

Cet article a été publié dans *In Colloque International Enjeux et Usages des Tic : aspects sociaux et culturels*, Bordeaux, sept. 2005, pp. 174-184

« MUSIQUES ET TIC » : POUR UNE APPROCHE PRAGMATISTE CRITIQUE DE LA MUSIQUE AU QUOTIDIEN

Vincent Rouzé, Docteur en S.I.C,
A.T.E.R à l'I.F.P (Institut Français de Presse), Université Paris II

Mots clés :

Musique, contextualisation, pragmatisme critique, usages des TICS, médiations

Introduction

Avec la multiplication des débats sur le piratage musical, de nombreuses questions se posent aujourd'hui sur les relations existant entre l'utilisateur, les TIC et la musique. Il n'est en effet plus nécessaire d'être musicien, ingénieur du son ou encore technicien, ni d'avoir recours à des systèmes de diffusion traditionnels (majors, médias, distributeurs) pour composer et diffuser ses créations. De même, l'écoute et le partage de la musique semblent répondre à de nouvelles pratiques. L'apport de l'informatique, des logiciels « grand public » et d'Internet paraît ouvrir un nouvel espace de possibles. Est-ce là une utopie ou au contraire une situation en devenir ? Le partage de fichiers, les facilités d'accès à des registres musicaux diversifiés autant que la multiplication des sources sonores (les musiques diffusées dans les lieux publics par exemple) ne contribuent-ils pas à la transformation de l'écoute et des pratiques de la musique ?

Ces questions montrent l'importance des TIC dans nos pratiques musicales quotidiennes et marquent toute la difficulté théorique et méthodologique de les appréhender. Elles soulèvent en effet des problématiques transverses relevant de multiples disciplines telles que l'esthétique, l'économie, la sociologie, les sciences cognitives.

L'ouverture de la pragmatique critique : en finir avec les dualités

Vouloir parler des usages de la musique et de l'importance des TIC nous engage sur les pistes de la diversité disciplinaire et invite à leur croisement. En effet, comme nous l'avons montré dans notre thèse analysant les musiques diffusées dans les lieux publics (Rouzé, 2004), les analyses musicales s'inscrivent dans la continuité d'oppositions telles que nature/culture, savant/populaire, structure

musicale/usages sociaux, chaque posture étant dépendante de la discipline qui l'analyse. Dans le cas de la musique au quotidien, les musiques sont tantôt envisagées selon un processus s'attachant aux fonctionnalités musicales permettant d'en déduire les effets, tantôt réduites à leurs effets pour en prescrire les fonctions.

Aussi, plutôt que de renouveler ces approches duales et d'enfermer l'objet musical dans un cadre analytique sur mesure, nous proposons ici de montrer tout l'intérêt d'une approche pragmatique.

Loin d'être une nouvelle panacée critiquant systématiquement, voire excluant ces diverses approches, elle est au contraire une possibilité de ne plus cloisonner a priori des techniques, des objets, des pratiques, des usages et usagers sous le joug de cadres disciplinaires rigides. S'inspirant de la sociologie de la médiation (Hennion, 1993), cette perspective théorique vise à retracer et à comprendre comment nos pratiques musicales se construisent, s'opposent, se télescopent en des lieux, créent des situations. C'est-à-dire parler de la musique plutôt que de parler « sur » la musique en montrant comment les acteurs eux-mêmes construisent ces mondes au sens de Becker (1988).

Largement héritée de la philosophie et de la linguistique, la pragmatique¹, devenue le pragmatisme sous l'impulsion de William James (Callot, 1985), est le fruit d'un triple héritage articulé autour des concepts de « praxis », d'interaction et de contexte². Le premier, reposant sur les actes langagiers, montre combien ceux-ci sont inséparables de nos actes, intégrant nos dire dans une théorie de l'action. Le deuxième, relevant de la performance et du performatif, renvoie à une lecture communicationnelle axée sur les interactions entre individus. Le dernier enfin revient sur le contexte dans lequel ces actes langagiers sont produits et reçus.

