



HAL
open science

Vers la félicité-en-acte des spectacles culturels

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. Vers la félicité-en-acte des spectacles culturels. *Terrains/Théories*, 2017, 7, pp.1-16. 10.4000/teth.1009 . hal-01672509

HAL Id: hal-01672509

<https://hal.science/hal-01672509v1>

Submitted on 25 Dec 2017

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.

Vers la félicité-en-acte des spectacles culturels

Esquisse d'une soirée hip-hop comme événement

Anthony Pecqueux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/teth/1009>

ISSN : 2427-9188

Éditeur

Presses universitaires de Paris Nanterre

Ce document vous est offert par Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



Référence électronique

Anthony Pecqueux, « Vers la félicité-en-acte des spectacles culturels », *Terrains/Théories* [En ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 22 décembre 2017, consulté le 23 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/teth/1009>

Ce document a été généré automatiquement le 23 décembre 2017.



Les contenus de Terrains/Théories sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Vers la félicité-en-acte des spectacles culturels

Esquisse d'une soirée hip-hop comme événement

Anthony Pecqueux

« Il y a concert ce soir. C'est l'événement. Des vibrations sonores s'entendent, des mouvements périodiques parcourent l'étendue avec leurs harmoniques et sous-multiples. Les sons ont des propriétés internes, hauteur, intensité, timbre. Les sources sonores, instrumentales ou vocales, ne se contentent pas de les émettre : chacune perçoit les siens, et perçoit les autres en percevant les siens.

Ce sont des perceptions actives qui s'entr'expriment »¹

- 1 Si l'enquête philosophique de Deleuze peut se satisfaire d'une telle description, celle du sociologue ou de l'ethnographe marque un pas de côté ou en arrière : « Que se passe-t-il ici ? », selon la fameuse question que Goffman formule à partir de William James². En somme, il s'agirait de rendre compte par l'enquête de terrain de ce que Deleuze tient pour acquis : à savoir d'une part un accordage des perceptions entre elles, et d'autre part que cet entre-accordage soit expressif, et que ce soient ces deux éléments imbriqués qui fassent du concert un événement. Car si la description du philosophe peut paraître poser une équivalence entre concert et événement, elle lui assigne une condition qui n'a rien d'évidente, à savoir : « des perceptions actives qui s'entr'expriment ».
- 2 Le parti pris pragmatiste qui est au fondement de l'approche défendue ici signifie que se poser la question du concert comme événement (ou non) n'est pas qu'un problème de chercheur, mais bien avant tout un problème pratique, pour ceux qui sont présents au concert. De nombreuses descriptions documentent ce problème pratique, cette absence d'évidence qu'un concert soit un événement ; c'est alors souvent l'ennui perceptible des présents qui sert de révélateur³. Le but de ce texte est de revenir sur ce problème pratique, pour les agents présents à un concert, en lui donnant une extension tout à la

fois méthodologique (quant à la descriptibilité pour l'ethnographe de ce qui est en jeu) et théorique (quant à la potentielle félicité d'un spectacle, son caractère d'événement).

- 3 En somme, ce qui est proposé dans les lignes qui suivent consiste à prendre au sérieux la méthode ethnographique, c'est-à-dire à déployer des descriptions situées qui permettent d'avancer quelques propositions théoriques sur la question du spectacle vivant. Cela se fera en décrivant d'abord l'état d'attente qu'ont dû endurer nombre de participants au concert évoqué ; puis leurs modes pluriels de présence à ce spectacle ; enfin en cherchant à comprendre ces derniers sous l'angle du concert comme potentiel événement.
- 4 Ces dernières années, plusieurs travaux se sont attachés à des ethnographies de concert⁴ ; le but ici serait de parvenir à allier descriptibilité d'un concert et propositions théoriques quant à sa potentielle réussite pour les présents, qualifiée de félicité-en-acte. Pour cela, le spectacle musical sur lequel j'indexe les descriptions et analyses est *Hip-hop non-stop II* ; il a eu lieu le samedi 17 mars 2001 à Marseille, dans un complexe culturel (le Dock des Suds) situé dans d'anciens hangars industriels et moyennant l'acquittement d'un droit d'entrée de quinze euros⁵. 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 annonces par les noms des artistes présents : d'abord des DJ, ensuite des rappeurs français ; ainsi que par la durée : de 22 heures jusqu'à l'aube. Par la plasticité temporelle et la primauté accordée aux DJ, ce « concert » semble se rapprocher d'une configuration de « boîte de nuit » ; cependant, l'ambiguïté demeure du fait que sont annoncés des rappeurs – on verra que cette ambiguïté structure l'ensemble du dispositif⁶.

