



**HAL**  
open science

## Introduction, "Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes d'expérience musicale"

Anthony Pecqueux, Olivier Roueff

### ► To cite this version:

Anthony Pecqueux, Olivier Roueff. Introduction, "Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes d'expérience musicale". Anthony Pecqueux, Olivier Roueff. Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes d'expérience musicale, Editions de l'EHESS, pp.13-26, 2009, En temps et lieux. hal-00923807

**HAL Id: hal-00923807**

**<https://hal.science/hal-00923807>**

Submitted on 4 Jan 2014

**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.

Manuscrit auteurs ; pour le texte et la pagination exacts, se référer à la version publiée : Anthony Pecqueux, Olivier Roueff, 2009, « Introduction », in A. Pecqueux, O. Roueff (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Editions de l'E.H.E.S.S. (En temps et lieux), p. 13-26.

## INTRODUCTION

Anthony PECQUEUX, Olivier ROUEFF

Le présent ouvrage voudrait faire fructifier ensemble le renouvellement des études sur la musique intervenu depuis une vingtaine d'années, et les questionnements qui organisent les débats actuels des sciences sociales notamment en ce qui concerne les modalités et les enjeux de la description.

L'objet « musique » est longtemps resté tributaire d'un traitement déséquilibré : quasi-monopolisé par la musicologie, dans un rapport ambigu de valorisation et d'isolement d'une musique faite « chose en soi », il n'apparaissait bien souvent, pour les autres disciplines de sciences sociales, qu'à la marge d'autres objets, comme ingrédient secondaire de pratiques ritualisées ou comme simple occurrence de goûts culturels génériques. A tel point que le constat porté sur les rares tentatives de traitement anthropologique ou sociologique de la musique n'a pu s'énoncer que sous la forme des « *rendez-vous manqués* » (Campos, Donin, Keck, 2006). C'est dans les années 1980, lorsque quelques chercheurs s'y sont penchés à nouveaux frais (pour la France : Nattiez, 1975 ; Rouget, 1980 ; Hennion, 1981 ; Martin, 1982 ; Menger, 1983 ; Cheyronnaud, 1986 ; Fabiani, 1986), que la donne a commencé de changer<sup>1</sup> : l'insertion de ces nouvelles approches de l'objet dans les débats centraux de la fin du siècle dernier, et l'arrivée conjointe, ou peut-être conséquente, de nouvelles générations de chercheurs, ont directement contribué à l'accumulation des travaux et à la vitalité des questionnements tant méthodologiques que théoriques.

Présentée parfois comme un objet naturellement rétif à des stratégies d'enquêtes dès lors dites « réductionnistes », la musique, pratique « performative » s'il en est (puisque

---

<sup>1</sup> Ces travaux s'inscrivaient en partie dans le cadre d'une sociologie de l'art en pleine effervescence, ce dont témoigne le colloque « inaugural » de Marseille en 1985 (Moulin, 1986). Il va sans dire que cette esquisse de chronologie ne rend pas justice à l'ensemble des recherches musicales apparues alors, sans compter les publications étrangères.

centrée sur des performances inchoatives et non des objets durables), constituait un terrain quasi-vierge, une sorte de défi pour tester les propositions qui gagnaient alors en visibilité dans le cadre de ce qui fut appelé des tournants, « linguistique » puis « pragmatique », des sciences sociales. Les innovations méthodologiques et interprétatives comme la multiplication des enquêtes – et avec, l’élargissement de l’espace comparatif à disposition des observateurs – qui en ont résulté imprègnent, certes sans exclusive, les comptes rendus d’enquête ici rassemblés. La préface dont Jacques Cheyronnaud nous a honorés en témoigne : sous une forme synthétique, on y trouve l’essentiel des questionnements constitués dans cet espace d’enquêtes initié dans le dialogue avec quelques collègues au tournant des années 1980, et depuis utilisé, repris, enrichi et mis à l’épreuve empirique de façon plurielle.

