

Terrain 37 : Musique et émotion. Paris, Éditions du Patrimoine, 2001.

Sara Le Ménestrel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/109>

DOI : [10.4000/etudesrurales.109](https://doi.org/10.4000/etudesrurales.109)

ISSN : 1777-537X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2002

Référence électronique

Sara Le Ménestrel, « *Terrain 37 : Musique et émotion.* Paris, Éditions du Patrimoine, 2001. », *Études rurales* [En ligne], 161-162 | 2002, mis en ligne le 17 juin 2003, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/109> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.109>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Terrain 37 : Musique et émotion. Paris, Éditions du Patrimoine, 2001.

Sara Le Ménestrel

La musique demeure au sein des sciences sociales un champ de recherche trop peu exploré. L'absence de réseau et de coordination entre les chercheurs issus de disciplines variées accroît le sentiment d'indigence par ignorance ou méconnaissance. Les numéros spéciaux récemment consacrés à ce thème par *L'Homme (Anthropologie du jazz, 2001)* et *Terrain (Danser, 2000 ; Musique et émotions, 2001)* témoignent du souci de rendre plus visibles les travaux entrepris sur la musique et d'affirmer sa légitimité en tant qu'objet culturel « bon à penser », comme le revendique Jean Jamin en parlant du jazz.

L'ensemble des contributions offertes par la revue *Terrain* sur le thème *Musique et émotion* s'inscrit précisément dans cette volonté de défendre l'intérêt d'une approche anthropologique de la musique. Coordinateur du volume, Olivier Roueff tient à se distinguer d'autres perspectives dont il dénonce la dimension restrictive au travers du champ lexical de l'oblitération et de la lacune. Les analyses strictement structurales mettent au jour un système de règles musicales aux qualités descriptives mais qui tendent à la surobjectivation; les analyses fonctionnelles, quant à elles, s'en tiennent à faire de la musique l'emblème d'un groupe spécifique, un reflet des identités ethniques. En insistant sur la nécessité de contextualiser les pratiques musicales, O. Roueff contribue à fonder la légitimité d'une analyse anthropologique et démontre sa vertu heuristique. Le point de vue défendu prête une attention centrale au contexte d'effectuation des pratiques musicales et aux usages sociaux.

Le choix de mettre à jour cette dimension sociale par le biais des émotions emporte moins facilement l'adhésion. Que les émotions soient indissociables des effets produits par la musique semble à la fois si évident (O. Roueff parle lui-même de « pléonasmie ») et si insaisissable que l'on est tenté de douter de l'efficacité d'une telle approche. La lecture des six contributions éclaire pourtant la démarche adoptée et en établit la pertinence.

Plutôt que de se contenter d'illustrer le rôle affectif et émotionnel de la musique, une partie des articles s'attache à démontrer que les émotions ne lui sont pas inhérentes

mais résultent de la mise en place de différents outils. Il n'existe pas de faits strictement émotionnels. Le phonographe, à partir des années vingt (S. Maisonneuve), la leçon de chant lyrique (A. Paradis) ou encore les DJ des soirées techno (M. Jouvenet) jouent un rôle de médiateur dans l'émergence et la production des émotions.

S. Maisonneuve montre ainsi comment le phonographe, dès lors qu'il devient un médium musical accessible à partir de l'entre-deux-guerres, vient modifier l'écoute et donc les émotions ressenties par les auditeurs. La préparation de l'écoute, la mise en place d'un dispositif esthétique, fait l'objet de toute l'attention des auditeurs et elle détermine leur expérience musicale. Les émotions résultent d'un processus qui cherche à mettre en adéquation dispositifs techniques (type d'enregistrement, aiguille) et dispositions personnelles. Le phonographe donne à l'auditeur la possibilité d'avoir prise sur ses émotions, d'en être l'acteur et de tout mettre en oeuvre pour maîtriser leur avènement et parfaire leur qualité.

Autre médiateur, la leçon de chant, comme la décrit A. Paradis, participe elle aussi à la production des émotions et plus spécifiquement à leur gestion pour mieux les transmettre à l'auditeur. La technique vocale consiste en une opération de mise à distance, d'« apprivoisement » du corps, qui passe par un travail préalable de déconstruction. C'est par un travail de réappropriation des émotions, par l'adoption d'une position qui permet de les surplomber, que le chanteur aboutit à ce « dérèglement contrôlé des émotions » caractéristique du chant (p. 35). Rendre efficace la fragilité du chanteur : telle est la fonction de la leçon de chant. À ce titre, l'hypothèse émise par l'auteur, selon laquelle la peur constituerait l'émotion fondamentale de l'art lyrique (p. 43), laisse perplexe : en quoi lui serait-elle spécifique ? La peur semble moins dépendre de la catégorie musicale que du contexte d'effectuation de la musique, du cadre de la performance et de l'interaction avec le public.

