

Olivier Roueff & Anthony Pecqueux

Ecouter de la musique ensemble
Ethnographies des écoutes musicales collectives

Introduction au dossier « Ecouter la musique ensemble »
Culture & Musées, n°25, octobre 2015

Si les travaux sur la musique en sciences humaines et sociales ne manquent pas depuis quelques années, tant dans le contexte anglo-saxon que francophone, nous proposons ici de revenir sur une question relativement peu explorée en tant que telle, celle de l'écoute collective d'œuvres musicales¹. En effet, l'accent a surtout porté, en matière de dimension collective liée à la musique, sur le versant de sa production. Du côté des réceptions, l'étude des publics comme celle des manières d'écouter attestent de la fréquence des situations collectives : concerts, lieux de danse et cérémonies bien sûr, mais aussi musiques d'ambiance, écoutes à plusieurs dans la rue, jusqu'aux écoutes mobiles à la fois solitaires et publiques. Dans ce domaine, l'ethnographie de l'écoute s'est développée, ainsi que l'observation des sociabilités musicales sous la forme des sorties amicales, des conversations d'amateurs, des circulations d'auditeurs en groupe dans les festivals ou les salles de concerts. Mais il y manque encore deux éléments cruciaux à nos yeux. D'une part, il reste à articuler jusqu'au bout ethnographie de l'écoute et observation des collectifs d'écoute : le fait d'être à plusieurs pour écouter n'est pas un à-côté de l'écoute – qu'on tend toujours à se représenter comme la relation entre un seul corps percevant et une source d'émission sonore, alors que ce même corps est *par ailleurs* inséré dans des activités conversationnelles et plus largement collectives. Les différentes figures de la sociabilité en musique ne font pas qu'un environnement ou un contexte à l'écoute elle-même mais en sont constitutives. D'autre part, étudier l'écoute ne limite pas nécessairement l'analyse à une enquête de « réception » : s'agissant d'activités musicales, tout le monde écoute à un moment ou à un autre, et on peut même établir que l'écoute est l'expérience première en matière de musique, y compris pour les musiciens et les intermédiaires des mondes musicaux. A la jonction de ces deux questionnements, le présent dossier veut donc soulever le voile que les mots « collectif » ou « sociable » jettent sur l'activité musicale – et, en particulier, observer la diversité des manières de faire groupe à travers l'écoute musicale, y compris lorsqu'écouter à plusieurs ne donne pas lieu à l'émergence d'un collectif au sens propre du terme.

Pour introduire à ces interrogations, il peut être utile de revenir sur l'article fondateur d'Alfred Schütz, *Making Music Together* [Faire de la musique ensemble, 1951] (Schütz, 2007 : 113-139)ⁱⁱ, dont nous avons transposé le titre pour l'écoute, car il est souvent cité lorsqu'il s'agit de mettre en lumière une dimension collective de la musique mais, selon nous, sur la base d'un malentendu : les objets pour lesquels il est sollicité sont quasi exclusivement situés du côté de la production (*vs.* réception) de musique. Si bien qu'une lecture rapide, faisant peu de cas du propos à la fois explicite et implicite de Schütz, conduit à confondre *to make* et *to do* – en quelque sorte : faire de la musique et la fabriquer. Or, le *faire* en question embrasse plus large, si l'on peut dire, puisque selon Schütz la musique ne peut être que le résultat d'une combinaison complexe au sein de laquelle exécution et écoute musicales interagissent constamment. En somme, son propos est de placer cette production de la musique du côté des relations sociales qui fondent l'expérience musicale plutôt que du côté de la mise au jour des subtilités des partitions et autres instruments de coordination entre musiciens (et cela, même si cette opposition entre relations sociales et techniques musicales peut paraître aujourd'hui datée). C'est dire que son problème a trait à la compréhension de l'expérience musicale, qui implique une potentielle permutation des rôles entre agent et