Une attente prolongée au seuil de la soirée

- 5 Par félicité-en-acte du concert, il s'agira de relever les expressions verbales et gestuelles qui signifient ou manifestent, par convention, la félicité de l'expérience – quelles que soient par ailleurs les qualifications que chacun peut donner à ce caractère réussi du concert : un plaisir esthétique, une évasion par la musique, un enthousiasme pour la sociabilité procurée, etc. Relever les expressions de la félicité, c'est prendre acte de leur caractère public, disponible pour l'observateur comme pour les autres présents – de leur caractère *accountable*⁷. De telles expressions, comme les émotions, possèdent en outre une dimension prescriptive d'évaluation de la situation dans laquelle elles prennent place⁸ ; par là, elles figurent au rang des « perceptions actives qui s'entr'expriment » (*loc. cit.*). Cela dit, pour entrer dans la description de ce concert, la thématique de l'attente est privilégiée déjà par réalisme descriptif : on passe beaucoup de temps à attendre lors d'une manifestation culturelle comme un concert de musiques populaires, 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 esthétiques⁹. En ce sens, un des enjeux est d'approcher la félicité en décentrant le regard : interroger d'abord, avant d'en venir aux conventions expressives de la félicité elles-mêmes, l'une de leurs conditions de possibilité, l'attente.
- 6 L'hypothèse sous-jacente est que, avant et (peut-être) pour qu'il y ait événement, il faut souvent d'abord subir un certain nombre d'épreuves, dont attendre ; cela signifierait qu'attente et félicité ne sont pas tant antinomiques que mutuellement exclusives (on ne peut expérimenter l'une et l'autre en même temps). En d'autres termes, attente et félicité formeraient une paire adjacente, à la manière des règles et des pratiques selon Taylor¹⁰.

- 7 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 »¹¹. Cet état est caractérisé par son enclassement 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 »¹² (p. 284, § 581). Vincent Descombes¹³ 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 complémentaires. 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.
- 8 Dans le cas d'un concert, à partir de cette forme logique « B est attendu par A » : si A désigne les spectateurs, qu'en est-il de B : les artistes, le spectacle, etc. ? Une hypothèse serait que ce qui est attendu concerne l'événement dans son ensemble, précisément que l'événement en soit un : sous-entendu réussi. Cela implique qu'on puisse décrire la réussite d'un événement, sa félicité – que ce soit un phénomène expressif et public.
- 9 La file d'attente fournit une première entrée dans la description en rendant une phase d'attente particulièrement saillante, avant l'entrée dans la salle, au seuil de la situation¹⁴. L'ambiguïté de l'annonce de la soirée (pouvant être catégorisée sous le modèle boîte de nuit comme sous celui de concert de variétés) rend difficile la réalisation assurée d'une compétence ordinaire de spectateur : arriver à la « bonne » heure, pour un événement se déroulant de 22 heures jusqu'à l'aube. En tout état de cause, 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.
- 10 Cette situation relève d'un blocage non expliqué réalisé par le 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 cette forme de sas d'entrée ; ordre que ceux qui 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 par rapport au sens de la file : l'entrée dans la salle. La file 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.

