les DJ, pour qui le fait que des gens dansent est un critère de réussite de leur performance). Par conséquent, dansants et DJ participent à un même monde, du moins à une même temporalité qui est celle de l'événement et qui se construit en partie contre celle du monde extérieur. Une temporalité au sein de laquelle on peut danser pendant des heures, et les DJ passer des disques, sans éprouver de fatigue ou sans que la fatigue soit une clause nécessaire pour quitter ce temps. La conscience subsidiaire des dansants porte sur la salle entière : les autres présents afin de ne pas créer de bousculade ; le DJ afin de vérifier la continuité de ses gestes (de sa présence à la musique et de son action sur elle) ; les lumières et autres éléments du dispositif technique ; etc.

Conclure, du fait de la danse, la participation à une même temporalité que les DJ ne signifie pas qu'ils partagent des contenus de conscience (formulables par les acteurs ou

²² La latéralité ne recouvre pas l'ennui ou l'indifférence, également présents dans un tel dispositif ; elle correspond au constat ethnographique selon lequel un spectateur ne peut être, physiquement comme moralement, le spectateur continûment attentif dont parlent certains comptes-rendus (cf. Pecqueux, 2003).

²³ Cette formulation mérite des précisions dans la mesure où les tâtonnements, les arrêts..., marquent des degrés dans la félicité, son advenue et son maintien. Et cela soulève des problèmes intéressants : l'arrêt de la danse est-elle l'arrêt de la félicité – la félicité est-elle une chose qui s'arrête, reprend ? Ce serait opter pour un sens faible de la félicité ; en même temps, ce sont là les limites de la démarche descriptive : on ne peut en dire plus.

décidés par un observateur). Dans la perspective engagée, ce sont les implications de la description de leur activité focale, la danse. On commence à voir en quoi le modèle descriptif de Polanyi permet de rendre opératoire une explication dans les termes de l'hypothèse de la félicité de la soirée : de vérifier par l'observabilité de certains comportements que cette hypothèse fonctionne bien. En effet, tous les présents se laissent décrire dans ces termes, ce qui ouvre l'espace pour une analyse où figure le principe supérieur commun dégagé. Il reste à fournir d'autres exemples afin de mieux cerner la félicité-en-acte de la soirée dans ce cas. Par exemple, si l'une des ambitions consiste à réunir tous les présents sur une même scène descriptive, il faudrait pouvoir dire ce que serait la félicité pour les artistes : on a déjà évoqué leur visée en tant que DJ, faire danser les présents ; c'est également celle des rappeurs dans ce cadre de soirée. Ils pourraient encore viser de contenter musicalement les présents, comme semble le dire un rappeur dans un magazine spécialisé : « *Tu vois le gars qui te regarde dans les yeux avec un grand sourire, et qui bouge la tête, mais jamais le gars ne bougera les bras* » (*Tracklist* n° 6, avril-mai 2002, p. 51). Percevoir dans certaines attitudes des présents un contentement ou un plaisir musical serait ainsi une seconde visée des artistes pour la soirée, mais la réussite de visées ne s'identifie pas à la félicité.

On a soutenu que les dansants et les DJ partageaient un même monde : il n'est pas nécessaire que les DJ partagent cette temporalité pour que du point de vue des dansants, tous partagent la même temporalité. Tout comme il n'est pas nécessaire pour la félicité de la soirée que les artistes expérimentent une félicité : la soirée peut être pour eux routinière, fatigante, ennuyante, etc. Par contre, il leur faut actualiser un minimum de gestes à destination des présents tels que sourire, les regarder, leur parler ; ***avoir des gestes envers eux***, qui contribuent à une forme de communication et offrent aux présents des ressources pour qu'ils puissent percevoir un partage. Une première approche de la félicité pour les artistes à cette soirée était la résolution du *double-bind*. Avec l'occupation festive de la scène, non fondée sur la compétence, les artistes ne font pas que résoudre pratiquement leur problème : ils expérimentent la félicité d'être ensemble sur scène. Cette félicité ostensible devient publique : elle ne saurait être une seule satisfaction personnelle mais consiste en un partage avec les présents. Elle devient la félicité-en-acte de la soirée, pour les artistes et avec les présents.

