

L'art de se faire surprendre

The Art of Getting Surprised

Laurent Legrain



Édition électronique

URL : <http://tc.revues.org/4814>

DOI : 10.4000/tc.4814

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 258-281

ISBN : 978-2-7351-1301-9

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Laurent Legrain, « L'art de se faire surprendre », *Techniques & Culture* [En ligne], 52-53 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://tc.revues.org/4814> ; DOI : 10.4000/tc.4814

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

L'art de se faire surprendre

The Art of Getting Surprised

Laurent Legrain

NOTE DE L'ÉDITEUR

Dans cette micro-ethnographie, Laurent Legrain montre comment un groupe d'amateurs de jazz s'y prend collectivement pour rendre plus intense et plus « surprenant » l'objet de sa passion.



© M^osieur J.

L'imprévisible est au centre de tous les paradoxes du jazz. Musique « en train de se faire », « où création et exécution fusionnent dans l'instant » (Colard 2001 : 53), mais dont les improvisations ne cessent d'être travaillées à partir d'un stock de formules harmoniques, mélodiques et rythmiques (Laborde 2001 ; Roueff 2002 ; Williams 2001 ; Gibson 2006) parfois usées jusqu'à la corde. Musique dont les métamorphoses successives se sont appuyées sur l'enregistrement, mais qui selon les amateurs et les musiciens conserve sa « vérité » loin des micros des studios (Williams 2001 : 198), dans l'ébullition des *jam-sessions* mythiques de Kansas City, du Minton's de New York (Shapiro & Hentoff 1955 : 284-335) et dans toutes celles actuellement en cours de par le monde, où les musiciens détournent, s'approprient, recomposent les thèmes et les grilles harmoniques des standards de jazz (Williams 2006). « C'est la recherche de l'imprévisible qui fait courir les amateurs [...] », écrit à juste titre Patrick Williams (2001 : 195). La problématique qui sera explorée ici relève d'une autre facette du paradoxe de l'imprévisibilité : son émergence s'organise. Dès lors, la question qui vient à l'esprit est la suivante : comment les amateurs de jazz disposent-ils leur environnement pour faire surgir la surprise ? Emmanuel Belin appelle « logiques dispositives » ces manières de se construire collectivement des environnements (Belin 2002 : 174). Mais qu'en est-il lorsque ces logiques tendent à la mise en place d'un environnement dont le but est de faire advenir l'imprévisible ?

- 1 Le point de mire du zoom ethnographique proposé ici est constitué de la description de l'intense activité déployée par un groupe d'amateurs avant de se rendre au concert du soir. Mais je me garderais de faire des musiciens et des amateurs deux catégories distinctes. Malgré les moyens différents mis en œuvre, du point de vue du surgissement de l'expérience esthétique, amateurs et musiciens sont logés à la même enseigne et forment bien une « communauté de goût » constituée autour du même « objet de passion » (Roueff 2002 : 79) au fondement duquel se trouvent ces paradoxes de

l'imprévisibilité. Placer l'expérience esthétique comme épice des secousses qui agitent les communautés de goût, c'est s'éloigner des approches critiques de la sociologie. Le snobisme musical, les logiques identitaires, de distinction et d'exclusion, tout cela existe dans le jazz aussi. Mais en sont-elles vraiment les logiques dominantes ? Après avoir clarifié ce que j'entends par expérience esthétique, mon ethnographie donnera à voir, à partir d'une polémique sur l'improvisation, ce que Bessy et Chateauraynaud nomment « l'art de la prise » (Bessy & Chateauraynaud 1995 : 231-319), pour désigner les actes par lesquels nous connectons en situation des perceptions parfois très fines, des discours et tout un réseau d'objets, de lignes de filiation, de dates et de références. Enfin, à titre d'hypothèse, je proposerai de montrer que la logique qui sous-tend l'activité de mise en condition des amateurs est celle du flou, à mi-chemin entre le façonnage d'attentes spécifiques et la recherche de l'inconnu.

Question de méthode

Les descriptions présentées ici proviennent d'observations faites dans un groupe d'amateurs dans les années 1999-2000 dans le cadre d'une recherche sur la transmission et l'appréciation du jazz. J'étais moi-même, et depuis longtemps, un membre actif de ce groupe qui, dans son noyau dur, comprenait quatre amis amateurs de musique. Autour de ce premier cercle tournaient des électrons plus libres qui rejoignaient parfois les réunions hebdomadaires que nous tenions préalablement aux concerts. Bien plus tard, en 2004, j'ai repris ces données et je les ai complétées par une quinzaine d'interviews d'autres amateurs¹ et par des observations de concerts en Belgique. Cette position, trop impliquée (peut-on faire de l'anthropologie accoudé au bar avec ses amis ?) mais surtout trop ambiguë (un anthropologue peut-il être sous l'emprise de son objet d'étude ?), choquera les tenants du « philistinisme méthodologique »² prôné par Alfred Gell (1992 : 40-44) et posé comme pré-requis de toute étude anthropologique de l'art.

- 2 Sans pouvoir m'étendre ici sur l'ensemble des facettes du débat que cette position suscite, j'aimerais m'attarder sur un point qui m'apparaît crucial dans la justification de l'application d'une méthodologie opposée. Mon argument se fonde sur la capacité de l'une ou de l'autre position à prendre en compte l'usage du langage dans les mondes sociaux des passionnés. Le langage du goût est plus performatif que descriptif (Hennion 2002 : 129 ; Roueff 2002 : 87). Ainsi débattre sans fin à propos du son velouté du saxophone d'Art Pepper, de l'impression de proximité produite par les craquements de la contrebasse de Rasinfosse, de ses doutes sur le réel statut de l'improvisation dans le jazz ou encore évoquer les affres de la quête de la nouvelle révélation musicale dans les rayons des disquaires ou des services de prêt des médiathèques ne sont pas des formes descriptives d'un goût déjà là ou de pratiques bien arrêtées. Évoquer tout cela constitue une manière de façonner, de stimuler, d'orienter ses goûts ou encore de « coordonner des affects » (Boltanski 1993 cité dans Laborde 2001 : 167). Cet usage particulier du langage perd de son efficacité – voire toute pertinence – s'il se transforme en monologue. Or c'est souvent le cas lorsque l'un des interlocuteurs (le philistin) refuse de se lancer dans ce qui est bien plus qu'une joute oratoire (voir *infra*). L'image de la « conversation géniale » invoquée par Dewey est tout à fait parlante :

« [...] juste comme dans une conversation géniale, il y a de continuel échanges et interventions, et pourtant chaque interlocuteur ne conserve pas seulement son propre caractère mais parvient aussi à l'exprimer plus clairement qu'à son habitude » (Dewey 1934 : 36-37).

- 3 En parlant de son goût, on le façonne, on l'explore, on lui donne une forme. Dire qu'on le socialise c'est déjà lui supposer une trop grande intériorité. Malgré les opérations internes ou mentales qui s'y jouent, le goût ne prend sa pleine dimension que dans un acte d'expression et cet acte ne se libère qu'en présence d'autres amateurs.

A Rolling Stone : les dimensions esthétiques de l'expérience

« “Zut, zut, zut, zut”. [...] je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher d'y voir plus clair dans mon ravissement » (Proust 1971b : 261).

- 4 Un des traits saillants des interviews menées avec des amateurs de jazz est l'éclectisme de leur trajectoire musicale. Le jazz est soit leur escale actuelle, après une longue navigation sur les mers illimitées des différents styles musicaux (le classique, le funk et certaines variantes du rock semblant souvent être les escales précédentes), soit un cheminement à l'intérieur même du monde du jazz et des tendances qui le traversent (be-bop, hard-bop, m'base, west coast jazz, free, cool, etc.). Ce qui caractérise la dynamique des interviews, c'est l'emballement de la discussion lorsque des amateurs évoquent les points de débarquement et d'embarquement de cette navigation, les moments (qu'ils soient conçus sur le mode du flash instantané ou du processus laborieux) qui conduisent à un basculement de l'expérience. Les deux extraits qui suivent sont assez représentatifs de la variété des cheminements à travers lesquels se construisent des relations durables et entretenues au jazz³.

Extrait numéro 1

(septembre 2004, Luc, 35 ans, photographe)

« J'avais jamais aimé le jazz, j'étais plutôt classique, mais je suivais des copains dans les concerts. Pendant qu'eux écoutaient aux avant-postes des concerts qui me semblaient inaudibles, j'allais déconner avec d'autres gars à l'arrière, on parlait de tout et de rien en regardant les filles. Puis un jour, je ne sais pas, il y avait la photo d'un saxophoniste ténor (ça devait être Coltrane ou Sonny Rollins enfin un de ces dinosaures incontournables), là juste en face de la table où on rigolait. Son saxo semblait sortir de la photo... enfin j'avais déjà bu un peu... et le saxophoniste qui jouait me faisait la même impression... si tu veux, chaque fois qu'il prenait son solo, j'avais l'impression qu'il sortait de la scène pour arriver jusqu'à moi. Une fois que la comparaison s'est formée dans ma tête, presque tout d'un coup, j'ai entendu le jazz différemment et j'ai commencé à rechercher des impressions similaires à celles éprouvées ce soir-là. C'est pour ça que j'ai plein de livres de photos de jazzmen. Mais bon, faut être honnête, l'instant musical, ce n'est pas si souvent que ça arrive ».

