



**Comptes-rendus d'ouvrages**

**PECQUEUX Anthony et Olivier ROUEFF, 2009,  
Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur  
l'expérience musicale**

PECQUEUX Anthony et Olivier ROUEFF, 2009, *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS.

Lothaire Mabru

URL:

<https://www.ethnographiques.org/PECQUEUX-Anthony-et-Olivier-ROUEFF-2009-Ecologie-sociale-de-l-oreille-Enquetes>

ISSN : 1961-9162



Quelle belle initiative prise par les deux

directeurs de cette publication — Anthony Pecqueux et Olivier Roueff — que d’avoir demandé à Jacques Cheyronnaud de rédiger la préface de leur ouvrage collectif. Car la lecture des différentes contributions permet de prendre conscience de l’importance de ses travaux dans la problématisation de l’objet « musique » dans les sciences sociales. Lesquels travaux se fondent sur une idée tellement simple — du moins en apparence — que l’on se demande pourquoi elle n’a pas été formulée plus tôt, et que je présenterai de la manière suivante : pourquoi ne pas examiner comment nos sociétés contemporaines font exister un objet que nous nommons musique, alors que l’ethnomusicologie le fait pour des sociétés lointaines ? Tout en conservant leur originalité et leur orientation propres, la plupart des travaux réunis dans *Ecologie sociale de l’oreille* suivent cette idée et tentent d’appliquer le programme qui en découle. Hors de toute école de pensée — le terme serait à coup sûr rejeté par Cheyronnaud — l’on sent véritablement à la lecture un plaisir chez les auteurs à tester des manières de problématiser les objets, à s’aventurer dans des voies nouvelles, quitte parfois à s’y fourvoyer quelque peu, et surtout à ne pas se laisser importuner par des tabous ou des lieux tellement communs et ressassés qu’ils pourraient sembler évidents. Bref, ici, on ose.

Le titre de l’ouvrage semble de premier abord quelque peu énigmatique, mais le sous-titre « Enquêtes sur l’expérience musicale » dit bien le point commun à tous ces travaux. Car il s’agit bien toujours d’enquêtes effectuées sur des terrains fort variés : de la musique dite classique à l’opéra contemporain, en passant par le rap, la techno, ou bien encore le jazz, dans une approche qui ne se soucie pas d’établir une hiérarchie de valeur entre des genres qui seraient « mineurs » et d’autres « savants » (parfois même cette hiérarchisation fait l’objet d’une interrogation). Et l’enquête elle-même fait l’objet d’un questionnement, ce qui n’est pas le moindre des intérêts des contributions réunies ici. Comme le font remarquer les directeurs de l’ouvrage, tout les auteurs « ont en commun de mettre l’accent sur les questions d’enquête et les outils descriptifs ouverts pour la requalification des activités musicales en terme d’expérience » (14). Quant à la notion même d’expérience, Anthony Pecqueux et Olivier Roueff prennent bien soin de préciser dans leur introduction particulièrement bien pensée, qu’il ne faudrait pas la prendre au sens courant mais plutôt suivant John Dewey, comme « l’ensemble des interactions entre un organisme et l’environnement dans lequel il s’engage, et le résultat objectif occasionné par celles-ci » (15). L’important ici est bien évidemment ce résultat objectif occasionné par

ces interactions, comme par exemple le processus qui aboutit à la qualification d'un objet en œuvre d'art, ou d'un individu en amateur de tel genre musical.

Pour traiter ces questions, différents points de vue ont été adoptés, qui sont regroupés sous trois modalités de rapport à l'expérience. Le premier vise des « expériences vives » : un opéra porté sur la scène des *Wiener Festwochen* le 12 mai 2002 (Denis Laborde, chapitre premier), la réception de la musique par des auditeurs-spectateurs de concerts de jazz (Wenceslas Lizé, chapitre 2), ou bien encore les manières de faire advenir le goût dans un festival de musique dite « classique » (Sophie Maisonneuve, chapitre 3). Le deuxième regroupe des interventions sur le thème de « l'expérience médiatisée » : le rap à la télévision (par Karim Hammou, chapitre 4), le texte d'une chanson de rap (Anthony Pecqueux, chapitre 5), les récits produits par les amateurs de techno (Jean-Christophe Sevin, chapitre 6). Enfin une dernière partie donne à lire deux contributions qui traitent d'artistes faisant eux-mêmes des expérimentations sur l'expérience. La première est celle de Anne-Sophie Haeringer (chapitre 7) et se penche sur des expérimentations réalisées par des conteurs. On pourra s'étonner de cette intrusion du conte dans un ouvrage consacrée à la musique. Toutefois, celle-ci est particulièrement bienvenue, et bien justifiée par les directeurs de l'ouvrage qui, avec prudence ne se prononcent pas sur ce que serait la musique, mais emploient le terme uniquement pour « circonscrire un domaine d'objets et avec un domaine comparatif (des pratiques centrées de diverses manières sur la mise en écoute de sons) » (14). L'ouvrage se termine par la contribution d'Olivier Roueff (chapitre 7) qui propose une analyse originale des expérimentations d'un collectif de musicien qui veulent tester de nouvelles formes de mise en espace public de prestations musicales.