De ces questionnements continués, le présent ouvrage insiste notamment sur ce qu’on peut désormais nommer une « leçon » vis-à-vis des débats actuels en sciences sociales : à savoir, en toute généralité, une contribution à la façon dont l’analyse s’ancre au sein d’activités situées. A travers la diversité des rattachements « théoriques » des auteurs rassemblés, on y reconnaît en effet un même rapport pragmatique aux ressources conceptuelles, appréhendées comme de simples boîtes à outils d’enquête, et indifférentes aux jeux de ruptures lexicales qui détournent encore nombre de controverses du simple souci de la confrontation scientifique. C’est ce qu’impose selon nous l’attention portée aux questions d’échelles : variation des focales d’observation, mais aussi traitement conséquent de l’articulation des contextes stratifiés où se déploient les pratiques observées<sup>2</sup>. Les différents chapitres rassemblés évoquent ainsi différents styles ou genres musicaux : opéra contemporain, techno, jazz, rap, musique classique, etc., jusqu’à une incursion dans la pratique du conte. Ils les abordent depuis différentes entrées : le concert ou le festival, l’écoute de disques, la médiatisation de la musique, le travail des producteurs... Mais ils ont en commun de mettre l’accent sur les questions d’enquête et les outils descriptifs ouverts par la requalification des activités musicales en termes d’expérience<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> On reconnaîtra ici le pluralisme (et non le relativisme) épistémologique soutenu notamment par Jean-Claude Passeron (1991, rééd. 2006), et l’effet stimulant des questions mises sur l’agenda par les diverses variantes de micro-analyse (pour des vues d’ensemble, cf. Revel, 1996 ; Fornel, Ogien, Quéré, 2001).

<sup>3</sup> Comme l’atteste la présence d’une analyse consacrée au conte, le qualificatif « musicale » accolé à « expérience » vise uniquement à circonscrire un domaine d’objets et avec, un espace comparatif (des pratiques centrées de diverses manières sur la mise en écoute de sons). Plusieurs chapitres montrent ainsi que leur cadrage comme « Musique », au sens de cette forme instituée « chez nous » qu’interroge J. Cheyronnaud, ne peut être établi *a priori* et une fois pour toutes : il s’agit là d’une question interne aux activités, bien qu’elle n’y soit pas toujours posée comme problème explicite.

## Expérience musicale : quelques propositions synthétiques

Le terme d'« expérience » recevant de multiples acceptions, précisons d'emblée le sens que nous lui assignons, afin notamment d'éviter son rabattement sur le seul moment sensible, plus ou moins extraordinaire (« vivre une expérience »). On la définira plutôt comme la rencontre entre un organisme et un environnement, dans la continuité de la voie initiée par John Dewey – plus précisément selon lui : l'ensemble des interactions entre un organisme et l'environnement dans lequel il s'engage, et le résultat objectif occasionné par celles-ci (Dewey, 2005). Une telle définition éloigne donc de « l'expérience vécue », avant tout en raison de l'objectivité qui doit la traverser, et de son appréhension comme une totalité signifiante et orientée<sup>4</sup>. Les lignes qui suivent voudraient spécifier ce que cette définition implique dès lors qu'on essaie de la traduire en outils d'enquête. Il ne s'agit pas de proposer une « théorie de l'expérience musicale » dotée de son kit lexical clés-en-mains, mais d'orienter un cadre problématique et de soulever quelques questions de méthode et d'observation.

On proposera trois perspectives indissociables sur l'objet. Pour la première, la musique, comme toute expérience, implique d'emblée une *pluralité de rôles* (potentiellement changeants) pour un même cours d'action. En fait, deux rôles cardinaux au minimum au sein des agencements situationnels musicaux : organisme et environnement, soit « producteur et auditeur », « spectateur et musicien », « musicien et scène », ou « spectateur et salle de concert (ou dispositif) », etc. L'expérience musicale est donc envisagée sous une approche processuelle qui contient nécessairement ces différents protagonistes, sans lesquels elle ne saurait seulement être ; des protagonistes qui remplissent des rôles les uns vis-à-vis des autres, dans une relation souvent hiérarchisée (de producteur à auditeur, etc.), mais qui sont tout autant caractérisés par la potentielle permutation des rôles (entre passivité et activité). La deuxième perspective en découle : 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 la musique en son entier, qui n'existe pas en dehors d'eux – et qui n'existe que lorsque ces situations sont cadrées par la forme instituée Musique (tautologie qui n'est qu'apparente, comme l'écrit ici J.

---

<sup>4</sup> Rappelons également l'origine esthétique de la conception de Dewey. Pour une présentation de la notion d'expérience en vue de proposer celle d'expérience publique, cf. Quéré, 2002.

Cheyronnaud). « La musique » est dès lors un monde d'expériences<sup>5</sup>, et non nécessairement ni seulement un monde d'objets tels que des corpus de partitions ou de disques, qui n'en sont que des supports. Selon la troisième perspective, en tant que telle, une expérience musicale ne laisse inchangés ni la musique, ni ceux qui la produisent, ni ceux qui l'écoutent. Une expérience musicale apparaît dès lors comme une *épreuve* qui passe entre producteur, auditeur et musique, et qui s'en trouve elle-même modifiée à travers des processus de façonnement et de structuration mutuels entre ces trois pôles.