patient (« musicien » et « auditeur »), et d'une expérience musicale potentiellement symbiotique. Il la compare en effet à une communication réussie par laquelle, du fait du « partage réciproque du flux des expériences de l'Autre dans le temps interne », un « présent partagé ensemble » advient, ce qu'il appelle encore « syntonie » (Schütz, 2007 : 138). Schütz cherche ainsi, dès « Le sens d'une forme d'art (la musique) » (1924-1925), à saisir la communication au cœur de l'expérience musicale, ce qu'il appelle encore le problème de la « relation au *toi* » (*ibid.* : 23), que ce « toi » renvoie au spectateur ou au partenaire sur scène. D'où son intérêt particulier pour la question de l'intonation, c'est-à-dire pour le sens porté par des paroles vives au-delà de la sémantique textuelle : l'intonation a selon lui précisément à voir avec « l'expérience purement musicale » (*ibid.* : 43). C'est ce foyer de problématiques qui sera plus tard, dans « Faire de la musique ensemble » (1951), thématisé sous la « relation de syntonie ». Par celle-ci, un toi et un moi se fondent en l'expérience « d'un 'Nous' en présence vivante » (118), un « nous » qui advient au fur et à mesure de l'interaction avec des séquences sonores, par le partage immersif d'une portion de temps au sein du « flux continu » des courants de conscience (131-133). Ce « nous » concerne autant la relation compositeur-interprète que celle des interprètes entre eux ou celle avec les auditeurs : par ce partage, les uns et les autres sont amenés à « vieillir ensemble » (139). La condition de l'expérience musicale est donc, comme le signale Laurent Perreau dans sa postface au recueil d'écrits de Schütz sur la musique (Perreau, 2007 : 172ⁱⁱⁱ), « l'épreuve d'une expérience de conscience spécifique, celle de la coprésence de l'autre ».

Rouvrir la boîte à outils

Nous proposons par conséquent ici de ne pas réduire le *faire* de la « musique ensemble » à sa seule exécution, pas plus qu'à sa seule réception, mais de prendre au sérieux la proposition schütziennne en plaçant au centre ce qu'auditeurs et praticiens de la musique partagent, l'activité d'écoute. Il s'agit en somme de reprendre l'enquête là où l'a laissée Schütz, car si la relation de syntonie – idéale, et conçue comme telle – ouvre des pistes d'analyse intéressantes, elle ne saurait pour autant épuiser la description de l'ensemble des relations sociales avec ou à partir de la musique. Deux domaines permettent selon nous de remettre cette conception à l'ouvrage.

1/ Dès ses *Fragments pour une phénoménologie de la musique* de 1944, Schütz précise que la relation de syntonie n'est pas une question d'attention ordinaire (Schütz, 2007 : 81). Or, cette mise hors-jeu de la perception (sensorielle) au profit des « flux de conscience » (idéels) s'avère coûteuse lorsqu'il s'agit d'appréhender empiriquement les phénomènes de syntonie. L'idée n'est pas loin que « la musique » aurait ce pouvoir extra-ordinaire de faire communiquer, voire communier des consciences sans la médiation ni d'activités perceptives, ni d'activités propositionnelles – sans les corps et sans les mots en quelque sorte^{iv}. Sortir de cette idéalité de l'écoute musicale engage alors, selon nous, à la réinscrire dans ses environnements pratiques : d'une part, replacer explicitement la musique dans la chaîne des activités sociales élémentaires et ordinaires au lieu de la confiner plus ou moins implicitement en un domaine radicalement étranger, en quelque sorte abstrait des situations où elle a lieu ; d'autre part, considérer à nouveaux frais comment l'écoute s'appuie sur des opérations perceptives concrètes et non idéalisées, comme s'il fallait presque fermer les yeux pour écouter *vraiment*...

