

Antoine Hennion, la Passion musicale : une sociologie de la médiation

William Straw

Volume 27, Number 3, Winter 1995

Poétiques de la chanson

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501101ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501101ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Antoine Hennion, la Passion musicale : une sociologie de la médiation.

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Straw, W. (1995). Antoine Hennion, la Passion musicale : une sociologie de la médiation. *Études littéraires*, 27(3), 139–147. <https://doi.org/10.7202/501101ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Hennion, Antoine, *la Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, 1993.

■ *La Passton musicale* marque le point tournant d'une carrière intellectuelle que beaucoup d'entre nous suivons à certains moments avec une difficulté déroutante. Disséminés dans les disciplines de la communication, de la sociologie et de la théorie musicale, les articles d'Antoine Hennion sont souvent difficiles à localiser et, dans l'ensemble, extrêmement spécialisés. Au sein de la communauté internationale des spécialistes en musique populaire, à laquelle je m'associe, il est depuis longtemps évident qu'on réclame une formulation cohérente et détaillée de sa position théorique générale. *La Passton musicale*, œuvre presque entièrement (et spécifiquement) consacrée à la méthode analytique et aux prémisses théoriques répond à cette attente.

Pour les chercheurs de langue anglaise, la fixation d'Hennion continue, voire obsessionnelle, sur le concept de médiation fait l'intérêt de cette approche théorique angulaire. Puisque ce concept est reconnu de longue date comme la pierre angulaire sur laquelle les sociologies de la culture reposent ou cafoillent, cette préoccupation peut sembler normale. Toutefois, l'une des caractéristiques marquantes des récentes analyses culturelles anglophones est leur désintérêt relatif envers la théorie de la médiation. L'ensemble des ouvrages que l'on classe dans les études culturelles notamment, de Stuart Hall à David Morley et Lawrence Grossberg, se préoccupent principalement de débattre de la primauté relative des structures du texte et des prédispositions du lecteur ou de l'auditeur à donner un sens aux artefacts culturels. Au détriment de la médiation, cette littérature explore la notion de négociation, cherchant à rendre compte de la complexité de la relation entre le texte et le lecteur en se concentrant presque exclusivement sur ces termes. La médiation des pratiques culturelles par les formes matérielles, les contextes institutionnels ou les relations interpersonnelles n'a guère retenu l'attention jusqu'ici.

C'est dans le cadre des études culturelles que l'analyse sociale de la musique prend sensiblement de l'ampleur au sein du monde anglophone et, dans un tel contexte, l'œuvre d'Hennion devrait s'avérer importante. Ce contexte est toutefois marqué par d'éternelles polémiques concernant la discipline la plus appropriée à l'analyse sociale de la musique. Depuis que les spécialistes des départements de musique s'intéressent à la musique populaire, ils soutiennent fréquemment (de façon défensive) que l'analyse révèle comment les genres musicaux reproduisent les relations sociales plus générales. Bien après que les notions d'homologie structurale ont disparu des études littéraires, ils persistent dans cette analyse sociale de la musique, car le simple fait de soutenir que le social se reflète dans le texte musical

(plutôt que de le traverser de façons diverses et fragmentaires) permet de conserver l'intégrité de ce dernier. Par opposition, les spécialistes en études culturelles (qui ne possèdent généralement aucune formation pratique en musique) tentent de fondre la musique dans une plus vaste circulation sociale de signification, où elle devient un nouveau foyer d'ascension et de déclin de l'hégémonie idéologique.

Dans ce contexte, les travaux en langue anglaise qui prennent le concept de médiation au sérieux se trouvent à la frontière des études sur la musique populaire. On le trouve, par exemple, depuis un quart de siècle, dans les ouvrages de sociologie américaine des industries culturelles qui s'intéressent au processus de prise de décisions propres à des institutions telles que les stations de radio et les industries du disque. Dans les essais en sociologie consacrés aux groupes de musiciens ou de fans, « médiation » sert à nommer les processus par lesquels certains groupes de professionnels ou d'amateurs se donnent les valeurs et les opinions qui assurent leur unité et leur cohérence. Dans l'ensemble, les musicologues ne s'intéressent pas à ces études qui, selon eux, n'abordent pas le point de vue proprement « musical » ou bien, ils la tolèrent au nom d'une division académique du travail. Quant aux spécialistes en études culturelles, ils n'y portent guère plus d'intérêt, car ces écrits leur semblent irrémédiablement modestes dans ses aspirations ne cherchant pas ou n'arrivant pas à tracer les lignes qui conduisent du fonctionnement interne des institutions ou des sous-cultures à des questions plus générales de signification et de pouvoir idéologique.

Au travers de cette fragmentation, les spécialistes en musique populaire concluent habituellement leurs interventions par de banaux appels à la convergence théorique et à la synthèse interdisciplinaire. Cet objectif n'a pas plus de chances de se réaliser que les grands projets de synthèse méthodologique qui ont marqué la théorie littéraire vers la fin des années 1960, mais la recherche d'une plus grande unité conceptuelle permet d'expliquer l'intérêt que suscite actuellement l'œuvre d'Antoine Hennion. Avec le concours de compatriotes et de collaborateurs occasionnels (tels que Jean-Pierre Vignolle, Patrick Mignon, Bernard Miège et d'autres personnes affiliées à l'École des mines), Hennion élabore une analyse qui refuse à tout le moins de considérer certaines questions jugées hors de son domaine. Bien que plusieurs apprécient qu'elle se fonde sur les particularités de certaines institutions ou de certains contextes déterminés, l'étude d'Hennion n'en démontre pas moins un souci constant de théorie et de méthode qui fait obstacle à l'isolement spontané d'une bonne partie de la sociologie culturelle.

Une grande partie de cette approche trace le cheminement du concept de médiation dans les sociologies de l'art et de la culture. L'histoire de ces sociologies se résume, dans une large mesure, à l'histoire du rétablissement de ce concept. S'appuyant sur plus d'un siècle de savoir, *la Passion musicale* conduit de la sociologie de la culture à la sociologie et l'histoire de l'art. L'intérêt de cet exposé repose sur le statut d'agent que l'on reconnaît aux médiateurs (marchés, institutions, carrières). Dans sa définition durkheimienne initiale, la sociologie de

la culture cherchait à rendre les médiateurs transparents, à les réduire à des mécanismes d'une fonction sociale plus générale. Il fallait donc procéder en deux temps. On devait d'abord faire la preuve de la médiation pour ébranler les propres prétentions de l'art à l'autonomie, et en dernier lieu, les médiateurs devaient eux-mêmes céder la place au social en tant que mécanisme ou intermédiaire.

Dans le cours de l'histoire de la sociologie en tant qu'entreprise, on ressent une tension croissante entre le désir de réduire la médiation à un intermédiaire social et l'intérêt accru pour ses manifestations concrètes et leurs effets. L'histoire sociale de la peinture, par exemple, apporte à la médiation une opacité (p. 83) en reconstituant les détails historiques des marchés de l'art et des formes de mécénats et en développant une érudition qui contraste vivement avec le réductionnisme des sociologies culturelles. Sur une trajectoire parallèle, la sociologie de l'art (Becker, Crane, etc.), à l'opposé de la sociologie de la culture, prend l'objet esthétique comme point de départ et considère les médiateurs comme un ensemble de causes externes de son existence, de sa forme et de la croyance qu'il inspire. Dans ce cas, d'après Hennion, l'œuvre d'art n'est plus le produit d'un fonctionnement social général, mais la résultante de forces causales particulières qui s'exercent sur elle à l'intérieur d'un espace social prédéfini.

La grande force de ce livre repose sur l'ensemble des points de rencontre qu'Hennion établit entre l'art ou la culture d'une part et l'entreprise sociologique d'autre part. Ils s'appuient principalement sur la présence plus ou moins concrète dévolue aux médiateurs ; d'aucuns la taxant d'illusion, cette présence concrète se porte garante du matérialisme analytique des autres. Il faut donc se résoudre à choisir entre une analyse qui réduit l'objet au social et une autre qui met l'accent sur sa spécificité en considérant l'objet d'art comme le produit de multiples causes.

Selon Hennion, face à ce dilemme, il peut s'avérer intéressant de passer de la peinture (l'objet traditionnel de la sociologie de l'art) à la musique. Celle-ci revêt une utilité stratégique puisqu'il est généralement difficile d'en saisir la solidité en tant qu'entité esthétique. En fait, l'objet fuyant de la musique la rend moins vulnérable que d'autres formes d'art aux impulsions traditionnelles de l'exposé sociologique. Moins concrète que la peinture, la musique ne nous contraint pas nécessairement à dénoncer sa présence irréductible en démontrant ses mécanismes sociaux de production. Parallèlement, comme cette forme circule à travers divers espaces sociaux et différentes pratiques sociales, elle ne présente pas de façon aussi claire ces signes d'autonomie esthétique que l'entreprise sociologique cherche si désespérément à découvrir.

C'est autour de la notion de circulation qu'Hennion élabore le projet d'une sociologie de la médiation et c'est sur ce projet qu'il conclue son livre. C'est également ici que cette théorie est quelque peu décevante, non pas dans l'essentiel de ses propos, mais dans la méthodologie complexe à laquelle il fait appel et qui semble plus attrayante que réalisable. Pour l'auteur de

la Passton musicale lors de sa production et de sa transmission, la musique passe par des circuits et des dispositifs qui s'articulent et s'opposent les uns aux autres, reliant d'abord les supports matériels de la musique (instruments, technologies, médiums) à des pratiques et des genres particuliers, puis à des groupes d'auditeurs. C'est dans le réseau de relations qui sous-tend et circonscrit ces phénomènes que l'on peut observer le travail de la médiation qui permet au social de se fixer et de se concrétiser dans les pratiques musicales. Ce n'est qu'en examinant ce travail de médiation que l'analyste peut surmonter les traditionnelles dichotomies entre l'objet autonome et le public sociologisable qui hantent les sociologies de la culture.

On trouve ici bien peu à redire et mes objections à l'ouvrage d'Hennion visent moins sa théorie des phénomènes musicaux (qu'il voit comme le passage entre des passages à travers lequel la médiation circule) que la démarche méthodologique complexe et exhaustive sur laquelle elle est fondée.

On accepte aisément une vision qui, tout en s'inspirant de la nature circulatoire de la musique, recèle un potentiel d'analyse applicable aux autres formes d'art. Toutefois, ce qui est particulier à cette démarche, qui se classe au rang des meilleures analyses contemporaines de l'art, c'est qu'elle suggère un déplacement fluide à travers tous ces points et ces niveaux auxquels les phénomènes locaux s'inscrivent et finissent par prendre place dans une plus large socialité. Si une telle démarche déçoit, c'est que les décisions inhérentes à toute analyse nous ramènent inévitablement aux problèmes habituels de causalité et à la délimitation des objets.

Dans une analyse qui adopte délibérément le corollaire visuel de la spirale, une décision stratégique s'impose : où doit-on arrêter le mouvement vers l'extérieur ? C'est à ce moment qu'une analyse flexible au départ doit inévitablement faire un choix entre deux formes de fixité. L'une de ces options consiste à isoler les phénomènes dans un espace culturel cohérent en traçant ses règles et ses régularités, comme le fait Hennion dans son exposé sur les différents genres musicaux et leurs modes d'interprétation. Mais on risque ainsi de surestimer le rôle du genre comme dispositif, comme unificateur cohérent (quoique temporaire) des goûts, des modes de pratique et des supports matériels. Naturellement, l'autre option transcende cet espace vers un territoire social plus vaste, à l'intérieur duquel, cet espace culturel se réduit à un des effets plus généraux des principes permanents de différenciation sociale.

Ces deux options fournissent des connaissances extrêmement utiles et intéressantes dans le domaine de la musique comme dans les autres pratiques artistiques, et elles continueront de le faire. Cependant, un point demeure obscur : comment la sociologie de la médiation proposée transcende ces options tout en restant fidèle à l'idée de fluidité méthodologique prônée par Hennion ?

William Straw
 Université Mc Gill
 (trad.: Marie Chatigny)

■ Je tiens d'abord à remercier Will Straw pour sa lecture attentive, et la façon dont il a resitué avec justesse et précision les enjeux du livre, par rapport aux études sur le rock, essentiellement anglo-américaines, et plus généralement par rapport aux *cultural studies* et aux problématiques post-modernes, abordées très différemment en France.

À ce propos, il signale à juste titre que la carrière d'un chercheur français est dure à suivre pour un chercheur anglophone, ce qu'il affirme dans mon cas, mais ce qui renvoie, je pense, à un problème plus général entre le monde anglo-américain et le monde francophone : à cause de la langue, certes, mais surtout à cause de traditions disciplinaires distinctes, qui n'évoluent pas en phase mais plutôt en opposition de phase, donnant toujours l'impression que les uns ne reprennent aux autres une approche (bien sûr en la trahissant) que lorsque celle-ci ne présente plus d'intérêt pour ces derniers... Nous sommes envahis par la théorie de l'action en France, revenant de mille façons sur les *a priori* trop déterministes et négatifs des grandes théories critiques des années soixante-dix, au moment où au contraire Foucault, Baudrillard ou Bourdieu sont des références obligées aux États-Unis — où, en revanche, le débat " agency/ structure ", et *a fortiori* le retour sur les limites de l'ethnométhodologie, appartiennent au *common knowledge*.

D'où la nécessité pour les anglo-américains d'une traduction des travaux issus de l'univers francophone, mais non pas au sens de la langue, bel et bien au sens de la sociologie des techniques : d'une transformation et d'une médiation, telles que celles qu'a bien voulu faire ici Will Straw, qui permettent d'en présenter les tenants et aboutissants en faisant (un peu) venir avec eux le réseau de problèmes et d'enjeux particuliers qui leur donnent sens. Il est clair que le Québec est en ce sens un traducteur idéal, ouvert aux deux mondes, et que la formule du débat ici utilisée est admirablement adaptée à un tel travail de compréhension réciproque.

Il est aussi vrai, dans mon cas, que ajouté à la sélection toujours assez arbitraire des parties de mon travail qui se sont trouvées être traduites en anglais, l'intérêt croisé pour une multitude d'approches qui a guidé des travaux, centrés non sur un objet (comme la musique populaire, ou même la musique tout court), mais sur une thématique « obsessionnelle », celle de la médiation (le titre original de la thèse que *la Passion* a transformée en livre était « la Médiation musicale »), n'a sans doute pas facilité la tâche au lecteur anglophone.

Il a résulté de cette approche thématique un parcours qui m'a conduit du disque de variétés au rock, des amateurs du baroque au design ou à la publicité, ou encore à l'étude de l'enseignement du solfège. Comment travaillent les médiateurs, en quoi font-ils les réalités qu'ils sont censés mettre face-à-face, la question vaut pour les médias comme pour la musique ou les techniques — et, ainsi posée, non seulement elle ne dilue pas la diversité des domaines dans un creuset trop général, mais elle permet de poser, empiriquement et non en termes d'essence, la question de leur différence. Pourquoi un interprète, un professeur, un journaliste ou un publicitaire ne produisent ni le même type d'objets, ni le même rapport au public, à l'amateur, au lecteur, au consommateur ?

L'idée d'une approche thématique entraîne une double implication, par exemple par rapport à la position un peu différente de certains chercheurs spécialisés sur le rock : d'une part, il n'est pas possible de comprendre un phénomène comme le rock en le dissociant du système dans lequel il fonctionne, qui inclut bien sûr les médias, la technologie, la publicité, de façon « verticale », mais aussi, de façon « horizontale », ce qui est moins souvent pris en compte autrement que pour activer soi-même les oppositions au lieu de les verser dans le matériau à analyser, la musique savante, le système tonal, l'enseignement musical et les musiques traditionnelles, etc.

D'autre part, sur un thème ainsi défini par une interrogation transverse aux diverses musiques, ce n'est pas auprès d'une seule approche disciplinaire qu'il est possible d'obtenir l'ensemble des outils et méthodes nécessaires, ni de profiter du travail accumulé. D'où en particulier l'effort que j'ai fait pour intégrer les développements, d'abord antagonistes puis plus convergents entre eux, de l'histoire de l'art et de l'histoire sociale de l'art, et ensuite pour faire la comparaison systématique entre d'une part ces disciplines, centrées sur des objets visuels matérialisés, et d'autre part le cas de la musique, qui ne laisse derrière elle que des traces de son passage, toutes traductions susceptibles d'être mises en cause comme trahisons par d'autres ou de futurs musiciens : des instruments et non des tableaux, de l'écrit et non du son, des enregistrements et non des « performances ».

Il ne s'agit pas de reconstituer une différence d'essence entre la musique et les arts visuels, mais bien au contraire de montrer comment toutes les différences pratiques entre les arts sont distribuées dans une configuration différente des médiations qui leur sont nécessaires, et peuvent être ainsi empiriquement analysées, au lieu d'être renvoyées à des définitions esthétiques normatives. C'est dans ce sens que l'opposition entre la scène rock et le concert classique peut être renvoyée à deux modalités différentes de mise en scène du caractère social et du caractère musical de notre participation à la musique en tant que public. Le classique n'est pas en soi plus esthétique, et le rock plus social : dans les deux cas, la performance pratique doit s'appuyer autant sur des objets et éléments musicaux que sur une action collective ; la différence est dans la reconstitution idéale, hautement efficace, que, à partir d'une structure voisine, celle de la scène, produisent les deux dispositifs scéniques, dans un cas entièrement tourné vers l'auto-effacement du public devant l'œuvre, dans l'autre vers la reconstruction du public, morcelé, individualisé, comme un collectif en action. La reconnaissance de l'empire d'une œuvre musicale n'a pas plus à être déniée et rapportée à l'illusion d'un mécanisme « en réalité » social, qu'inversement la fusion collective (parfois) obtenue dans le « grand concert » rock n'autorise à en faire un phénomène de transe ou de rite religieux, au détriment d'une analyse des objets et pratiques bel et bien musicaux mobilisés par le rock, langages, instruments, compétences des auditeurs, techniques des musiciens — qui font qu'eux savent bien qu'ils ne sont pas à la messe, mais au concert !

Ce n'est pas au sociologue d'opter « théoriquement », dans cet exemple, pour une lecture sociale du rock, contre sa lecture musicale ; les innombrables analyses du rock comme transe ou rituel rapportent un peu vite un événement musical et surmédiatisé (c'est-à-dire moderne : séparé d'autres réalités, professionnel, technique et marchand), à l'immédiateté de la fusion religieuse d'une tribu africaine : l'important est au contraire de montrer comment un tel fonctionnement peut être produit par le concert rock et reconnu par les participants, à partir d'un ensemble hétéroclite de goûts, de disques, de vedettes et de pratiques isolées, auquel ce moment fondateur donne un sens nouveau ; ce sont les dispositifs et procédures collectives du concert rock qui en font un genre « immédiatement » social, au sens où il réactive le sentiment d'appartenir à un collectif et de se transformer sous son empire ; mais le même rock, analysé à partir de la chambre du *teenager* et de sa collection de disques, ou de la formation d'un discours critique et historique de plus en plus spécialisé, nous montre pratiquement comment, à partir de l'usage et de la circulation d'éléments matériels et discursifs, et en particulier par la production d'un catalogue de titres et de catégories de classement et d'évaluation, peut s'opérer l'esthétisation d'un genre : la transformation du rock en « musique ».

Loin d'être le thème de l'analyse, le caractère « social » ou « musical » (ou encore identitaire, imaginaire, participatif, etc.) de l'événement-concert est donc une ressource décisive des acteurs eux-mêmes pour produire la scène — et les médiations utilisées sont du même coup les éléments nécessaires et suffisants au sociologue pour en rendre intelligible la production collective, appuyée à la fois sur les objets et sur les personnes, sans qu'il soit indéfiniment besoin de faire disparaître les uns ou les autres dans une interprétation qui ne retienne qu'une moitié du montage.

Il en va bien sûr de même dans le cas du classique, selon des modèles symétriques ; à la croyance d'une réalité purement musicale répondent, chez les auteurs critiques, des analyses en forme de dénonciation, qui renvoient à son néant objectif l'amour de la musique de l'amateur, comme dénégation de son effort de différenciation sociale : là aussi, c'est indûment que le sociologue décide de la nature sociale de l'événement en l'opposant à sa nature musicale. Cette compétence à qualifier la nature de leurs réalités appartient aux acteurs eux-mêmes, et leur qualification n'a rien d'un étiquetage purement verbal, elle passe par un intense travail collectif, que le concert rend empiriquement particulièrement visible, pour transformer un moment, à partir d'un univers hétérogène et rempli de médiations multiples, et le faire passer sous l'ascendant d'un principe commun : la musique « elle-même », par exemple, pour certaines performances classiques — mais ce peut être aussi la fusion intérieure dans la reconnaissance de l'Autre, la passion collective des fans de lyrique, ou la complicité des connaisseurs.

Les controverses au sein des milieux musicaux ne cessent de porter sur ces qualifications de ce qu'« est » la musique, et c'est toujours en s'appuyant sur la qualification des supports

matériels et humains que ces débats imposent et définissent peu à peu, genre par genre, de façon évolutive, la « vérité » d'une musique, c'est-à-dire à *la fois* la nature de ses performances effectives et la façon dont elles sont appréciées de façon pertinente par les participants : le disque est-il plus vrai que l'interprétation *live*, a-t-on le droit d'électrifier une guitare folk, faut-il jouer la musique de Bach sur des instruments anciens, faut-il sonoriser les salles de spectacles pour faire de grands spectacles lyriques, le concert rock doit-il pouvoir reproduire les effets produits sur le disque, faut-il se rapprocher des genres voisins et sophistiquer la technique, ou retrouver la spontanéité primitive du cri et de la proximité au public de banlieues dures, etc.?

D'où, aussi, la nécessité où j'ai pensé me trouver de devoir recadrer la démarche d'ensemble dans la sociologie de la culture, domaine structuré de façon très différente en France de l'image que donnent les *cultural studies* anglo-américaines. Le paysage français, dominé par ce qu'on peut appeler la tradition critique, aujourd'hui le mieux défendue par Bourdieu, était en effet doublement éloigné du retour à l'acteur qui marque les sciences sociales à la fois, de façon explicite, en raison même de la visée théorique dominante en France, qui conçoit la sociologie comme le dévoilement de pratiques réelles, surdéterminées, derrière l'illusion de liberté des acteurs, et, de façon moins avouée, en raison de l'enracinement épistémologique très profond de cette sociologie critique, qui, comme toute critique, veut pouvoir elle-même échapper à la critique, et s'appuie pour cela « en dernière instance », comme on disait au bon vieux temps, sur la science et son objectivité — quitte à la vider de son contenu positiviste pour n'en garder qu'une méthode ; résultat, à la fois scientifique et critique, le sociologue dénie deux fois à l'acteur le droit de dire son sens. Comme j'ai essayé de le suggérer dans le cas de l'analyse du concert rock, dont la nature doit rester ouverte entre son interprétation sociale et son interprétation musicale, le problème vient donc de la posture sociologique elle-même, qui a déjà choisi son camp, ce qui est réel et ce qui est illusoire, et non pas seulement du caractère extrême qu'a su lui donner la sociologie de la culture récente. Le modèle est dans Durkheim et la sociologie religieuse, qui est à l'origine des grands modèles sociologiques sur lesquels nous vivons encore, surtout dans le domaine culturel, à travers ce que j'ai appelé la théorie de la croyance, parfaitement explicitée dans les *Éléments fondamentaux de la vie religieuse*.

Cela dit, le thème de la médiation mérite en effet d'être mieux délimité, instrumenté. En revenant sur les changements du goût, chers à Haskell, et si riches pour l'analyste à condition qu'il y inclue les transformations des objets musicaux eux-mêmes, je travaille actuellement sur le procès de qualification-production progressive de nos mondes musicaux, à travers l'analyse d'un triple processus :

- la médiation continue d'éléments sans cesse transformés ;
- la « carrière » d'objets néanmoins capables de circuler, à travers une série d'épreuves destinées à réaliser leurs natures ;

—et enfin l'autorité, c'est-à-dire l'efficacité propre d'un processus particulier de requalification constante, qui permet de continuer à maintenir l'identité d'un objet alors même qu'il ne cesse de se transformer.

Bach est toujours Bach, même si nous ne l'écoutons aujourd'hui qu'à travers près de trois cents de travail collectif au cours duquel l'ensemble des médiations musicales, des catégories du goût, des compétences de l'auditeur, des techniques d'interprétation et des théories esthétiques nous le font entendre dans un monde absolument incommensurable à celui dans lequel il a lui-même créé sa musique. L'analyse en terme de médiations permet de comprendre à la fois la présence des œuvres et de leurs publics, et leur absolue dépendance à leurs moyens actuels. La notion de carrière permet de comprendre comment, entre ces états tous différents, irréductibles et tributaires d'un espace-temps, il a néanmoins été possible de circuler. L'autorité permet enfin de comprendre comment l'auteur est resté l'auteur de ces œuvres tout au long du parcours — ce qui ne signifie nullement qu'il soit le seul producteur de son autorité.

Plus cohérente avec ma sensibilité « obsessionnelle » pour la médiation, la piste ouverte par le travail complémentaire sur les notions de carrière et d'autorité, tout en permettant de circonscrire plus rigoureusement l'emploi de celle de médiation, me paraît plus à même de donner les moyens d'expliquer aussi les points d'arrêt, les durées et les duretés de la musique, qu'un recours régressif à un « territoire social » plus « large » : je ne vois pas au nom de quoi un tel contexte aurait le droit de déterminer les réalités musicales sans être déterminé par elles — c'est-à-dire sans passer lui aussi par le travail continu de qualification, de mise à l'épreuve et de réalisation qui le définit, lui aussi à travers des controverses sur ses médiations.

Antoine Hennion
Centre de sociologie de l'innovation
École des Mines de Paris