S'appuyant sur ces trois piliers originaux, l'analyse enchâsse donc trois niveaux de réalité quotidienne.

Le premier, relevant de la « contextualité temporelle », réintègre les interactions dans non pas une histoire, mais des histoires de la musique. Car une technique autant qu'une musique, pour originales qu'elles soient, ne sont jamais isolées mais s'inscrivent dans des médiations faites d'usages, d'acteurs, de références pratiques et symboliques.

Le second repose sur la « contextualité situationnelle », intégrant les contextes de production et de réception. Constructiviste, cette approche envisage les relations comme des jeux de négociations constantes entre un « je » et un « nous », entre un individu et un collectif, entre des lieux et des situations, des techniques et des usages.

Le dernier enfin est celui de la « contextualité langagière », considérant nos actes de langage comme l'expression d'un faire, engageant nos actions et nos performances quotidiennes dépendant des buts et des attentes poursuivis.

Envisagé non pas comme discipline mais comme paradigme, ce programme pragmatiste critique vise à la compréhension de nos « manières de faire » (De Certeau, 1980) de la musique au quotidien et à en reposer les enjeux.

De la continuité aux hybridations

Pour répondre aux questions posées sur les usages actuels de la musique au regard des TIC, il convient de les replacer dans un contexte historique. Car si les techniques sont novatrices, leurs réappropriations et les discussions qu'elles suscitent ne sont finalement pas exemptes de précédents. Comme nous l'avons rappelé dans un article consacré au piratage et au partage Internet (Peer to peer), les débats actuels sur le droit d'auteur et l'appauvrissement de la production artistique renouvellent des problématiques posées hier en des termes à peine différents (Rouzé, 2004). A chaque innovation répondent des usages, des discours prosélytes et critiques, des fonctions et des effets, des détournements et des formes d'appropriations. Dans le cas de la musique rock par exemple, Peterson (1991) montre que ce style musical ne s'est pas imposé uniquement grâce aux artistes comme le laissent croire de nombreux articles, mais qu'au contraire, on compte au moins six facteurs en jeu dans l'élaboration de cette forme culturelle (parmi lesquels la loi, la réglementation, les technologies, les principes économiques).

Se concentrer uniquement sur les faits présents, contribue à l'effacement de l'héritage musical passé, fait de techniques définies à la fois par des objets et des savoirs faire³. Le développement de l'électronique n'a pas supplanté les pratiques instrumentales traditionnelles au profit des machines, mais les a enrichies en permettant l'introduction de recherches sonores originales. Le synthétiseur puis l'ordinateur ont ouvert le monde musical à de nouvelles sonorités appelant de nouveaux styles. De la techno à l'électroacoustique⁴, dont les noms suffisent à marquer les liens entre nouvelles technologies et création musicale, les musiques amplifiées s'inscrivent dans des hybridations oscillant sans cesse entre une volonté de rupture avec le passé et un besoin de retisser des filiations avec ses pairs. Comme le rock avant elle, la techno vante son originalité musicale et ses pratiques nomades tout en recherchant sa légitimité historique⁵. Ainsi, il n'y a pas une histoire des techniques mais des histoires de techniques, une histoire de la musique mais des histoires de musiques. Le jeu consistant, pour celui qui l'écrit ou la raconte, à valoriser une histoire au dépend de des autres, tel acteur plutôt que tel autre afin de légitimer des stratégies personnelles ou collectives.

Ensuite, les nouvelles technologies contribuent à l'évolution progressive des espaces d'écoute et des pratiques musicales. Avant l'amplification et

l'enregistrement, la musique n'existait que par la rencontre physique d'un musicien avec son auditoire. Introduite dans l'espace privé par le biais du piano, de la radio puis du gramophone, cette configuration socio-technique permit un accès massif à la musique et le développe d'une écoute individualisée (Flichy, 1991).