Comme on pouvait s'y attendre, la félicité se décline de différentes manières selon les situations et les agents impliqués ; cela ne réduit pas son caractère commun mais situe la félicité dans des expériences particulières. On a parlé pour le moment de félicité pour les dansants et les artistes ; comme cela ne semble pas possible pour les attendants des espaces interstitiels, il faut encore au moins se demander ce qu'il en est pour les « simples présents » :

qui se contentent de suivre une soirée, soit la plupart des présents ce soir-là. Peuvent-ils vivre une félicité de la soirée qui soit descriptible ? Parmi ces présents « ordinaires », prenons pour exemple ceux qui chantent-avec les artistes. Il arrive en effet que les rappeurs sollicitent la participation des présents : à travers des sanctions bruyantes et des jeux à partir de celles-ci (la partie gauche des présents doit actualiser tel bruit, la partie droite tel autre...). Une sollicitation consiste à *chanter-avec* les rappeurs ; en l'occurrence, un chanteur de R'n'B interprète dans la salle principale deux de ses tubes du moment en alternant parties chantées et blancs, que les présents sont invités à remplir par leur connaissance des paroles et leur compétence en chant. Cette forme de karaoké souligne plusieurs points intéressants, c'est en premier lieu un geste d'artiste envers les présents : il instaure une communication avec eux et un partage de la responsabilité de l'exécution de la chanson. Ensuite, ceux qui chantent-avec se livrent chacun à une activité singulière, le chant, qui engage le corps en des postures spécifiques par rapport à une simple réalisation langagière (Cheyronnaud, 2002). Encore, cette activité nécessite la coordination de tous ceux qui la réalisent individuellement afin de rendre une copie au 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. Une semblable félicité émerge pour celui qui en suivant la soirée murmure les paroles des disques passés par le DJ, qu'il reconnaît et apprécie particulièrement. Suivre la soirée peut donc mener à une félicité.

LA SOIREE COMME (RENDEZ-VOUS AVEC UN) EVENEMENT CULTUREL

La perspective soutenue et les descriptions menées font émerger le spectacle culturel comme un événement, avec ses caractéristiques. La description a retracé les dynamiques processuelles de cette épreuve qu'est un spectacle culturel : une expérience pouvant, voire devant (pour les participants) occasionner un événement, même si ce n'est pas à chaque fois le cas. Ces remarques finales sont consacrées à présenter, comme autant d'enjeux pour l'analyse, les caractéristiques de l'événement – plus justement : caractéristiques qui sont celles de l'expérience, et de l'événement s'il advient²⁴.

²⁴ « Expérience » au sens de John Dewey, comme la rencontre entre un organisme et un environnement (ici tout autant culturel que spatial ou architectural, et technique). Cela conduit à s'intéresser aux modalités selon lesquelles l'un l'autre se modifient et se structurent mutuellement.

La première est l'*endurabilité* requise des participants d'une telle expérience : leur capacité à endurer – c'est-à-dire le fait qu'avant et pour qu'il y ait événement, il faille d'abord *subir* un certain nombre d'épreuves, dont attendre. Ces épreuves peuvent aller jusqu'au pâtir : l'endurabilité se mue alors en pénibilité. Au moins, elles représentent une forme d'insatisfaction par rapport à l'événement qu'on attend ; et une capacité à endurer les épreuves, même malheureuses, qui sont censées aboutir à une félicité. Par exemple, les attendants devant l'entrée : malgré les deux heures d'attente passées debout sans guère bouger ni possibilité de se soulager (au risque de perdre sa place), ils ne se sont pas départis de leur visée d'entrer ; ils ont enduré. L'endurabilité entre en résonance avec ce que L. Quéré nomme « *passibilité* » : ce « *qui fait de la confrontation aux événements une épreuve, c'est-à-dire une traversée dans laquelle celui à qui l'événement arrive s'expose, court des risques, voire des dangers, met en jeu son self.* » (Quéré, 2002, p. 139-140).