- 11 En effet, des protestations se font entendre, et divers signes ostensifs 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 sommaires ; 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, gestes d'un être-attendant-dans-une-file. 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 »¹⁵. Elle se lit par exemple dans les regards portés sur l'avant de la file : l'inquisition devient progressivement exaspération.
- 12 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 de file, étrangers avec qui l'on partage ce moment d'attente¹⁶ ; voire, des propos à la cantonade¹⁷, d'une voix suffisamment forte pour donner lieu à des débuts de formulations de plaintes plus collectives. En témoignant de l'exaspération de chacun, ces gestes expressifs donnent une consistance partagée à cette émotion : ils sont ainsi susceptibles de faire sauter le verrou de l'impuissance que traduit l'exaspération, pour mener vers une action collective.
- 13 Celle-ci émerge de solutions promues par des petits collectifs : un groupe essaie une poussée soudaine. Les membres du service d'ordre répondent par une contre-poussée et annulent ainsi les effets escomptés. Plus tard, une seconde option est éprouvée par un autre groupe : la poussée 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 défaire l'ordre local mais stagnant de la file (du type : « tu es passé devant moi »). 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 montre que la file implique « que les participants procèdent à une analyse proxémique de sens commun de l'espace social »¹⁸ (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 à participer à la poussée progressive et continue.
- 14 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 poussée progressive et continue s'impose collectivement comme option souhaitable. Les membres du service d'ordre tentent au début de réduire les effets de la poussée 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 occasionne un désordre local et « ordonné », orienté vers/par la visée commune qui se réalise.

Dispositifs spectaculaires et modes de présence

- 15 Pour les participants de la file, on peut parler de « perceptions actives qui s'entre-expriment », et qualifier d'événement l'entrée dans la salle de concert ; mais l'événement en question relève plutôt de l'accident, non du type d'événement qui peut être attendu d'un concert. Reste alors l'expérience à venir une fois le seuil franchi – une fois atteint l'espace où « ça a lieu », ce « ça » qu'on entendait en outre de manière étouffée dans la file. À l'intérieur, nombre de spectateurs sont déjà là et occupent l'espace, entièrement accessible, du Dock des Suds¹⁹. Environ deux mille personnes se partagent entre les différents lieux où est proposée de la musique, qui est soit exécutée en présence vive de ses interprètes, soit diffusée. Dans le Café Bleu, une installation stéréophonique fait entendre du rap américain avec retransmission d'images sur un écran géant ; il sert avant tout de bar, mais aussi 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 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 global ressemble à s'y méprendre à celui d'une boîte de nuit.
- 16 Dans la salle principale, un autre DJ passe des disques de rap ; même si l'enjeu pour les artistes est le même (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 et surtout celles de la scène : à plus d'un mètre du sol et tenue à environ trois mètres de distance de la salle par des barrières métalliques amovibles. Cette scène, qui s'étend sur toute la largeur de la salle, est loin d'être entièrement occupée ; le vide qui en résulte semble bien encombrant au regard de l'enjeu. 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 disques 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.
- 17 Premier constat pour ce spectacle : une alternance concert / boîte de nuit émerge d'abord en fonction des salles ; plutôt « concert » dans la salle principale, plutôt « boîte de nuit » dans le Café Rouge. Cette alternance redouble l'ambiguïté de l'annonce du spectacle : ceux qui sont davantage venus 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 : plutôt rap dans la salle principale, *R'n'B* dans l'autre. Cette alternance, ainsi que les observations menées lors d'autres concerts de rap, inclinent à préférer au terme de « concert », trop centré sur les artistes, celui employé par les membres 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 minimalement 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 englobe l'ensemble du dispositif, y compris les sociabilités qui peut advenir pendant ce moment partagé.

- 18 Des différentes observations conduites à des soirées de rap, il résulte une autre constante : le fait qu'on n'y applaudisse pas mais qu'on 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-semblant » que les applaudissements cadrent²⁰. Les autres 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. Elles entretiennent ainsi la perspective d'une adhésion qui serait moins conventionnelle, plus authentique : réelle et intégrale ; et la perspective concomitante d'un spectacle qui serait plus authentique. Ces perspectives n'annulent pas la dimension spectaculaire, elles la déplacent 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, voire les sifflets.
- 19 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. Pour transformer la salle principale en boîte de nuit, diverses techniques sont employées par les organisateurs de la soirée : mettre en place des lumières virevoltantes et multicolores, disperser des sprays de fumée, etc. ; mais le « problème de la scène » doit être résolu²¹. 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 catégorisation 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

- 20 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 *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 », d'autant plus que ce DJ est connu comme un des premiers et des 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 DJ 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.

- 21 Ces initiatives apparaissent comme des *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 « aime[nt] les cigarettes de haschich », sollicitant 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 passaient inaperçues 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.