De même, dans un mouvement symétriquement inverse, ces techniques d'enregistrement et de diffusion ont introduit la diffusion de musique dans de nouveaux lieux publics. Outre les salles de concert, Owen Squier, militaire de carrière et père du multiplexe, a l'idée de diffuser de la musique dans les usines afin d'améliorer la production. Il s'ensuivit une expansion progressive de la musique dans les lieux publics. Profitant des innovations techniques telles que le satellite et le numérique, cet investissement de l'espace public quotidien s'inscrit aujourd'hui dans des stratégies commerciales et communicationnelles et contribue à l'expansion d'un flux sonore quotidien entendu plutôt qu'écouté (Rouzé, 2004).

Avec l'ordinateur et Internet, ces hybridations de l'espace privé, de l'espace public et des formes d'écoutes connaissent une nouvelle étape : l'existence d'un espace d'échange virtuel.

Parfois infimes, parfois révolutionnaires, les hybridations sont au fondement de l'expression, de la création, et plus globalement des pratiques musicales. Ce n'est qu'une fois normalisées et socialement acceptées que celles-ci feront place à de nouvelles recherches, d'autres détournements, perpétuant ainsi l'Histoire de l'art⁶. Au-delà des effets médiatiques, les innovations technologiques, de même que les styles musicaux qui les accompagnent, ne sont pas nécessairement vecteur de progrès ou de révolutions immédiates. Elles sont le fruit d'un long cheminement marqué par les interactions d'une invention et de ses appropriations quotidiennes.

Musiques et TIC en pratique

Si ces détours historiques permettent de situer l'appropriation des techniques dans un contexte temporel, ils ne doivent pas faire oublier que ces usages se construisent au quotidien. Selon Éric Darras (2003, p.234), deux types d'analyses permettent d'en rendre compte : les dispositions et les dispositifs. S'inspirant des recherches sur la culture entreprises par des chercheurs tels que Pierre Bourdieu ou encore Olivier Donnat, les dispositions examinent les critères sociodémographiques afin d'expliquer nos goûts et nos pratiques. Or comme le souligne Darras, si ces dispositions permettent de quantifier nos pratiques, elles tendent souvent à effacer l'importance des pratiques situations, relevant de ce qu'il nomme les dispositifs. Intégrant les techniques, les acteurs, les conditions spatio-temporelles, ces derniers sont déterminants puisqu'ils influent sur nos choix, nos comportements, nos pratiques musicales et nos

façons de pratiquer la culture. Il n'y a pas de musique d'un côté, de cinéma de l'autre, de lecture d'un côté et de jeux vidéo de l'autre mais une recomposition individuelle permanente. J'achète cette musique de film parce que le film m'a plu. J'écoute tel morceau de musique classique ou telle chanson douce pour me relaxer sans forcément reproduire un goût inhérent à mon milieu d'appartenance. Importance des dispositifs situés qui sont très bien identifiés par la sociologue britannique Tia de Nora (2000) dans un ouvrage intitulé « music in everyday life ». Analysant nos rapports quotidiens à la musique dans des situations et lieux différents (cours d'aérobic, lieux publics, karaoké, activités domestiques), elle montre, à partir de méthodes originales, comment la musique affecte notre comportement, influe sur nos vies quotidiennes tant sur les plans physiques que psychiques. Mais loin de considérer ces influences selon des principes de causes à effets, elle insiste sur leur extrême variabilité selon les acteurs, les situations et les lieux d'écoute. En conséquence, les fonctions et les effets que nous attribuons à la musique sont liés à nos usages et aux contextes de diffusion.