C'est précisément l'intensité de cette interaction, et la capacité du DJ d'être à l'écoute de son auditoire, qui se trouve au fondement de l'émotion du public. Pour gagner sa faveur, ce technicien de la musique a recours aux mêmes procédés que les musiciens : improviser, ressentir l'atmosphère et s'y adapter sont autant de critères déterminants dans son évaluation. De ce « savoir-faire relationnel » qu'il acquiert par une confrontation à des publics variés découle la construction d'une histoire, selon un scénario cohérent exigé par le public. Celui-ci n'entend pas se satisfaire d'une succession d'émotions mais tient à être partie intégrante d'un dialogue dont le pouvoir émotionnel dépend de l'aptitude du DJ à rencontrer son auditoire.

À ces différents outils qui participent à l'avènement des émotions, on pourrait ajouter le discours des experts. Plusieurs auteurs mettent en évidence le pouvoir performatif de ces discours qui prennent parfois la forme de véritables théories esthétiques. Quel que soit le genre musical considéré, on retrouve de la part des amateurs « éclairés » une entreprise commune de classification, définition, hiérarchisation, dont la légitimité est fondée sur la constitution d'un savoir encyclopédique. Le discours de ces experts a donc une influence décisive sur la réception de la musique, donc sur les émotions qu'elle suscite.

L'article de T. DeNora porte sur le médium que constitue la musique elle-même en tant que productrice d'efficacité émotionnelle et corporelle. Différents contextes sont pris en compte : la vie quotidienne de femmes américaines et britanniques, les cours d'aérobic, les lieux de vente au détail. Peut-être aurait-il mieux valu privilégier l'un de ces terrains en donnant davantage de précisions sur l'identité et sur le parcours des acteurs observés. On aurait aimé au moins être informé de l'origine sociale et

géographique des femmes américaines et britanniques interrogées, avoir quelques indices sur leur situation professionnelle et personnelle, même si l'auteur cite en référence un ouvrage et un article sur le sujet.

Deux autres papiers révèlent les enjeux de cette production d'émotions. C'est peut-être ce glissement, au sein du volume, d'une étude des outils de production des émotions à celle de leurs usages identitaires en passant par la problématique de l'efficacité de la musique en elle-même, qui tend à perturber la cohérence de l'ensemble sans écorner la pertinence de chacune des approches.

G. Segré montre en quoi les émotions que ressentent les fans d'Elvis Presley à l'écoute de sa voix dépendent avant tout de l'identité collective et individuelle qu'elle leur assigne. Intégrés au sein d'une fraternité élective, les fans trouvent dans leur club et leur rassemblement annuel à Graceland un moyen de légitimer une passion stigmatisée et rendue illégitime aux yeux du monde extérieur par les phénomènes d'héroïsation et de culte qu'elle génère. Cette légitimation sociale (la plupart sont issus du monde ouvrier) et culturelle procède également d'un sentiment de « seconde naissance », d'un revirement personnel majeur qui vient donner sens à une vie antérieure dépréciée et nourrir une estime de soi jusque-là mise à mal.

D.-C. Martin se penche lui aussi sur la dimension identitaire de l'émotion en analysant le rôle des chansons populaires dans la construction d'identités valorisantes. En s'appuyant sur des exemples variés -- le répertoire des métis du Cap en Afrique du Sud, le reggae jamaïquain, le soca de Trinidad, la samba brésilienne, le genre « néotraditionnel » engagé du Zimbabwe -- il souligne le rôle de ces musiques dans le renforcement ou le remodelage du sentiment d'appartenance. Toutefois l'auteur précise que la « réhabilitation symbolique » des opprimés au travers de la validation de leurs pratiques musicales et de leur intégration au patrimoine national ne s'accompagne pas d'une transformation effective des rapports sociaux.

L'instrumentalisation politique de la musique comporte des limites. Elle ne suffit pas à modifier les hiérarchies sociales et les inégalités, même si elle peut créer un contexte favorable à leur remise en cause.

La musique n'en constitue pas moins aux yeux de ses amateurs un outil privilégié de réinterprétation de la réalité sociale, une alternative jugée salutaire pour combler les carences d'un monde déshumanisé. Plusieurs des articles réunis mettent en relief cet idéal communautaire, omniprésent parmi les amateurs de bien des musiques « populaires ». Tous revendiquent le sentiment de partage des valeurs d'authenticité, de convivialité, de solidarité et d'égalité, qui viennent assouvir leur besoin de cohésion sociale.

Cet apparent consensus ne doit toutefois pas laisser dans l'ombre la dimension conflictuelle sous-jacente à cet idéal. Les valeurs associées à ces musiques n'impliquent pas qu'elles aient la même acception aux yeux des musiciens, des auditeurs et des danseurs. La fascination pour Elvis, par exemple, adopte-t-elle systématiquement les mêmes formes ? Le récit élaboré, pour l'ériger en figure mythique, par les intellectuels et la société d'exploitation du nom et de l'image de la star, fait-il l'unanimité parmi ses fans ? La revalorisation de la classe ouvrière du Cap, en Afrique du Sud, par le biais de la musique, est-elle dépourvue de divisions internes ? Au-delà de l'idéologie revendiquée, on serait curieux d'en savoir davantage sur les contestations, les divergences d'interprétation, les réprobations d'attitude et de goût. L'hétérogénéité des pratiques musicales et des jugements qui en découlent s'avère riche d'intérêt dans l'analyse de la diversité des usages de la musique.