

Pierre Floux, Olivier Schinz

## « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion

---

---

### Pour citer cet article :

Pierre Floux, Olivier Schinz. « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, *ethnographiques.org*, Numéro 3 - avril 2003 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2003/Floux,Schinz.html> (consulté le [date]).

---

### Sommaire

#### Parcours de vie

*Faire de la musique / étudier la musique*

*Entrée au CSI*

*Mandat de directeur*

*La sociologie de la médiation : une critique de la sociologie critique*

*L'attachement et les amateurs*

#### Du métier de sociologue pragmaticien

*Une réflexivité en pelure d'oignon*

*Engager ses attachements*

*Dévoiler les croyances : une croyance... sociologique*

*Faire varier et restituer ses engagements : une pratique... pragmatique*

#### Conclusion

*Comment situer la sociologie pragmatique ?*

*Projets*

#### Notes

#### Bibliographie

---

Cet entretien avec **Antoine Hennion** a été réalisé au Centre de Sociologie de l'Innovation de l'École Nationale Supérieure des Mines de Paris, le 16 décembre 2002.

## Parcours de vie

**PF :** *Pour commencer, pourriez-vous nous parler de votre parcours personnel et professionnel ?*

**AH :** Je ne suis pas vraiment un enfant de 68, je n'étais qu'en première, mais j'ai été très influencé par tout ce qui s'est passé alors. Issu d'une famille très catholique, j'ai été dans une école religieuse pendant 13 ans. Ma classe a été la seule à faire grève ! Mais rétrospectivement je ne me vois pas du tout comme un révolté à l'époque, en fait ma position était tout à fait celle du bon élève, qui s'intéresse, qui discute. Je suis passé ensuite au lycée Pasteur à Neuilly, puis à Louis-le-Grand, en filière mathématiques, c'était le piège, la filière obligée pour les « bons », je n'ai pas eu le caractère pour passer en lettres, mais c'est bien là le paradoxe de l'élitisme républicain à la française : c'est comme ça que j'ai fini par faire de la sociologie. Après le concours, je me suis retrouvé à l'École Nationale Supérieure des Mines de Paris [1], en me disant que tout m'intéressait sauf de terminer ingénieur, que j'y allais pour mes parents. J'y suis encore... il faut se méfier de ce genre d'affirmations !

Je faisais énormément de musique, à la fois de façon institutionnelle — la chorale catholique du collège — et un peu moins : j'avais un professeur particulier de piano qui a été très important pour moi. Elle m'a appris une espèce d'éthique de la beauté, de ce qui se passe avec un instrument, comment comprendre la beauté d'une œuvre spécifique — tout sauf les gammes, le conservatoire. Parallèlement, je préparais une école de cinéma, l'IDHEC [2]. Je l'ai ratée, un peu délibérément, je pense, ce n'était pas ça que je voulais vraiment faire, mais avec encore la politique, j'ai été anar puis mao, brièvement, et des cours de grec ancien à la Sorbonne, vous voyez que j'allais un peu dans tous les sens...

Et voilà que je me retrouve aux Mines, hop, il y a une option socio, où on me prend sur le disque : d'un coup les Mines, l'école même qui était censée les sacrifier, m'aidaient à faire converger mon intérêt pour la politique, rendu moins infantile par la socio, ma pratique musicale (je n'ai jamais rêvé d'être musicien professionnel, en revanche ce qui m'intéressait c'était la théorie de la musique, de la faire, la comprendre, analyser tout ce qui se passait autour de ça - exactement ce que j'ai fait au centre), et mon côté littéraire, refoulé par le système français et les maths en classes prépa. C'était un peu miraculeux, ou plutôt c'est ça l'élitisme républicain :

il faut être fils de bourgeois et avoir toutes les ressources pour terminer là. Mais du coup, j'ai profité d'une formation, même en sociologie, à la limite bien meilleure que celle que j'aurais eue si j'avais cassé avec les maths pour aller à Nanterre. Avec l'esprit soixante-huitard de l'époque, j'aurais terminé sociologue critique et j'aurais fait du Bourdieu comme tout le monde ! À quoi ça tient... Ça fait un peu enfance d'un chef, parcours où il faut avoir beaucoup d'atouts dans son jeu pour réussir, mais effectivement, une fois qu'on les a... pour moi c'était un peu la quadrature du cercle qui s'est trouvée comme résolue par miracle.

Dans l'option socio, nous étions formés en deuxième année à la sociologie, avec Michel Callon qui était déjà là, et Jean-Pierre Vignolle, qui est parti, il est resté un de mes meilleurs amis, il était très artiste, sensible, mais avec aussi un rapport rigoureux à la théorie, très scientifique. Comme j'avais un côté brouillon, touffu, trop sûr de ma valeur aussi, il a eu une grosse influence sur moi.

### *Faire de la musique / étudier la musique*

**PF :** *Est-ce que vous prenez d'emblée la musique comme objet d'étude ?*

**AH :** Oui, je me souviens qu'en tant qu'élève de piano, je faisais des petites analyses des morceaux. On fait toujours la même chose, c'est marrant : maintenant je dirais théoriquement que ma sociologie consiste bien à refuser l'opposition entre ce qu'est la musique pour les acteurs et la réflexion sur la musique, à travers des notions comme la réflexivité. Je n'avais absolument pas ces catégories-là, mais c'est déjà le rapport que j'avais à la musique : ce que je veux c'est la comprendre au moins autant que la faire, je la fais pour la comprendre autant que l'inverse. Donc, il y a une espèce de mélange très réflexif, que je n'aurais pas exprimé comme ça, mais je l'avais déjà, en acte, dans ma façon de faire de la musique.

De même pour la chorale : j'ai beaucoup aimé la chorale, et j'étais très conscient que j'y cherchais autant la musique en train de se faire et les rapports entre les personnes, extrêmement riches, que les résultats musicaux eux-mêmes, souvent moyens. J'étais conscient que c'était autant une façon de comprendre la musique de l'intérieur que de la faire.

**OS :** *Vous faites ensuite votre thèse ici, au Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI) [3] ?*

**AH :** Non. Lucien Karpik, le directeur de l'époque, nous formait à la socio à l'américaine, de la sociologie empirique, il nous apprenait à ne pas mépriser des aspects moins théoriques, mais qui font tout le travail. Le format articles sur des

points précis. Il était hostile au côté un peu bordel et grande théorie de la socio à la fac, donc on a fait ça, sur les boîtes, l'environnement des entreprises, l'organisation, etc. Il nous poussait très peu à aller en fac. C'est contre le centre, en partie, que je me suis inscrit en thèse à la Sorbonne, en musicologie, en même temps qu'aux Mines. Du coup, connaissant la Sorbonne, j'ai pris quelques UV en socio en supplément, je ne voulais pas connaître que ce qu'on m'apprend au centre, j'ai suivi des cours de Pividal, qui donnait à ses cours une forte couleur ethnographique, par exemple, ou de Pialoux, des gens comme ça. C'était l'âge des grands B, à part Bourdieu (que je n'ai jamais eu), il y avait Boudon, Balandier, ou Bourricaud, qui arrivait de Bordeaux avec une carte de visite griffonnée et parlait deux heures absolument comme un livre, en montrant tous les enjeux de la sociologie. C'était de la bonne formation de base. Moi, j'étais très agressif, dès le début. J'ai fait chez Balandier un exposé pour montrer que son anthropologie était en gros une projection scientiste de nos problèmes sur l'Afrique, avec des arguments que je ne défendrais pas du tout aujourd'hui. Mais il y avait des gens de valeur.

A la Sorbonne donc, j'ai fait un travail sur la musique de variétés en maîtrise. Je me souviens de la réaction du jury : « ouh, là là, mais vous savez, c'est très au-dessus du niveau de ce qu'on fait ici ! ». Rien qu'à cause de l'élaboration : je posais des problèmes d'économie, de rapports entre le goût, le public, les marchés, le support, etc. Ça n'avait rien à voir avec de la musicologie, c'était de la sociologie. Alors je me suis dit bon, en musicologie, il faut faire de la musicologie. J'ai choisi d'étudier Rameau. Pas la musique, les théories de Rameau : qu'est-ce que cela signifie que de faire la théorie de la musique ? Cela avec une approche CSI, c'est-à-dire l'idée que la théorie, c'est performatif, ça fait la musique, ça ne la constate pas comme un objet naturel. Pas directement comment Rameau aurait appliqué son système, non : comment, en faisant une théorie nouvelle de la musique il l'avait changée, il avait produit une langue différente.

Résultat : pareil, les enjeux étaient incompréhensibles pour eux. Du coup, comme je n'ai aucun écho en musicologie, je rapatrie ma thèse de la Sorbonne à l'EHESS, en sociologie. Enfin, c'est ce que j'aurais dû faire, j'aurais eu une thèse d'État, avec ce format-là, mais au lieu de la prolonger à l'EHESS, en fait je me suis réinscrit, comme à zéro. Du coup, j'ai fait une thèse qui avait le format d'une thèse d'État ancienne, mais qui était une « nouvelle thèse ». Je l'ai modifiée un petit peu, j'ai gardé une partie sur Rameau mais qui s'est beaucoup réduite (de ça, j'ai tiré deux articles (Hennion, 1987a & 1987 b), et puis surtout j'ai redéfini tout ça, j'ai pris cinq ans au lieu des deux que j'avais en tête, et ça a donné *La médiation musicale* (Hennion, 1991), que j'ai réécrite ensuite sous la forme du bouquin *La passion musicale* (Hennion, 1993).

## *Entrée au CSI*

**OS :** *Comment êtes-vous arrivé au CSI ?*

**AH :** Le CSI était un centre qui dès le début avait l'idée que les contenus comptaient (même si ce n'était pas les mêmes formulations que maintenant). Les contenus culturels, techniques, scientifiques, et juridiques ou éthiques. Il y avait des études sur le droit, les entreprises, et les sciences et les techniques, qui se développaient à travers une grosse enquête sur les centres techniques professionnels. Michel Callon et Bruno Latour ont donné à ces travaux le côté théorique, et le centre a gagné sa réputation internationale là-dessus plus tard, vers la fin des années 70, mais dès le début il y avait aussi une demande pour qu'il y ait des études sur la culture. Karpik avait au départ plutôt en tête le livre et l'édition, mais quand ils m'avaient vu arriver, optionnaire travaillant sur la musique, ils m'ont mis sur l'industrie du disque, pour lancer cet axe « culture ». Là j'ai eu une bourse, fait des contrats, deux-trois ans après j'ai eu un bout de poste ici, et plus tard un poste de chargé de recherches au ministère (l'Industrie, dont dépend l'Ecole).