Dès lors, dans quelle mesure les TIC et la musique se construisent en situation ? Une étude menée par Daniel Kaplan et Ludivine Laurence (2004) montre par exemple la nécessité aujourd'hui pour les jeunes technophiles de diversifier les supports d'écoute. Ces auteurs soulignent une préférence pour l'ordinateur plutôt que pour la chaîne hi-fi mais aussi l'importance de pouvoir transporter « leurs musiques » grâce aux lecteurs mp3, minidisque ou lecteur cd. De l'album vinyle d'hier aux disques compacts en passant par les lecteurs mp3 et minidisques contenant des heures de musiques, la musique devient ubiquiste et tend à accompagner des comportements nomades. Le cas naissant de la téléphonie mobile en est une autre illustration.

Confirmant ces appropriations de TIC dans le quotidien, nos quelques entretiens exploratoires⁷ dessinent trois autres transformations.

Tout d'abord, l'ouverture musicale. Concomitantes de la mondialisation, les TIC ont élargi l'accès à des musiques hier réservées à une poignée d'amateurs éclairés. Cette ouverture s'accompagne de la possibilité de stocker un grand nombre de titres, de les compresser. Il en résulte des écoutes d'accompagnement multiformes dépendantes de l'activité à laquelle on se livre.

Ensuite, les TIC conduisent, pourvu qu'on y porte de l'intérêt, à des transformations structurelles ou formelles. Pour les musiciens amateurs, il est aujourd'hui plus simple et moins onéreux de composer et de diffuser sa musique. La virtualisation des studios par le biais de programmes tels que Cubase, Recycle ou encore Cool Edit pro, permet de sampler des morceaux, de les mixer, de les re-composer ou de les dé-composer, de les jouer avec des effets spécifiques (les plugs-in). Bref, ces techniques « softwares » transforment la

division du travail « classique » en permettant à l'amateur de parcourir en quelques clics diverses professions : du compositeur, à l'interprète en passant par l'ingénieur du son. Sur un site comme [audiofanzine](#)⁸, on s'aperçoit bien de cette explosion et de cette richesse de la création musicale. On y trouve en effet des centaines de titres classés par genres puis par styles, parmi lesquels figure la catégorie inclassable recueillant à elle seule 109 compositions.

Pour les usagers que nous sommes, les interactions se jouent aussi dans la manipulation et l'écoute des morceaux existants. Outre les possibilités d'agir sur la réception du son avec l'équaliseur, il est désormais possible de compiler les morceaux, d'établir des play-lists personnelles comme le font les Disc-Jockeys (DJ's). Il n'est plus nécessaire d'écouter les albums d'artistes dans leur intégralité mais il est désormais possible de les fragmenter puis de les réagencer selon des choix personnels. Ainsi, on créera des disques ou des play-list thématiques regroupant des musiques choisies pour une soirée ou encore une liste de mp3 écoutée sur l'autoradio, le lecteur portable... Elles sont écoutées de façon aléatoire. Ainsi se substitue à l'écoute d'un artiste et d'un style, celle de styles et d'artistes selon des lois de compositions personnelles, collectives et/ou aléatoires.

Enfin, Internet renouvelle différemment les sociabilités musicales. Avec les sites informationnels, nous sommes face à des mises en visibilité d'événements, de concerts ou de sorties d'album personnalisées. Les forums de discussions (les chats) et les critiques musicales personnalisées ensuite, concourent à une mutualisation originale du savoir et à l'expression de groupes virtuels. Avec les chats, les forums ou le mail, des communautés virtuelles se créent en fonction d'affinités ou de besoins. Par exemple, les musiciens rencontrent les non musiciens dans une configuration autre que celle qui les met d'ordinaire en présence : le concert. De même, les amateurs s'échangent des « trucs » sur la composition, sur les possibilités d'obtenir telle ou telle version, d'exprimer leurs goûts et leurs passions. Ceci induit des nouveaux parcours de formation et de partage des connaissances musicales. Le plus controversé d'entre eux demeure l'échange de morceaux musicaux. Ces programmes d'échanges gratuits (Peer to Peer) sont donc le fruit de nombreux débats car ils court-circuitent le système de rétribution de l'artiste. Sans nous engager dans les méandres de ce débat, notons simplement qu'ils soulignent ici encore une hybridation des pratiques traditionnelles de partages musicaux.