2/ L'enquête de Schütz s'intéresse de manière quasi-exclusive à la « musique pure » (*Ibid.* ; *i.e.* la musique savante occidentale), et l'idéalisation de la relation de syntonie relevée précédemment n'y est probablement pas étrangère, tant l'écoute légitime de ce genre musical s'est construite sur l'absolutisation de *la musique* en une sphère de pures harmonies touchant à l'Esprit (Fauquet & Hennion, 2000). Dès lors, ouvrir l'analyse aux autres pratiques et

situations musicales implique sans doute de mettre au jour d'autres formes de relation, et d'enrichir ainsi l'éventail des types de commerce avec les émissions de sons musicaux. C'est à travers ces deux conditions – focaliser l'analyse sur l'écoute en ses différentes modalités et sur les musiques en leurs différentes occurrences – qu'il nous semble possible de rouvrir la boîte à outils de Schütz et de rendre véritablement opératoire sa conception programmatique de la musique comme d'un « contexte de sens » (qui ouvre les *Fragments...* comme *Faire de la musique ensemble*).

Cette perspective de mise au travail de réflexions philosophiques sur la musique souvent citées à la manière d'un ornement gratuit – mais chic – incite à chercher ensuite du côté des nombreuses relectures récentes des écrits de Ludwig Wittgenstein enrôlant la musique (notamment, en français : Arbo, 2013 ; Chauviré, 2014 ; Soulez, 2012 ; Scruton, 2003 ; le tout tournant beaucoup autour du § XI de la deuxième partie des *Recherches philosophiques* : Wittgenstein, 2004). Si Wittgenstein manifeste un élitisme musical semblable à celui de Schütz, il ouvre en effet des pistes pour contourner la première objection adressée à ce dernier, plus théorique, sur l'absence de fondement perceptif (ordinaire) de la relation de syntonie et plus largement de l'expérience musicale. En particulier, au-delà de ses préoccupations clairement esthétiques, Wittgenstein expulse définitivement la question musicale hors du for intérieur, pour en faire une question publique : loin de n'être fondée que sur les affects et sentiments, elle est extériorisée, et donc partageable. Ainsi, la musique n'est pas une relation entre des signes publics apparents et des processus intérieurs sous-jacents tels que des sentiments ou des émotions, ni une langue commune singularisée par une appropriation artistique et qu'il faudrait donc décoder. Il s'agit d'une simple action intransitive : *exprimer* (Chauviré, 2014). Dès lors, la « syntonie » ne peut plus renvoyer à la fusion, ou même à la synchronisation de flux de conscience : si l'artiste comme l'auditeur peuvent bien mettre en jeu des affects, qui dans la création, qui dans l'écoute, la relation entre ces affects n'est pas décisive pour l'expérience musicale. Celle-ci, cadrée comme « musique », est exclusivement entée sur le caractère institué comme expressif (tout court) des séquences sonores. Il faudrait alors parler de coordination des corps entre eux et avec les sons, et non de synchronisation des vécus autour des sons – qui n'en serait qu'un cas particulier, probablement rare, en tout cas non essentiel à ce qui distingue l'expérience musicale.

Figures du collectif

Reste à spécifier quelque peu ce qui est entendu par « ensemble » dans l'écoute musicale visée par ce dossier de *Culture et musées*. Notamment, parmi toutes les conséquences sociales potentielles de ce type de situations, la question demeure ouverte quant à ce qu'il advient (ou non) des sociabilités. Si écouter à plusieurs ne se fait pas seulement entre « membres » d'un groupe quelconque, l'un des enjeux de connaissance ici réside précisément dans l'effectivité ou non d'un devenir-membre à travers l'écoute musicale : dans l'accomplissement ou non d'un collectif. Cet enjeu n'est pas mince : les travaux qui se multiplient sur les sociabilités musicales ou les appropriations collectives (par exemple politiques) de la musique laissent largement de côté la question, pourtant cruciale, des formes et degrés du collectif considéré. Qu'il y ait une dimension collective, au sens d'un « à plusieurs », dans la très grande majorité des situations d'écoute est un fait capital, et ces travaux viennent le rappeler et le traiter de manière opportune^v. Mais il est de nombreuses manières de faire collectif, et peut-être même des manières d'être à plusieurs, coprésents attentifs aux mêmes sons, sans faire pour autant *collectif*. En somme, suffit-il d'orienter son attention vers la même source sonore pour faire groupe avec ses voisins ? Et quoi de commun, lors d'un même concert, entre l'assemblée

éphémère et dispersée d'auditeurs anonymes les uns aux autres, et le groupe d'amis de longue date réunis autour de leur artiste favori ?