Une telle dimension, qu'Antoine Hennion qualifie de « mise à disposition de soi et des choses, appuyé sur des entraînements, des techniques, des collectifs, pour que puisse arriver quelque chose » (Hennion, 2009, p. 61), ressortit centralement du spectacle alors qu'il continue à être souvent appréhendé dans son unique aspect festif. Les spectacles culturels ne contiennent pas forcément le plaisir au titre de leurs clauses premières ; par contre, ils requièrent de l'endurabilité de la part des présents et s'orientent vers leur félicité, ce qui recouvre en partie des formes de plaisir. Cela signifie que plaisir et réussite ne figurent qu'au titre de potentialité ; l'effectivité, c'est la nécessité de passer par des moments au cours desquels on endure. Il s'agit des moments d'attente, également de ceux d'ennui, d'indifférence ou de latéralité par rapport au suivi de la musique exécutée sur scène. L'autre point déterminant à souligner quant à l'endurabilité concerne le sens de ce qui advient. En effet, ce sens sera modifié, affecté, structuré, etc., par les épreuves qui ont jalonné l'advenue de l'événement. Pour ne donner qu'un exemple, et puisqu'on ne peut aller plus loin sans solliciter des verbalisations (par entretien) du sens de ce qui advient : la félicité-en-acte de la soirée pour ceux qui ont attendu deux heures avant d'entrer n'est sans doute pas la même que pour ceux qui sont entrés avant le blocage. Pour ceux-là, la félicité pourra être perçue comme un juste retour des choses (« on le mérite bien après ce qu'on a vécu ») ; ou comme revanche sur le service d'ordre, toujours trop répressif ; encore comme justification a posteriori de la venue au concert (« finalement on a bien fait de venir quand même »), etc.

Félicité du temps commun (vécu en commun par les présents) contre endurabilité d'un temps individuel (vécu individuellement par chacun). Afin de ne pas en rester à une opposition trop statique, soulignons que cette différenciation conduit à une autre

caractéristique essentielle de ce type d'expériences : elles se développent selon une *structure temporelle qui contient sa propre contre-structure*. En quoi un tel spectacle peut être qualifié d'« *hétérotopie* » (M. Foucault, 1994) : parce qu'il se présente d'abord comme hétérochronie²⁵. La notion de Foucault devient opératoire dans ce cas à condition d'envisager l'hétérotopie sous un aspect autant temporel que spatial, et de rapprocher l'hétérochronie de la structure temporelle que Turner (*op. cit.*) assigne aux phénomènes rituels, empruntée à Durkheim. Cette lecture de Foucault retient principalement la nécessaire co-existence de temporalités différentes : pour que des moments de temporalité commune adviennent, il leur faut non seulement contraster avec ces autres moments, plus ordinaires, où la temporalité n'est pas partagée ; en outre s'appuyer sur ceux-ci. L'inversion de l'ordre social, ainsi que de sa temporalité, n'est possible que contre et dans l'ordre social. L'attente prend dans ce cadre une forme paradoxale, celle de l'inattendu : tant qu'il advient des choses « attendues », les présents ne sortent pas d'une temporalité routinière et éprouvante ; ils attendent du spectacle ce qu'il peut produire d'inattendu pour qu'il les transporte vers du commun²⁶.

Troisième caractéristique du spectacle culturel : l'événement susceptible d'advenir n'est pas le résultat d'une « production » de la part de ses participants, mais *quelque chose qui* leur arrive, qui *advient de l'expérience en cours* – même si les agents peuvent avoir agi de façon à favoriser l'advenue d'un événement. Par exemple, quand les artistes occupent la scène, il s'agit d'une initiative de leur part ; ce qu'il se passe ensuite leur échappe, principalement qu'il en ait résulté une félicité-en-acte de la soirée (cela aurait aussi bien pu être un échec). Un tel événement n'est donc pas ce genre de choses dont nous pouvons dire qu'il est en notre pouvoir de les produire. C'est pourquoi l'expression félicité-en-acte ne désigne pas uniquement une félicité qui serait produite par des actes, mais une félicité