Avec l'électronique, l'informatique et Internet, les situations d'écoute et pratiques musicales connaissent donc une « ordinomorphose »⁹ en ce sens qu'elles participent de nouvelles modalités d'apprendre, de faire et d'écouter la musique sans nécessairement effacer les précédentes.

Ces mots qui font les usages

Les discours sont enfin une piste à suivre pour comprendre comment nous construisons et tissons nos relations entre les usages et les TIC. Nous parlons tous de musiques, mais de différentes manières, constituant ainsi des pratiques musicales diversifiées. Les philosophes pragmatiques tels que Wittgenstein puis Austin, expliquent que les actes langagiers ne sont plus à considérer comme de simples représentations de la chose vécue, mais plutôt comme des pratiques elles-mêmes. Elles sont performatives et permettent d'inscrire nos pratiques dans des relations individuelles et collectives. Nos direx expriment nos faires musicaux, autant que nos goûts et nos manières d'écouter.

Pour illustrer cette idée, revenons sur quelques sites Internet dédiés à la musique. Bien que ceux-ci ne permettent pas les interactions en face à face et la richesse de l'entretien, l'étude des forums de discussion nous paraît néanmoins une voie intéressante pour l'analyse pragmatiste. Sur le plan méthodologique tout d'abord, ils permettent la participation du chercheur en laissant l'utilisateur intervenir sur les thèmes qui lui plaisent¹⁰. Ensuite, ils rendent compte des intérêts des usagers pour la musique en indiquant comment ils appréhendent la musique, l'écoutent, la pratiquent en l'inscrivant dans un contexte d'action-réaction. Enfin, à l'inverse de l'échantillonnage, ils ouvrent à une participation nombreuse, active et non restrictive sous la forme de « threads », ensemble de messages sur un même sujet.

Dans le cadre de notre étude, nous avons retenu les forums émanant du site d'audiofanzine¹¹. Au-delà des spécificités propres à chaque forum proposé sur ce site, deux observations peuvent être formulées.

Tout d'abord, les TIC sont intégrées dans le discours musical et dans les pratiques. Sur les forums, les usagers évoquent tel programme, tel matériel pour obtenir un « son » qu'il s'agisse de composition ou de sonorisation de fêtes.¹²

Ensuite, ces interactions entre usagers témoignent d'une « technique collective de fabrication de soi ». (Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000). C'est-à-dire que les musiques que l'on écoute et que l'on aime s'inscrivent dans une démarche d'appropriation et d'échange collectif. C'est le cas du forum intitulé « Vos coups de cœur musicaux ». A titre d'exemple, nous avons sélectionné les deux premiers messages assez révélateurs de la thématique « Les trésors cachés du rock »¹³ :

Virtualfred, 5994 messages à son actif, écrit :

« La liste ci-dessous ne sont pas à proprement parler des trésors cachés, ils reviennent régulièrement dans les 50 meilleurs disques, mais c'est pas connu comme les Beatles non plus ... LOVE – Forever changes . Ma découverte de 2004... Un album de 1967 ! ! ! Du pop

folk rock baroque psychédélique... appelez ça comme vous voulez, l'intemporalité des mélodies, la beauté des arrangements mettra tout le monde d'accord. Un disque monumental et un groupe attachant même si le reste de leur production est à mon avis dispensable. NICK DRAKE – Five leaves left Magique...L'influence majeure d'un grand nombre de guitaristes et songwriters. Glad to be sad ! THE KINKS - The village green preservation society. Le Sergent Pepper's du pauvre mais tout aussi inventif, festif, jouissif... »

Rescalpo, initiateur du thread, 5140 messages à son actif, répond onze minutes plus tard

« « Excellent choix ! moi c'est Nick Drake ma découverte de 2004.