Certaines pratiques ritualisées ont donné lieu à des réflexions utiles car ces dernières partent de l'évidence apparente du collectif pour montrer ses aléas et ses failles, ses modes de constitution et de désagrégation, ses à-côtés et ses coulisses. Le travail critique d'Albert Piette (1992) sur le « mode mineur de la réalité » en ressort, ou les études ethnographiques sur la manifestation politique. Emmanuel Soutrenon (1998) a ainsi problématisé les multiples usages du corps manifestant tendu entre enjeux d'expression et de représentation, et en particulier les diverses manières de « faire corps », c'est-à-dire d'orchestrer la présentation publique d'une entité collective (souvent un groupe social en colère, souffrant, revendiquant...). Du formalisme des rassemblements discontinus de corps produits comme signes symbolisants, aux assemblées durables et fusionnelles des corps éprouvant leur commune émotion et/ou appartenance, les manières d'être à plusieurs dans un but politique sont nombreuses.

Pour avancer sur ces problèmes, on peut aussi s'appuyer sur les travaux de Margaret Gilbert, qui présentent l'intérêt notamment de prendre le parti inverse : partir non pas du collectif manifeste, pour en dévoiler les coulisses et les complexités, mais partir de l'activité la plus ordinaire où la question du devenir collectif semble ne pas se poser, pour toucher en quelque sorte aux seuils élémentaires de la socialité. En prenant pour objet une action comme marcher, Margaret Gilbert cherche ainsi à saisir où commence ce qui peut s'apparenter à une action sociale voire à une action collective (Gilbert, 2003). L'un des avantages de sa perspective est qu'elle problématise précisément les différentes modalités selon lesquelles « faire quelque chose ensemble » (*shared action*) est susceptible de s'actualiser. A un degré minimal : le seul côtoiement de la coprésence (« “Ensemble” peut signifier pas beaucoup plus que “de façon très proche” », Gilbert, 2003 : 63 n.1) ; à l'inverse, à un degré maximal, se trouve en jeu la constitution d'un « sujet pluriel » (*58sqq*) par lequel un « nous » advient *effectivement*, avec son lot de droits et obligations réciproques. A cette échelle des actions partagées élémentaires, s'ajoute ici une complexité : l'écoute musicale fait partie des activités appréciatives ou évaluatives, celles impliquant un jugement – gestuel ou expressif plus que délibératif, préciserait Wittgenstein – sur lequel il peut importer de s'entendre (ou non). En cela, une autre modalité d'« écouter de la musique ensemble » aurait à voir avec le fait d'être « membres du sujet pluriel d'une opinion » (65). Par ailleurs, les formats d'appréciation, d'un genre musical ou d'un dispositif d'écoute à l'autre, font plus ou moins de place à la perception mutuelle de l'écoute des coprésents. Des rangées de fauteuil silencieuses – ou jamais assez silencieuses ? – de concerts classiques, aux corps entrechoqués – et jamais assez vocalisés ? – au rythme d'un *pogo*, la perception des gestes appréciatifs d'autrui, qui dans les deux cas nous situe d'emblée au-delà de la simple proximité spatiale, est tantôt périphérique et tantôt centrale. Peut-on dire que cette perception mutuelle est constitutive d'un collectif aux sens bien différents où, dans le premier cas, elle participe d'une expérience d'écoute au titre d'un constituant diffus, et où, dans le second cas, elle *fait* l'expérience d'écoute au titre d'une activité focale, de l'épreuve partagée d'un corps pluriel agencé en musique ?