Extrait numéro 2

(novembre 2005, Michel 42 ans, assistant social)

« Les voies par lesquelles je suis arrivé au jazz sont assez sinueuses. J'avais rarement été en contact avec cette musique sauf dans les ascenseurs (rire). Moi ce qu'il me fallait c'était des développements harmoniques amples et cette idée d'une musique qui fait système. Le jazz pour moi, c'était l'exposition d'un thème, suivi de 30 minutes de solos qui n'avait comme seule attache qu'un mouvement harmonique repris *ad nauseum*. Il y a quelques années il y a eu une série d'émissions à la radio qui retraçait la vie de Dizzy Gillespie [l'une des figures majeures de l'avènement du

be-bop]. C'était le jeudi soir. Moi, le jeudi soir, je suis déjà un peu en week-end... décontracté je veux dire, j'ai un peu le temps. Je me souviens de la première fois que j'ai entendu un solo de Dizzy, il filait comme une balle dans les aigus et la seule chose que je trouvais belle c'était que, parfois, en fin de phrase, j'avais l'impression qu'il ratait une note. C'était beau parce qu'on sentait toute l'énergie qu'il avait mise à atteindre cette note mais qu'elle était trop haute... je dirais... trop haute pour l'instrument même... impossible à atteindre avec une trompette. Dizzy, il s'est tellement battu avec sa trompette qu'il s'en est boursoufflé les joues... Tu vois les photos?... toujours impressionnant. Je me suis aperçu qu'un de mes collègues écoutait aussi cette émission. Il aimait le présentateur mais pas vraiment le jazz non plus. Le jeudi suivant, on s'est quitté en se disant : "Tiens tu me diras ce que tu penses de l'émission de ce soir ?" Ce soir-là, le présentateur a comparé les développements harmoniques de plusieurs blues... tous les accords que les bopeurs avaient dérivés des grilles du blues traditionnel (figure 1). C'était captivant et je me suis dit que c'était comme ça que j'écoutais la musique... comme un système réfléchi, quasi mathématique. Mon collègue avait été moins accroché que moi, mais comme on travaille pas loin de la médiathèque, on y est allé ensemble. Je voulais louer des disques qui avaient été joués la veille mais d'autres aussi. En fait j'avais envie de comparer, de partir d'une structure simple - le blues - et de voir tout ce que les boppeurs et les autres en avaient fait. Plus tard, comme on continuait à discuter avec le collègue en question, on s'est dit "pourquoi pas tenter un concert ?" L'ambiance était détendue et les musiciens jamais vraiment loin de toi. Lentement, j'ai abandonné cette obsession pour le développement harmonique. Les musiciens dégageaient souvent une telle énergie... Je me souviens m'être dit que certains d'entre eux jouaient comme si c'était leur dernier jour à vivre. En fait, assez ironiquement, ça m'a donné l'impression que j'avais tout compris à l'écoute du premier solo de Dizzy. C'était ça la musique. Avec ce collègue, ça devenait vraiment des sujets de conversation importants. Lui, il restait plus cramponné que moi sur des choses plus réfléchies, moins énergétiques. Il s'était mis à écouter des trucs du genre Pattitucci que j'aimais moins. Alors on débattait, débattait, c'était sans fin... mais c'est du jazz aussi ça, non ??? (rire) ».

Document écrit à la main par un enseignant d'une école de jazz d'Anvers

Blues-changes

* B^b min⁷ is IV van F- (4⁺). IV MD holder

1	F ⁷	/	/	/	B ^b 7	/	F ⁷	/	C	B ^b 7	F ⁷	/	/
2	F ⁷	B ^b 7	E ⁷	/	B ^b 7	/	F ⁷	D ⁷	G ^{mi}	C ⁷	F ⁷	/	/
3	/	/	/	C ^{mi}	F ⁷	/	/	/	/	/	F ⁷	D ⁷	G ^{mi}
4	/	/	/	B ^b 7	F ⁷ /C	/	/	/	/	/	turn-around	/	/
5	/	/	/	B ^b min ⁷ (E ^b)	/	/	/	/	/	/	F ⁷	F ⁷ /A	B ^b 7 B ^b 7 F ⁷ /C D ⁷
6	/	/	/	E ^b 7	/	/	/	/	/	/	" E ^b D "	" G ^b "	/
7	/	/	/	F ⁷	E ⁷	E ⁷	D ⁷	/	/	/	" "	" "	/
8	/	/	/	F ⁷	B ^b 7	A ^{mi}	D ⁷	/	/	/	" "	" "	/
9	/	/	/	A ^{mi}	A ^{mi} (D ^b)	/	/	/	/	/	" "	" "	/
10	/	/	/	/	/	/	/	G ⁷	C ⁷	/	" "	" "	/
11	F ⁷	F ⁷ /C	G ^{mi}	E ^b 7	A ^{mi}	B ^b 7	C ⁷	F ⁷	/	/	" "	" "	/
12	F ⁷	B ^b 7	F ⁷	G ^{mi}	G ^{mi}	A ^{mi}	/	/	/	/	" "	" "	/
13	F ⁷	E ⁷	A ⁷	D ⁷	D ⁷ (C ^b)	C ⁷	F ⁷	B ^b 7	B ^b min ⁷ E ^b	A ^{mi}	A ^{mi}	D ⁷	G ^{mi}

New-York blues

Quelques-unes des différentes grilles de dérivation d'un blues classique en fa, ce « système réfléchi, quasi mathématique » qui a agi comme embrayeur de basculement du goût de Michel. Chaque ligne figure une variation de la grille harmonique des douze mesures du blues classique. (Fig. 1)

- 5 Luc (extrait 1) réfléchit à ce qui s'est passé ce soir-là. Tout à coup, il a entendu le jazz. Il en a tiré un enseignement. Il s'est construit une prise pragmatique sur les éléments contextuels de cette situation. Cette prise vise à faire ressurgir un plaisir similaire (avec plus ou moins de bonheur) à ce qu'il a vécu ce soir-là. Partant du principe qu'un lien s'est tissé en situation entre tous les éléments décrits (lorsque Luc parle de la musique il évoque les virées avec des amis, l'alcool, les filles, le son d'un saxophoniste, les photos suspendues dans le bar, sa collection de livres illustrés sur le jazz, son métier de photographe), ses tentatives viseront à remettre en place des dispositifs similaires (« [...] c'est pour ça que j'ai plein de livres de photos de jazzmen [...] ») espérant un retour de l'objet ainsi goûté (Hennion 2002 : 145). À ce point du parcours, l'invocation du concept d'« expérience esthétique », tel qu'il fut élaboré par le philosophe John Dewey trouve toute sa pertinence. Dewey tente de comprendre les traits constitutifs de la dimension esthétique de l'expérience à partir d'une métaphore. À mon sens, le premier mouvement de cette métaphore est très problématique. Par contre la suite est parfaitement éclairante pour mon propos. Les deux mouvements forment un tout qui montre que Dewey ne conçoit pas l'expérience esthétique comme un domaine séparé de l'expérience ordinaire.

Mouvement 1

« Une illustration générale peut être donnée, si nous imaginons qu'une pierre qui roule au bas d'une colline, vit une expérience. L'activité est sûrement suffisamment "pratique". La pierre démarre d'un point et roule, d'un mouvement aussi régulier que les conditions le permettent, vers un point et un état où elle sera au repos – vers une fin ».

- 6 Illustrer l'action ordinaire par la métaphore d'une pierre qui roule c'est à nouveau s'empêtrer dans les travers du behaviorisme où l'action est modélisée comme une réaction et une adaptation aux stimuli de l'environnement. Merleau-Ponty proposera une image beaucoup plus évocatrice (et musicale) : si l'organisme est un clavier dont les notes sont actionnées par les stimuli de l'environnement alors « [...] ce serait un clavier qui se meut lui-même, de manière à offrir [...] telles ou telles de ses notes à l'action en elle-même monotone d'un marteau extérieur⁴ » (-Merleau-Ponty 1942 : 12).
- 7 Dans la deuxième partie de la métaphore, la congruence entre le comportement de la pierre imaginée par Dewey et les extraits d'interviews justifie sa présence dans ce texte.

Mouvement 2

« Laissons notre imagination ajouter à ces facteurs extérieurs l'idée que la pierre appréhende avec envie l'issue finale ; qu'elle est intéressée par les choses qu'elle rencontre sur son chemin, conditions qui accélèrent ou retardent son mouvement en fonction de leur rapport avec l'issue finale ; qu'elle agit sur et ressent ces choses en rapport avec la fonction d'aide ou d'entrave qu'elle leur attribue ; et que l'état final de repos est lié à tout ce qui s'est produit avant comme le paroxysme d'un mouvement continu. Alors la pierre aura vécu une expérience à laquelle on peut attribuer des qualités esthétiques⁵ » (Dewey 1934 : 39).