Ce que les trois perspectives dégagées impliquent chacune à leur manière, c'est une version pragmatique de la réalité sociale, et une focale holiste pour appréhender cette réalité. L'expérience, le tout qu'elle forme, y est bien le niveau d'entrée proposé pour la description, et non l'individu ni même l'action. Chercher à décrire l'expérience musicale c'est alors faire le choix de l'événement, contre ou plutôt au-delà de l'action. Car s'il faut tenir compte du caractère actif des engagements de *tous* les participants, on ne saurait non plus postuler que tous sont *continûment* actifs. Il faut donc aussi reconnaître des formes de passivité dans les situations, à l'encontre des perspectives qui consacrent la toute-puissance de l'acteur : l'événement désigne ce qui est « eu » (ce qu'il n'est donc pas en notre seul pouvoir de produire, ce dont on peut seulement favoriser l'avènement sans n'être jamais certain qu'il aura lieu).

Toutes ces précisions rappellent que les situations constituent des moments privilégiés sinon pour l'expérience musicale, au moins pour son observation par l'enquêteur. Elles recouvrent potentiellement toute rencontre entre un individu social et de la musique, et les effets / résultats / directions /... qui en découlent. Ainsi doit-on pouvoir rendre compte également du concert, de l'écoute de disques, des activités musicales, etc. On l'aura compris, cependant : l'expression n'est pas une « formule » pour résoudre tous les problèmes sociologiques posés par la musique, encore moins les apories que les sciences sociales cherchent inlassablement à « dépasser » (micro-/macro-, individus/classes, etc.). Elle désigne bien plus une tentative descriptive et analytique pour traiter localement certaines de ces problématiques, lorsqu'elles organisent effectivement les expériences : leurs résolutions sont alors éminemment pratiques, elles sont un accomplissement pratique soit de l'expérience, soit dans la situation.

Le centrage sur l'expérience musicale et ses situations locales engage donc une analyse attentive aux incertitudes de l'action, aux agencements matériels et symboliques des

---

<sup>5</sup> Au sens des « mondes de l'art » étudiés par Howard Becker, pour peu, donc, qu'on indexe l'analyse de leurs activités interdépendantes à l'observation des expériences qu'elles occasionnent (Becker, 1988).

cadres d'action, et à la fabrication collective des interactions et de leurs effets de sens et sur les sens – à la fabrication plus ou moins active et/ou « passive »<sup>6</sup> des expériences. Un tel resserrement de la focale conduit à construire différemment l'objet de l'analyse, par un effet notamment de déstabilisation des différentes entités qui composent l'expérience. Si l'on prend pour exemple un concert : la salle, l'auditeur, l'instrument, le musicien... apparaissent dans l'instabilité relative de leurs présences et de leurs effets dans la situation, avec le caractère indéfiniment rejoué de leurs définitions et de leurs actions réciproques. Seulement, il serait facile de ne voir là qu'une façon d'actionner « le micro » contre « le macro », ou plutôt sans « le macro » : aller au détail et n'insister que sur les processus interactifs, sur la fabrication locale et incertaine de l'expérience et de ses composantes. Or, les entités et les régularités « macro » sont omniprésentes dans « le micro » ; ce n'est donc pas la pertinence qu'il y aurait à les traiter ou non, mais leur statut et la manière de les articuler qui posent problème. Il ne s'agit pas seulement de juxtaposer deux types d'analyses pour ensuite décréter leur complémentarité<sup>7</sup>, mais de chercher à comprendre comment, localement, une telle tension peut être ponctuellement résolue.

C'est à travers la présentation de trois entrées différentes que nous voudrions illustrer cela. Une première entrée consiste à se faire attentif aux façons dont les acteurs se confrontent eux-mêmes aux jeux d'échelle. Car l'incertitude de l'action et l'instabilité de ses composantes sont des problèmes concrets qui font partie intégrante des situations observées. On peut ainsi les approcher comme des *variables de l'enquête* : toutes les situations ne sont pas aussi incertaines les unes que les autres (entretenant des rapports plus ou moins contraignants avec le dispositif et les dispositions engagées) ; toutes les entités qui y participent ne sont pas instables dans la même mesure. Bref, au lieu de n'être qu'une profession de foi censée situer vis-à-vis de certaines manières de faire de la sociologie, l'incertitude peut devenir objet d'enquête. Quels sont ses formes et ses « degrés » ? Quels sont ses facteurs ou conditions de possibilité ? Comment rendre compte, par exemple, des qualifications divergentes des participants à ce sujet : depuis le programmateur anxieux du remplissage de sa salle et des comptes rendus publics du concert, jusqu'au musicien rompu à la routine du 87<sup>e</sup> concert de sa tournée, et tenu à se faire sensible à la singularité de ce concert-ci pour introduire d'une

---

<sup>6</sup> « Fabrication passive » sonne certes assez mal ; on comprend cependant l'idée-force de cette conception de l'expérience, entre agir et subir (comme moments et ressorts l'un de l'autre).