## *Mandat de directeur*

**PF :** *Vous avez été ensuite Directeur du CSI de septembre 1994 à fin 2002. Pourriez-vous nous expliquer les grandes lignes de votre mandat ?*

**AH :** Le premier directeur a donc été Lucien Karpik, de 67 à 83. Au moment où Michel Callon devient directeur, c'est vraiment un changement de sens du CSI : nous sommes le centre qui défend une théorie, contre la sociologie traditionnelle. Le but est d'intégrer, chacun dans son vocabulaire, le continuum humains / non-humains, que les objets eux-mêmes comptent, et de faire une sociologie qui tienne compte de la fabrication de leur monde par les acteurs. Dans ce cadre-là, le domaine le plus critique est bien le domaine des sciences, ainsi les STS [4], l'ANT [5], toutes ces théories-là deviennent le fanion du centre.

Le centre est alors très marqué Michel Callon - Bruno Latour, ou STS, avec Madeleine Akrich sur les techniques, et puis avec des prolongements, des variations du côté de la culture avec Antoine Hennion. Avec cette image théorique forte, l'isolement reste le même, non plus sur le mode de Lucien Karpik, d'une stratégie d'opposition à l'Université et au CNRS, mais au niveau du contenu. Nous faisons une sociologie différente, qui parle très bien aux Américains, qui ne s'occupe pas de la sociologie française — Boudon, Bourdieu, etc. — et qui a très peu dialogué avec elle. Comme résultat, on récolte à la fois des jalousies et des exclusions, certains de

nos étudiants n'étaient pas pris. Nous sommes alors un centre de très haut niveau intellectuel, mais sans aucun lien avec le milieu français.

Ma tâche, comme je la voyais, était de casser un peu cette opposition disciplinaire. Il y avait de vraies discussions, autour de gros enjeux théoriques, dans un centre où on s'aimait bien, collectif, avec quatre ou cinq personnes — et non pas un maître (Latour ou Callon, ou les deux...) et des gens qui suivaient. Les domaines d'étude sont riches et variés et le lien permanent avec l'entreprise nous donne un espèce de réalisme : 30% de notre budget vient des contrats avec des grandes entreprises ou des ministères.

Nous avons donc des traits très particuliers et l'idée pour moi était simple : si nous avons vraiment marqué des points théoriques, ce ne sont pas des points particuliers de sociologie des sciences ou de sociologie de l'art, mais des points de sociologie générale, qu'il faut transcrire dans les autres domaines. Et dans ce cas, il n'y a aucune raison de rester tout seul.

Au niveau des contenus, nous n'étions plus dans la phase de définition d'une sociologie très particulière à nous, voir une sociologie d'ingénieur — ce dont nous avons été accusés puisque nous suivions des problèmes techniques. J'imaginai donc, de façon un peu idéaliste, que mon programme était de montrer en quoi cette sociologie-là redéfinissait la sociologie en général. Je pense également qu'au niveau des thèmes, notre sociologie peut s'élargir : si elle le fait et qu'elle vise tous les objets, il faut essayer de discuter dans un rapport moins antagonique ou d'exclusion avec le reste du milieu, afin de publier dans les revues normales. Mais j'ai probablement sous-estimé le côté radical de notre sociologie, ou le dogme sociologiste de la sociologie, qui ne le voit même pas comme tel : ça ne s'est finalement pas beaucoup rapproché.

La jeune génération (Madeleine Akrich [6], Cécile Méadel, Philippe Mustar, Vololona Rabeharisoa) avec leurs différents réseaux n'ont pas de raison non plus de fonctionner avec le superbe isolement de Callon-Latour, et nous allons sans doute faire plus de liens.

**OS :** *Comment s'est traduite cette volonté de s'ouvrir, de diffuser vos théories à l'extérieur, et le refus que vous avez essuyé ?*

**AH :** Un bon exemple, c'est le fonctionnement des séminaires. Nous avons tous les quinze jours ce que nous appelions le grand séminaire du CSI, dont je m'occupais avant d'être directeur, où venaient des invités extérieurs. Nous n'y menions pas des discussions soit polies - sans vrais enjeux, où l'on cherche juste à ne pas se disputer — soit « chapelle » — il y a LA théorie, et puis on l'améliore, on pose des problèmes, on la sur-utilise mais on ne la remet pas en cause. Nous avons des invités extérieurs, et nous discutons : nous donnions notre avis, ça allait dans tous

les sens — vu de nous. Mais vu de l'extérieur, avec notre réputation, avec le peu de liens avec les autres et vu le prestige, notamment de Callon-Latour, les gens venaient comme à un examen et tremblaient de passer devant le CSI...

À un moment donné, sous ma direction, nous nous sommes dits que le séminaire était une erreur intellectuelle. Il crée une fausse unité du CSI contre l'extérieur, or nous avons l'impression, de l'intérieur, que ce n'est pas vrai, qu'il n'y a pas un tel accord théorique, entre Madeleine Akrich et Bruno Latour, entre Michel Callon et Bruno Latour, qu'il n'y a pas une seule théorie. La théorie de la médiation d'Antoine Hennion, ce n'est pas pareil que la théorie de la traduction de Michel Callon. Nous avons chacun nos façons d'articuler tout ça, nous le faisons en liaison toujours avec d'autres qui ne sont pas au CSI, la plupart d'entre nous faisant des articles ou des travaux communs avec des gens qui ne sont pas au CSI. C'est ça le fonctionnement réel, et le traduire au niveau du séminaire cela allait casser ce faux montage dogmatique, d'examen devant le CSI, parce qu'il n'y a pas de CSI, si ce n'est de l'extérieur pour le transformer en chapelle et l'accuser de cela.

Désormais, nous faisons donc suivre au séminaire la réalité de nos rapports en réseaux intellectuels, chacun organise des séminaires thématiques, liés à ses propres travaux, de préférence avec d'autres personnes qui ne sont pas CSI. Typiquement, mon séminaire sur les amateurs avec Joël-Marie Fauquet [7], ou celui sur le marché de Cécile Méadel et Vololona Rabearisoa, avec des personnes de l'INRA [8].

### ***La sociologie de la médiation : une critique de la sociologie critique***

**PF :** *Pourriez-vous nous parler du contenu même de votre sociologie. On a parlé de médiation, comment s'est fait le passage médiation-attachement ?*



**Extrait sonore, 1mn  
14s**

**AH :** Je crois qu'on dit toujours la même chose, mais simplement qu'on le dit avec de plus en plus d'épaisseur, en voyant de mieux en mieux les implications, en développant les mots justes, en trouvant les bons terrains, et en donnant de la résonance, de l'épaisseur, à ce qui reste souvent les mêmes intuitions de départ.

J'ai commencé à travailler sur les directeurs artistiques de variétés, et le thème de l'intermédiaire était déjà présent en 83, au tout début de mes travaux : il n'y a pas

la musique d'un côté et le marché de l'autre, avec des producteurs qui seraient des manipulateurs, des vendeurs de savonnets (Hennion 1983). Regardons le travail des intermédiaires et, par ce que j'appelais un « effet d'agrandissement », on a déjà une pré-production / consommation du produit en studio. Les arrangeurs donnent leur avis, les gens qui passent donnent leur avis, comme la secrétaire en haut, le parolier, les musiciens..., et gentiment, la chanson prend son sens, devient chargée. On va la mettre dans les radios, ce qui agrandit encore un peu la boucle, et petit à petit, on a une espèce de co-production du produit et de son écoute. Les médiations sont très importantes : ce n'est pas la musique et des moyens, mais c'est le fait même de la jouer (l'écoute, les instruments, le studio, le disque, la radio, ...) qui porte directement l'événement musical.

Vient ensuite la thèse, qui porte sur la médiation (Hennion, 1991). C'est le moment où j'essaie de me situer théoriquement, d'une façon assez générale. Je dois faire le travail de rationalisation, de bagarre bibliographique, de positionnement par rapport à la sociologie dominante. En l'occurrence, c'est la sociologie de Bourdieu qui domine, particulièrement dans le domaine de la culture.

La question est de savoir si on peut faire une sociologie de la musique sans que cela revienne à dire « non, ce n'est pas de la musique, il s'agit d'autre chose. Vous êtes dans l'illusion et je vais vous donner les véritables clés de votre action ». C'était depuis le début mon projet, que j'avais en liaison avec ce que je disais auparavant : j'aimais la musique, je ne voyais pas l'intérêt de le dissimuler et je voyais ça plutôt comme une ressource. Ce n'était pas pour autant que j'aurais été prisonnier d'un discours purement hagiographique qui dit que la musique est belle et qu'en faire la sociologie c'est la détruire : la sociologie critique crée aussi son opposé, une espèce de croyance stupide. Or, on doit pouvoir faire une sociologie pragmatique — je n'aurais pas dit le mot à l'époque — qui passe par les médiations et qui montre ce qu'installe la musique. Sans avoir besoin de nier les déterminismes sociaux, les modes de fabrication, les côtés constructifs : ça pouvait être très congruent avec la sociologie des sciences et des techniques à la Latour, mais qui n'était qu'une des influences à ce moment-là.

Le mot de médiation était donc important, il m'a beaucoup servi comme aiguilleur, mais il était trop général. Montrer les médiations, c'était sortir de la grande opposition sujet / objet que nous léguait la philosophie, et montrer que les intermédiaires qui tendaient les écrans étaient ceux qui comptaient. Mais dit ainsi, ça n'était pas suffisant pour moi, car il n'y avait que la vision critique : « ce n'est pas l'objet même mais les intermédiaires qui comptent ».