Les attendants des espaces interstitiels

- 22 Le passage 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. Mais opérons un nouveau décentrement du regard par rapport aux présents assez convenus décrits jusqu'ici, une fois de plus du côté de l'attente et plus généralement des expériences décevantes (par rapport à et à rebours d'éventuelles expressions de la félicité de l'événement). En effet, au-delà des salles où de la musique est exécutée sur scène, il reste à décrire les espaces interstitiels où d'autres activités sont réalisées, à savoir les couloirs, les bars, les vestibules, etc. Cette description est rendue nécessaire avec la dénomination sous soirée, qui doit rendre attentif à 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. 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 tout cas, des agents pour qui ces musiques ne suffisent pas, momentanément ou durablement, à combler leur(s) attente(s)²².

- 23 Une hypothèse serait que ces attendants maintiendraient quelque temps la présence par l'écoute acousmatique (sans lien visuel avec la source sonore), avant de partir ou de retourner dans une salle. Cette attente consiste en une torsion 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 vocale proche de la vocifération, etc.) ou d'un autre DJ ; de distinguer si un rappeur a pris le micro, etc. Ces coups d'oreille fonctionnent sur le modèle du coup d'œil mis en évidence par David Sudnow²³ : 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 occasionner un retour dans une salle. Cette analyse permet de comprendre cette attente comme celle d'une autre musique exécutée sur scène : on pourrait l'entendre en actionnant des coups d'oreille.
- 24 Une autre possibilité serait 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 ou du moins proxémie). Cela est 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.
- 25 Avant de pouvoir intégrer ces attendants des espaces interstitiels, revenons sur les termes de l'analyse en jeu. Si les présents prennent part à l'institution d'un rendez-vous, gageons que ce dernier correspond à un événement musical, et non à un seul moment musical (comme a été définie la soirée). Cela implique plusieurs dimensions et en premier lieu l'établissement d'une relation collective entre tous les présents (artistes et spectateurs, mais aussi la musique et différents objets comme des enceintes ou ces fauteuils de jardin, etc.) : le fait qu'ils partagent un même monde. 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 non), et à d'autres moments rester comme étrangers, sourds les uns 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 »²⁴. La consistance d'une telle relation à la soirée impliquerait justement qu'il s'y passe quelque chose de collectif.
- 26 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 manifestement entre les DJ et ceux qui dansent de manière plus ou moins durable et/ou régulière. 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 platines, 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 artistique. 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 vraiment thématique par les présents comme une 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.

- 27 Pour autant, cette analyse en termes de relation d'audibilité ne permet pas encore d'inclure les attendants des espaces interstitiels dans la compréhension de la soirée. Pour cela, je voudrais compléter la discussion de la notion d'événement chez Alfred N. Whitehead, au cœur du chapitre de Deleuze cité en exergue, par la lecture qu'en propose récemment Didier Debaise. Ce dernier dégage de l'exemple de Whitehead de l'événement de la bataille de Waterloo la notion d'« appât des possibles », à savoir l'idée qu'il aurait pu en être autrement. Cette proposition n'est pas théorique (et ne s'engage pas sur la voie d'une histoire contrefactuelle, par exemple), mais bien pratique :

« Les possibles dramatisent, et par là même intensifient la défaite. Il ne faudrait pas cependant exagérer le statut de ces mondes possibles. Ils ne seraient que de pures abstractions générales, si leur existence n'était pas toujours locale, située dans des événements concrets : l'hésitation dans *telle* action, l'inquiétude ressentie à *tel* moment, les bifurcations prenant consistance dans *telle* suspension de l'action. [...] Pour que l'idée d'un autre cours de l'histoire ait la moindre consistance, il faut qu'elle appâte, ou capture, des inquiétudes réelles, des sentirs effectifs, qui, partiellement, lui préexistent »²⁵