Coprésence, coordination, coopération, avènement d'un sujet pluriel : voilà quelques-unes des modalités de « faire quelque chose ensemble », en l'occurrence écouter de la musique. Du simple événement (festival) partagé (Aurélien Djakouane), au sujet pluriel (proche de la relation de syntonie de Schütz) qui émerge d'un groupe d'amateurs de jazz se mettant en disposition auditive avant d'aller à un concert (Laurent Legrain), en passant par les situations publiques occasionnées par l'exposition à de la musique (François Debryne), voire jusqu'à la coordination (synchronisation) des corps dansant ensemble des nageuses (Irina Kirschberg), ou jusqu'au fait de rendre un verdict commun au sein d'un jury d'un festival de musiques du monde (Talia Bachir-Loopuyt).

Ethnographier l'écoute et sa dimension collective

Sur ces bases, les textes rassemblés ici, dont on vient d'avoir un bref aperçu, cherchent à relancer la question de ce que cela peut signifier que d'écouter de la musique ensemble, à partir de deux grands principes. Le premier explore les conséquences du constat selon lequel la salle de concert n'est pas le seul lieu ni mode d'écoute musicale collective, et ce de manière sans doute accrue depuis quelques années. Ne serait-ce que par la généralisation de la forme festival (explorée par Bachir-Loopuyt et Djakouane), qui tend à bousculer en quelques endroits ce qui est entendu par concert. Plus généralement, les modalités de l'écoute ont été modifiées par de nombreux artefacts : du transistor au lecteur mp3 en passant par le *ghetto-blaster*, des retransmissions radiophoniques de concert aux dvd musicaux en passant par les extraits de concerts plus ou moins professionnels et amateurs disponibles sur internet, etc. De même, de nombreuses pratiques ont contribué à étendre les lieux possibles d'écoute collective, des musiciens de métro à la Fête de la musique en passant par les fanfares et autres déambulations musicales. Ici, différents espaces sont ainsi interrogés : depuis la pièce d'un appartement (Legrain) jusqu'aux situations publiques de la rue ou du magasin de disque (Debruyne), en passant par l'atmosphère moite d'une piscine (Kirschberg).

Le second principe commun pose que l'observation ethnographique se révèle l'approche la mieux armée pour cela, étant entendu que « ethnographie » ne saurait réduire le propos à une seule « description » de ces écoutes musicales (l'analyse serait alors pour plus tard, ou par d'autres...), et qu'elle implique de se centrer sur l'action d'écouter à plusieurs et ses environnements sensibles. Par là, il devient possible d'articuler dans un même compte rendu d'observation les pré-agencements situationnels (l'ordonnement matériel, spatial et temporel des places et des rôles, les dispositions et habitudes des coprésents), les saillances auditives (qui s'imposent, sont collectivement construites dans le cours de l'écoute, divergent d'un coprésent à l'autre, etc.) et la dynamique des ajustements interactionnels (indifférence, coordination, conflit..., et les passages de l'un à l'autre). Une telle focalisation sensible, perceptive, apparaît comme un moyen de ne pas présumer de l'existence d'un « groupe » du simple fait d'une coprésence, du partage d'un même foyer d'attention auditive voire d'une interaction collective – mais à l'inverse d'interroger les différentes formes de la coprésence lorsqu'il s'agit d'écoute musicale.

Ces questionnements gagneraient ainsi à être élargis à d'autres univers de pratiques. On le sait, « la culture » s'expérimente très souvent à plusieurs, loin de l'image encore prégnante du colloque singulier entre une subjectivité individuelle et une œuvre. Dès lors, les arts d'apparence moins collective car ils s'objectivent en objets durables plutôt qu'en performances éphémères (tableaux, sculptures, livres...) pourraient donner lieu à des ethnographies de la perception : en musée, en galerie, en bibliothèque..., pour y interroger de manière comparée les manières dont s'y constituent ou non différentes formes de collectifs. Plus largement, il faut remarquer que les sciences sociales, bien qu'elles soient réputées spécialistes de la dimension collective de nos existences, restent peu disertes sur la constitution pratique des collectifs d'expériences, sur ce que signifie agir à plusieurs en situation, sur l'émergence et l'effacement de « sujets pluriels » au fil des interactions quotidiennes. Nous espérons que le présent dossier contribuera à attirer l'attention des chercheurs sur ce paradoxe, en même temps qu'à déplacer la manière dont nous, usagers et praticiens de la culture, nous représentons nos relations aux œuvres.