<sup>7</sup> Par exemple, une socio-histoire de telle salle de concert qui porterait jusqu'au seuil des situations de concert, pour lesquelles on appliquerait ensuite des descriptions ethnographiques – plus largement, la formation d'un cadre d'interaction ou d'un dispositif socio-musical, puis leurs usages situés, où cadre et dispositif ne sont plus que des catégories d'interface que rien ne traverse ou anime.

manière ou d'une autre de « l'ici et maintenant », en passant par le spectateur novice et le spectateur expert, leur sentiment de déjà-vu ou d'inédit... ? Une question pourrait être de chercher à discriminer, à partir de critères objectifs, entre des situations « fluides » ou « critiques » et d'autres « routinières » ou « bloquées », en tenant compte des éventuelles divergences de point de vue des participants à ce sujet<sup>8</sup>.

Une deuxième entrée serait celle de *l'événement*. Par définition imprévu et singulier, l'événement a pu être opposé à la structure : quand la structure reproduit, l'événement innove. Même si le jeu des formules est de portée limitée, quelques travaux ont montré ce qu'on gagnait à inverser celle-ci. Quelles sont les structures innovantes, ou si l'on préfère : les agencements sociaux relativement stables qui fabriquent des événements ? Dit autrement encore, la question est de savoir si l'on peut répéter des événements, et comment. L'expérience musicale est ici un bel objet : les concerts, par exemple, proposent des dispositifs d'action particulièrement stabilisés, ne serait-ce que du fait de la pérennité de leurs architectures et de la prévisibilité que nécessitent leurs ressources techniques et leur mise en place ; ils sont dans le même temps tournés vers la fabrication de moments singuliers, dont le succès se mesure, tout au moins pour certains participants, à l'exceptionnalité des expériences qu'il produisent. Ils suscitent ainsi des attentes étranges : l'attente de quelque chose qui déborde en partie les anticipations des uns et des autres, si ce n'est celle qui vise cet inattendu. Ces oxymorons apparents – un événement répété, une attente satisfaite quand elle est débordée – désignent moins des problèmes théoriques que des questions pratiques qui structurent les situations musicales<sup>9</sup>.

Il est aussi une définition plus étroite de l'événement, comme rupture dans l'ordre des choses : un événement, de ce point de vue, n'est pas seulement inédit, mais reconfigure la carte des possibles en en faisant émerger de nouveaux. Qu'est-ce par exemple qu'un disque ou un concert « historiques », sinon précisément un renouvellement de l'espace des possibles esthétiques (*ie* dans le même temps : professionnels, organisationnels, gustatifs...) ? Avec de tels faits, une coupure est produite, qui instaure un avant et un après. Ces événements changent la donne, dans une mesure et avec des effets qu'il faut décrire à chaque fois ; ils sont produits par des causes objectivables qu'ils excèdent pourtant<sup>10</sup>. Dès lors, le concert de Dizzy

---

<sup>8</sup> Cf. les propositions avancées, sur l'objet « crise », par Fabiani, 1985 ; Dobry, 1986.

<sup>9</sup> Un autre « bel objet », de ce point de vue, est celui de l'improvisation, entre innovation en situation et mémoire de schèmes appris – cf. Laborde, 2005.

<sup>10</sup> Alban Bensa et Eric Fassin (2002) problématisent cette question en termes de « *rupture d'intelligibilité* » : pour eux, l'événement n'échappe pas aux structures, et ne s'y réduit pas ; on peut reconstituer les séries processuelles qui le précèdent et qu'il fait converger pour les clore et en faire émerger de nouvelles. Cette perspective est proche de celle de Hannah Arendt, pour qui l'appréhension de l'événement se situe entre « *une*

Gillespie en 1948 au Théâtre Marigny, ou les albums *Authentik* de Suprême NTM et *...De la planète Mars* d'IAM sortis en 1991, constituent bien des événements : on peut tout à la fois en expliquer la genèse, et décrire en quoi et comment ils créent des « ruptures d'intelligibilité » et contribuent ainsi à modifier l'espace des possibles dans le monde des loisirs musicaux.