S'agissant d'un ouvrage, disons pour faire court, de sociologie, on comprend que les auteurs soient nombreux à mettre en avant le fait que la musicologie pêche par un centrage excessif sur l'œuvre musicale, considérée comme un objet en soi, sans jamais prendre en compte le fait que la musique est avant tout une pratique, qu'elle se fabrique dans un réseau dense d'entités diverses, parmi lesquelles justement les auditeurs-spectateurs, qu'elle laisse de côté comme quantité négligeable. On ne peut qu'applaudir, bien évidemment, et nombre des textes rassemblés ici convainquent de la pertinence de considérer les auditeurs comme des acteurs à part entière de la fabrication de la musique. Mais je doute beaucoup de la capacité de ces textes à convaincre la musicologie de revoir sa position, tellement chez certains auteurs la sophistication et la spécialisation technique du discours vont à coup sûr rebuter les musicologues. On rétorquera que le but n'est pas de convaincre les musicologues, mais cet argument ne saurait être recevable, en tous cas de mon point de vue, qui est celui d'un anthropologue de la musique travaillant dans un département de musicologie d'une université. Car si le but principal d'un tel ouvrage n'est pas d'influer sur la musicologie, il me semble qu'il passe parfois à côté d'une des missions des chercheurs : faire profiter de leurs travaux le plus grand nombre. Il n'est pas déshonorant d'écrire de façon à être compris.

Ceci dit, nombre de chapitres de cet ouvrage sont d'une lecture agréable et font beaucoup plus que ce qu'ils promettent. C'est le cas de la contribution de Karim Hammou que j'ai particulièrement appréciée et qui

analyse la façon dont le rap a été médiatisé par la télévision. Très modestement, l'auteur souhaite montrer comment le rap qui apparaît au début des années 1980 est devenu aujourd'hui une évidence pour une majorité de français. Mais chemin faisant Hammou met aussi en évidence le glissement du statut du rap à la télévision : d'objet esthétique le rap devient objet sociologique, qui plus est assigné au seul territoire des banlieues, avec toutes les connotations négatives qui leur sont souvent associées. La médiatisation ici est bien plus qu'un relais, puisqu'elle transforme une pratique artistique en pratique sociale, refusant — en tous cas chez certains — le qualificatif d'art au rap. Pourquoi le rap ne serait-il pas compris comme un art, alors même que ceux qui le pratiquent revendiquent sa qualité artistique ? Face à cette ambiguïté, l'analyse de conversations enregistrées lors d'émissions de télévision s'avère tout à fait pertinente, et permet à Hammou de mieux comprendre les discours parfois violents des rappeurs.

En revanche, je n'ai pas été convaincu par la proposition d'Anthony Pecqueux d'adapter la lecture en action de l'ethnométhodologie à ce qu'il nomme dès lors une « écoute-en-action » (156) d'une chanson de rap. Voulant montrer que l'interprétation faite par l'ex-ministre de l'Intérieur Nicolas Sarkozy, qui a entendu des propos antisémites dans une chanson de rap, n'est pas tenable, Pecqueux ne ménage pas ses efforts et prend des risques. Mais au bout du compte, je reste sceptique. L'auteur lui-même avoue dans une note que « la perspective de recherche proposée semble endosser une forme de point de vue « divin », du fait que la conclusion, « il y a une signification de la chanson » est à l'opposé de la perspective pragmatiste stricte dans laquelle est englobée la posture ethnométhodologique : il n'y a de signification qu'en situation » (176). Pecqueux avance que « l'écoute d'une chanson est une situation très générale, mais c'est une situation qui émerge dans le cours de l'écoute » (idem). Il me semble que c'est un peu court comme justification, mais il n'en demeure pas moins que le texte de Pecqueux est courageux, et, à défaut d'un meilleur terme, engagé. Voilà un sociologue qui entend faire de sa recherche œuvre utile, on ne saurait le lui reprocher. Un autre texte qui a retenu mon attention est celui de Jean-Christophe Sevin (chapitre 6), qui montre comment on devient amateur de techno, dans un texte construit sur des recueils de propos de « raveurs », tout en affichant une certaine prudence dans son rapport avec son objet. Celui-ci est en effet délicat à manier dès lors qu'il a fait l'objet de polémique du fait de la consommation de drogue, mais l'auteur s'en tire fort bien. Et sa conclusion est tout à fait bienvenue même si elle semble — mais semble seulement — donner l'impression de faire comme s'il sciait la branche sur laquelle il s'était assis.

Passer en revue l'ensemble des contributions de *Ecologie sociale de l'oreille* déborderait le cadre d'une recension. Chacune donne cependant matière à réflexion, et j'invite donc tous les amateurs de musique de toutes tendances esthétiques, et plus généralement tous ceux que la réflexion sur la musique intéresse, à découvrir ce livre.