O. R. & A. P.
CNRS

Bibliographie

- Arbo (Alessandro). 2013. *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*. Paris : Hermann.
- Chauviré (Christiane). 2014. « Wittgenstein et la musique : une esthétique non sentimentale ». *Critique*, 802, p. 249-264.
- Cheyronnaud (Jacques). 2002. *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*. Paris : L'Harmattan.
- Fauquet (Joël-Marie), Hennion (Antoine). 2000. *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au 19^e siècle*. Paris : Fayard.
- Gilbert (Margaret). 2003. *Marcher ensemble. Essais sur les fondements des phénomènes collectifs*. Paris : PUF.
- Hennion (Antoine). 1991. « Scène rock, concert classique », p. 101-119 in *Rock : de l'histoire au mythe* / sous la direction de Patrick Mignon et Antoine Hennion. Paris : Anthropos.
- Pecqueux (Anthony) et Roueff (Olivier) / sous la direction de. 2009. *Ecologie sociale de l'oreille. Enquête sur l'expérience musicale*. Paris : Ed. de l'EHESS.
- Perreau (Laurent). 2007. « Comment s'entendre ? Musique, théorie sociale et phénoménologie chez Alfred Schütz », p. 169-186 in *Ecrits sur la musique. 1924-1956* / Alfred Schütz. Paris : Ed. MF.
- Piette (Albert). 1992. *Le Mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*. Louvain : Peeters.
- Puig (Nicolas). 2010. *Farah. Musiciens de noces et scènes urbaines au Caire*. Arles : Actes Sud-Sindbad.
- Schütz (Alfred). 2007. *Ecrits sur la musique. 1924-1956*. Paris : Ed. MF.
- Scruton (Roger). 2003. « Wittgenstein et la compréhension musicale ». *Rue Descartes*, 39, p. 69-80.
- Soulez (Antonia). 2012. *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique*. Sampzon : Delatour France.
- Soutrenon (Emmanuel). 1998. « Le corps manifestant. La manifestation entre expression et représentation ». *Sociétés contemporaines*, 31, p. 37-58.
- Weeks (Peter). 1996. « Synchrony Lost, Synchrony Regained: the Achievement of Musical Co-ordination ». *Human Studies*, 19 (1), p. 199-228.
- Weeks (Peter). 2002. « Performative Error-Correction in Music : A Problem for Ethnomethodological Description ». *Human Studies*, 25 (1), p. 359-385.
- Wittgenstein (Ludwig). 2004. *Recherches philosophiques*. Paris : Ed. Gallimard.

ⁱ Parmi les travaux pionniers en la matière, citons pour le contexte francophone : Cheyronnaud, 2002 : 91sq ; Hennion, 1991 ; plus récemment : Pecqueux & Roueff, 2009.

ⁱⁱ Voir également les travaux de Peter Weeks (1996 & 2002), qui visent à donner une traduction empirique, d'inspiration ethnométhodologique, aux développements théoriques de Schütz.

ⁱⁱⁱ Qui montre également combien ces écrits de Schütz ne se « limitent » pas à des études sur la « musique » mais participent pleinement de sa philosophie sociale intersubjectiviste.

^{iv} On trouverait là une partie de l'explication de l'attrait pour Schütz de la sociologie pratiquée par Michel Maffesoli et ses collègues, notamment dans la revue *Sociétés* qui a récemment (2006) retraduit « Faire de la musique ensemble ».

^v C'est pourquoi nous préférons ne pas pointer telle ou telle publication : il s'agit plutôt d'un constat d'ensemble, qui concerne aussi nos propres travaux, et d'un appel à pousser plus loin les réflexions.