Une troisième entrée possible est celle de *l'épreuve*. Si l'on suit Vincent Descombes dans sa définition pragmatique de l'action, il faut à celle-ci une visée, une intention, pour qu'elle diffère d'un comportement mécanique : il y a action dès lors qu'il est question de la réussite ou de l'échec d'un projet, d'une stratégie (Descombes, 1995)<sup>11</sup>. Outre l'histoire matérielle et symbolique des cadres d'actions, c'est ainsi par la médiation de ces visées, de ces motifs de l'action, que la situation locale se montre imbriquée à des enjeux et des processus qui la débordent – de l'identification à des groupes d'appartenance aux concurrences professionnelles, en passant par les logiques institutionnelles ou économiques... Il s'agit donc de décrire les enjeux et les ressources investis par les divers participants à une situation musicale, et d'interroger la façon dont ils sont acheminés et coordonnés localement, à travers conflits et coopérations. De ce point de vue, l'expérience musicale apparaît comme une mise à l'épreuve des dispositions engagées dans l'action sous forme d'attentes et de ressources. Si ce sont là quelques évidences sociologiques souvent formulées (et déployées notamment par les sociologies dispositionnelles<sup>12</sup>), on peut considérer cette entrée intermédiaire de l'épreuve située comme un espace d'enquête heuristique, car elle oblige à traiter l'articulation entre ce qui renvoie à des logiques structurales et ce qui advient en situation, et qui plus est, de façon dynamique et non statique. En effet un dispositif d'épreuve n'est pas seulement un cadre d'interaction : il ne relève pas simplement d'un cadrage cognitif<sup>13</sup> mais aussi d'un arrangement institutionnel et matériel (Foucault, 1976 ; Latour, 1989 ; Boltanski, Thévenot, 1991) ; il n'agence pas seulement des étiquettes interactionnelles indexées à une visée unique et universelle (« ne pas perdre la face »), mais achemine et « localise » des processus, des enjeux explicites ou tacites stratifiés et en quête de sanctions.

---

*fin où culmine tout ce qui l'a précédé » et « un paysage inattendu d'actions, de passions et de nouvelles potentialités » (Arendt, 1980 : 76).*

<sup>11</sup> Plus largement, situer la description dans un horizon conjoint d'explication et de compréhension (comme le propose par exemple, après Pierre Bourdieu (1980), Paul Ricœur, revenant sur cette dichotomie qu'il reconnaît avoir contribué à durcir : Ricœur, 2001 : 234-235) suppose d'appréhender des actes intentionnels, et ainsi disponibles à l'interprétation.

<sup>12</sup> Voir la synthèse pragmatiste d'une théorie dispositionnelle de l'action in Bourdieu, 1998 ; et les réflexions d'orientation plus ethnométhodologique rassemblées in Chauviré, Ogien, 2002.

<sup>13</sup> Comme le définit Goffman : les cadres de l'expérience sont des « principes d'organisation qui structurent les événements [...] et notre propre engagement subjectif », « ce qu'un acteur individuel peut abriter dans son esprit » pour définir « ce qu'il se passe » dans telle séquence d'action (Goffman, 1991 : 19 et 22).

La catégorie intermédiaire d'épreuve permettrait alors de reproblématiser certaines questions sociologiques usuelles. Prenons pour exemple ce « retour au corps » souvent invoqué depuis quelques années. Il s'agit à maintes reprises d'un corps fictif et indifférencié : pour tout dire, un corps « macro » voire « méta », si l'expression a un sens, et alors même que c'est une des instances pour lesquelles on s'attend le plus à des descriptions « micro ». Le corps en question est le siège de grandes propriétés de la condition humaine, telles qu'émotion, cognition, désir, etc. ; parfois de compétences moins universelles, mais qui restent indexées à des domaines d'activités très larges (chanter, apprendre...). Ainsi paradoxalement, les corps décrits dans leurs micro-interactions locales apparaissent 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 observe des interactions, on est censé s'afficher contre une sociologie dite « déterministe », et 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, produites dans la profondeur des trajectoires et de leurs diverses socialisations (autrement dit : des positions sociales) ? 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 et motivations 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<sup>14</sup>. Si bien qu'il n'y a pas d'impossibilité de principe à décrire ensemble leurs effets de structuration de l'expérience et l'incertitude, l'instabilité relatives de ces effets ; on gagne même, sans doute, à remobiliser d'un seul tenant les outils analytiques que diverses traditions théoriques ont élaborés pour, souvent, se les opposer.