(remarque Love c'était en 2003)

Tu commences à parler comme les inrocks, attention

Bon, allez un autre, Alexander Spence, chanteur des Moby Grape (vachement connu) et dont c'est le seul album solo. Sorti en 1968, il avait un budget de 1000 dollars qu'il a dépensé pour s'acheter une moto. Du coup il a enregistré ça tout seul comme un grand, et cet album est resté l'album le moins vendu de chez Columbia. C'est complètement barré, et ça vaut le détour. UN tribute de cet album est paru avec Beck, Mudhoney, Robert Plant... mais je ne l'ai pas écouté! »

Malgré la difficulté de présenter ici tout l'intérêt d'un thread dans son ensemble, ce court extrait, contenant de multiples références à la fois musicales (les noms des groupes), esthétiques (goûts), éditoriales (les Inrockuptibles) et économiques (société de production comme Columbia), illustre le fait que la musique se dit et s'expérimente par et dans les discours qui la fondent au travers d'expériences individuelles et collectives.

Conclusion

Fondatrices d'une pragmatique critique, ces trois approches complémentaires trop brièvement présentées ici, nous semblent être une voie possible pour comprendre comment et pourquoi les liens entre TICs et musique oscillent perpétuellement entre des partitions culturelles déjà connues et des thèmes originaux à développer. Au-delà des discours polémiques, nous sommes face à des hybridations d'usages. Toutefois, loin de valoriser uniquement ces braconnages et plaisirs quotidiens, cette pragmatique critique doit aussi permettre d'en reposer les enjeux économiques et politiques, car, une fois ces pratiques mieux comprises, restent ouvertes les passionnantes questions du devenir de la culture.

Bibliographie

- Armengaud Françoise, *La Pragmatique*, Paris : PUF, 1985. 127 pages
- Becker Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 1988. 247 pages
- Certeau de Michel, (1980), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire.*, Ed du seuil, Paris, 350 pages
- Darras Eric, « Les limites de la distance. Réflexions sur les modes d'appropriation des produits culturels, in Donnat Olivier (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : La documentation française, 2003, pp.231-253
- Delalande François, « Le paradigme électroacoustique » in Nattiez Jean Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol.1. Musiques du XX^e siècle, Paris : Actes sud/cité de la musique, 2003. pp.533-557
- DeNora Tia, *Music in everyday life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 181 pages
- Eno Brian, *Journal, une année aux appendices gonflés*, Paris : Le Serpent à Plumes, 1998, 495 pages
- Flichy Patrice, *Une histoire de la communication moderne espace public et vie privée*, Paris : Ed. La Découverte & Syros, 1991, 280 pages
- Hennion Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Ed. Métailié, 1993. 407 pages
- Hennion Antoine, Maisonneuve Sophie, Gomart Emilie, *Figures de l'amateur ; formes, objet, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : la Documentation Française, 2000, 281 pages
- Kaplan Daniel, Laurence Ludivine, « Les jeunes technophiles vivent en musique » in *Les Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel*, I.N.A, Paris : septembre 2004, p. 33
- Latour Bruno., Hennion Antoine., « L'art, l'aura et la distance selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », in *Cahiers de médiologie* n° 1, janvier 1996, pp. 234-241
- Maisonneuve Sophie, « De la " machine parlante " à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Revue Terrain*, n°37, 2001, pp. 11-28
- Moles Abraham, *Sociodynamique de la culture*, Paris : Mouton, 1967, 342 pages
- Perriault Jacques, *La logique de l'usage : essai sur les machines à communiquer*, Paris : Flammarion, 1989
- Peterson R. A , « *Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock ?* » in Mignon Patrick, Hennion Antoine (Dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris : Anthropos, 1991
- Rouzé Vincent, « La musique et Internet : Vers une culture hybride ? », in *Les Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel*, I.N.A, Paris : septembre 2004, pp 34-35