- 8 Quittons l'univers des pierres qui roulent et revenons à Michel. La manière dont il met en récit son entrée en jazz foisonne de ces éléments déclencheurs ou facilitateurs : son attachement à une musique-système (une tendance, un penchant à apprécier de grands développements –harmoniques, un *habitus* évoluant lentement vers une nouvelle manière d'entendre « [...] lentement j'ai abandonné cette obsession pour le développement -harmonique »), une émission radio et son présentateur, un collègue, les disponibilités d'esprit du jeudi soir, l'ambiance détendue des concerts, la beauté d'une note hors de portée et la laideur des joues boursoufflées de Dizzy Gillespie, une lutte inégale (celle entre un homme et sa trompette), l'énergie dégagée par ces « personnages sonores » que sont les jazzmen, les débats sans fin etc. Avait-il en tête, comme la pierre qui roule, le résultat final ? Non, mais une foule de résultats intermédiaires, ces moments à travers lesquels il sent que le jazz commence à produire de l'effet sur lui, créent le désir d'aller plus loin.
- 9 Lorsque Michel raconte sa passion actuelle pour le jazz, il parle d'un cheminement ponctué d'étapes intermédiaires qui le conduit vers un état souvent évoqué dans les interviews sous le vocable « être dans la musique », sommet culminant, extatique, précaire, toujours menacé de dislocation, qui est devenu l'un des centres de gravité autour desquels Michel organise sa vie et son environnement. Faut-il voir en Michel la figure du « [...] quasi-stratège en matière de mobilisation des propriétés du contexte [...] » dont la sociologie de Bernard Lahire se défie (2002 : 413) ? Il faudrait imaginer un stratège un peu particulier. Un stratège qui n'a pas une idée claire des fins auxquelles il veut parvenir (être dans la musique, le vocable peut nous faire penser qu'il y aurait une unité dans les différentes occurrences de cet état mais il n'en est rien), un stratège dont le but est d'être dépassé, débordé par les événements, un stratège tout entier tourné vers le surgissement de la surprise et de l'imprévisible (Hennion & al. 2000 : 224), un stratège pour qui le foisonnement du monde ne serait pas un obstacle mais un moyen de faire surgir une expérience esthétique.
- 10 Interroger sur d'autres bases que les interviews les manières par lesquelles « on se fait un environnement » – l'expression est de Bourdieu (1997 : 178) –, par lesquelles on dispose

son monde pour transformer ce que l'on pensait de soi et symétriquement la musique qui compte pour soi (Hennion 2002 : 148), c'est l'objectif de l'ethnographie qui suit.



Laurent Legrain

Jean Jamin et Patrick Williams soulignent qu'André Schaeffner appelait les jazzmen des « personnages sonores » (2001 : 14). Ici, le bassiste Daniel Romeo, dont il sera abondamment question dans la suite du texte, en concert au Rockerill de Charleroi le 6 juin 2009. Une autre illustration cocasse se trouve dans la biographie d'Art Pepper. « En arrivant dans le club, j'aperçus Blinky, un type de ma connaissance [un batteur] [...] On l'aurait cru monté sur ressorts : il marchait en bougeant la tête de gauche à droite, comme s'il jouait de la batterie. En le regardant on voyait carrément toute une batterie : le Charleston qui rebondissait, la pédale qui entrainait en action et les cymbales qui vibraient, et puis, ses yeux qui bougeaient sans cesse. À croire que ce n'était pas ses yeux qui clignaient mais tout son corps » (Pepper [1979] 1982 : 86). (Fig. 2)

La mise en condition : « Une plongée progressive en jazz » (Roueff 2002 : 83)

Logiques dispositives

Nous avons pris l'habitude de nous réunir dans l'antre du « *-Two-five-one* »⁶ comme il était de coutume de l'appeler. C'était une pièce chez Thierry entièrement destinée à l'écoute du jazz : deux fauteuils en triste état, des affiches de concerts et de festivals, un tableau peint en traits stylisés représentant Steve Coleman soufflant dans son alto, des murs remplis d'étagères croulant sous les disques et les CD-ROMS, une bonne installation hi-fi. Dans les termes de la sociologie de Norbert Elias (1976), Thierry était notre prescripteur (nous-mêmes l'appelions professeur sur un ton sarcastique). Nous lui déléguions la responsabilité de nous dire ce qu'il fallait aimer parce qu'il « connaissait nos goûts »⁷. Nos réunions commençaient la plupart du temps une heure avant le début du concert. Ce cadre temporel dévolu à notre plongée progressive en jazz avait été

définitivement arrêté après plusieurs essais de temporalité plus longue que nous n'avions pas retenue. Écouter trop de jazz avant un concert, c'était émousser son oreille et ne pas profiter de tout ce qui se passerait dans le jazz-club. Nous en étions persuadés.

- 11 Les logiques dispositives de notre groupe ne se contentaient pas de fixer un cadre spatial et temporel, elles donnaient également les règles prohibitives et préférentielles de notre heure d'écoute. Nous avons décidé de ne jamais écouter la formation que nous nous préparions à aller voir. Par contre, nous avons une préférence très nette pour l'écoute de deux ou trois plages d'un album sur lequel un (ou plusieurs) des protagonistes du soir officiait en tant que sideman. Nos réunions étaient également des moments privilégiés pour se présenter l'un ou l'autre nouvel album que nous jugions passionnant.
- 12 Mais en général, à moins que, dans la semaine, une révélation ait bouleversé notre jazz, c'était à la première règle préférentielle que nous nous tenions : si nous nous préparions à aller voir Daniel Romeo, par exemple (voir *infra*) nous écoutions certaines plages d'un album de Marc Lelangué Blues Band sur lequel Romeo tenait la basse. Si nous procédions de la sorte, c'est que le « jazz » s'est construit de la sorte. À la différence du rock par exemple où la norme du groupe est plutôt « un projet collectif permanent symbolisé par un sigle unificateur » (Ribac 2004 : 92), depuis l'avènement du be-bop (qui n'a fait que renforcer une tendance déjà fort présente) et de ses « combos » au personnel réduit (de trois à six musiciens), le jazz a favorisé les formations éphémères, les transits constants de musiciens entre ces formations⁸. Là où les rockers explorent l'objet de leur passion en recherchant les influences de leur groupe de prédilection, les auditeurs de jazz tâtonnent « par musicien » ou « par filiation musicale ». Aimer le jeu d'un instrumentiste et l'écouter se décliner, se diluer dans le projet esthétique de différentes formations pour en modifier l'« alchimie » (terme généralement utilisé) est l'un des outils d'investigation les plus distribués parmi les auditeurs de jazz⁹. C'est souvent sur cette base qu'ils se prêtent des disques, qu'ils échangent des conseils (Hennion 2000 : 116), qu'ils prennent des garanties sur la qualité d'un concert avant de s'y rendre, qu'ils se distinguent ou qu'ils trouvent des personnes ressources dans d'autres groupes, qu'ils se positionnent dans la salle pour le concert, qu'ils se taquinent etc.
- 13 Un autre outil d'investigation qui permet de caboter non loin des rivages tout en ménageant les plaisirs de la découverte est de suivre les contours tracés par les lignes de filiation musicale. C'est même une obsession tant pour les auditeurs et les critiques (Williams 2001 : 26) que pour les musiciens. Quelles sont les influences de tel musicien, qui a été son professeur, qui avait-il comme modèle ? Comme le dit Billy Taylor lorsqu'il parle des mutations musicales du début des années 1940 qui vont conduire le jazz vers le be-bop :
- « Coleman Hawkins était le saxophoniste [de référence] à l'époque, juste comme Pres l'est maintenant. Tout homme qui joue d'un instrument a un certain modèle, et pour ceux qui jouaient du ténor, c'était Hawkins » (Shapiro & Hentoff 1955 : 362).

Une mise à nu musicale de l'âme



Laurent Legrain

Christophe Panzani et un jeune trompettiste invité dans la formation *Da Romeo & the crazy moondog band* en concert au Rockerill le 6 juin 2009. (Fig. 3)

- 14 Après l'avènement du be-bop on ne comptera plus les ersatz de Charlie Parker. L'étude de la transmission du jazz reste encore largement à faire (Pierrepont 2006 : 91, 96, 98) et elle révélera bien sûr un processus qui va au-delà de la simple passation d'un savoir-faire musical. Patrice, un professeur de saxophone de Bruxelles me confiait :

« Avec certains de mes élèves, je dois stopper les cours. Ce n'est pas pour des questions de progression musicale ou de manque de talent ou quoi que ce soit... non. En fait parfois les gars se mettent à marcher comme moi, à parler comme moi, à rire comme moi... c'est sérieux ! Cela m'étonne toujours et ça me fait peur à chaque fois. C'est sûr dans le jazz, tu dois trouver ton style mais en même temps tu restes dans l'esprit de tes modèles. Je ne sais pas, il faut trouver un juste milieu... ce n'est pas évident » (janvier 1999, Patrice 25 ans, professeur de musique).