### Parcours de l'ouvrage

---

<sup>14</sup> C'est ainsi que Koselleck (1990) historicise la notion d'expérience : les agents établissent au présent, à travers la refiguration et le projet, un lien entre les traces du passé livrées par l'environnement et par leur propre structuration (un « espace d'expérience »), et l'« horizon d'attente » qui en découle ; les découpages et les valeurs respectives accordées à chacun des termes définissent des régimes d'historicité qui ont une histoire et une géographie sociale et culturelle. Bernard Lepetit (1995) y ajoute une autre dynamique, qui concerne la requalification, pour de nouveaux emplois, des objets, institutions et règles qui dessinent ensemble l'espace d'expérience dont les groupes disposent.

Les textes sollicités traitent tous d'expériences situées, parmi lesquelles il a fallu faire un partage. Un premier axe s'attache aux *expériences* qu'on dira *vives*, non au sens où les autres seraient « inertes », mais pour signaler qu'elles sont réalisées en présence conjointe des praticiens et des auditeurs et qu'elles impliquent des sanctions publiques (la forme idéale du « concert »). Cet axe regroupe les textes de Denis Laborde, Wenceslas Lizé et Sophie Maisonneuve. Les expériences décrites dans le deuxième axe, *Expériences médiatisées*, impliquent à divers titres des auditeurs de disque ou des téléspectateurs ; en ce sens les expériences dont il y est question sont réalisées à distance. Sont concernées les contributions de Karim Hammou, Anthony Pecqueux et Jean-Christophe Sevin. Enfin, le troisième axe, *Expérimentations d'artistes sur l'expérience*, ne compte pas avec des formes de sanction publique puisque les expériences décrites suivent le travail mené par des artistes pour modifier la façon dont ils conduisent leurs performances, à travers une visée tout à la fois pratique et réflexive ; cela n'empêche pas ces expérimentations de donner lieu à des sanctions, formulées et négociées entre les artistes eux-mêmes. Il s'agit des textes d'Anne-Sophie Haeringer et Olivier Roueff.

*Expériences vives* : c'est l'occasion, au travers des trois chapitres qui composent cet axe, de revenir sur cette forme censée être idéal-typique (aussi bien historiquement que socialement) de la présence à la musique qu'est le concert. Forme souvent interrogée et pourtant toujours pleine de questions tant ses réalisations locales, selon les genres, les publics et les dispositifs en présence contribuent à la remodeler continuellement : c'est en tout cas le biais par lequel les trois contributions rassemblées ici entendent la faire fructifier, c'est sans doute également en ce sens que l'expression « expériences vives » prend tout son sens heuristique. Dans ce cadre, le texte de Denis Laborde constitue une tentative originale d'interrogation anthropologique d'un opéra « engagé » de Steve Reich et Beryl Korot, *Three Tales*. En partant d'une interrogation lancinante – le message asséné dans l'œuvre passe-t-il jusqu'aux spectateurs –, il ne se contente pas de proposer une analyse précise de l'opéra (notamment son travail citationnel afin d'actualiser un « message engagé ») ; il porte son regard vers les situations de réception de l'opéra. Cela lui permet de pointer l'incertitude qui caractérise la dynamique d'implémentation d'une œuvre : la tension jamais réglée entre l'institution (celle du concert) et les réceptions individuelles et collectives – appréhendées comme sanctions diffuses – dont l'œuvre est l'objet (la créativité de l'auditeur dans son ajustement avec l'œuvre exécutée, mais aussi sa mémoire, son horizon d'attente, etc.). C'est ce cadre d'appréhension de l'expérience qui permet à D. Laborde de décrire et faire tenir ensemble l'opéra engagé qu'est *Three Tales* et ses multiples appréciations différenciées.