²⁵ L'hétérotopie désigne des « *sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés* » (p. 755) ; cela implique que cet espace autre soit vécu comme un temps autre, hétérochronie. Une hétérochronie se définit par la co-existence d'un temps traditionnel et d'un temps en « *rupture absolue avec [le] temps traditionnel* » (p. 759). On pourrait également faire travailler indépendamment le concept d'hétérotopie. Une piste serait la dimension de contestation d'une soirée de rap : comme lieu où on peut, impunément et ostensiblement, fumer du haschich et autres substances illicites ; comme lieu où on peut insulter, diffamer, etc. tout aussi librement. On s'oriente vers la soirée comme espace fermé, de contestation. Par exemple, comme dans le cas de l'affaire N.T.M., l'espace « fermé » s'est révélé ouvert aux catégories visées par les paroles injurieuses (des policiers présents pendant un spectacle ont porté plainte). Du coup, cet espace apparaît comme potentiellement public (espace public à accès limité) : espace où l'on doit sinon contrôler ses actions et paroles, du moins accepter de devoir s'en justifier. C'est là que l'hétérotopie prend tout son intérêt : la soirée comme espace de contestation de l'ordre social, alors que cet ordre est peut-être présent sous une de ses formes et s'apprête à rappeler sa supériorité.

²⁶ On voit ici encore que la thématique de l'attente s'avère plus heuristique que celle d'horizon d'attente : tandis que ce dernier est continuellement débordé par l'événement, l'attente comme participation à l'institution du rendez-vous avec l'événement est comblée précisément dans le débordement.

« *accountable* » (Garfinkel, 1967) dans / par des actes : une félicité que certains actes rendent descriptibles, des actes qui expriment la félicité de la soirée pour ceux qui la réalisent.

Si l'événement en tant que tel est surgi, il est des choses plus directement produites par les participants : la hiérarchie et la rationalité de l'événement. C'est la quatrième caractéristique du spectacle culturel comme événement. Elle apparaît dans la ***production endogène, locale de la hiérarchie de la soirée et de sa rationalité*** (ce qui éloigne des descriptions en terme de communauté fusionnelle). La hiérarchie est notamment produite, parmi tous ceux qui endurent, par les attendants des espaces interstitiels : pour eux la soirée implique quelque chose de supérieur à ce qui est déjà le cas, et qui manque. Egalement, par ceux qui expérimentent la félicité-en-acte de la soirée : ils actualisent ce quelque chose de supérieur, qui devient par là consubstantiel à l'événement. La hiérarchie produite localement par les membres participants est observable dans l'attente de la félicité de la soirée ou dans la félicité-en-acte.

Pour la rationalité, elle ressort de la coordination de tous dans/pour l'accomplissement de la hiérarchie. Car même si la félicité de la soirée peut être performée individuellement, cela nécessite à un moment ou un autre une coordination avec les autres individus qui expérimentent la félicité (par exemple, les autres chantants-avec) et avec les artistes. En ce sens, ainsi que par les propriétés d'ordre qu'il manifeste, un spectacle culturel est un événement proprement social. L'événement contient des propriétés de hiérarchie et de rationalité qui lui sont contemporaines ; c'est-à-dire que ces propriétés sont actualisées dans le cours même de l'événement par ceux qui y participent et qui doivent se coordonner à sa présence comme événement : ils y répondent ensemble. Le tableau qui émerge est celui d'une dynamique de la situation : une expérience sociale qui mène ou non à un événement. Cette expérience, comme tout, est eue, advenue, surgie pour un ensemble d'être sociaux qui sont tour à tour agents et patients.

Qualification collective et temporalité partagée

A propos de l'attente, pour conclure : un état enchâssé dans une situation selon Wittgenstein, et une situation qui a pour principale caractéristique ici d'être susceptible de devenir un événement, lequel tient avant tout au surgissement de l'inattendu. Il reste à revenir sur deux points : la descriptibilité de la félicité, et ce qui est partagé à la soirée. Pour le premier problème, la question soulevée était de savoir si l'observation seule permet de décrire la félicité d'un événement : si celle-ci est contemporaine du cours d'action ou lui est postérieure. Peut-on dire quelque chose comme « *J'y suis* », si on actualise la formule du