- 28 Bien sûr, le Dock des Suds n'est pas Waterloo ; il n'empêche que les attendants des espaces interstitiels actualisent ces hésitations ou suspension de l'action. Et – c'est le point essentiel il me semble – ils coexistent avec d'autres présents qui ne manifestent ni hésitation ni suspension de l'action. Si le concert est événement dans les « perceptions actives qui s'entr'expriment » selon Deleuze, il faut retenir avec Whitehead et Debaise que ces perceptions ne sont pas toutes positivement orientées vers la félicité du concert, que certaines sont plus négatives, dessinent un autre sens possible pour l'événement, moins « heureux ». Et que c'est la coexistence de toutes ces perceptions qui dramatise le sens de l'événement en cours.
- 29 La portée d'une telle analyse est de faire apparaître la soirée comme un espace pluraliste, où les uns (les attendants) comme les autres (ceux qui expriment la félicité du spectacle musical) donnent ensemble consistance à la soirée comme événement. C'est donc en prenant acte des attendants qu'on peut mieux saisir ceux qui manifestent les gestes conventionnels de la félicité. C'est très clair pour les dansants, dont l'activité se définirait comme une « corrélation vécue comme harmonieuse entre la musique et le corps ». Que la corrélation soit vécue comme harmonieuse, même si elle a pu passer par des tâtonnements, fait de la danse une manifestation corporelle de la félicité de la soirée pour les dansants ; aussi pour les DJ, pour qui le fait que des présents 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.

- 30 Du côté des « simples présents », ceux qui se contentent de suivre la soirée, soit la plupart des présents ce soir-là, 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. En premier lieu, c'est 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 langagière²⁶. Enfin, 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 simplement » la soirée peut donc aussi mener à une félicité.

La soirée comme (rendez-vous avec un) spectacle culturel

- 31 En guise de conclusion, proposons quelques remarques théoriques. La perspective soutenue et les descriptions menées font émerger le spectacle culturel comme un potentiel événement, avec ses caractéristiques. La description a cherché à retracer 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 toujours le cas. Il s'agit donc ici de présenter, comme autant d'enjeux pour l'analyse, les caractéristiques de l'événement – plus justement : caractéristiques qui sont celles de l'expérience (musicale) et de l'événement, s'il advient.
- 32 La première de ces caractéristiques est l'endurabilité²⁷ 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. A l'instar des attendants devant l'entrée : malgré les deux heures 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. Une telle dimension, qu'Antoine Hennion qualifie de « mise à disposition de soi et des choses, appuyée sur des

entraînements, des techniques, des collectifs, pour que puisse arriver quelque chose »²⁸, est centrale au spectacle culturel alors qu'il continue à être souvent appréhendé dans son unique aspect festif. 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'éventuelle advenue de l'événement. Pour ne donner qu'un exemple : la félicité 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.

- 33 La seconde caractéristique de l'événement qui sera soulignée ici fait un dernier retour aux « perceptions actives qui s'entr'expriment ». Ces mots de Deleuze, et la façon dont on a cherché à les mettre à l'épreuve d'une situation de concert et de sa description, pointent vers la nécessaire dimension collective d'un événement tel qu'un concert. Plus, cela permet de dégager ce qui est en partage au sein d'une telle soirée, à savoir la musique (et l'ensemble du dispositif) comme objet de perception, et l'évaluation située de la soirée comme part expressive des perceptions. Et cela vaut tout autant pour les attendants des espaces interstitiels que pour ceux qui font l'expérience de la félicité de la soirée ; plus encore, c'est ce qui a été cherché à travers la mobilisation de Whitehead par Debaise, ceux-ci et ceux-là s'entr'expriment leurs perceptions, leurs évaluations différentes de la soirée, ce qui contribue à donner consistance à l'émergence de la soirée comme événement. Dès lors, il est moins question d'un éventuel trajet linéaire depuis l'attente jusqu'à la félicité, que d'un pluralisme de contact entre les attendants et les participants de l'événement, ce dernier émergeant sans doute aussi des attendants en tant qu'ils actualisent un autre sens possible pour la soirée. Ce qui révèle cette seconde caractéristique de l'événement : il est marqué par un double pluralisme, en quelque sorte à la fois spatial (puisque ces différents présents co-occupent l'espace de la soirée) et temporel (puisque'il y a potentielle réversibilité, passage d'un mode de présence à l'autre, d'une signification à l'autre de la soirée). C'est dire *in fine* qu'un tel événement est de l'ordre du potentiel, et qu'il implique une perspective qui rende compte de la continuité de l'ensemble de ce qui advient.

BIBLIOGRAPHIE

CHEYONNAUD Jacques, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002.