Wenceslas Lizé s'attaque lui à une modalité de la forme concert, sa réception collective, par le biais de données à la fois originales et riches : les conversations tenues dans un groupe d'amateurs de jazz lors de différents concerts auxquels ils assistent ensemble dans la région parisienne. Il cherche à montrer, par l'analyse fine de ces productions de paroles aussi bien avant, pendant que après les concerts, comment se nourrissent mutuellement un réseau de sociabilité aussi intense que celui-là et l'expérience musicale qui en est l'horizon : combien, par le biais des conversations, la réception est une activité proprement collective, négociée conjointement (soumise à des changements, déplacements, etc., au gré de la mise en partage des formulations) ; et combien en retour l'expérience musicale, à travers les jugements qu'elle occasionne, contribue à modifier les relations au sein du groupe d'amateurs, les rapports de place entre eux (en faisant par exemple passer du statut de novice à celui d'expert). Le dernier chapitre, celui de Sophie Maisonneuve, poursuit une réflexion entamée par ailleurs par l'auteure sur cet « objet » de la sociologie des arts que constitue l'amateur, en suivant au plus près les interactions entre dispositifs, musique et festivaliers lors de la Folle Journée de Nantes consacrée à Bach en 2000. Elle livre alors une description précise du dispositif Festival à l'œuvre, en s'attachant particulièrement à des médiateurs tels que les stands et les conférences (et autres tables rondes), pour ensuite analyser en situation les interactions entre ce dispositif et les amateurs qui s'y trouvent confrontés. Elle y montre avec force comment ceux-ci peuvent tout à la fois préparer minutieusement le Festival à l'avance, et se laisser « prendre » pendant le déroulement même du Festival, se montrant pour le coup particulièrement compétents pour se saisir des occasions qui se présentent à eux, et mettre à l'épreuve et en partage leur goût pour la musique classique lors de ses réalisations vives. Ce sont alors les différentes grammaires du verbe « goûter » qui nous sont restituées par des descriptions comme des extraits d'entretiens avec des amateurs.

*Expériences médiatisées* : cela concerne les formes d'expériences à distance de la musique, qui correspondent au mode dominant (car le plus répandu) d'écoute et plus simplement de contact avec la musique. C'est la relation discographique (comme terme générique : aussi bien le cd que les fichiers numériques musicaux de format mp3, etc.), télévisuelle, par le biais de la radio, d'internet et des autres médias qui simplement « parlent » de la musique... Ainsi, la contribution de Karim Hammou pointe-t-elle, en retraçant la façon dont le rap français a pris place sur les plateaux de télévision à la charnière de la fin des années 1980 et du début des années 1990, l'intrication entre différentes façons de le définir et différentes façons d'en faire faire l'expérience par le biais de la distance télévisuelle. Ainsi le rap comme expérience musicale télévisuelle figure tout à la fois comme expérience esthétique

et comme expérience publique (comme thématization d'un problème public, où l'expérience musicale est indexée sur les questions sociales dont le genre serait porteur). Notamment, les paroles chansonnères conçues comme des textes focalisent l'attention comme les débats (à partir de questionnements sur la violence ou la part de témoignage social qu'elles comportent), ce qui va contribuer à définir la façon dont le rap continue à être perçu actuellement dans la société française. Anthony Pecqueux propose une forme de défi méthodologique : suivre l'écoute d'une chanson en tant qu'activité sociale dont on peut retracer le déploiement à partir de l'objet écouté, la chanson. Il introduit à cette fin un outil d'inspiration ethnométhodologique, l'écoute-en-action, qui rend compte de l'écoute comme activité dans la situation discographique ; et il le met à l'épreuve d'une situation problématique, une chanson de rap (« Jeteur de pierres », Sniper) jugée antisémite par un certain nombre d'agents sociaux, dont un Ministre d'Etat. Conclure, de l'écoute de cette chanson, qu'elle n'est pas antisémite (malgré une perspective clairement pro-palestinienne) ne revient pas à disqualifier ces jugements. C'est au contraire parce qu'il les prend au sérieux comme usages sociaux de la chanson que l'auteur peut pointer la source de ces incompréhensions : les rappeurs n'ont pas offert à ces auditeurs, au sein de leur chanson, les ressources suffisantes pour qu'ils puissent accéder au statut de membres d'une chanson de rap. Jean-Christophe Sevin pour sa part suit les récits produits par des amateurs de techno à propos de leurs premiers contacts avec cette musique : par le biais de disques, du réseau interpersonnel, de la musique diffusée dans des lieux comme des bars, ainsi que par la rencontre directe avec la forme tout à la fois fantasmée et tenue pour représenter la quintessence du rapport avec ce genre musical : la rave. Il nous donne ainsi à suivre la façon dont le goût pour la techno s'élabore progressivement : son enquête ouvre des pistes originales sur la façon dont on devient amateur – dont on acquiert une nouvelle sensibilité, une nouvelle aptitude sensorielle pour apprécier une musique (grâce à un ensemble de médiations, dont l'équipement en drogues), le tout dans le cadre d'une musique en voie d'émergence au cœur des années 1990.