- 15 Cette logique dispositifive qui nous poussait à laisser, dans nos écoutes préalables, une place importante à la musique des pères musicaux des protagonistes du concert du soir véhiculait également l'idée que derrière la transmission du jazz se cachait quelque chose de plus difficile à circonscrire : la passation d'une âme, d'un esprit¹⁰. Or cette représentation est incluse dans un système plus large de représentations qui concerne l'improvisation : pour les amateurs de jazz comme pour les musiciens, l'improvisation relève d'une « mise à nu musicale de l'âme » (Bangs [2003] 2005 : 54).

« Aujourd'hui beaucoup de musiciens de jazz n'improvisent pas. J'ai travaillé avec beaucoup des meilleurs et soirée après soirée, ils jouent les mêmes choses. Moi, si je n'improviser pas tous les soirs, je préfère m'en aller. Je dois continuer à improviser » (Dave Brubeck cité dans Shapiro & Hentoff 1955 : 387).

- 16 Nos écoutes préalables au concert n'étaient pas des écoutes silencieuses. Elles faisaient émerger des débats parfois virulents sur la qualité de jeu d'un musicien particulier, sur les traits constitutifs de la « bonne musique » ou du « vrai jazz ». Parmi les thèmes souvent engagés dans ces polémiques acharnées¹¹, le statut de l'improvisation dans le jazz tenait le haut du pavé. Personne n'était dupe. Nous savions que les solos des musiciens de jazz font la part belle aux clichés et aux figures imposées (Williams 2001 ; Roueff 2002) mais nous refusions d'assister à des concerts de musiciens qui joueraient *straight*, sans aucune improvisation ni appropriation (Williams 2006 : 186).
- 17 Dans les deux vignettes ethnographiques qui suivent, je reprendrai à mon compte quelques facettes du concept de « prise » élaboré par Bessy et Chateauraynaud (1995) à partir de l'observation de domaines très divers de l'expertise.
- 18 Une prise naît de la confrontation, de nos corps à corps avec des objets du monde. Une prise est constituée lorsqu'un acteur peut passer sans impression de rupture de fines perceptions spécifiques (les plis¹²) à de larges représentations collectives et vice-versa. Ce concept et l'idée de transitivité qu'il véhicule me seront d'une grande aide. D'abord pour montrer que les représentations collectives que je vais reconstruire à partir de discours partagés et consensuels relatifs à l'improvisation sont constamment mises à l'épreuve de la perception et non pas acceptées et intégrées une fois pour toutes. Pour perdurer, ces représentations collectives doivent sans cesse s'ancrer aux plis de la matière sonore. Sortir l'acte perceptif de son statut d'épiphénomène « [...] surdéterminé par les représentations sociales qui les sous-tendent » (*Ibid* : 256) me conduira à poser une hypothèse sur la manière de concevoir notre activité de mise en condition.

Vignette numéro 1

- Lorsque j'arrive le débat est déjà bien entamé. Il porte sur Daniel Romeo¹³, le bassiste leader du groupe que nous allons écouter ce soir. Quelques concerts successifs à Bruxelles nous ont permis de le voir à plusieurs reprises dans les mois qui ont précédé notre rendez-vous de ce soir. Je sais que Bruno a repéré un élément qui le taraude. Daniel Romeo, pense-t-il, fait des solos qui sont semblables d'un soir à l'autre. D'abord ce ne fut dans son chef qu'une impression de malaise « quelque chose n'allait pas ». Il s'est alors aperçu que les effets¹⁴ utilisés (wa-wa, distorsion, etc.) l'étaient toujours selon une même séquence temporelle. Il a essayé de retenir quelques phrases de solo par cœur jusqu'au concert suivant, dans l'espoir de comparer (mais avoue qu'il n'en a pas été capable). Il a maintenant l'impression que Romeo nous présente la même chose au fil des concerts. « Il n'improvise donc pas » et « toutes ces mimiques qu'on lui voit faire, c'est du chiqué », « il n'est pas sincère », ou encore « nous on pensait qu'il était complètement dans sa musique, mais il nous bluffe ».
- 19 Finalement, Bruno se rétracte tout en déclarant qu'il « ouvrira les oreilles » ce soir, qu'il n'est pas convaincu : « [...] à la production du disque on a pu enlever certains morceaux ou certaines parties de morceaux où les solos étaient trop semblables ». Puis comme s'il réalisait que ses remarques pouvaient paraître présomptueuses (il joue également de la basse) il ajoute avec un sourire « mais tu as raison, quelle technique ! Ce mec est un martien ».
- 20 La manière dont s'est développé le doute de Bruno est intéressante en ce qu'elle donne à voir « le pli » comme un processus dynamique. À le suivre, c'est d'abord le sentiment que quelque chose ne fonctionne pas qui éveille son attention et le pousse à explorer à

nouveau l'objet de sa passion. Cette attention nouvelle le contraint à ne plus laisser ces fines perceptions dans l'obscurité, dans ce « sombre fond » d'où elles agissent habituellement pour nous livrer nos aperceptions conscientes (Deleuze 1988 : 115-120). Il lui faut plier l'objet d'une nouvelle manière en suivant au plus près ses propriétés, en les faisant proliférer, et par conséquent en se laissant plier par lui. Cette confrontation par laquelle se trouvent transformés tant l'objet que les habitudes perceptives¹⁵ lui permet de trouver un nouveau pli pertinent : l'utilisation des pédales d'effets sonores (figure 4).



Laurent Legrain

Le pied sur la « wawa », premier pli du drapé obtenu dans l'expérience perceptuelle de Bruno. (Fig. 4)

- 21 Ensuite et à partir de là, de plis en plis, toujours plus importants (de phrases musicales en solos entiers), il remet en doute la « sincérité » des improvisations de Daniel Romeo. Dès lors il se demande où sont ces moments de grâce tant espérés où les solos sont composés dans l'instant d'une relation (un jazzman, sa formation et son public) qui ne se reproduira plus jamais à l'identique. La prise construite par de nombreux amateurs de concert jazz à partir de la coordination des gestes (mimiques de visage, balancement du corps, brusque inclinaison en avant du tronc pour terminer une phrase dans le haut du manche de la basse etc.), du son, des représentations collectives qui concernent tant la relation public-musicien que la sincérité de l'acte d'expression de l'improvisateur, cette prise n'offre plus aucun appui et tout ne paraît plus qu'artifice.
- 22 Le jazz en tant que forme musicale s'est constitué, entre autres, sur un dispositif particulier de présentification de la musique. Sur une scène, une section rythmique (souvent au moins une basse, une batterie et un instrument polyphonique) joue une grille d'accords en soutien harmonique d'un soliste qui crée dans l'instant des mélodies. C'est un repère conventionnel de la plus haute importance pour la plupart des amateurs de jazz même si paradoxalement « les enregistrements constituent le corps du jazz » (Williams 2001 : 198). Dans un article sur la perception du génie musical de Thelonious Monk, Denis Laborde met en lumière une « croyance » assez paradoxale en

l'improvisation, qui mène à une véritable métaphysique de la personne. D'une part les auditeurs de jazz croient au jaillissement spontané des mélodies, mais d'autre part ils savent que l'improvisation est une compétence, un savoir-faire (Laborde 2001 : 147) dont l'incorporation est longue et laborieuse. Deux attitudes se dessinent alors. Dans un cas de figure cette compétence doit s'effacer, devenir invisible. C'est la vision transcendante de l'improvisation. Le soliste sur scène est sous l'emprise de l'instrument et des sons. Dès lors, qui est aux commandes ? Les versions oscillent d'une sorte de moi profond et intérieur qui trouverait là matière à s'extérioriser à des entités spirituelles. L'autre cas de figure, celui du pilote omniscient, conçoit l'acte d'improviser comme une relation à grande vitesse entre pensée et geste. L'improvisateur prévoit ce qu'il joue, suit une sorte de chant intérieur qu'il actualise sur son instrument. Les deux attitudes sont bien saisies dans cet extrait d'interview de Billy Eckstine lorsqu'il évoque la différence entre Charlie Parker et Dizzy Gillespie :

« Tout le monde écoutait ce que Bird jouait ; il était si spontané que les choses qui s'échappaient de son esprit [...] devenaient des classiques. Mais Dizzy restait assis là, peu importe ce qu'il joua, il savait ce qu'il était en train de faire. C'était un motif qu'il avait étudié » (Shapiro & Hentoff 1955 : 352).