CLAVERIE Elisabeth, « Voir apparaître. Les 'événements' de Medjugorje », in PETIT Jean-Luc (dir.), *L'événement en perspective*, Paris, EHESS, « Raisons pratiques », 1991, p. 157- 176.

DEBAISE Didier, *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Dijon, Les presses du réel, « Intercessions », 2015.

DELEUZE Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

DESCOMBES Vincent, *Les institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996.

- FABIANI Jean-Louis, « L'offre de spectacles, la critique et la mémoire », in ETHIS Emmanuel (dir.), Avignon, le public réinventé. Le Festival d'Avignon sous le regard des sciences sociales, Paris, La Documentation française, 2002, p. 107-125.
- GARFINKEL Harold, Recherches en ethnométhodologie (1967), Paris, PUF, 2003.
- GOFFMAN Erving, La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public (1971), Paris, Minuit, 1973.
- GOFFMAN Erving, Les cadres de l'expérience (1974), Paris, Minuit, 1991.
- HAERINGER Anne-Sophie, Acclimater le conte sous nos latitudes. Une sociologie pragmatique du renouveau du conte, Thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Michel Peroni, Université de Lyon II, 2011.
- HENNION Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », Réseaux, n° 153, 2009, p. 56-78.
- HEURTIN Jean-Philippe, « Architectures morales à l'Assemblée Nationale », Politix, n° 26, 1994, p. 44-66.
- JOUVENET Morgan, « 'Emportés par le mix'. Les DJ et le travail de l'émotion », Terrain, n° 37, 2001, p. 45-60.
- PAPERMAN Patricia, « Les émotions et l'espace public », Quaderni, n° 18, 1992, p. 93-107.
- PECQUEUX Anthony, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in BARRIL Claudia, CARREL Marion, GUERRERO Juan Carlos et MARQUEZ Alicia (dir.), Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 313-331.
- PECQUEUX Anthony, « De l'attente aux spectacles culturels à leur félicité-en-acte. L'exemple d'une soirée de rap », HAL, mis en ligne le 30 mai 2011, consulté le 01 décembre 2016. URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00572607/fr>.
- PECQUEUX Anthony, ROUEFF Olivier (dir.), Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale, Paris, EHESS, « En temps et lieux », 2009.
- QUÉRÉ Louis, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », in CÉFAÏ Daniel, JOSEPH Isaac (dir.), L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2002, p. 131-160.
- ROUEFF Olivier, « Faire le jazz. La construction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », Revue française de musicologie, n° 88 (1), 2002, p. 67-93.
- ROUEFF Olivier, PECQUEUX Anthony, « Ecouter de la musique ensemble. Ethnographies des écoutes musicales collectives. Introduction », Culture et musées, n° 25, 2015, p. 11-22.
- SACKS Harvey, « De la possibilité d'analyser des récits d'enfants » (1972), in BOVET Alain, GONZALEZ-MARTINEZ Esther et MALBOIS Fabienne (dir.), Langage, activités et ordre social. Faire de la sociologie avec Harvey Sacks, Berne, Peter Lang, 2014, p. 53-82.
- SEVIN Jean-Christophe, « L'épreuve du dance floor. Une approche des free parties », Sociétés, n° 85 (3), 2005, p. 47-61.
- STAVO-DEBAUGE Joan, « L'indifférence du passant qui se meut, les ancrages du résident qui s'émeut », in CÉFAÏ Daniel, PASQUIER Dominique (dir.), Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques, Paris, PUF / CURAPP - CEMS, 2003, p. 347-371.

SUDNOW David, « Les paramètres temporels de l'observation interpersonnelle » (1972), in THIBAUD Jean-Paul (dir.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, Bernin, À la croisée, 2002, p. 57-81.

TAYLOR Charles, « Suivre une règle », *Critique*, n° 579-580, 1995, p. 554-572.

WATSON Rod, « Catégories, séquentialité et ordre social », in FRADIN Bernard, QUÉRÉ Louis et WIDMER Jean (dir.), *L'enquête sur les catégories : de Durkheim à Sacks*, Paris, EHESS, « Raisons pratiques », 1994, p. 151-184.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, « Tel », 1961.