L'idée que je rajoutais était celle d'une médiation positive, « pleine », qui fait les mondes. On démarre sur une idée commune de la médiation. J'ai par exemple souvent montré que la sociologie elle-même, qu'elle le dise ou non, est une

sociologie du médiateur. Faire la sociologie de quelque chose, c'est toujours faire apparaître certains écrans (les différences sociales ou bien le marché, la profession...), donc repeupler le monde d'intermédiaires et montrer leur rôle actif dans la coproduction des subjectivités et des objets. À partir de là, la socio développe sa vision critique. Il y a la version radicale, qui est celle de Bourdieu : montrer cela, c'est vider la réalité de son contenu et apporter une autre explication, celle des différences sociales, du jeu de la distinction, de la dénégation, de la dénaturalisation, etc. Mais il y a aussi des versions tout aussi critiques, mais moins destructrices ou moins radicales d'un point de vue théorique, moins rationalisées aussi, qui consistent simplement à faire ça comme un travail ordinaire. L'art lui-même, il y a d'autres spécialistes pour vous en parler, moi je vais juste vous montrer l'importance des institutions, des marchés, de la commande, du milieu des musées, du changement d'alliance entre les marchands et les académies, au profit du tandem marchands et commanditaires de musées, etc. Mais, toujours, ces médiations sont là pour nous sortir de l'art, de ce qui compte pour les amateurs, et rapporter l'analyse à du social, du vrai, que connaît la sociologie.

Là où il y a un vrai basculement, c'est au moment où je dis que la musique n'est pas ailleurs que dans les médiations et qu'il faut les prendre au sérieux comme productions positives de ce qui nous attache, et non seulement comme véhicules pour réintroduire une explication sociale : le lien musical est bien dans ces médiations mêmes.

Mon idée était donc que la pratique même des acteurs est une pratique de médiation. Prenons les musiciens comme des applicateurs en acte de cette théorie générale de la médiation. Nous ne savons pas ce qu'est l'objet, nous ne savons pas ce que nous voulons mais en faisant ensemble, en s'appuyant sur des instruments, des supports, des objets de nature très variées, nous permettons, sans que ce soit un rapport instrumental, que surgissent — peut-être, parfois — les éléments, les événements de ces activités collectives que certains qualifient de musicales. Ça permet d'ouvrir la musique parce qu'il faut d'abord définir ce qu'elle est ! L'opéra par exemple, est-ce que c'est de la musique ? C'est des états qui surgissent ou non, il y a des soirs où ça ne marche pas. Nous venons pour être surpris, transportés, pris..., ça marche ou ça ne marche pas... Nous ne venons pas pour confronter ou vérifier les goûts que nous possédons.

Dans cette phase-là, le mot médiation est au centre de mon travail, un enjeu théorique qui me permet, en critiquant la version purement négative et critique du mot, de montrer que nous sommes acteurs de la réalité : donc « médiation » et non pas « intermédiaire », parce que dans médiation il y a « tion » qui est actif et puis il n'y a pas d'« inter ». Les mondes entre lesquels nous sommes ne sont pas déjà là, c'est la médiation même qui les fait éventuellement apparaître.

Je cherchais donc à transformer le mot même pour lui redonner le contenu positif qu'une habitude critique, incompatible avec cette notion-là, avait transformé en dénonciation des médiateurs intéressés. Ce mot avait aussi un avantage technique : le médiateur peut être un humain, un instrument, un collectif, une organisation, etc., et permet de montrer cet aspect d'empilage hétérogène de passages, qui ont tous le même statut. Le mot avait cet intérêt un peu « circulant », qui ne distingue pas la technique des aspects organisationnels, le corps de l'instrument et celui des personnes : c'est la même opération qui forme les corps, les moyens et les objets mêmes.

En revanche, ce mot est évidemment devenu un énorme fourre-tout, qui gonflait de plus en plus, et la principale incompréhension venait de l'utilisation du même mot que mes opposants pour désigner quelque chose de complètement différent. J'ai donc fait depuis le chemin un peu inverse : si ce que je dis est vrai, je n'ai pas besoin du mot de médiation. Il faut au contraire le disséminer. Ça doit être chacune des opérations mêmes que font les acteurs qui doit faire surgir quelque chose. Il ne faut surtout pas avoir besoin d'un métadiscours qui appelle ça médiation. Quand on me demande de la définir, ce n'est possible que par des opérations très générales. Mais former un corps, se demander pourquoi tel concert est beau, discuter d'un moment, c'est cela qui fait venir les médiations spécifiques : c'est ce qui surgit là qui compte. Dès lors, nous devons pouvoir en parler en la faisant surgir : le métalangage n'est plus dans cette opération générale de médiation, il est dans ces thèmes, de goûts, de répertoires d'objets, de pragmatique, de réflexivité, de performativité, qui permettent d'accompagner l'activité des amateurs.

Comment analyser cette activité commune des humains et des objets, en considérant que nous sommes juste un accompagnateur de plus, qu'eux-mêmes ont la compétence, la capacité critique, réflexive et performative de se demander quels sont les objets, les enjeux de leur activité, par quels moyens elle passe, quels sont les critères de sa réussite, quels sont ses déterminants, etc. Car cette façon de voir n'est pas du tout une pensée anti-déterministe, ce n'est pas revenir à la beauté pour la beauté. Le beau se détermine partout, mais il se discute : « Toi, tu n'aimes que ce que tu aimais quand tu étais jeune », ai-je entendu un amateur de rock dire à un autre. Voilà de la bonne sociologie. Cela montre bien qu'ils ne sont pas contre la sociologie critique ! Ils savent que nos goûts sont déterminés. Simplement, c'est un de leurs thèmes, ce n'est pas une vérité critique, extérieure, c'est l'un des enjeux de leurs débats et de leur pratique collective. Entre eux, ils ont élaboré le fait qu'il y a des gens qui restent trop fixés à cela, à leur passé : nous pouvons aussi changer de goût. Le goût, c'est une partie de soi-même, de son histoire. Mais c'est aussi le détachement, le travail sur soi-même, sur ses goûts pour les faire évoluer, c'est l'intervention des autres et des objets eux-mêmes. Le goût se nourrit de ces déterminismes, de façon réflexive, il ne les fuit pas.

## *L'attachement et les amateurs*

Arrive ici le mot « attachement » (Gomart et Hennion, 1998), un peu ésotérique, mais qui neutralise le côté très hiérarchique du mot goût, qui fait trop connaisseur, amateur avisé d'un bel objet. Quand quelqu'un fait du vélo le dimanche, ce n'est pas un goût. Nous pouvons y reconnaître tous les traits de l'attachement, une pratique, la construction avec d'autres, l'effort sur le corps. Il fallait trouver un mot plus neutre, qui décale un peu. Passion n'allait pas non plus, ce n'est qu'un des formats de l'attachement. On peut faire du vélo le dimanche, tous les jours, en sachant tout sur le vélo, sans être un passionné. Le mot « passion » est trop marqué comme format.

Puis sont venus les « amateurs », d'une manière complètement conjoncturelle, comme souvent : le Ministère de la Culture, qui a payé des études sur la culture pendant des années, se rend compte un jour qu'il n'y a pas seulement des artistes d'un côté, et le public des festivals de l'autre, mais aussi des gens qui font de l'art. Il suffisait alors de mettre « amateur » dans un appel d'offre pour être retenu, et cette réalité qu'on n'avait pas vue pendant des années était devenue le thème à la mode. Mais ces amateurs sont pris dans un sens très restreint : ceux qui ne sont ni professionnels, ni simples mélomanes ou simple public, comme on dit simple d'esprit ; ceux qui pratiquent un peu : ceux qui écrivent des poèmes le dimanche, ceux qui font du théâtre, qui dansent sans être professionnels.

Cela collait très bien avec mes théories, mais à condition de prendre le terme dans un sens plus large : les amateurs sont ceux qui font, ceux qui aiment la musique, mais au sens de ceux sans qui on ne sait pas ce qu'est la musique, qui la prennent comme objet pour en faire quelque chose (Hennion, 2000).

C'est à ce titre qu'ils permettaient de sortir de problèmes théoriques difficiles : c'est toujours impossible de sortir d'une théorie qu'on critique, parce qu'on la reprend, on la ranime en la critiquant. Mais quand nous nous intéressons à ce que font les amateurs, il ne s'agit plus d'être d'accord ou non avec Bourdieu, Bourdieu est là, il est dans le matériel que nous apportent les amateurs, à côté d'autres. La dénégation et le rapport aux origines font complètement partie de l'activité des amateurs. Ils se demandent constamment quelle en est la part dans leur goût, dans ce qu'ils aiment, dans leurs attachements, dans ce qui les attire, etc., ce qui vient d'eux, ce qui vient des autres, ce qui vient des objets, et plus subtilement encore, ce qui vient d'eux comme un déterminisme qu'ils combattent, ce qu'au contraire ils assument, etc. par rapport au mimétisme, aux habitudes, tout y est ! Les amateurs font toujours en partie leur goût contre leur propre goût.

## Du métier de sociologue pragmaticien

**PF :** *Par quelle opération les disciplines non scientifiques, mais aussi les disciplines scientifiques, deviennent-elles, non pas des concurrentes, mais des ressources pour la sociologie pragmatique que vous développez actuellement ?*

**AH :** Jusqu'à présent, le travail du sociologue du goût l'a conduit à se faire des ennemis de tous côtés parce que sa théorie l'amène à dire à l'amateur lui-même qu'il se trompe ; à l'esthéticien, que sa science prend l'objet pour objet alors que ce n'en est pas un ; au psychologue, qu'il va chercher dans le cerveau de l'individu ce qui se trouve en réalité dans les codes sociaux ; et même contre le sociologue, il ne faut pas que les collectifs en question s'auto-produisent [9], l'amateur doit être absolument ignorant du fait qu'il s'appuie sur les autres et qu'il se forme par un collectif, pour que ce soit lui, le sociologue critique, qui, seul, peut et doit le lui révéler. Selon cette théorie, l'amateur est censé croire à l'objet.