- 23 Mais que ce soit l'une ou l'autre des versions, l'improvisateur ne doit pas tricher. Il doit être sincère, tout entier dans sa musique. Cette injonction morale est constamment réitérée, que ce soit dans les écrits et les interviews des musiciens, dans les discussions des amateurs ou dans les « opérateurs de connivence » propres au jazz-club (Roueff 2002 : 75). La musique doit être une expression juste de la personnalité du musicien. « Ta trompette ne m'a jamais raconté de mensonge à ton sujet » dit Mingus à Fats Navarro qu'il voit en rêve (Mingus [1971] 1982 : 249) ou encore Art Pepper après avoir évoqué les traits sombres de la personnalité de Miles Davis : « Mais j'ai le sentiment qu'il est fondamentalement bon, sinon il ne jouerait pas aussi bien » (Pepper [1979] 1982 : 98).
- 24 Or, si Daniel Romeo répète ses solos, les mimiques et les balancements qu'il exécute sur scène deviennent pure tricherie. La manière dont nous allons trancher le débat me permettra de focaliser mon attention sur l'émergence d'une nouvelle prise.

Vignette numéro 2

Thierry prend dans sa discothèque le seul disque de Romeo édité à l'heure actuelle : un enregistrement d'un concert au Sounds Jazz-Club. (Ce -faisant, comme le lui fait remarquer une troisième personne pour le taquiner, il viole un accord dont nous avons déjà discuté la valeur. Mais lorsqu'il y va du statut de l'improvisation dans le jazz, les conventions tombent). En appuyant sur la touche avance rapide de sa chaîne, Thierry sélectionne les solos de chacune des plages que nous écoutons.

- 25 Durant l'écoute il fera les commentaires suivants :
- « - Les séquences temporelles d'utilisation des pédales sonores sont différentes.
 - C'est incroyable. Il a vraiment le même son "rond" et "ample" que Pastorius, mais bon... c'est Hadzi qui lui a appris à jouer.
 - Si la basse de Stanley Clarke ne peut pas parler pourquoi ne demande-t-il pas à Pastorius¹⁶ (rires)...
 - Écoute les notes étouffées ! Il en met partout, même dans les passages rapides. »
- 26 Cet extrait montre clairement comment, pour trancher le débat, on peut « instrumenter l'examen du matériel » sonore (Bessy & Chateauraynaud 1995 : 240). Pour nos deux comparses, il est impossible de se faire une idée à partir de la simple réactivation d'une mémoire sensorielle. Ils passent donc par le disque et la sélection précise de passages.

Mais si au départ cette instrumentation de l'examen ne concernait que le lissage et la clarification d'un pli précis, Thierry se lance en temps réel dans l'élaboration d'une prise : les notes étouffées, le son, les séquences dissemblables d'utilisation des effets sont les plis investis. Les qualificatifs du son (rond et ample) mobilisent un vocabulaire partagé. Le jeu de Pastorius¹⁷, la ligne de filiation continue qui va de Pastorius à Romeo en passant par Hadzi¹⁸, tracent à partir des solos de Romeo un réseau d'autres objets et d'indices référentiels qui les mettent en perspective¹⁹. La prise permet de passer de l'un à l'autre de ces registres sans aucune impression de rupture. Est-ce les acteurs qui se saisissent du morceau ou le morceau qui les saisit ? Comme le pli, la prise surgit de la confrontation.

Plis, mémoire et logique du flou

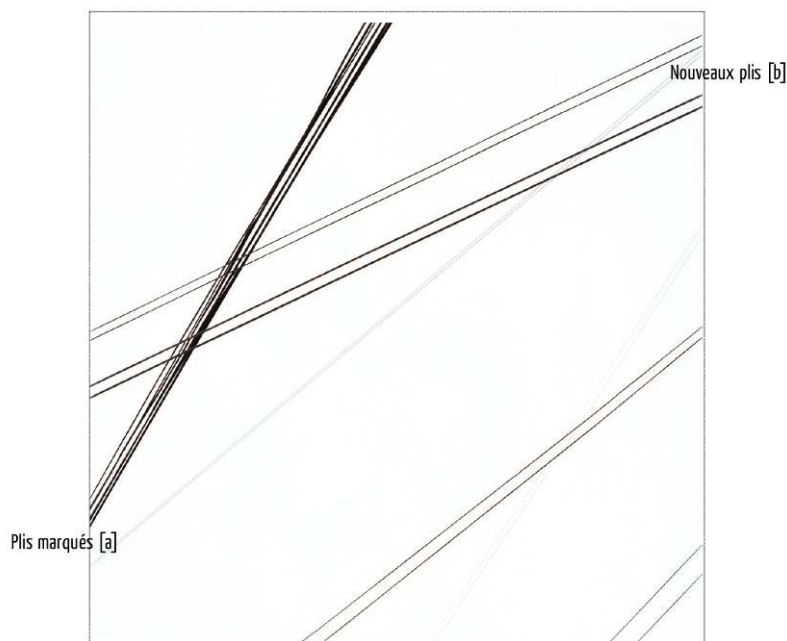
Plis et replis

On peut interpréter l'activité déployée par notre groupe comme une tentative de saturation de la mémoire par des éléments musicaux que nous aurions plus tard le plaisir d'entendre au concert du soir. L'expérience esthétique repose alors sur la réactivation de la mémoire, sur le plaisir pour un auditeur d'entendre ce qu'il avait anticipé en son for intérieur et de combler des attentes de plus en plus exigeantes au fur et à mesure d'un investissement de plus en plus affirmé dans son groupe de pairs. L'acte perceptif est conçu ici comme un acte d'anticipation entièrement déterminé par la mémoire. Le goût s'en trouve réduit à l'actualisation de schèmes de perception sédimentés en couches successives au plus profond de nos corps au gré de nos socialisations continues.

- 27 L'ethnographie exposée ici amende-t-elle ce modèle ? La vignette n° 2 donne à voir Thierry, notre prescripteur, reconstruire une prise dans le moment de confrontation aux solos de Romeo. Cette prise peut se propager et être partagée par l'ensemble des membres de notre groupe. Ceci d'autant plus que, pour nous, Thierry est un connaisseur, doué d'une compétence particulière et d'un savoir inégalé sur le jazz (Hennion 2000 : 117). Mais d'un autre côté, l'environnement présente toujours une infinité de traits (Bessy & Chateauraynaud 1995 : 238), « [...] une pluralité d'attributs dont on joue [délibérément ou pas] selon les occasions » (Keane 1997 cité dans Clarke & Miller 1999 : 22). Chez Proust par exemple, l'histoire très connue de la petite phrase musicale de la sonate de Vinteuil, entendue subitement par le narrateur de *La Recherche* après plusieurs écoutes, illustre bien mon propos et montre à quel point « [...] à l'intérieur des grands plis, des formes canoniques, persistent (et signent) une infinité de petits plis [...] » (Bessy & Chateauraynaud 1995 : 292) qui peuvent par leur insistance bouleverser nos perceptions plus larges.
- 28 Quelques réunions plus tard, Bruno parla longtemps du balancement du corps de Daniel Romeo, à gauche sur les deux premiers temps et à droite sur les deux derniers, la danse de Romeo ralentissant ainsi les tempos rapides sur lesquels il affectionnait jouer. Il se souvint d'une anecdote à propos de Marcus Miller [l'un des bassistes de Miles Davis]. Il avait entendu dire que Miles l'avait engagé dans sa formation dès qu'il l'avait vu marcher. Marcus Miller marchait en mesure. « C'est comme ça que moi j'arrive à savoir quand les musiciens sont vraiment dedans... ils balancent tous les deux temps, comme en transe... ».
- 29 Quelques concerts semblaient avoir fourni une autre prise à Bruno pour passer sans difficulté de l'improvisation et de son cortège de représentations aux plis de la performance et vice versa. Ceci ne veut pas dire qu'il faut nier l'incorporation d'habitudes

perceptives. Les vignettes et les extraits d'interviews montrent suffisamment l'importance de l'apprentissage et de la socialisation dans la construction collective des manières de saisir le jazz. La prise que s'est construite Bruno tient par exemple sur un ensemble de références apprises (Miles Davis, Marcus Miller, la division du tempo qui est directement liée à l'accentuation des temps 2 et 4 dans le jazz, le jazzman comme « personnage sonore ») et sur des dispositifs d'écoute maîtrisés (celui du concert ou de l'écoute hi-fi). On n'arrive pas face au jazz historiquement ou culturellement vierge. Écouter de la musique « pour son plaisir » est une attitude qui a demandé plusieurs siècles d'incubation. Mais ces exemples montrent également que l'activité des amateurs est organisée à partir de logiques partagées qui tendent, à partir d'une attention soutenue, à rendre plus présent le « jazz » en donnant une place aux plis, en les faisant proliférer. L'amateur de musique serait donc celui qui, tout en s'appuyant sur des habitudes perceptives incorporées « sait faire travailler les restes » (*Ibid* : 312). Sans doute que le fan de jazz, qui a maintenu l'imprévisible au cœur de son propos, en est l'exemple le plus explicite.