NOTES

1. DELEUZE Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 109.
2. GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 16.
3. Voir par exemple PECQUEUX Anthony, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in BARRIL Claudia, CARREL Marion, GUERRERO Juan Carlos et MARQUEZ Alicia (dir.), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 313-331
4. Entre autres exemples : JOUVENET Morgan, « 'Emportés par le mix'. Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, n° 37, 2001, p. 45-60 ; ROUEFF Olivier, « Faire le jazz. La construction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue française de musicologie*, n° 88 (1), 2002, p. 67-93 ; SEVIN Jean-Christophe, « L'épreuve du dance floor. Une approche des free parties », *Sociétés*, n° 85 (3), 2005, p. 47-61 ; ou plus récemment, PECQUEUX Anthony, ROUEFF Olivier (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS, « En temps et lieux », 2009 et ROUEFF Olivier, PECQUEUX Anthony, « Ecouter de la musique ensemble. Ethnographies des écoutes musicales collectives. Introduction », *Culture et musées*, n° 25, 2015, p. 11-22. Nombre des remarques à propos de l'enquête de Deleuze et de celle du sociologue pourraient être rapprochées de celles qu'Olivier Roueff et moi formulions à propos de la relation de syntonie d'Alfred Schütz et de la nécessité de rouvrir cette boîte à outils trop souvent prise comme fin en soi (*Ibid.*, p. 14-16). Enfin, la perspective déployée ici se rapproche en de nombreux aspects de celle d'Anne-Sophie Haeringer pour rendre compte de la *Nuit du Conte*, quant à : l'ambiguïté du dispositif global ; le jeu avec les conventions du monde de l'art voire du statut d'artiste ; l'absence de spectateur idéal et les jeux entre latéralité et absorption dans l'attention au spectacle, et plus généralement la labilité de l'attention en situation (HAERINGER Anne-Sophie, *Acclimater le conte sous nos latitudes. Une sociologie pragmatique du renouveau du conte*, Thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Michel Peroni, Université de Lyon II, 2011, p. 353-418). L'analyse qu'elle propose sur l'advenue d'une communauté de proche en proche au sein d'un tel spectacle est également proche des remarques finales de cet article.
5. Les descriptions réalisées sont issues de ce seul exemple, mais les remarques et prises de parti descriptives qui suivent se fondent sur une présence ethnographique assez systématique aux concerts de rap dans la région de Marseille à cette époque. Cet article est une version complètement remaniée d'un texte précédemment publié : PECQUEUX Anthony, « De l'attente aux spectacles culturels à leur félicité-en-acte. L'exemple d'une soirée de rap », *HAL*, mis en ligne le 30 mai 2011, consulté le 01 décembre 2016. URL : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00572607/fr>
6. 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'il soit possible de statuer.

7. GARFINKEL Harold, *Recherches en ethnométhodologie* (1967), Paris, PUF, 2003.

8. PAPERMAN Patricia, « Les émotions et l'espace public », *Quaderni*, n° 18, 1992, p. 93-107.

9. Jean-Louis Fabiani 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. ; voir FABIANI Jean-Louis, « L'offre de spectacles, la critique et la mémoire », in ETHIS Emmanuel (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival d'Avignon sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 111.

10. TAYLOR Charles, « Suivre une règle », *Critique*, n° 579-580, 1995, p. 554-572. Et pour la notion de paire adjacente : SACKS Harvey, « De la possibilité d'analyser des récits d'enfants » (1972), in BOVET Alain, GONZALEZ-MARTINEZ Esther et MALBOIS Fabienne (dir.), *Langage, activités et ordre social. Faire de la sociologie avec Harvey Sacks*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 53-82.

11. WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, « Tel », 1961, p. 283, § 572.

12. WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, « Tel », 1961, p. 284, § 581.

13. DESCOMBES Vincent, *Les institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996, p. 81-89.

14. Voir pour une présentation des questionnements que la file pose : WATSON Rod, « Catégories, séquentialité et ordre social », in FRADIN Bernard, QUÉRÉ Louis et WIDMER Jean (dir.), *L'enquête sur les catégories : de Durkheim à Sacks*, Paris, EHESS, « Raisons pratiques », 1994, p. 171-176. Watson s'inscrit dans la continuité des travaux de Sacks sur l'analyse de conversation, portant sur l'organisation séquentielle des activités et reposant 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 présent, 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.