témoignage dégagée par Renaud Dulong (1998) « *J'y étais* », et si on tient compte du fait qu'on ne « dit » pas cette formule mais qu'on l'exprime dans/par des actes ? Répondre par l'affirmative conduirait à tenir une position relativiste du type « toute expérience est un événement pour ceux qui y participent », alors que de nombreux concerts n'en sont manifestement pas, sinon pour tous du moins pour une majorité. Et pourtant, on a bien cherché à montrer que la description pouvait donner accès à la qualification d'un événement. Du coup, pour ne pas abandonner l'enjeu méthodologique de cet essai, il faut ajouter comme condition que la qualification se réalise à plusieurs – « *nous y sommes* ». Si un seul chantant-avec ne parvient ni à la qualification de l'événement ni à la félicité-en-acte, plusieurs le peuvent²⁷. Autant l'écoute d'un disque peut occasionner l'expérience d'un événement « individuel » pour l'auditeur, autant la présence à la soirée nécessite un minimum de coordination et de qualification collectives pour qu'elle soit expérimentée comme un événement. Cette expérience est collective, c'est une partie de la sociabilité occasionnée par la soirée.

Y a-t-il quelque chose de partagé à la soirée ? Pour cette question restée en suspens, on pourrait répondre que de la musique est partagée ; au-delà, la démonstration se doit d'être précisément argumentée par la description afin de ne pas tomber dans les mêmes travers que les interprétations en termes de communauté fusionnelle. Dans les descriptions de félicité de la soirée, le problème demeure pour ceux qui suivent la soirée : ceux dont la présence correspond à ce qui est ordinairement entendu par spectateurs. L'argument est que dans ce cas la félicité peut advenir quand la musique est présente dans la conscience focale *et* accompagnée d'actes. Dans l'exemple décrit par un rappeur, « *le gars qui te regarde dans les yeux avec un grand sourire, et qui bouge la tête* » (expression citée) : il est en train de suivre un spectacle, mais pas seulement. Le rappeur utilise les ressources disponibles que constituent pour lui trois actes (regard, sourire, mouvement de tête) pour en inférer que ce présent partage quelque chose avec lui. Pour un observateur, les mêmes ressources mènent à une conclusion similaire : il est dans un monde musical, un monde qu'il partage avec les artistes et d'autres présents.

La caractéristique majeure de ce partage combine musique et temporalité : à une soirée qui est un événement, on partage un moment ensemble ; plus encore, on partage une même

²⁷ Emerge alors la question des seuils (à partir de combien de chantants...). Il faudrait affiner par des entretiens afin de distinguer des degrés dans la qualification des événements, et par un dispositif de recueil des données plus précis, comme la vidéo – les travaux de Marc Relieu (par exemple, 1999) en soulignent toute la pertinence.

temporalité, condition nécessaire (mais insuffisante) de la félicité collective de l'événement²⁸. Ce partage de la temporalité peut s'expérimenter sur le mode passif (se laisse porter par la temporalité musicale) ou actif (se mettre à chanter-avec les autres présents) ; sans doute plus fréquemment selon un mixte entre passivité et activité, comme en témoigne la danse qui d'un côté engage le corps en des postures spécifiques et de l'autre nécessite de suivre la musique. A la soirée, on partage l'attente qu'elle soit événement ; à celle qui le devient, on partage du temps, pas forcément autre chose.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUSTIN J.L. (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. du Seuil.
- BACHMANN C., BASIER L. (1985), « Junior s'entraîne très fort : ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et sociétés*, n° 34, p. 57-68.
- CEFAÏ D. (Textes réunis par) (2003), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte.
- CHEYRONNAUD J. (2002), *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan.
- CLAVERIE E. (1991), « Voir apparaître. Les 'événements' de Medjugorje », in J.-L. Petit (dir.), *L'événement en perspective*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S. (*Raisons pratiques* n° 2), p. 157-176.
- DESCOMBES V. (1996), *Les institutions du sens*, Paris, Ed. de Minuit.
- DJAKOUANE A. (2005), « De l'espace incertain des pratiques culturelles à l'espace négocié des carrières de spectateur : une épreuve pour la notion de milieu social », *Carnets de bord*, n° 8, p. 35-45 (en ligne : http://www.unige.ch/ses/socio/carnets-de-bord/revue/pdf/8_73.pdf).
- DULONG R. (1998), *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S.
- FABIANI J.-L. (2002), « L'offre de spectacles, la critique et la mémoire », in E. Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival d'Avignon sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, p. 107-125.
- FLAHAUT F. (1999), « Une manière d'être à plusieurs », in CAHEN G. (dir.), *La conversation. Un art de l'instant*, Paris, Ed. Autrement, p. 58-81.