- 30 Mais cette réflexion plaide aussi plus largement pour un retour dans le champ anthropologique d'une modélisation de la perception moins arc-boutée sur des déterminismes socioculturels. Sans avoir l'ambition de pourvoir mon lecteur de concepts entièrement cohérents et sans faille, j'aimerais montrer en m'appuyant sur le travail de relecture de Leibniz effectué par Gilles Deleuze (1988) et sur la traduction sociologique qu'en donnent Bessy et Chateauraynaud, la plus-value de la notion de pli. Je donnerai également à cette notion une représentation visuelle tirée de la série de clichés *Telegraphic cables* de l'artiste photographe Michaël Thiel. Pour les besoins de la réflexion, la figure 5 représente le moment « t1 » de l'expérience perceptives de Bruno.



© Michaël Thiel

- 31 Les lignes qui marbrent le fond blanc seront les plis. On se rappellera de la nouvelle prise construite par Bruno après quelques concerts de Daniel Romeo, fondée sur le balancement du corps de Romeo sur les temps deux et quatre. Or, Bruno joue de la basse également. Il a par conséquent l'habitude d'accentuer dans ses accompagnements les temps deux et quatre. Cette manière de plier l'objet sonore lui est devenue habituelle. Il est passé et repassé sur ce pli dont la marque (figurée par les lignes foncées obliques [a] de la figure 5), comme lorsque l'on plie et replie une feuille de papier, est maintenant profondément incorporée. Dans sa confrontation à la performance de Romeo, cette manière habituelle de plier le son s'associe à la danse du corps de Romeo, et fait naître un autre pli, qui a son origine dans cette habitude perceptive mais qui s'en éloigne déjà imperceptiblement : l'accentuation des temps deux et quatre n'est plus seulement dans le son mais aussi dans la danse de Romeo. Ce nouveau pli (ce repli ou, ce pli dans le pli comme l'appelle Deleuze [b]) est figuré par une des lignes grasses sécantes à la première.
- 32 Cependant, durant ce même temps « t1 » de l'expérience perceptive de Bruno, d'autres plis émergent (figurés par les autres lignes plus ténues), plus flous, plus fins, moins apparents et encore hors du champ de la conscience mais qui composent aussi cette expérience perceptive et peuvent toujours en déstabiliser l'aperception consciente (la danse de Romeo), c'est-à-dire la faire évoluer ou en façonner une autre totalement différente (Deleuze 1988 : 116)²⁰. Ainsi on pourrait multiplier les temps « t » de l'expérience et illustrer leur succession par une ligne continue de clichés différents du *Telegraphic cables* de Michael Thiel (figure 6). Dans chacun des clichés, les lignes grasses représenteraient les grands plis conscients, émergeant au gré de l'évolution de la performance, et les lignes plus ténues figureraient les petits plis qui travaillent en soubassement.



© Michaël Thiel

- 33 Il y a à mon sens trois avantages à penser l'expérience perceptive en ces termes. Le premier est, comme le disent Bessy et Chateauraynaud, que cette notion de pli autorise Deleuze à « tenir dans un même mouvement la présence au monde quasi aveugle à elle-même et l'aperception consciente » (1995 : 289). Cette manière de concevoir l'écoute - permet aussi de penser l'émergence des plis dans un entre-deux à situer à la fois dans les habitudes perceptives et dans les traits infinis que tend un objet. Les plis naissent de la confrontation des corps. Et enfin, cette conception offre un tableau dynamique de cette confrontation où rien n'est donné d'avance.

Mémoire

Mon idée n'est pas non plus de nier le rôle de la mémoire qui travaille « [...] comme un ouvrier [...] à établir les fondations durables au milieu des flots, en fabricant pour nous des fac-similés de ces phrases [musicales] fugitives » et nous permet « [...] de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier » (Proust 1971 : 209).

- 34 Mes deux vignettes ont montré à quel point la dynamique du pli et de la prise est basée sur des « rapports différentiels » entre des objets sonores (Bessy & Chateauraynaud 1993 : 289). Bruno et Thierry ne cessent de comparer en s'appuyant sur la mémoire d'autres solos pour faire émerger des plis. Mais pour que cette mémoire puisse emprunter au passé pour structurer le présent, pour qu'elle puisse « appeler les figures du passé et leur -donner une nouvelle chance d'exister [...] » (Lortat-Jacob 2006 : 61) il faut qu'elle -s'appuie sur un acte perceptif qui parfois la devance, la libère et la limite²¹.
- 35 L'exemple qui suit illustrera cette proposition. J'ai montré plus haut que l'une des logiques dispositives importantes de notre heure d'écoute reposait sur un principe dérivé de ce que Ribac appelle la translation. « Nous évoluons souvent dans nos goûts par des translations, nous glissons d'un artiste à l'autre pour aboutir finalement à un autre genre » (2004 : 79). Notre groupe préférait, dans ses choix musicaux, glisser d'une formation à l'autre en suivant les déplacements d'un artiste (voir *supra*). Le musicien nous offrait la face plus ou moins connue de la musique et la nouvelle alchimie de la formation dans laquelle il évoluait constituait la part inconnue. Sur cette base l'une des clés de notre appréciation était l'établissement de comparaison : « ça sonne comme... ». Plus la comparaison semblait être possible mais résistait – aucun d'entre nous ne trouvant vraiment le point de comparaison qui ferait l'unanimité – plus nous écoutions l'album en question avec attention. C'est ce qui arriva avec un titre des Red Hot Chili Peppers, *If you have to ask*. Insidieusement et bien qu'ayant à nos yeux toutes les tares des titres de la « pop commerciale », ce morceau s'était immiscé dans nos séances d'écoute. Plusieurs comparaisons avaient émergé : la basse de Flea avait les accents de celle d'Otti [un bassiste de jazz-rock que nous suivions assidûment dans ses concerts à Bruxelles], la guitare de Frusciante sonnait comme celle d'Hendrix. Mais la perplexité avait balayé ces premières tentatives de saisie. Lorsque Bruno annonça que c'était à la guitare de Hazel [guitariste de Funkadelic] que le faisait penser celle de Frusciante, la nouvelle se répandit comme une traînée de poudre et provoqua l'adhésion immédiate et enthousiaste de tous et l'évocation sans fin de concerts de funk, de soirées entières penchés sur une basse à décortiquer les lignes de Bootsy Collins, de festivités où nous prenions d'assaut le disc-jockey et le pressions de jouer un morceau de Parliament et où même les plus timorés d'entre nous dansaient.
- 36 Le souvenir de ces expériences n'a pas structuré nos écoutes sans qu'auparavant une mise en forme perceptuelle n'ait permis la résurrection de ces souvenirs. Les saillances (Gibson 1979) de la musique nous « ont accrochés » parce que nous cherchions leurs contacts et ce sont elles qui ont alors stimulé ces connexions qui s'élancent vers le passé²². Ou, pour le dire autrement, les plis de l'expérience perceptuelle ont rapproché deux objets sonores et ont lancé ainsi le processus mémoriel.

Logique du flou

Au terme de ce parcours, on peut donc interpréter nos séances d'écoute préliminaire d'une manière plus ouverte que la traditionnelle saturation de la mémoire auditive. Qu'avions-nous fait durant cette heure de mise en condition ? D'une part, nous avons tenté de barrer la route aux attentes trop précises en nous empêchant par exemple d'écouter la formation que nous nous préparions à aller voir. D'autre part, nous avons écouté, débattu et construit des prises à travers lesquelles nous expérimentions diverses manières de connecter au mieux des perceptions, des discours, des références. Nous nous

étions souvenus d'expériences passées propres à la vie de notre groupe ou extérieures à celle-ci. Tout cela (et bien d'autres choses) était maintenant disponible, pouvait être invoqué et combiné de diverses manières en fonction des événements du concert, mais toujours sur la base de la mise en forme produite dans l'acte de perception. Ce que nous faisons durant cette heure d'écoute c'était de nous mettre dans l'attitude de chercher quelque chose dans le foisonnement d'un monde perceptif en maintenant ce quelque chose dans le flou pour laisser les morceaux du concert nous saisir, nous surprendre et nous guider. La logique du flou qui était la nôtre confère donc au paradoxe de l'imprévisibilité une nouvelle facette. Les amateurs de jazz ont besoin de savoir ce qu'ils cherchent – un surgissement, une surprise, une expérience esthétique riche et transformatrice – sans quoi ils ne le chercheraient pas. Les amateurs de jazz ont besoin d'ignorer ce qu'ils cherchent – ils ne peuvent cristalliser leurs attentes sur des éléments précis – sans quoi ils ne le chercheraient plus²³.



© Michaël Thiel

La danse est également une manière de plier son corps pour toucher et se laisser toucher par les plis de la musique. Fanfare rage dedans au Walvis en 2004. (Fig. 7)

37 &

« Le public n'a pas besoin [...] de ce qu'il a déjà. Ce dont il a besoin est d'un objet assez riche pour qu'on voie à l'intérieur ; assez riche, même, pour qu'en voyant, on le rende plus intense » écrivait Clifford Geertz ([1983] 1986 : 132).