Pour ma part, je n'ai jamais vu un amateur croire à l'objet ! Que font-ils en réalité ? Ils ne savent pas, ils attendent que se passe quelque chose, entre eux, avec des objets, en eux, qu'ils savent pouvoir attendre à cause de leur parcours passé, de l'expérience partagée, des retours que les objets ou la pratique en question procurent... Ce n'est pas de la croyance, c'est la mise en place incertaine d'un commerce avec le monde. Les objets ne sont pas des totems ou des signes creux, ils répondent, mais jamais de façon immédiate. C'est pour ça que les amateurs ont besoin d'être un collectif. Ils parlent tout le temps avec d'autres amateurs qui partagent leur amour pour le même objet.

Prenons le cas de la musique : pourquoi guette-t-on les autres à la fin d'un spectacle ? Ce n'est pas un code social, ni un snobisme — s'aligner sur les autres. Non, c'est parce qu'on ne sait pas ! Est-ce bon ou non, ai-je bien entendu, vu ? L'appui sur le jugement des autres, c'est une technique parmi d'autres, pour avoir un garant de plus, c'est du même ordre que l'expérience de l'objet ou la formation de son attention et de sa perception. Simplement pour parvenir à qualifier ce qui s'est passé, il faut effectivement s'appuyer sur une série de jugements, à commencer par ceux des autres. Les amateurs savent très bien que leur goût est collectif. Mais cette dimension du goût, pour le coup très collective, elle n'est pas vue par la sociologie critique, qui ne peut pas relever ce sens pragmatique du collectif, comme une sorte de technique pour mieux sentir et juger en situation.

Comment donc approcher le goût, du point de vue du pragmaticien ? Au lieu de

partir de tel élément, les objets, le sujet, les déterminants sociaux, il faut voir l'activité même des amateurs comme une sorte d'événement non différencié, qui cherche des points d'appui. Pour simplifier, je parle d'un tabouret, avec ses quatre pieds : l'objet goûté (dans le cas de la musique, il s'agit des partitions, des notes, etc.), le corps qui ressent (mais aussi, l'esprit, l'âme, etc., toutes entités qui ne sont pas données, mais qui vont peut-être surgir si les « conditions de félicité [10] » sont rassemblées), le collectif des amateurs (on n'aime pas les choses directement, comme on rentrerait dans un mur ; le goût est une activité cadrée, nommée, discutée, pourquoi chacun a besoin de s'appuyer sur les autres, de se confronter à leur goût) et les dispositifs (ou conditions de la dégustation). La pragmatique du goût s'appuie sur ces quatre pieds qui, s'ils sont un cadre vide, définissent une sorte d'armature minimale des composants du goût, constituant des éléments de base que tout attachement requiert d'une façon ou d'une autre (Hennion 2003a, 2003b). Aucun de ces quatre éléments ne préexiste aux épreuves et expériences réalisées par les amateurs car ce sont elles qui vont en révéler les contenus.

Cet échafaudage pragmatique permet la comparaison, et possède aussi l'avantage d'envisager le fait d'aimer un objet comme quelque chose de réflexif. C'est-à-dire que pour aimer la chose, l'amateur rentre dans cette activité précise qui lui est tendue, qui dépend au préalable des autres. On aime quelque chose, et on « aime quelque chose ». Les objets sont importants, mais il faut leur donner cette importance, et c'est un cadre collectif qui a produit cette attention, et permis cette présence plus forte des objets.

Empruntons des exemples aux sportifs : pour escalader une montagne, il faut nécessairement que des humains constitués en collectifs se soient rassemblés et entraînés. Il faut également des objets, des supports et des écrits. Il faut encore en discuter le soir à la veillée : « tu as vu ce passage, pour le passer, il faut mettre une main ici et l'autre là, etc. ». C'est bien grâce au caractère collectif de leur activité que la montagne devient pour les grimpeurs un ensemble de prises saillantes. La notion de prise (Bessy & Chateauraynaud, 1995) est très juste car elle permet la réciprocité : la prise comme le fait de prendre, et au sens de ce que nous prenons dans la montagne. Ce n'est pas du constructivisme arbitraire, au sens où nous « ferions » la montagne, elle est bien là, le rocher est là, mais seule sa saisie, historicisée comme pratique collective, en rend ainsi présents les moindres ressauts. Il n'y a pas moins de nature, parce que les humains s'en emparent, mais plus : en produisant l'objet, le corps, le collectif et les dispositifs, l'attachement est une façon de multiplier le réel, pas de le raréfier en symbole ou en prétexte.

C'est la même chose pour les objets d'art ou la musique. Dès qu'on ne connaît pas une musique, que ce soit l'opéra, le rock, ou le luth français au 17<sup>e</sup> siècle, on dit « c'est toujours la même chose »... Parler de « faire surgir l'objet », c'est au

contraire mettre le curseur juste à ce point où l'attachement rend l'objet présent et où l'objet fait l'attachement.

Les sportifs sont très intéressants quand ils parlent du corps et disent qu'il faut se dégager un peu de soi-même pour que le geste devienne naturel. Ce mot de « naturel » qui faisait bondir le sociologue critique est, au contraire, hautement considéré par le pragmaticien. Ce dernier sait que le sportif a bien sûr raison de ne voir aucune contradiction dans la phrase « travailler pour que cela devienne naturel ». Nous le voyons avec le tennis : grâce à l'entraînement, le geste du *tennisman* devenu naturel va faire partir la balle dix fois plus fort alors qu'il y aura mis moins de force qu'auparavant. Pour lui, il ne s'agit pas de la réalisation d'un corps au sens d'un apprentissage ou d'une incorporation, mais de la production d'un corps parfaitement adapté, situé, attaché à sa raquette, à sa balle, au lieu. Et au moment où il signe son geste, celui-ci est « corporé », complètement naturel. A cet instant, le *tennisman* n'est pas différent de ce qu'il fait. Ce qu'il dit très bien en disant qu'il est « devenu naturel » — une formule qui, en bonne logique, est un oxymoron ! Contrairement aux notions d'apprentissage et d'incorporation qui insistent unilatéralement sur l'idée d'une construction sociale du corps, celle de corporé indique un corps apparaissant à lui-même à mesure que son interaction prolongée avec l'objet le rend plus habile. L'entraînement même de ce corps fait apparaître en retour plus clairement l'objet saisi et engendre aussi la capacité de reconnaître et de partager ce que d'autres reconnaissent et ressentent.

De la même façon que la pragmatique n'a plus à s'opposer aux activités elles-mêmes telles que le sport, pour les transformer en objets de croyance, elle n'a pas non plus à s'opposer aux disciplines scientifiques. Simplement, celles-ci sont prises, éventuellement malgré elles, comme des rationalisations utiles. Les travaux du psychologue, de l'esthéticien et du sociologue critique sont par exemple des ressources pour la sociologie pragmatique en ce sens qu'ils construisent, chacun à leur manière, une façon d'entrer en rapport avec les objets, de les rendre présents et de se rendre présents à eux. Ces disciplines se présentent comme des élaborations réflexives qui privilégient un ou plusieurs des quatre pieds de l'armature pragmatique (le corps, l'objet, le collectif, le dispositif), comme façon d'entrer en relation avec les objets qu'elles se proposent d'étudier : on peut de façon tout à fait pertinente les analyser comme prothèses de l'action, outils pragmatiques, et non comme savoirs abstraits, ne tirant leur validité que de leur autonomie par rapport aux acteurs - on inverse les choses, c'est ce dernier aspect qui est une rationalisation trompeuse !

Dans l'hétérogénéité de leur réponse à la question : « pourquoi aimez-vous la musique ? », nous voyons très bien que les amateurs et leurs disciplines scientifiques et non scientifiques peuvent être des ressources puissantes pour le

pragmaticien : s'ils cherchent à répondre d'un point de vue personnel, ils développent une psychologie (le corps, l'âme, l'esprit, etc.) ; s'ils cherchent comment les objets surgissent et pourquoi ils sont beaux, ils développent une esthétique (l'objet, l'œuvre, etc.) ; s'ils cherchent ce qui détermine leurs goûts, ils étalent les collectifs et leurs divers modes de formation (classes sociales, CSP, etc.). Enfin, en cherchant à savoir, par exemple, sur quelle chaîne et à quel moment ils écoutent leur musique, ils déploient des techniques (dispositifs, équipements, conditions, etc.).

A l'inverse de l'opération pragmatique dont le projet est de saisir ces différentes machines à faire surgir de la différence, de comparer ces divers formats producteurs d'attachements et de goûts, la plupart des disciplines, surtout les disciplines scientifiques, travaillent dans un premier temps à autonomiser leur savoir et à accentuer leurs aspects concurrents. Si l'une d'elles travaille sur le corps (psychologie), elle se désintéressera du collectif. Si au contraire elle travaille le collectif (sociologie), elle délaissera l'objet ; si elle centre son intérêt sur l'objet (esthétique), ce sera au détriment de la technique ou du collectif. Puis, dans un second temps et de façon un peu caricaturale, chacune d'entre elles cherche à arracher leur savoir aux acteurs, au double sens de le leur faire livrer et de le leur ôter, quitte à le rendre un peu ésotérique, pour finalement le leur retourner ensuite comme un savoir critique : « vous croyez aimer la musique alors qu'elle n'est en fait qu'un jeu de différences sociales. Et moi, le sociologue critique, je vais vous dire quels sont les véritables déterminismes de votre amour ».

### *Une réflexivité en pelure d'oignon*

**OS :** *Cette présentation de la pragmatique m'évoque une proposition de Garfinkel (1967 : 68), pour qui l'acteur n'est pas un « idiot culturel » [11] : ainsi il est capable de produire des interprétations du monde qui valent celles du sociologue. Dès lors, quelle est la spécificité du travail du sociologue ? Que fait-il de plus que les acteurs ?*

**AH :** La question même vient d'une difficulté à se départir de la posture critique - savoir, ce n'est pas seulement découvrir avec les acteurs ce qu'on ignore ensemble et qu'on fait apparaître, chacun avec ses techniques, c'est en plus savoir *contre* les acteurs, malgré leur résistance. Alors, si on ne dit pas « plus », on ne dit rien. Votre question même s'appuie sur l'idée d'une Science avec un grand S et d'un véritable Savoir seuls capables de dire quelque chose de plus, d'apporter une dimension critique ou, au minimum, d'apporter un plus ignoré des acteurs.

Si nous sommes au contraire dans un univers pragmatique, la question n'est pas là,

il n'y a aucun doute sur le fait que le sociologue fasse quelque chose d'autre, quelque chose de plus que les acteurs. Pourquoi ? Simplement parce qu'il ne met pas en œuvre les mêmes outils qu'eux. Aucun acteur ne va en effet réaliser cinquante entretiens, les comparer et développer des formes de discussion du type séminaire ou colloque. Si nous disons a priori que les productions sont l'ensemble des moyens que nous utilisons pour essayer d'obtenir quelque chose, il ne subsiste aucun doute sur la différence entre le travail du sociologue et celui des amateurs.

Dire avec le modèle pragmatique que les acteurs savent ce qu'ils font, cela ne veut pas dire qu'ils savent tout, mais qu'ils s'interrogent de façon réflexive, comme nous. Eux-mêmes disent que savoir c'est s'interroger. Savoir, c'est être réflexif. Dès lors, l'opposition binaire entre savoir et ne pas savoir tombe, c'est une question de degré et de techniques diverses. La réflexivité des acteurs les amène à développer différents savoirs pour s'interroger sur ce qu'il arrive. Ils ont leurs propres historiens et journalistes locaux pour faire l'histoire de leurs mouvements. Ils ont des sociologues et des psychologues qui mobilisent des outils spécifiques. Différentielle, cette réflexivité se déploie selon différents degrés, selon différentes formes, selon différents endroits et différents domaines. Dans un tel univers, il n'est donc pas étonnant que la sociologie soit l'un de ces savoirs, à la fois distinct de celui d'un amateur, et sur le même plan que les divers savoirs que les amateurs mobilisent.

Je souscris à l'ethnométhodologie lorsqu'elle défend ainsi la sociologie comme savoir sur l'activité des acteurs (là où je la trouve ennuyeuse, c'est quand elle ne s'occupe plus que de son métalangage et de son magnétophone). Contrairement à la sociologie critique, elle a l'avantage d'accepter ce que disent les acteurs, de les tenir pour réflexifs et capables de produire des savoirs critiques sur leurs propres pratiques. Le monde social n'est en effet pas un monde physique où nous mettrions des concepts sur des choses, de l'extérieur. Tous les mots viennent de la société civile. Comprendre ne revient pas à faire redescendre le sociologue au niveau des acteurs, mais à faire monter ces derniers au niveau du sociologue. Dans l'univers pragmatique, l'essentiel de l'activité qui consiste à mettre en mots les choses est produit par les acteurs. La différence entre sociologie et savoir commun n'est plus une question primordiale, de rupture épistémologique, c'est une question de dosage. Si les dosages de réflexivité sont différents et mobilisés différemment, et si l'essentiel de l'activité des humains consiste à la fois à faire et à se regarder faire, alors le caractère pragmatique de notre univers est assuré. Pierre Bourdieu disait qu'il n'est pas possible de marcher et de se regarder marcher. C'est pourtant ce que nous faisons en permanence !

L'attachement, c'est précisément ce petit geste d'attention supplémentaire. Soit un amateur de vin, attablé. Au milieu de la conversation, on lui sert un verre de vin. Que fait-il ? Il continue de parler et boit ? Pas tout à fait : juste avant de boire, il

s'arrête une seconde, il sent, il se demande : « qu'est-ce qu'il m'a servi ? ». Puis, seulement, il goûte et reprend la conversation. S'il oublie peut-être instantanément cette attention qu'il vient de porter, nous comprenons néanmoins que cette toute petite suspension, cette espèce de parenthèse qui vient s'appuyer sur des techniques, sur le fait de sentir le vin, sur le fait de lire l'étiquette de la bouteille, sur le passé de leur relation (tiens c'est vrai, lui, en général, il sert du bon vin...), s'ajoute, s'insère ou s'encastre dans l'activité mais ne la rompt pas. De façon minimale, cette minuscule attention, c'est le degré zéro de la réflexivité, cela signifie que moi-même, amateur de vin, je goûte, je me glisse un millimètre en avant, je me dédouble, je me décale du cours des choses pour me voir aimer le vin. J'aime le vin, et « j'aime le vin », entre guillemets, je rentre dans cette activité identifiée. C'est cette réflexivité-là qui permet à l'amateur d'aimer le vin (Hennion & Teil, 2003). L'activité elle-même est une activité collective, instrumentée, qui suppose des corps entraînés, qui passe par des techniques. Nul besoin de mobiliser tout cela en permanence comme le font les interactionnistes. Mais au moment où on le fait, il faut au minimum cette petite virgule, cette petite attention supplémentaire. Après, toutes les variations existent, bien sûr. Mais cela fait partie du travail des amateurs qui ont toujours commencé avec d'autres. Qu'il s'agisse de musique ou de vin, quelqu'un leur a dit : « tiens, goûte donc ça ». Au départ, ça a pu ne pas bien fonctionner parce que le corps n'était pas entraîné. Mais ce petit décalage dans la posture, ce léger glissement, c'est cela la réflexivité qui permet aux amateurs d'aimer leur objet - et qui permet au sociologue pragmaticien de s'en emparer, d'y rentrer à son tour !

Au lieu d'avoir cette grande opposition entre croire et savoir, nous avons une espèce de feuilletage en pelures d'oignon dans plusieurs directions, avec de la réflexivité, et de la réflexivité de réflexivité. Et la sociologie, avec ses outils, son passé, ses méthodes, ses techniques d'entretien et cette façon de créer des espaces communs, rajoute son propre niveau de réflexivité — lequel est lui-même aussitôt repris par les acteurs, qui se sociologisent à grande vitesse. Ce n'est pas que le sociologue pragmaticien ne fait rien. C'est qu'il rajoute son niveau de réflexivité sur un univers qui lui-même n'arrête pas de faire des réflexivités de réflexivités.

### ***Engager ses attachements***

**AH :** L'espèce de stérilité des discours sur la méthode en sociologie, la platitude de ce qui est dit sur l'entretien et l'observation participante, tiennent à ce que nous ne leur avons pas donné l'importance théorique que leur donne au contraire cette théorie pragmatique. Si les acteurs sont compétents non seulement dans leur activité, mais qui plus est dans leur réflexion sur leur activité, il devient alors évident

que l'entretien et l'observation participante sont les outils naturels du sociologue, parce que celui-ci ne fait que prolonger ce travail-là, le leur.

En revanche, s'il réalise des entretiens et de l'observation participante en étant cadré par un modèle selon lequel les acteurs ne savent pas ce qu'ils font, le sociologue se retrouve dans une posture de grand écart peu confortable. Et pour cause : il ressent alors le besoin de se justifier de l'emploi de méthodologies qui n'ont de façon contradictoire rien à voir avec les théories dont elles sont issues.

Le cas du goût nous permet aisément de réaliser la difficulté de tenir plus longtemps une telle posture. Si un acteur interviewé dit être fan de rock à un sociologue qui, lui, stoïquement, reste parfaitement indifférent à cette déclaration parce que sa théorie lui impose de ne pas se commettre avec les acteurs, eh bien cela marque la fin de l'entretien, l'interviewé ne dira plus un mot. Comment le sociologue peut-il effectuer des entretiens ou de l'observation participante auprès d'acteurs quand l'injonction même de sa théorie lui impose de ne surtout pas croire, pour ne pas se faire contaminer par leurs croyances ? Mais cet écueil est artificiel, il est uniquement dû à cette théorie critique, le sociologue doit au contraire engager son propre goût durant l'interview : « Ah ? Vous êtes fan des *Rolling Stones* ? Moi je n'aime que les *Who*, etc. ». A ce moment, parce que le chercheur s'engage personnellement, les différences entre ses goûts et ceux de son interlocuteur deviennent pertinentes. Une histoire peut se construire par cette confrontation. Les choses n'en restent pas là, bien sûr, au contraire les problèmes de méthode, les vrais, arrivent alors, ce sont ceux du contrôle, du retour sur ces expériences, de la mesure de l'impact de ces goûts plus ou moins partagés sur l'analyse.

Il est bien évident que c'est cela qu'ont en réalité toujours fait les sociologues, mais leur modèle leur disait que c'était interdit. Donnons-leur un modèle qui leur permette au contraire d'agir ainsi - et du coup, de l'analyser au lieu de le dénier. Ce renversement de la posture même du sociologue sur son terrain est une (r)évolution importante dans la méthode : ne cachez pas votre goût — ne faites pas semblant d'aimer ce que l'autre aime, non plus ! Non, mettez-le en jeu : « Non, je n'aime pas les mêmes choses que vous, mais quand je parle avec vous, c'est mon goût et votre goût qui se dessinent, se cherchent et créent une situation locale qui permet de produire de la réflexivité, de nouveaux mots ». Le goût propre du sociologue ne va pas biaiser l'entretien puisque celui-ci prend justement pour objet la différence entre celui du chercheur et celui de l'acteur. Nous autres, sociologues, ne nions plus notre goût, nous le confrontons, nous l'engageons. Il faut trouver des montages et creuser ces questions techniques pour produire de la vraie méthode.

Ce qui vaut pour le sociologue concerne également l'ethnologue. Quand ce dernier mène une observation participante auprès des amateurs de vin par exemple en s'interdisant moralement d'être engagé par le goût du breuvage, il va relever que

l'étiquette et le prix comptent pour les indigènes, il va les observer quand ils font leur chiqué, quand ils sentent avec des gestes ostentatoires, comme pour bien montrer que tout cela est très important - il ne va pas dire chiqué, il va dire qu'ils suivent des tas de petits « rituels ». Donc, dans ses notes issues de son observation méticuleuse, tout va compter pour l'ethnologue : les gestes, le prix, l'étiquette, le collectif, la table, etc. Tout va compter... sauf le goût du vin ! Si les objets ne comptent pas pour vous, il ne vous reste plus qu'à faire de l'ethnologie ou de la sociologie...

Toujours sur le cas du vin, il y a bien sûr la version opposée, l'œnologie, qui vous dira au contraire que seul compte le vin, que tous ces rituels, eux, ne comptent pas. Pourtant, les amateurs de vin, eux, savent que le même vin ne produit pas toujours le même goût. Pourquoi le sentent-ils ? Pourquoi en parlent-ils ? Eux n'opposent pas des « rituels » (purement sociaux) et de la technique (purement œnologique). Ils essaient de faire venir le plaisir du vin, dans ce moment précis. Du coup, toutes leurs questions prennent sens, ce sont eux les techniciens du goût. Pourquoi le goût du vin dépend-il de ce que l'on mange ? De l'atmosphère ? Est-ce toujours vrai, quelle est ton expérience, etc. C'est cela un attachement, un goût, c'est se mettre ensemble avec des objets pour faire surgir quelque chose.

Le sociologue pragmatique repère bien que ces modèles ne sont pas neutres. En se mettant à l'extérieur, en prenant comme devoir de ne pas s'engager dans le goût du vin et de ne pas s'attacher lui-même au vin, le sociologue non pragmatique, lui, ne peut voir leur efficacité bien réelle, qu'ils produisent le goût. En ne s'engageant pas dans les objets, en n'engageant pas son propre goût pour ces objets, le chercheur ne voit que leur aspect social ou leurs codes ethnologiques (ou, pour l'œnologue, que leurs composants chimiques). Si, à l'inverse, le sociologue engage son amour pour le vin en question, cela devient pour son enquête un moyen : il est alors en mesure de rentrer dans cette question et de se demander, comme les amateurs eux-mêmes, ce qui se passe quand on goûte du vin. D'un seul coup, le sociologue n'est plus frappé par le verre spécial, ni par le fait de sentir le vin, comme des rites ou des symboles. Son engagement lui permet d'envisager cela comme les moyens qu'ont trouvés les acteurs pour faire surgir le goût du vin et leur goût pour le vin.

L'« observation participante » est une très mauvaise formule étant donné que le premier terme annule le second. Je préfère parler d'engagement ou d'attachement parce que l'on ne peut pas parler des objets qui sont problématiques, qui sont des résultats incertains, des surgissements possibles que l'on travaille ensemble, sans que notre propre degré d'engagement, d'attachement à ces choses et notre sensibilité à ce qui se passe ne soient eux-mêmes en jeu.

***Dévoiler les croyances : une croyance...  
sociologique***

**OS :** *Vous semblez préférer les discours des amateurs à ceux des sociologues et autres chercheurs non pragmaticiens parce qu'ils vous paraissent plus proches d'une certaine réalité. À vous entendre, la vérité serait chez l'amateur car il ne réduit le goût ni à l'objet, ni au social. Qu'est-ce qui vous permet de croire aux discours des amateurs et non à ceux des sociologues ?*

**AH :** Votre question serait juste si les amateurs *croyaient*. Mais ils ne croient pas, ils doutent - et c'est cela, leur goût. Lorsque vous voyez les amateurs en question, ils ne vous disent pas : « ça, c'est beau ! » S'ils le font, ce n'est qu'une fois que vous connaissez les règles, que vous avez travaillé avec eux, que vous avez gagné leur confiance, que vous êtes engagé par les mêmes objets. Car pour eux, ces questions sont complètement problématiques. Elles ne sont pas le point de départ, comme le mot « croyance » le laisse à penser, mais ce qui doit être expliqué, au contraire. Parfois, c'est beau : pourquoi ? comment le refaire ? Oh, bien sûr, ce ne sera pas la même chose... Ce n'est pas la vérité que donnent les amateurs. Je n'ai donc pas à croire à ce qu'ils disent, à les mettre en concurrence avec les sciences sociales (ou à inverser la relation classique entre ces dernières et le sens commun).

L'objet qu'ils aiment est une question, une interrogation, mais qu'ils instrumentent. Ils prennent au sérieux le fait que ce vin qu'ils goûtent soit bon ou non, ou que leur goût et leur plaisir arrive ou non, surgisse ou non, à cet instant ou non. C'est à ce titre, parce qu'ils sont les seuls à s'engager et à engager le goût des choses, qu'il faut prendre au sérieux leur savoir. Ce n'est pas pour autant parole d'Évangile, d'ailleurs, loin d'être les Monsieur Je-sais-tout dogmatiques qu'une certaine imagerie du snobisme véhicule, la plupart, même s'ils disent des choses très intéressantes, savent très bien relativiser les choses, comme dirait Luc Boltanski (1987, 1990). Nous avons nos instrumentations, les amateurs ont les leurs, et il faut les prendre au sérieux. Il ne s'agit pas d'une vérité des amateurs, mais du fait qu'ils s'engagent dans une activité pour laquelle les enjeux leur importent.

La position opposée consiste à systématiquement faire l'hypothèse que le goût est une illusion, une croyance, et n'est donc pas important pour lui-même. C'est cette posture-là qui est paradoxale en ce sens qu'elle est complètement dissymétrique (Latour, 1997). Accessoirement, elle interdit au savoir qu'apporte le sociologue d'être effectivement compris et repris par les amateurs. Or, contrairement à ce que Pierre Bourdieu postulait, l'amateur s'intéresse au plus haut point au sociologue qui lui dit : « Vous croyez aimer cela à cause du goût, mais moi je vous dis que c'est parce que votre père était de tel milieu, etc. ». L'amateur est par définition un être qui se pose des questions sur la nature de son plaisir et de ce qui se passe en

situation. Personne n'est plus à l'écoute des différents déterminismes de son goût que l'amateur. Il faut bien sûr pondérer cela, les amateurs connaissent des périodes qui peuvent être dogmatiques. Ils vivent des phases, ce qu'ils appellent eux-mêmes des phases. Il y a des moments où ils n'aiment que Jean-Sébastien Bach, Beethoven, Schumann, et à d'autres moments, ils se disent : « Mais non, il y a quarante mille musiques. Trois notes de tel tango peuvent être plus belles que tout ce que tout ce que je connais ». Ils changent. À ce moment-là, ce sont d'autres dispositifs de savoir, d'autres constructions qui les font réagir. La question de savoir : « qu'est-ce qui, dans ton goût d'amateur que tu crois personnel, vient en fait des autres ? » n'a rien de la révélation d'une réalité refoulée qui leur ferait peur, c'est au contraire tout à fait une question d'amateur, en ce sens qu'elle les intéresse vivement. C'est sans doute pourquoi ils ont si bien reçu les sociologues critiques, qui se glorifiaient des résistances qu'ils espéraient rencontrer : ils leur ont ouvert un pan tout à fait réel de ce que sont leurs goûts, en en faisant apparaître toute une partie en effet peu envisagée jusque là : les déterminismes sociaux.

Le goût même est un travail sur sa propre histoire, personnelle et collective. C'est cela qui est passionnant - pour nous, et pour les amateurs eux-mêmes. Nous touchons ici la partie pragmatique de cette détermination par le collectif. Partie que les amateurs connaissent parfaitement : « Evidemment, tout n'est pas dans les objets ! J'aime le rock (ou le chant choral, ou la musique de chambre...), mais c'est ma jeunesse que j'aime. C'est la génération avec laquelle j'ai été. C'est ce que j'ai été. C'est moi-même que j'aime et que je repousse. C'est ma propre histoire collective. C'est moi et les autres que je mets en forme à travers mon goût ». Il n'y a pas lieu de renvoyer dans l'illusion ni de prendre pour des idiots culturels ceux que ces questions sociologiques intéressent au plus haut point.

Quand je parle aux amateurs de ces déterminismes d'une façon positive et non plus critique, ils écoutent. Quand j'expose ces idées devant mes collègues sociologues, ils rétorquent : « Ce n'est plus de la sociologie ! Tu donnes raison aux acteurs, tu donnes raison aux amateurs ». Pour moi, c'est exactement l'inverse : le discours sociologiste extrême a apporté beaucoup, même aux amateurs, cela a pu être très fécond, avant que ces mêmes sociologues ne finissent par leur imposer leurs discours critiques et leur déni de l'importance des objets, au point de culpabiliser tout discours sur le goût ou l'amour de l'art (devenu synonyme d'*illusio* !). Ce qui a toujours intéressé les amateurs, c'est non pas soit les déterminismes sociaux, soit l'œuvre et son espèce d'esthétique virtuelle, soit encore la psychologie, c'est bien leur ensemble, l'alchimie fine de leurs déterminismes.

Il en va ainsi non seulement pour ces déterminismes sociaux ou liés à l'histoire personnelle, mais autant, de l'autre côté, pour les aspects matériels, bruts, des œuvres. Par exemple, pour la musique, quand les amateurs se demandent si finalement ils ne sont pas déterminés par le rythme, ou par les battements de

basse, etc. Ce genre de déterminismes a toujours fasciné les amateurs. À tort dirait le sociologue, qui place l'ensemble des enjeux dans le social au détriment de l'œuvre. Prenons au contraire cela comme question positive : qu'est-ce qui, dans l'objet même, le vin ou le son, attire les amateurs ? Et respectons les objets : oui, il y a quelque chose dans le son. Nous avons donc aussi quelque chose dans les oreilles et dans le cerveau qui est la base des plaisirs de la musique. Cela ne veut pas dire que nous tenons là la réponse définitive. Cela veut dire que des disciplines, des expériences, des dispositifs sont explorés par les amateurs, qui leur permettent d'avancer sur cet aspect de leur goût (la HiFi, la puissance sonore pour la techno, les sons des instruments anciens...), et pour nous, de faire surgir des problématiques. Donc, si un psychologue fou américain et cogniticien leur dit soudain : « Je sais tout sur la musique ! », ils ne vont pas le « croire », ou non, ils vont se servir de cette instrumentation nouvelle pour mettre à l'épreuve cette partie-là de leur goût, en tant qu'un des déterminismes possibles qu'ils vont tester, mettre à l'épreuve - pour notre plus grand profit.

Vous aviez raison dans votre question : il y a bien chez moi un côté « aimer les amateurs ». C'est tout à fait vrai, ne serait-ce que pour des retours de balancier. L'un des paradoxes de la sociologie critique est bien d'avoir au contraire fait porter le soupçon systématique sur le goût et les amateurs. Plus vous étiez grand amateur, plus vous étiez dans l'illusion ! C'était une erreur théorique. C'était aussi, je crois, une erreur morale : on n'a pas le droit de disqualifier à ce point la compétence des gens. Mais c'était aussi, peut-être surtout, une grave erreur même d'un point de vue pratique, c'était se priver de grands savoirs ; les amateurs peuvent être hypersophistiqués, ce sont de vrais professeurs de sociologie pragmatique ! Ils ne sont pas juste un très bon cas pour montrer à quel point les gens sont en fait déterminés par des choses qu'ils ignorent. Si l'on suit Bourdieu, il faudrait en effet être idiot pour être amateur, passer sa vie, des heures et des heures sur des objets qui ne seraient que des supports « arbitraires » — mot clé de cette sociologie, et cela, en fonction de goûts en fait déterminés par un collectif qu'il serait censé ignorer. Tous les amateurs savent au contraire que le goût n'est pas un résultat mécanique de l'objet, mais fait partie du surgissement de l'objet. Parfois les amateurs ont des discours incroyables sur les objets qu'ils aiment, parce que ce sont eux qui les connaissent le mieux. Leurs discours ne sont pas gratuits ! Certains sont même des virtuoses des effets en situation.

C'est vrai pour la pétanque par exemple. Pour le type qui joue à la pétanque dans le midi, l'important n'est ni les boules, ni l'objet. C'est l'ensemble. Petit à petit, ces joueurs créent un savoir local et collectif. Un savoir sur les objets mêmes, sur les goûts, sur les gestes, sur eux-mêmes, sur leurs corps, sur la convivialité, les interactions, sur la concentration qu'ils produisent en situation en buvant du pastis et en faisant des galéjades. Cette chose-là, ils l'ont produite. Respecter cela ne

revient pas à être dupe ou à croire que les acteurs ont d'un seul coup tout bon. Cela veut dire que ceux qui font quelque chose sont aussi ceux qui en connaissent les enjeux, qui mettent à l'épreuve systématiquement ce rapport complexe aux objets, à eux-mêmes, aux autres. Parce qu'ils travaillent systématiquement et de façon ouverte le monde comme une interrogation sur son rapport aux autres, à soi-même, à son corps, aux objets, aux techniques, ils donnent en effet en actes au sociologue l'exemple d'une très bonne définition, très pragmatique, du rapport au monde.

***Faire varier et restituer ses engagements : une pratique... pragmatique***

**OS :** *En admettant la critique que vous faites du travail sociologique de Pierre Bourdieu et de la sociologie critique de façon plus générale, celle-ci recèle toutefois des avantages difficiles à contourner : d'une part, elle permet au sociologue d'obtenir un discours différent de celui des autres acteurs de la vie sociale. D'autre part, elle lui offre la possibilité d'assumer parfaitement le travail de sélection qu'il opère sur le discours des acteurs. Pour le dire autrement, il me semble que la sociologie critique assume parfaitement la position de pouvoir qui incombe de fait au sociologue. Comment la sociologie pragmatique travaille-t-elle cette question ?*

**AH :** Le premier volet de votre question est l'objet même du séminaire « Aimer la musique » que Joël-Marie Fauquet (CNRS) et moi-même animons, avec Geneviève Teil (de l'INRA). Ce séminaire ne porte pas exclusivement sur le fait d'« aimer la musique ».



**Illustration 1**  
De gauche à droite, Joël-Marie Fauquet (CNRS), Antoine Hennion (CSI) et Geneviève Teil (INRA). Séminaire « Aimer la musique » du 14 mai 2002.  
Photo : Pierre Floux.

Il est surtout l'occasion de chercher ce qu'il faut changer dans les modes d'expérimentation, dans les modes d'interrogation, de mise en présence des objets, de mise en scène de l'expérience des acteurs — expérience au sens propre du terme (Hennion, 2002). Il cherche ce qu'il faut changer et conserver pour avoir en sociologie une parole qui soit en effet différente de celle des acteurs ou qui y ajoute quelque chose. Cette peur que vous formulez, celle de ne faire que répéter les acteurs, de ne rien ajouter à leur propos, ne vient que des modèles sociologiques évoqués plus haut.

Prenons le cas de l'entreprise : le fait que les acteurs soient impliqués dans les enjeux, commerciaux notamment, ne signifie pas qu'ils travaillent sur des codes arbitraires qu'il appartiendrait au sociologue de dévoiler, ni de leur montrer qu'ils baignent dans l'illusion. S'il ne dévoile pas ni ne critique, que peut bien faire le

sociologue pragmaticien sur un tel terrain ? Par le simple fait de venir observer tour à tour les différents acteurs dans leur entreprise, chacun deux heures, d'en faire ensuite l'analyse en comparant ces entretiens et en instrumentant sa recherche par des outils spécifiques qui lui viennent de discussions, de séminaires et d'autres travaux disciplinaires réalisés sur d'autres entreprises, le pragmaticien produit quelque chose. Il produit un dispositif qui n'appartient pas encore aux montages des acteurs. En cela, son travail diffère de celui des acteurs.

Tel est l'ajout du sociologue pragmaticien - avant que les acteurs ne le reprennent rapidement à leur compte. Nous ne voyons même pas où, dans le modèle pragmatique, le sociologue pourrait répéter quelque chose, puisque son action produit *de facto* une nouvelle configuration dans un univers où rien n'est figé : les amateurs eux-mêmes ont toujours le sentiment de ne rien savoir sur leur objet d'amour en ce sens où, à peine posée, toute nouvelle question est déjà périmée car déjà ils sont ailleurs, dans une autre direction. Les grands amateurs ne savent plus ce qu'ils aiment, ils ne savent plus ce que sont les choses. Non pas parce que tout est devenu indifférencié ou arbitraire, qu'ils auraient découvert la vérité de l'arbitraire général des goûts, au contraire. Il y a tellement de différences, d'expériences accumulées, de sensibilité à soi-même, de questions sur ce qui peut se passer, que même dans un défaut, ils trouvent ce qui est intéressant. La musique la plus inconnue peut également produire un effet. Loin d'être dogmatiques, ils ne cessent de mettre en question, en actes et dans leur corps, ce qu'est la présence au monde. Ce n'est pas important, ça ? Ne les réduisons pas à être des idiots culturels !

Quand le sociologue pragmaticien écoute les amateurs et ajoute deux ou trois outils à leurs montages, outils dont ils n'étaient pas encore pourvus, ceux-ci les reprennent à peine formulés. Les amateurs savent très bien que répéter quelque chose transforme la chose. Il n'y a dès lors aucune peur à ne dire que ce que disent les acteurs. Cette frayeur-là qui fait paniquer tout sociologue critique, c'est elle qui est paradoxale : elle nie à la fois l'ajout fait par le sociologue, du simple fait de sa méthode, sans qu'il y ait besoin de se démarquer en permanence du discours des acteurs (parce que ce discours est pris pour une croyance, c'est ça la base à quoi on revient toujours...) ; et elle nie aussi, dans l'autre sens, la compétence si évidente des acteurs à intégrer le discours sociologique, non pas en le « récupérant » et en le dénaturant, mais en prenant appui sur lui - comme sur d'autres.

Quant au deuxième volet de votre question, il aborde à nouveau un des thèmes de la réflexivité. Pour le sociologue en situation d'écriture, ce qui fait problème, ce n'est pas qu'il ait un pouvoir ou qu'il en obtienne davantage, ce sont ses prises de pouvoir, à travers ses choix et ses mises en forme. C'est pourquoi le sociologue doit donner le plus possible ses codes, préciser dans son écriture même les endroits où il fait ce genre de prises de pouvoir. Ce versant-là de la réflexivité, Pierre Bourdieu l'assume bien, mais il l'assume globalement, une fois pour toutes. Il est plus facile

en effet de dire aux acteurs qu'ils se trompent, que de signaler systématiquement dans chaque texte qu'à cet endroit-là, moi, le sociologue, j'introduis une interprétation qui change par rapport à ce que vous, les acteurs, m'avez dit, et de se demander quoi, avec le lecteur... Ou bien que ce que je dis là retourne ou fait surgir un des éléments mystérieux qui est en cause. Agir ainsi est vraiment réflexif. Cela revient non pas uniquement à se prendre comme objet, mais à ajouter, à ne pas cacher, à montrer la présence de celui qui écrit dans ce qu'il écrit. C'est à cause de telle ou telle idée, avec tel savoir, avec tels goûts que moi, le sociologue, je pose cette question.

Il y a une limite dans la mise en œuvre de cette réflexivité, cela ne suffit pas à régler la question du pouvoir, mais disons au moins que la direction consiste à intervenir en montrant son intervention, et non pas à ne pas intervenir, ou à intervenir en cachant qu'on intervient, ou à intervenir en tirant d'ailleurs la légitimité pour le faire. Pour moi, cette réflexivité-là, à la fois de l'expérience, et surtout de l'écriture, qui consiste à montrer l'acte d'écrire en même temps qu'on écrit, est la solution au niveau de la sociologie. Elle n'est pas très facile, mais il est normal qu'elle ne le soit pas. C'est aussi difficile à tenir que pour l'amateur à qui le sociologue demande de décrire ses goûts. Cet acte de pouvoir-là est aussi mal vu par la sociologie critique qui n'interprète ces questions que comme un jeu de légitimité. Non, décrire ses goûts s'invente en situation parce qu'un sociologue vous le demande. Il faut être très sensible à cela tant du côté des interviewés que des intervieweurs.

« Pouvoir », c'est comme « déterminisme ». Il y a autant de déterminisme et de pouvoir, d'inégalité et de sélection dans ce modèle pragmatique que dans le modèle critique, simplement, pour le modèle pragmatique, cela fait encore une fois partie des questions, non pas des réponses.

## **Conclusion**

### *Comment situer la sociologie pragmatique ?*

**OS :** *Pourriez-vous revenir sur les points clés de votre sociologie pragmatique avant de nous la situer sur la carte des disciplines ?*

**AH :** Nous sommes mieux instrumentés au niveau de la méthode grâce à la notion

de réflexivité qui donne son épaisseur au travail pragmatique. Nous voyons maintenant qu'il ne s'agit pas de s'abstraire de la situation d'entretien ou d'écriture pour revenir vers les acteurs de façon critique, mais de s'engager au contraire avec eux et lorsque nous écrivons, de signaler nos interventions.

Cette attitude est très différente de celle du sociologue critique. Le pragmaticien ne situe pas son travail seulement selon l'axe dit « collectif », dans le cadre pragmatique défini plus haut et qui en compte quatre avec le corps, le dispositif et l'objet. Son travail s'inscrit dans une autre posture, légèrement glissée, qui consiste à donner une géographie de l'ensemble de ces appuis. Aucun d'eux n'est jamais donné ou naturel. Ce que je cherche, ce sont les contenus de ces quatre appuis en tant qu'ils se révèlent peu à peu, que leur sens propre se spécifie précisément à travers les épreuves et expériences que les amateurs réalisent pour produire le goût. Le goût est produit, non pas donné.

Suis-je encore dans la sociologie ? Les sociologues commencent par dire qu'il n'y a pas de société et ils ont raison, Touraine par exemple disait que si quelqu'un disait « société », on était sûr qu'il n'était pas sociologue... En suivant l'action des acteurs, certains discours sociologiques ont constitué une espèce d'objet qui serait le social. Mais ce n'est pas vrai que le social est l'objet des sociologues. L'action des personnes et leurs interactions, les relations, etc., cela définit beaucoup mieux l'objet de la socio, et dans ce cas, la rupture n'est pas si grande, on y ajoute juste le surgissement des choses. D'ailleurs, si l'ethnométhodologie de Garfinkel, dont nous avons parlé, l'interactionnisme de Goffman (1988), l'analyse de l'action située (Suchman, 1987), sont souvent mis dans le chapeau « sociologie », ces théories pourraient être aussi bien incluses dans une théorie de l'action généralisée. Il en va de même pour la théorie pragmatique que je suis en train de développer. Elle aussi vise cette dimension théorique-là. Et puisque d'autres théories lui ont déjà fait ce type d'infidélités, pourquoi cette pragmatique ne pourrait-elle elle aussi se fondre dans la sociologie ?

### *Projets*

**PF :** *Quels seront vos prochains chevaux de bataille, Antoine Hennion, vos prochains terrains ? La musique restera-t-elle encore et pour longtemps votre muse ?*

**AH :** Certainement ! Je pense prochainement travailler sur l'opéra français du 19<sup>e</sup> siècle, que j'aime beaucoup. Cette musique connaît actuellement un débat absolument constant autour des questions de légitimité — je prends exprès le mot de Bourdieu. La légitimité est un horizon important pour ce thème comme pour bien

d'autres. Je vais donc faire exprès de travailler dessus, pour cela, pour reprendre le thème avec mes propres interrogations. Chacun sait qu'à un moment donné, cela fait bien d'aimer certaines musiques. Mais on peut faire une analyse tout à fait positive de cela, c'est un appui comme un autre, que les amateurs apprennent à la fois à utiliser, pour aimer ou disqualifier certaines musiques à la mode, ou réformer le goût (ça a été le cas justement pour l'opéra français, à succès, « bourgeois », que tous ceux qui voulaient faire quelque chose d'autre ont donc pris pour cible), mais aussi à relativiser, ils se méfient d'un goût qui ne serait que légitimiste.

Aujourd'hui, où l'on reprend des répertoires oubliés, le cas est intéressant, parce qu'on y voit se développer des « raisons d'aimer » (un synonyme moins lourdement sociologique de légitimité) très diverses. Qu'est-ce que cela veut dire que d'aimer l'opéra français, malgré son peu de légitimité ? Ou de ne pas l'aimer pour cette raison précisément ? Ces questions sont très importantes dans le cas des amateurs d'opéra du 19<sup>e</sup>, surtout actuellement, car on ne sait plus très bien ce qui est légitime. Il y a ceux qui l'aiment pour être réactionnaire, parce que ce n'est pas la ligne Wagner et Verdi, donc vraiment pour être en réaction vis-à-vis du goût légitime. Il y en a d'autres qui l'aiment pour la musique, et qui sont furieux au contraire qu'il ne soit pas légitime. La légitimité est bien un enjeu, mais un enjeu interne. Et comme le dégoût peut l'être, ces questions de légitimité sont des endroits forts du goût, car ce sont des moments où la valeur est donnée. La valeur est aussi la valeur que les autres ont donnée, voici une bonne définition de la légitimité ! Seulement cette légitimité-là est active, elle est productive. C'est une garantie. On a raison de d'appuyer sur elle, ce n'est pas un substitut par rapport à un goût véritable, qui porterait sur les objets eux-mêmes, c'est un moyen de profiter de l'expérience accumulée. Comme on ne sait pas ce qui est beau, cela serait un solipsisme que de dire « je ne m'occupe pas de la légitimité. Ce sont les choses elles-mêmes qui sont belles ». Ou alors, selon une autre version, cette fois à la Bourdieu : « les objets ne comptent pas du tout, nous ne faisons qu'obéir à la légitimité ». Non, sur cette question mystérieuse de savoir ce qui vaut pour lui, l'amateur peut s'appuyer sur des relais intermédiaires, sur ce que les autres aiment. Cette légitimité-là est pour lui un des garants, une des ressources qu'il peut mobiliser pour connaître son goût. Évidemment que nous produisons de la légitimité, comme appui, comme garant, comme technique pour développer le goût. C'est en ce sens que la légitimité m'intéresse, comme ensemble de valeurs accumulées.



- [1] <http://www.ensmp.fr>
- [2] Institut des Hautes Ecoles Cinématographiques, à Paris, aujourd'hui Femis  
<http://www.femis.fr>
- [3] <http://www.csi.ensmp.fr>
- [4] STS : science and technology studies. Études des sciences et des techniques.
- [5] ANT : actor-network theory. Théorie de l'acteur-réseau.
- [6] Madeleine Akrich est directrice du CSI depuis le 1er janvier 2003.
- [7] « Aimer la musique. Sociologie de la musique, histoire de l'amateur, musicologie du goût » <http://www.csi.ensmp.fr/index.php?page=CSIS! =&IdS=2>, séminaire CSI/CNRS/EHESS, animé par Joël-Marie Fauquet (DR au CNRS) et Antoine Hennion (DR au CSI, Ecole des mines de Paris), et associé à la formation « Musique, histoire, société » de l'EHESS (M. Werner, L. Schnapper, E. Buch).
- [8] « Mise en marché des produits de l'agroalimentaire » : Séminaire de travail CSI animé par Catherine Grandclément, Vololona Rabeharisoa, Geneviève Teil et Cécile Méadel.
- [9] Parce qu'ils dominent le champ de la sociologie de la culture et se caractérisent par le registre critique qu'Antoine Hennion aborde directement, nous renvoyons le lecteur aux travaux de Pierre Bourdieu (1966, 1979, 1992).
- [10] L'expression est empruntée à John,-L. Austin (1970) et à la pragmatique du langage.
- [11] *Judgmental dope* ou *cultural dope*. Garfinkel (1967 : 68) définit le *cultural dope* comme « the man-in-the-sociologist's-society who produces the stable features of the society by acting in compliance with preestablished and legitimate alternatives of action that the common culture provides ».

## Bibliographie



- AUSTIN John-L., 1970, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil.
- BESSY Christian & CHATEAURAYNAUD Francis, 1995, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié.
- BOLTANSKI Luc & THEVENOT Laurent, 1987, *Les Economies de la grandeur*, Paris, Cahiers du CEE, série Protée, PUF.
- BOLTANSKI Luc, 1990, *L'Amour et la Justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié.

- BOURDIEU Pierre, 1966, *L'amour de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *La distinction. Critique social du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Libre examen/Seuil.
- GARFINKEL Harold, 1967, *Studies in Ethnomethodology*, New Jersey, Prentice-Hall.
- GOFFMAN Erving, 1988, *Les moments et leurs hommes*, Paris, Seuil/Minuit.
- GOMART Emilie & HENNION Antoine, 1998, « A sociology of Attachment : Music Lovers, Drug Addicts », *Actor Network Theory and after*, Oxford/Malden (Ma), Blackwell Publishers/The Sociological Review, J. Law and J. Hassard, ed., p. 220-247.
- HENNION Antoine, 1983, « Une sociologie de l'intermédiaire : le cas du directeur artistique de variétés », in : *Sociologie du Travail* n° 4, « Les professions artistiques », R. Moulin dir. : 459-474.
- HENNION Antoine, 1987a, « Rameau sociologue ? ou la mise en objet de la musique », in : *La Musique et le pouvoir*, H. Dufourt et J.-M. Fauquet éd., Paris, Aux Amateurs de Livres : 53-70.
- HENNION Antoine, 1987b, « Rameau et l'harmonie : comment avoir raison de la musique ? », in : *Jean-Philippe Rameau*, J. de La Gorce éd, Paris-Genève, Champion-Slatkine : 393-408.
- HENNION Antoine, 1991, *La médiation musicale*. Thèse EHESS (dir. L. Boltanski).
- HENNION Antoine, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- HENNION Antoine, 2000, *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* (avec S. Maisonneuve et E. Gomart), Paris, La Documentation française.
- HENNION Antoine, 2002, « L'écoute à la question », in *Revue française de Musicologie*, tome 88, n° 1 : 95-149.
- HENNION Antoine, 2003a, « Ce que ne disent pas les chiffres ? Vers une pragmatique du goût », in *Les publics. Politiques publiques et équipements culturels*, O. Donnat éd., Paris, Editions de la FNSP.
- HENNION Antoine, 2003b, « Interpréter l'écoute », *MEI* 17, n° spécial, David

Vandiedonck dir., à paraître.

HENNION Antoine & TEIL Geneviève, 2003, « Le goût du vin. Pour une sociologie de l'attention », in *Esthétiques du quotidien*, V. Nahoum, O. Vincent édés., Paris, Editions de la MSH.

LATOUR Bruno, 1997 (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.

SUCHMAN, Lucy A., 1987, *Plans and Situated Actions. The Problem of Human Machine Communication*, Cambridge, Cambridge University Press.

**Pierre Floux, Olivier Schinz,  
« Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique  
d'Antoine Hennion,  
Numéro 3 - avril 2003.**