*Expérimentations d'artistes sur l'expérience* : dans cet axe sont regroupées deux contributions qui suivent les manières de faire des artistes qui s'emparent de leurs propres formats d'exposition pour les mettre en question collectivement et chercher ensemble, par la pratique, à les modifier et modifier de ce fait la façon dont ils passent vers leurs publics. A ce titre, Anne-Sophie Haeringer s'est livrée à une observation participante au cœur d'un atelier de conteurs, et nous restitue ici quelques-uns des tâtonnements auxquels ceux-ci s'adonnent pour transmettre un conte par le biais de leur corps. Elle met en évidence notamment en quoi

l'écoute constitue pour ces conteurs une modalité essentielle de leur travail sur le corps : une activité, dont le déploiement en situation, lors d'exercices entre conteurs, fournit une entrée descriptive passionnante pour interroger la voie par laquelle sensible et intelligible se retrouvent intriqués, et par laquelle cette intrication modifie à la fois le texte et sa réception. C'est l'herméneutique pratique à laquelle les conteurs se livrent entre eux qui leur offre les ressources pour avancer dans leurs expérimentations et parvenir à ce que A.-S. Haeringer nomme une « mutualisation du sensible ». Olivier Roueff quant à lui propose une description originale des expérimentations initiées par le collectif de musique expérimentale Topo Phonie entre 1999 et 2004 ; cette description est originale en ce qu'elle cherche à articuler étroitement analyse interactionnelle et analyse structurale. C'est dire qu'il s'agit pour l'auteur tout à la fois de suivre les expérimentations telles qu'il a pu y assister et de les relier aux carrières des musiciens qui y prennent part afin de souligner combien enjeux esthétiques et professionnels sont enchevêtrés dans ce type de situations. Le déroulement successif de ces expérimentations artistiques (créations en forêt, dans un jardin public, etc.) a permis aussi bien de faire circuler compétences musicales et enjeux professionnels au sein du collectif, que de déplacer la finalité esthétique au fur et à mesure des épreuves, des tensions structurales qu'elles génèrent et des formations de compromis élaborées en conséquence : en bref, de la recherche de nouveaux procédés musicaux dans une forêt déserte, à la subversion des expériences ordinaires dans un jardin urbain.

## Références

ARENDRT Hannah, 1980, « Compréhension et politique », *Esprit*, n° 6, pp. 66-79.

BENSA Alban, FASSIN Eric, 2002, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n°38, pp. 5-20.

BOLTANSKI Luc, THEVENOT Laurent, 1991, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU Emmanuel, 1998, *Savoir faire. Contributions à une théorie dispositionnelle de l'action*, Paris, Minuit.

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

CAMPOS Rémy, DONIN Nicolas, KECK, Frédéric, 2006, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires

(1870-1970) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n°14, « Musique et sciences humaines : rendez-vous manqués ? », pp. 3-17.

CHAUVIRE Christiane, OGIEN Albert (dir.), 2002, *La régularité : habitude, disposition et savoir-faire dans l'explication de l'action*, Paris, EHESS, coll. « Raisons Pratiques » n°13.

CHEYRONNAUD Jacques, 1986, *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Montpellier, ODAC.

DESCOMBES Vincent, 1995, « L'action », in Kambouchner D. (éd.), *Notions de philosophie* (t. II), Paris, Gallimard, pp. 103-174.

DEWEY John, 2005 (1934), *L'art comme expérience*, Pau, Farrago, trad. par Jean-Pierre Cometti.

DOBRY Michel, 1986, *Sociologie des crises politiques*, Paris, FNSP.

FABIANI Jean-Louis, 1985, « Enjeux et usages de la crise dans la philosophie universitaire en France au tournant du siècle », *Annales E.S.C.*, n° 2, p. 377-409.

FABIANI Jean-Louis, 1986, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in Moulin R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, pp. 231-245.

FORNEL Michel (de), OGIEN Albert, QUERE Louis, 2001 (éd.), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, Paris, La Découverte.

FOUCAULT Michel, 1976, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

GOFFMAN Erving, 1991 (1974), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.

HENNION Antoine, 1981, *Les professionnels du disque*, Paris, Métailié.

KOSELLECK Reinhart, 1990 [1979], *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, EHESS.

LABORDE Denis, 2005, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Donostia, Elkar.

LATOUR Bruno, 1989, *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte.

LEPETIT Bernard, 1995, « Le présent de l'histoire », in Lepetit B. (dir.), *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 273-298.

MARTIN Denis-Constant, 1982, *Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Parenthèses.

MENGER Pierre-Michel, 1983, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion.

MOULIN Raymonde (éd.), 1986, *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française.

NATTIEZ Jean-Jacques, 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE.

QUERE Louis, 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, Éditions de l'Aube, pp. 131-160.

REVEL Jacques (dir.), 1996, *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil / Gallimard / EHESS.

RICŒUR Paul, 2001, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

ROUGET Gilbert, 1980, *La musique et la transe. Essai d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.