²⁸ François Flahaut parle de « durée interconnectée » (1999, p. 70) dans le cas de la conversation : « Il y a inévitablement, dans tout échange de paroles, un temps commun, une coexistence. Mais pas nécessairement de but commun » (p. 67).

- FOUCAULT M. (1994), « Des espaces autres », in *Ibid.*, *Dits et écrits IV. 1980-1988*, Paris, Gallimard, p. 752-762.
- GARFINKEL H. (1967), *Studies in ethnomethodology*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- GOFFMAN E. (1987), « La condition de félicité », in *Ibid.*, *Façons de parler*, Paris, Ed. de Minuit, p. 205-271.
- (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Ed. de Minuit.
- HENNION A. (2009), « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 153, p. 56-78.
- HEURTIN J.-P. (1994), « Architectures morales à l'Assemblée Nationale », *Politix*, n° 26, p. 44-66.
- JAUSS H.R. (1990), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JOUVENET M. (2001), « 'Emportés par le mix'. Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, n° 37, p. 45-60.
- LIZE W. (2006), « Les conversations entre amateurs comme mode d'accès à l'expérience musicale », in PECQUEUX A., ROUEFF O. et alii (dir.), *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales*, actes des Journées d'étude des 13 et 14 octobre 2005, Marseille, Ehes (Shadyc), <http://shadyc.ehes.fr/document.php?id=344>.
- PAPERMAN P., « Les émotions et l'espace public », *Quaderni*, n° 18, p. 93-107.
- PASSERON J.-C., PEDLER E. (1991), *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, I.me.re.c.
- PECQUEUX A. (2003), « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in C. Barril, M. Carrel, J.-C. Guerrero, A. Marquez (eds.), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, p. 313-331.
- (2007), *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
- POLANYI M. (1974), *Personal knowledge. Towards a post-critical philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press.
- QUERE L. (2002), « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », in CEFAÏ D., JOSEPH I. (éds.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, p. 131-160.
- RELIEU M. (1999), « Travaux en public. La dynamique d'une situation problématique », in DE FORNEL M., QUERE L. (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S. (*Raisons pratiques* n°10), p. 95-117.
- ROUEFF O. (2002), « Faire le jazz. La construction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue française de musicologie*, n° 88 (1), p. 67-93.
- RUBY C. (2002), « Esthétique des interférences », *EspacesTemps*, n° 78/79, p. 8-21.

- SEVIN J.-C. (2005) « L'épreuve du dance floor. Une approche des free parties », *Sociétés*, n° 85 (3), p. 47-61.
- STAVO-DEBAUGE J. (2003), « L'indifférence du passant qui se meut, les ancrages du résident qui s'émeut », in CEFAÏ D., PASQUIER D. (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, P.U.F. / CURAPP - CEMS, p. 347-371.
- SUDNOW D. (1972), « Temporal parameters of interpersonal observation », in *Ibid.* (ed.), *Studies in social interaction*, New York, The Free Press, p. 259-279.
- TAYLOR C. (1997), « L'action comme expression », in *Ibid.*, *La liberté des modernes*, Paris, P.U.F., p. 67-86.
- THEVENOT L. (1994), « Le régime de familiarité. Des choses en personnes », *Genèses*, n° 17, p. 72-101.
- TURNER V.W. (1990), *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, P.U.F.
- WATSON R. (1994), « Catégories, séquentialité et ordre social », in FRADIN B., QUERE L., WIDMER J. (dir.), *L'enquête sur les catégories : de Durkheim à Sacks*, Paris, Ed. de l'E.H.E.S.S. (*Raisons pratiques* n°5), p. 151-184.
- WITTGENSTEIN L. (1961), *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard.