

Olivier Roueff

Musiques et émotions¹

(Introduction et coordination du dossier « Musique et émotion », *Terrain*, n° 37, septembre 2001, pp. 5-10)

La musique relèverait-elle par excellence de l'ineffable ? Poignante, parce qu'agissant sur l'intériorité des corps et des imaginaires, résisterait-elle à toute analyse, voire à toute description ? Les sciences sociales ont pris un malin plaisir à violer cette idole. L'humeur démystificatrice qui les anime parfois s'en est donné à cœur joie. Ne fallait-il pas, au nom de la structure ou de la fonction, ramener la musique dans le giron prosaïque des objets ordinaires ? Contre la fuyante intruse, anthropologues et sociologues ont alors joué leur partition favorite : sur-objectivation et réductionnisme².

Avec la linguistique saussurienne en basse continue, il était inévitable de faire de la musique une langue, un code composé d'unités discrètes agencées de façon cohérente, ou mieux encore « structurées ». Pourtant, l'enchaînement des opérations qui conduisent à une musique transcrite sur des portées éveille le soupçon. Car comparer, synthétiser, mettre en « système musical » les notes grapillées au gré des situations d'enquête, exige tout un dispositif d'effacement progressif des contextes habituels de l'exercice musical. De fait, sa sophistication s'accroît en proportion de la résistance des pratiques à cette mise en coupe réglée, notamment quand l'œuvre jouée n'est pas décomposable à l'oreille. Il s'agit alors d'isoler un musicien, d'enregistrer sa ligne mélodique propre, puis de faire écouter sa prestation à un autre musicien, qui doit lui-même jouer ou chanter en fonction de ce qu'il entend. Au terme de ces *re-recording* successifs, on a pu reconstituer l'œuvre collective dans sa totalité en distinguant en son sein toutes les lignes mélodiques qu'elle enchevêtre lors d'une véritable performance. La transcription de l'œuvre procède ici d'une élaboration abstraite : sur les partitions deviennent lisibles les règles d'engendrement des sons qui, pense-t-on, présidèrent à leur

¹ Je tiens à remercier Alban Bensa pour ses nombreux conseils qui ont largement contribué à améliorer ce texte.

² Quand ils n'ont pas botté en touche : l'organologie ou l'étude des contextes culturels et sociaux de la musique, qui constituent l'essentiel de la littérature, permettent en effet, outre leur intérêt propre, d'esquiver la question des œuvres.

réalisation. Si l'on veut ensuite revenir aux pratiques effectives, il faut supposer que les musiciens-automates ont une connaissance complète, partagée et purement mentale d'un système de règles dont chacune de leur prestation serait la simple exécution.

Une telle décontextualisation, faite d'emprunts directs ou lointains à l'étude structurale des mythes ou à l'analyse componentielle de la parenté, permet de doter la musique de contours nets, de ramener son mystère à un dessin aussi ajouré que celui des notations graphiques. Comment saisir ces sons qui s'évanouissent dès qu'ils sont émis³, si ce n'est en les épinglant sur des portées, comme ces papillons qu'on ne peut décrire, distinguer que morts et embaumés ? La sophistication du procédé et la mise au jour de systèmes de règles musicales qu'il permet ont un intérêt descriptif certain. Mais cette technique d'analyse s'interroge rarement, par exemple, sur l'étonnement et la difficulté récurrente des musiciens à jouer hors contexte. Qu'en est-il de leur apprentissage des règles, de la connaissance réelle qu'ils en ont, de leurs relations avec la pratique effective au cours des performances ?

Pour apprivoiser cette musique indocile, on a pu aussi lui appliquer la théorie du reflet. Elle devient alors un écran où se donneraient à entendre les croyances partagées, les représentations collectives, les identités ethniques dont elle serait le symbole sonore. Sans densité propre, elle se contenterait de renvoyer aux valeurs et aux significations qui l'instituent en support de leur expression. Selon cette perspective, la musique acquiert le même statut que le sacré selon Durkheim : c'est la société divinisée, l'emblème du groupe, chacun de ses membres éprouvant, à travers le chant rituel ou l'écoute de l'hymne, son appartenance à la communauté. Ainsi la musique, comme les objets dans les vitrines des musées ethnographiques, peut-elle être classée. Elle est celle des Pygmées, des Papous, des bourgeois européens du 18^e siècle, des banlieues ou des Bantous. Chaque symphonie forestière, concert de rhombes, prélude de Bach ou air de rap laisse entendre la voix de la nature, des ancêtres, de Dieu ou la colère des jeunes. Ces étiquetages culturalistes supposent que la musique contient toute la communauté qui l'a produite. Mais pour la réduire à ces sortes de logos, il a fallu gommer les circonstances de ses usages, oblitérer l'acte créateur et interactif qui

l'a mise au monde, ignorer que la puissance d'évocation d'un chœur de flûtes, comme celle d'une sculpture ou d'un masque, dépasse largement les jeux d'une petite symbolique identitaire.

Les analyses exclusivement structurales ou fonctionnelles de la musique perdent en route l'épaisseur complexe des pratiques musicales. La sur-interprétation⁴ qu'induit leur mise en graphes ou leur effacement dans l'héraldique sociale ouvre la voie à une orgie de correspondances, à des « homologues structurales » entre récits et morceaux, œuvres et sociétés, dont l'analyste devient l'unique virtuose. Langage ou miroir, la musique est ainsi réifiée et figée parce qu'extraite du cours ordinaire de l'histoire. Code quasi linguistique ou répertoire d'œuvres ramené à quelques singularités stylistiques, elle surplombe les pratiques et se fait indépendante de ses contextes d'effectuation. Ses traits sonores isolés, durcis, mis « hors temps » sont alors rabattus directement sur les structures sociales qu'ils doivent refléter. Soumis à cette cure d'amincissement drastique, les actes musicaux finissent par n'avoir plus que la transparence d'épiphénomènes symboliques sans causes, effets ni dynamiques propres. En route, les pratiques et usages de la musique ont été oubliés. Les travaux ici rassemblés voudraient y revenir.

Ils n'appréhendent pas « la musique » en tant que phénomène universel dont il faudrait décrire les illustrations locales. A l'inverse, ils mettent en avant ses *usages* multiples, à savoir ses *utilisations* (Fassin 2000 : 397), et leurs effets réels. De ce point de vue, la musique n'est plus un monde en soi et pour soi mais une activité qui mobilise des moyens, musicaux et autres, les ajuste et les reprend sans cesse, pour résoudre des questions pratiques, non seulement techniques mais aussi sociales. Denis Laborde propose ainsi d'é luder le partitif « de » dans la question « *comment fait-on [de] la musique ?* ». Car, poursuit-il, « *il n'existe de musique en dehors des pratiques sociales qui l'exercent, des discours qui la commentent, de tout ce qui la réalise* » (Laborde 1997 : 14). Certes les acteurs musicaux organisent des sonorités pour produire et éprouver certains effets, mais *par ailleurs* les

³ Sur les « bricolages » et les présupposés de l'ethnomusicologie soucieuse de conjurer cette inchoativité musicale et d'asseoir la discipline, cf. Cheyronnaud 1997.

⁴ Sur la sur-interprétation en anthropologie, cf. Olivier de Sardan 1996, ainsi que l'ensemble du numéro d'*Enquête* 1996.

musiques qui résultent de ces agencements s'inscrivent dans des pratiques hétérogènes.

L'histoire du disque en fournit un bon exemple. Les améliorations successives du procédé discographique et des matériels de sonorisation depuis la fin du 19^e siècle ont considérablement élargi l'usage des sonorités musicales. La nécessaire présence d'orchestres les confinaient jusque-là dans des activités fortement ritualisées et dépensières (cérémonies, salons bourgeois, fêtes...), ou tout au moins limitées au champ d'action des musiciens. La mise sur disques démultiplie les possibilités d'écoute : c'est un support transportable et bon marché où les morceaux sont aisément manipulables en termes d'acoustique et de séquençage. Elle peut alors favoriser l'invention de pratiques impossibles auparavant.

Sophie Maisonneuve décrit ainsi l'émergence d'une écoute « *aurale* » des œuvres, qui instaure un face-à-face inédit entre l'auditeur et l'artiste, rendu présent (re-présenté) par le disque. Dans l'intimité de sa discothèque, le mélomane peut choisir, selon son humeur, ses œuvres préférées, les répéter et les découper à l'envi, jouer sur le rendu sonore, comparer les compositeurs et les versions... Il devient un véritable « *maître ès-esthétique* » dégagé des apprentissages nécessaires à l'instrumentiste ou au compositeur. Désormais moins tributaire de l'offre locale de concerts, il peut « *cultiver* » une relation privilégiée aux œuvres de son goût en la nourrissant des évocations personnelles et des savoirs historiques, biographiques, esthétiques que ses expériences (au deux sens du terme) musicales y accrochent.

La diffusion en tous lieux de la musique lui confère en outre le pouvoir d'agencer, voire de coordonner, nombre d'interactions. De l'intimité des activités individuelles (travail, repos, lecture...) ou des interactions sexuelles, à la publicité des séances d'*aerobic* ou des magasins de vente au détail, Tia DeNora montre comment les personnes utilisent le tempo et la structure du déroulement des œuvres pour rythmer des situations, régler les gestes de chacun sur ceux des autres. Des émotions et des souvenirs sont par ailleurs attachés à certains traits des œuvres musicales. Elles peuvent dès lors qualifier les situations et contribuer à leur « *confort* », ou servir au façonnage de styles personnels.

C'est aux mêmes sources que puisent, selon l'analyse de Morgan Jouvenet, les *disc jockey*. Leurs savoir-faire et leurs références esthétiques sont mobilisés en fonction du contexte de performance (taille et décor du lieu, matériel disponible, demandes des programmeurs...). L'urgence de l'improvisation du *mix*, ce « *scénario musical et émotionnel* », les contraint à concilier différentes logiques d'action. Ils doivent planifier le déroulement à venir de l'œuvre et manipuler leurs instruments électroniques. Mais l'abandon momentané au plaisir est aussi nécessaire pour éprouver la qualité de leur production. Enfin, ils portent attention aux réactions des auditeurs-danseurs afin de s'y ajuster. Placés dans cette position ambiguë, ils sont amenés à formuler une « *théorie indigène de la musique* » équivoque. Elle renvoie d'un côté à l'image de la « transe », soulignant leur maîtrise relative de ce « *collectif en équilibre, pris par la musique* » qu'il s'agit de former et de maintenir. Elle emprunte de l'autre côté au modèle valorisé de l'artiste démiurge, seul à même de conforter leur statut social de créateurs.

Il suffit pourtant de se pencher sur l'apprentissage de la musique pour restreindre la portée de cette conception classique de l'artiste. Anna Paradis décrit ainsi une leçon de chant lyrique où l'on voit l'élève, pourtant avertie, traverser des états émotionnels paroxystiques et contrastés (peur, joie, souffrance...). C'est qu'elle travaille les inerties de son corps afin d'ajuster un à un les paramètres de sa voix (muscles, cordes, positions, souffle...) aux conventions de l'opéra et, peut-être, d'arriver à se forger un style à la fois singulier et acceptable. « *Il faut casser pour reconstruire* ». Les remarques et conseils du maître, parfois féroces, énoncés pour aider à ce forçage des habitudes corporelles, tirent probablement leur efficacité de ce qu'ils médiatisent les jugements à venir des *gate-keepers*. Comment expliquer autrement que l'élève, soucieuse d'entrer dans un monde où elle doit encore faire ses preuves, s'y soumette et continue d'investir toute sa bonne volonté ?

Enfin, ce n'est pas le moindre intérêt du texte de Denis-Constant Martin que d'analyser diverses formes d'usages identitaires de la musique. Car refuser de faire systématiquement de la musique une sorte de totem sonore ne doit pas empêcher de rendre compte des contextes où les acteurs tentent de la faire exister ainsi. Mais alors, plutôt que de tomber sans y prendre garde dans le panneau symbolique, il faut décrire comment et pourquoi. Ainsi, certains musiciens inscrivent dans leurs

styles distinctifs les marqueurs qui, par un jeu de références et de connotations conventionnelles, sont susceptibles de rendre présentes et tangibles aux auditeurs les images positives d'un groupe social. Dès lors, les œuvres musicales, soumises à ce travail d'identification collective qui est sans cesse à reprendre, peuvent élargir parfois le répertoire des ressources dont les agents disposent pour se construire des identités valorisantes.

Les fans d'Elvis Presley que décrit Gabriel Segré n'ont pas cette vocation à représenter un groupe plus large que leur propre cercle. Pourtant, leur usage de la musique se voit lui aussi pris dans des questionnements identitaires. Ils s'investissent dans ce qui semble s'apparenter à un «*véritable culte* » dont les gestes et les activités accaparent une grande part de leur vie. La figure stylisée du *King* leur fournit un modèle d'identification biographique et moral qui les aide à l'appréhension et la direction de leurs trajectoires. La communauté des fans propose quant à elle des modes de proximités relationnelles et des signes identitaires choisis et valorisants. Le grain de la «*voix d'Elvis* » cristallise alors l'ensemble de ces investissements, accompagnant ses fans au quotidien comme celle d'un «*ami idéal* » qui ne peut les trahir ou les décevoir.

* * *

Tous les travaux ici présentés veulent redonner aux pratiques musicales leur densité non seulement sociale mais émotionnelle. En effet, leur épaisseur ne tient-elle pas aussi à leur rapport privilégié aux émotions ? Et d'ailleurs, l'expression «*émotion musicale* » n'a-t-elle pas acquis dans nos sociétés le statut d'un pléonasme (Laborde 1994) ? Si l'on peut concéder facilement ce commode dénominateur commun à la diversité des usages de la musique, encore faudrait-il savoir ce que l'on entend par émotions. Elles relèvent sans doute, au même titre que la mémoire ou la symbolisation, des capacités générales de la personne humaine que chaque situation historique spécifie et agence dans ses contours propres. Elles ont cette même capacité à franchir aisément les frontières entre les individus et entre les domaines habituels de l'activité sociale. Les affects sont, comme le souligne Alban Bensa, «*riches d'une dynamique originale qui a pour*

principale particularité de pouvoir enjamber (de façon souvent très complexe) les cadres convenus de la pratique » (Bensa 1992 : 150). Il faut en conséquence décrire, dans les contextes musicaux en question, comment musiciens et auditeurs les mobilisent et les informent. Les glissements progressifs du plaisir musical montrent alors le double visage des émotions : un matériau constitutif de l'expérience sociale, et le produit d'une transgression contrôlée des clivages entre image et son, soi et autrui, âme et corps. Le « travail des émotions » est au cœur de la réflexion anthropologique sur la musique que ce numéro propose.

Bibliographie

Bensa Alban, 1992, « Sociologie et histoire des sentiments », *Genèses*, n°9, pp. 150-163

Cheyronnaud Jacques, 1997, « Ethnologie et musique : l'objet en question », *Ethnologie Française*, XXVII, n°3, pp. 382-393

Fassin Eric, 2000, « Usages de la science et science des usages. A propos des familles homoparentales », *L'Homme*, n°154-155, pp. 391-408

Laborde Denis, 1994, « Des passions de l'âme aux discours de la musique », *Terrain*, n°22, pp. 79-92

1997, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion*, Paris, L'Harmattan

Olivier de Sardan Jean-Pierre, 1996, « La violence faite aux données. De quelques figures de la sur-interprétation », *Enquête*, n°3, « Interpréter, sur-interpréter », pp. 31-59