15. STAVO-DEBAUGE Joan, « L'indifférence du passant qui se meut, les ancrages du résident qui s'émeut », in CÉFAÏ Daniel, PASQUIER Dominique (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF / CURAPP - CEMS, 2003, p. 355.

16. En ce sens une telle file, comme la plupart des situations extraordinaires (où l'ordinaire est affecté), crée des sociabilités à durée variable – en général, jusqu'au retour à la situation ordinaire.

17. GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public* (1971), Paris, Minuit, 1973, p. 127.

18. WATSON Rod, « Catégories, séquentialité et ordre social » *art. cit.*, p. 173.

19. 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.

20. GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience* (1974), Paris, Minuit, 1991, p. 57sq.

21. 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.

22. Ce complexe offre des opportunités (*affordances*) particulières pour actualiser des états d'attente, du fait principalement des nombreux espaces interstitiels : il fonctionne comme une « architecture morale » (HEURTIN Jean-Philippe, « Architectures morales à l'Assemblée Nationale », *Politix*, n° 26, 1994, p. 44-66) 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.

23. SUDNOW David, « Les paramètres temporels de l'observation interpersonnelle » (1972), in THIBAUD Jean-Paul (dir.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, Bernin, À la croisée, 2002, p. 57-81 ; Anne-Sophie Haeringer parle pour sa part d'une « oreille capable de saisir au vol ce que son inattention relative lui aura laissé échapper » (HAERINGER Anne-Sophie, *Acclimater le conte sous nos latitudes. Une sociologie pragmatique du renouveau du conte*, Thèse de doctorat de sociologie sous la direction de Michel Peroni, Université de Lyon II, 2011, p. 403).

24. CLAVERIE Elisabeth, « Voir apparaître. Les 'événements' de Medjugorje », in PETIT Jean-Luc (dir.), *L'événement en perspective*, Paris, EHESS, « Raisons pratiques », 1991, p. 172-173.

25. DEBAISE Didier, *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Dijon, Les presses du réel, « Intercessions », 2015, p. 139-140.

26. CHEYONNAUD Jacques, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002.

27. En lien avec ce que Louis 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 Louis, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », in CÉFAÏ Daniel, JOSEPH Isaac (dir.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2002, p. 139-140).

28. HENNON Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 153, 2009, p. 61.

RÉSUMÉS

Dans la perspective défendue ici, se poser la question du concert comme événement (ou non) n'est pas qu'un problème de chercheur, mais bien avant tout un problème pratique, pour ceux qui sont présents au concert. Le but de ce texte est de revenir sur ce problème pratique, en lui donnant une extension tout à la fois méthodologique (quant à la descriptibilité pour l'ethnographe de ce qui est en jeu) et théorique (quant à la potentielle félicité d'un spectacle, son caractère d'événement). Il s'agit donc de prendre au sérieux la méthode ethnographique, c'est-à-dire de déployer des descriptions situées d'une soirée hip-hop qui permettent d'avancer quelques propositions théoriques sur la question du spectacle vivant.

From the perspective defended here, asking the question of the concert as an event (or not) is not only a researcher's problem, but above all a practical one, for those who are present at the concert. The aim of this text is to return to this practical problem, by giving it an extension both methodological (in terms of the description for the ethnographer of what is at stake) and theoretical (in terms of the potential felicity of a show, its character as an event). It is therefore a question of taking ethnographic methods seriously, that is to say, of deploying descriptions from a hip-hop party that allow us to put forward some theoretical proposals on the issue of live performance.

INDEX

Mots-clés : ethnographie, concert, pragmatisme, perceptions, félicité

Keywords : ethnography, concert, pragmatism, perceptions, felicity

AUTEUR

ANTHONY PECQUEUX

UMR AAU-CRESSON, Univ. Grenoble Alpes, CNRS / ENSAG, 38000 Grenoble

Anthony Pecqueux est sociologue, chargé de recherche au CNRS, membre de l'UMR AAU-CRESSON (École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble). Après une thèse à l'EHESS sur la portée morale voire politique du rap français, ses recherches actuelles s'attachent à développer une ethnographie sensible des expériences urbaines.