- 38 J'ai montré dans cet article comment un groupe d'amateurs de jazz s'y prend collectivement pour rendre plus intense, plus dense, l'objet de sa passion. Faire proliférer les plis de l'expérience contraint les amateurs à sortir de ce que John Dewey appelait une relation de stricte reconnaissance (*bare recognition*) envers l'environnement. L'objet est là, accessible, utilisable mais transparent. Il sert d'autres projets. Les habitudes perceptives intériorisées fonctionnent ici à plein régime. Mais il existe des situations de notre vie où cette idée de stricte reconnaissance n'est pas suffisante pour rendre compte de ce qui se passe. L'exemple proposé par Dewey est éclairant.

« En mode de reconnaissance nous nous replions sur certains schèmes formés précédemment, comme sur des stéréotypes. Certains détails ou agencement de détails nous servent d'indice pour une identification brute. En mode de reconnaissance il suffit d'appliquer ce profil brut comme un stencil sur l'objet présent. Parfois, en contact avec d'autres êtres humains, nous sommes frappés par des traits, peut-être juste des caractéristiques physiques, auxquelles nous n'avions pas été attentifs auparavant. Nous réalisons que nous n'avions jamais vraiment connu cette personne ; nous ne l'avions pas regardée de manière approfondie. Nous commençons maintenant à l'étudier et à la "comprendre". La perception remplace la reconnaissance brute » (Dewey 1934 : 52-53).

- 39 Dans bien des domaines de la vie sociale qu'ils investissent volontairement ou non, les acteurs sont conscients du basculement de leurs habitudes perceptives d'un régime de simple reconnaissance vers un régime de perception plus créatif qui implique non seulement que l'objet se plie aux attentes des acteurs mais aussi que ces attentes soient suffisamment vagues pour se laisser plier par les saillances d'un objet qu'une attention revigorée fait proliférer. La dynamique des plis et des prises est alors mieux à même de rendre compte de ce travail de production conjointe de nouvelles manières d'entendre (qui peuvent devenir de nouvelles habitudes) et de nouveaux objets. Les plis sont dans la matière (les notes étouffées, le son rond et ample, les balancements sur les temps deux et quatre) mais ils émergent grâce au travail que des collectifs mettent en œuvre pour les atteindre. C'est là un retour au paradoxe évoqué dans l'introduction de cet article : s'abandonner aux plis de l'objet nécessite un travail intense (Dewey 1934 : 53 ; Hennion 2000 : 194-196) de mise en place. C'est ce que j'ai appelé à la suite d'Emmanuel Belin des « logiques dispositives ».
- 40 J'ai décrit la manière dont ce groupe d'amateurs organise et dispose son environnement dans l'espoir toujours incertain de l'avènement d'une expérience esthétique. Mon intention n'a pas été d'ériger ce collectif particulier en modèle sociologique du comportement des fans de jazz mais plutôt d'attirer l'attention sur les logiques dispositives présentes, à mon sens, chaque fois que nous investissons des domaines de la vie sociale sur un mode autre que celui de la stricte reconnaissance. Un mode par lequel l'acteur devient particulièrement attentif aux liens qui unissent les différentes facettes de l'activité qu'il déploie pour se saisir d'un objet de son environnement et les retours que cet objet (ou plus précisément certaines des qualités de cet objet) lui fournit. Un passage de *La Peau de chagrin* de Balzac illustre à merveille cette notion de logique dispositive moins tournée vers l'analyse d'un but à atteindre que vers celle d'un état à faire surgir :
- « La débauche est certainement un art comme la poésie, et veut des âmes fortes. Pour en saisir les mystères, pour en savourer les beautés, un homme doit en quelque sorte s'adonner à des consciencieuses études. Comme toutes les sciences, elle est d'abord repoussante, épineuse. D'immenses obstacles environnent les grands plaisirs de l'homme, non ses jouissances de détail, mais les systèmes qui érigent en habitude ses sensations les plus rares, les résumant, les lui fertilisent, en nécessitant une exorbitante, une prompte dissipation de ses forces » (Balzac [1831] 1974 : 227-228).
- 41 L'attachement à la musique (Hennion 2000), la débauche ou toute autre activité investie par les acteurs au sein d'un collectif et en relation avec des objets peut tomber sous le coup d'une analyse en termes de logique dispositive. La seule erreur que Balzac ait commise à mes yeux est de ne pas avoir vu que « les systèmes qui érigent en habitude ses sensations les plus rares » et conduit l'homme à ses grands plaisirs, ces systèmes sont fondés sur des jouissances de détail. Atteindre ces détails qui vont tout changer, plier l'objet mais en retour se laisser modeler par ses qualités, c'est tout le travail des logiques dispositives que les amateurs mettent savamment au point pour goûter mieux et toujours plus l'objet de leur passion.

BIBLIOGRAPHIE

- Apprill, Christophe, 1998, *Le Tango argentin en France. Pratiques culturelles*. Paris, Éditions Anthropos.
- Balzac, Honoré de, 1974 [1831], *La Peau de chagrin*. Paris, Gallimard.
- Bangs, Lester, 2005 [2003], *Fêtes sanglantes & mauvais goût*. Mayenne, Tristam.
- Belin, Emmanuel, 2002, *Une Sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*. Bruxelles, Éditions De Boeck Université.
- Bessy Christian & Francis, Chateauraynaud, 1995, *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris, Métailié.
- Boltanski, Luc, 1993, *La Souffrance à distance*. Paris, Métailié.
- Bourdieu, Pierre, 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédée de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève, Droz.
- Bourdieu, Pierre, 1997, *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.
- Clarke, Alison & Miller, Daniel, 1999, « Je m'y connais peut-être en art mais je ne sais pas ce que j'aime », *Terrain* n° 32, *Le Beau*, mars 1999. [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <[www.http://terrain.revues.org/document1759.html](http://terrain.revues.org/document1759.html)>. Consulté le 11 mars 2008.
- Colard, Pascal, 2001, « L'Oreille tenue à l'œil. Portraits passionnés de quelques musiciens », *L'Homme* n° 158-159 : 53-72.
- Deleuze, Gilles, 1988, *Le Pli - Leibniz et le baroque*. Paris, Minuit.
- Dewey, John, 1934, *Art as Experience*. New York, Minton, Balch & Company.
- Dyer, Geoff, 1995, *Jazz impro*. Paris, Éditions 10/18 [Musiques & Cie].
- Elias, Norbert, 1976, *La Civilisation des mœurs*. Paris, Calmann-Lévy.
- Gell, Alfred, 1992, « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », in Jeremy Coote & Anthony Shelton eds., *Anthropology Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press : 40-63.
- Geertz, Clifford, 1986 [1983], *Savoir local, savoir global : Les lieux du savoir*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Gibson, James J., 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Houghton Mifflin.
- Gibson, Will, 2006, « Playing in the Field : Participant Observation and the Investigation of Intersubjective Knowledge in Jazz Improvisation », *Anthropological Matters Journal* 8 (2) : 1-11.
- James, William, 2005 [1912], *Essais d'empirisme radical*. Marseille, Agone.
- Jamin, Jean & Patrick, Williams, 2001, « Présentation. Jazzanthropologie », *L'Homme* n° 158-159 : 7-28.
- Keane, Webb, 1997, *Signs of Recognition*. Berkeley, University of California Press.
- Hennion, Antoine, 2002, « L'Écoute à la question », *Revue de Musicologie* 88/1 : 95-149.

- Hennion, Antoine, Maisonneuve, Sophie & Gomart, Emilie, 2000, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de la musique aujourd'hui*. Paris, La Documentation française.
- Lahire, Bernard, 2002, *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*. Paris, Nathan [collection Essais et Recherches].
- Laborde, Denis, 1994, « Des Passions de l'âme au discours de la musique », *Terrain* n° 22, *Les Émotions*, mars 1994. [En ligne], mis en ligne le 15 juin 2007. URL : <[www.http://terrain.revues.org/document3089.html](http://terrain.revues.org/document3089.html)>. Consulté le 03 octobre 2008.
- Laborde, Denis, 2001, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme* n° 158-159 : 139-178.
- Lortat-Jacob, Bernard, 2006, « L'Image musicale du souvenir. *Georgia On My Mind* de Ray Charles », *L'Homme* n° 177-178 : 49-72.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1942, *La Structure du comportement*. Paris, Presses Universitaire de France.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Tel. Gallimard.
- Mingus, Charlie, 1982 [1971], *Moins qu'un chien*. Marseille, Parenthèses.
- Pepper, Laurie & Art, 1982 [1979], *Straight Life*. Marseille. Parenthèses.
- Pierrepont, Alexandre, 2006, « *Let My Childre Hear Music*. Pour une ethnographie des phénomènes de transmission dans le champ jazzistique », *L'Homme* n° 177-178 : 73-106.
- Proust, Marcel, 1971a, *Du Côté de chez Swann*. Paris, La Pléiade.
- Proust, Marcel, 1971b, *Le Temps retrouvé*. Paris, La Pléiade.
- Ribac, François, 2004, *L'Avaleur de Rock*. Courtry, La Dispute.
- Roueff, Olivier, 2002, « Faire le jazz. La Coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue de Musicologie* 88/1 : 67-93.
- Schaeffer, Jean-Marie, 1996, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard.
- Shapiro, Nat & Hentoff, Nat, 1955, *Hear Me Talkin' To Ya. The Story of Jazz by the Men Who Made It*. New York, Toronto, Rinehart & Company, Inc.
- Williams, Patrick, 2001, « De la Discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme* n° 158-159 : 179-200.
- Williams, Patrick, 2006, « Standards et standardisation. Sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz », *L'Homme* n° 177-178 : 7-48.

NOTES

1. Dans cet article, je reprendrai à mon compte les contours qu'Antoine Hennion donne à cette figure de l'amateur « [...] sont amateurs tous ceux qui entretiennent avec la musique un rapport suivi, recherché, élaboré, quels qu'en soient les médiums ou les modalités » (2002 : 29).
2. Le philistinisme méthodologique consiste dans les grandes lignes à « [...] adopter une attitude d'indifférence résolue par rapport à la valeur esthétique des travaux artistiques – des valeurs esthétiques qu'ils possèdent soit en rapport à une esthétique indigène, soit du point de vue de l'esthétique universelle » (Gell 1992 : 42).

3. Même si, placées l'une en face de l'autre, ces personnes ne pourraient probablement pas s'accorder sur la définition de l'objet « jazz ».
4. La praxéologie de Pierre Bourdieu, héritière des vues de Merleau-Ponty, reprendra cette idée en proposant notamment que nos habitus cherchent à reproduire les conditions de leur félicité (Bourdieu 1972 : 175 ; 1997 : 178).
5. Peut-être faudrait-il compléter les contours de la dimension esthétique de l'expérience en ajoutant à la suite de Schaeffer que le principe régulateur y est le plaisir (ou le déplaisir) alors que dans l'expérience commune le principe de plaisir est une tentative d'achèvement (Schaeffer 1996 : 168). Mais pour Schaeffer également, « [...] n'importe quoi peut devenir un objet esthétique puisque n'importe quoi peut devenir le point focal d'une conduite esthétique » (*Ibid* : 128).
6. II-V-I est une cadence de résolution harmonique (autrement nommée « *Turn around* ») très souvent employée dans les grilles d'accords de standard pour retourner vers la fondamentale.
7. Mais connaître nos goûts, que cela voulait-il dire au juste ? Établir le programme de nos écoutes préalables en tentant de cerner au mieux les repères généraux qui peuvent définir le concert du soir à partir de traits esthétiques (« le concert de ce soir sera énergique »), stylistiques (« il nous faut des trucs qui sentent le blues [...] »), d'une sonorité ou d'un instrument (la basse, la guitare), d'une ligne de filiation musicale (qui a enseigné le jazz aux protagonistes du soir ?), confronter ces repères à des préférences que l'on pense présentes chez d'autres membres du groupe, se rendre à la médiathèque, chercher les albums disponibles. Connaître le goût des autres est une « connaissance en transit » (James [1912] 2005 : 76) qui ne trouvera sa pleine réalisation et sa confirmation qu'*a posteriori* lorsque le disque sera joué et remportera l'adhésion de tous. Il ne s'agit en aucun cas de la connaissance préalable d'un objet défini, fixe et stable. La place me manque ici pour rendre compte ethnogra-phiement d'une recherche dans les services de prêt de la médiathèque.
8. Les jazzmen contemporains utilisent aussi le terme de projet pour désigner ces formations. Le jazz-rock a modifié cette logique. Les formations se sont stabilisées et sont devenues moins éphémères (Ribac 2004 : 92).
9. Geoff Dyer donne par exemple une belle description de la relation (« [...] de véritables batailles rangées [...] ») entre le batteur Elvin Jones et le « Coltrane des dernières années » (Dyer 1991/1995 : 216).
10. Denis Laborde met en évidence la pérennité de ce rapport à l'œuvre d'art dans nos sociétés. Celle-ci est toujours considérée comme « la part irréductible de l'homme » ou encore « la manifestation sensible d'un contenu spirituel » (Laborde 1994 : 1).
11. C'est l'un des traits qui rend la convivialité des amateurs excluante (Apprill 1998). Ceux qui ne sont pas « dans la musique » trouvent que ces discussions sont dénuées d'intérêt.
12. Dénomination que je donnerai à ces fines perceptions dans la suite du texte. Je m'expliquerai plus avant sur le choix de ce terme dans la section « Plis et replis ».
13. Daniel Romeo est un ancien guitariste reconverti à la basse électrique depuis sa rencontre avec le jazz-rock et certains bassistes de funk contemporains <http://www.myspace.com/danielromeo>.
14. On appelle « effets » tous les dispositifs techniques qui se trouvent entre l'instrument et le baffle qui amplifiera le son de l'instrument. Ces effets ont pour but de modifier le son propre de l'instrument.
15. J'ai préféré « habitude perceptive » à « schème de perception » parce qu'à mon sens il est utile de faire jouer l'opposition entre habitude et attention. L'exemple ci-dessus montre clairement que l'attention est un préalable important pour comprendre les variations en situation comme les changements durables de nos schèmes perceptifs. Ce préalable est à ma connaissance fort peu étudié en sciences sociales.
16. Bel exemple de ce que l'on appelle communément une « private joke ». Elle fait référence à un album de Stanley Clarke, musicien que Thierry ne porte pas dans son cœur, dont l'album

s'intitule *If this bass could only talk*. Le jeu fretless (instrument duquel on a ôté les frettes, ces petites barres métalliques qui strient le manche des instruments à cordes) de Pastorius est souvent décrit comme déployant des sonorités proches de la voix humaine. Avoir une basse « qui parle » est devenu un des éloges classiques faits à un bassiste.

17. Parfois appeler l'« inventeur de la basse électrique » tant il en a révolutionné l'usage, Jaco Pastorius l'« homme aux mains qui chantent » est à nouveau une de ces figures emblématiques de l'histoire du jazz. En concert, Daniel Romeo joue sur le même modèle de basse que Pastorius, une *Fender Jazz Bass* dont il a fait retirer les frettes pour obtenir le même son « lié » que sur une contrebasse. Selon le discours en vigueur, Pastorius serait l'instigateur de cette innovation.

18. Michel Hadzigeorgiou est le bassiste d'Aka Moon. Il fut l'élève de Pastorius et le professeur de Daniel Romeo.

19. Pour Deleuze « [...] chaque perception consciente implique cette infinité de petites perceptions qui la préparent, la composent ou la suivent » (1988 : 116, voir aussi Bessy & Châteauraynaud 1995 : 289). « Et ce sont ces petites perceptions obscures, confuses qui composent nos macro perceptions, nos aperceptions conscientes, claires et distinctes : jamais une perception consciente n'arriverait si elle n'intégrait un ensemble infini de petites perceptions qui déséquilibrent la macro perception précédente et préparent la suivante » (Deleuze 1988 : 115 cité dans Bessy & Châteauraynaud 1995 : 288).

20. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty défend avec force cette idée. « Percevoir [...] c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun rappel aux souvenirs n'est possible » (1945 : 30).

21. *Melodies bring Memories* comme le chantait Ray Charles. Dans un bel article revisitant la puissance évocatrice de *Georgia On My Mind*, Bernard Lortat-Jacob écrit : « [...] la musique est consubstantiellement liée au souvenir » (2006 : 61).

22. Comme l'écrivent Clarke et Miller : « l'unité esthétique clé est rarement un seul objet, pas plus qu'une seule personne » (1999 : 22).

23. Cette dernière tournure de phrase est également empruntée à Merleau-Ponty (1945 : 36).

RÉSUMÉS

L'art de se faire surprendre. Comment se faire surprendre par une musique que l'on connaît déjà ? Cet article pose la question de l'organisation collective de la surprise dans le milieu des amateurs de musique. Plus spécifiquement c'est en suivant un groupe d'amateurs de jazz dans des réunions précédant les concerts que la question s'est posée à moi. Pour offrir des perspectives de réponse, je détaille ici la mise en place savamment orchestrée de manières de faire pour se mettre en condition, pour se préparer au mieux et espérer ainsi que le jazz soit au rendez-vous le soir venu. Ces perspectives m'obligent à discuter le rôle créatif de la perception lorsqu'elle s'exprime sur une modalité autre que la stricte reconnaissance.

The Art of Getting Surprised. How can we be surprised by a music that we know already well ? This article raises the question of the collective organization of surprise in the world of music lovers. More specifically the question arises in my mind while following a group of jazz lovers who used to meet each other one hour before concerts to listen to some relevant pieces of music. To offer some lines of understanding, I describe the highly organized set up for conditioning oneself so hoping that the jazz will be present, at least at some point, during the concert. This

perspective will shed light on the creative role of perception when its process is not confine to bare recognition.

INDEX

Mots-clés : jazz, logiques dispositives, mémoire, mise en condition, perception

Keywords : habits, memory, surprise

AUTEUR

LAURENT LEGRAIN

Université Libre de Bruxelles

Laurent.Legrain@ulb.ac.be