Rouzé Vincent, *Les musiques diffusées dans les lieux publics : analyse et enjeux de pratiques communicationnelles quotidiennes*, Thèse de doctorat, St Denis : Université Paris 8, 20 novembre 2004. 465 pages

Shusterman Richard, *L'art à l'état vif. La pensée populaire et l'esthétique populaire*, Paris : Editions de minuit, 1992, 272 pages

Notes

¹ Voir par exemple l'épistémologie de la pragmatique liée aux actes de langage proposée par Françoise Armand. (1985)

² Dans le domaine artistique et plus particulièrement musical, nous renvoyons ici le lecteur aux travaux de Dewey et la synthèse qu'en fait Shusterman (1992) dans un ouvrage destiné à fonder une pensée pragmatiste de l'art populaire.

³ Il faut ici comprendre le terme « technique » sous un double sens. En premier lieu, c'est un savoir-faire marquant le style ou l'originalité de l'artiste. Ensuite et plus globalement, il recouvre des objets servant le premier. La technique est ici envisagée comme l'interaction constante entre des objets et des sujets. C'est précisément sur ce point que repose le problème. En se focalisant uniquement sur l'une ou l'autre, les analyses conduisent à des conclusions critiques comme celle de Benjamin (1936) sur la perte de l'aura de l'œuvre ou à l'aliénation dont parle Adorno (1968) ou celle de Mc Luhan (1968) sur l'omnipotence de l'objet sur le message et les usages. Or c'est oublier un peu vite, comme le montrent Latour et Hennion (1996), Flichy (1991) ou encore Perriault (1989), que les techniques ne sont pas uniquement faites d'objets nouveaux mais de réappropriations et de médiations entre ces pratiques et ces objets.

⁴ On trouve ces influences techniques sur la composition chez de nombreux compositeurs et musiciens aux styles musicaux très différents. En ce qui concerne les musiques « électros », lire l'article de François Delalande (2003, pp 533-557) qui retrace le « paradigme » de ces musiques issues des techniques « électroacoustiques ».

⁵ Comme en témoigne par exemple le numéro spécial d'Art Press " Techno. Anatomie des cultures électroniques " publié en 1998 (n°19), les auteurs redoublent de références pour inscrire ce style dans une histoire aux références à la fois esthétiques, techniques et sociales. Ces dernières oscillent entre les recherches bruitistes initiées par Luigi Russolo, les travaux du G.R.M de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry et les premiers groupes de rock ayant travaillé sur synthétiseurs comme Pink Floyd, Kraftwerk ou encore Brian Eno, père de l'Ambient music.

⁶ Ce cycle de la création est inspiré des travaux de Moles et du schéma circulaire de la sociodynamique de la culture. Tout son intérêt réside dans la volonté de ne plus scinder les instances de production et de réception, mais de montrer comment ces dernières s'articulent selon une logique dynamique faite de filtres successifs allant de l'artiste aux usagers en passant par les instances de légitimations, les médias, les industries culturelles.

⁷ Ces entretiens exploratoires ont été réalisés de manière informelle avec des musiciens amateurs et des usagers écoutant quotidiennement de la musique sans connaissances particulières. Malgré leur manque de représentativité et leur manque de « scientificité », ils ont permis l'ébauche de thématiques qu'il conviendra d'approfondir dans le futur.

⁸ <http://fr.audionzine.com>. Site consulté le 20/04/2005

⁹ Ce néologisme fait référence à celui proposé par Antoine Hennion (1993) lorsqu'il parle de « discomorphose ». Selon lui, le disque a largement contribué à la transformation de nos manières d'écouter la musique, de la classer, de la pratiquer. On notera par exemple l'influence du disque sur les jazzmen ou les rockers qui pouvaient désormais s'ingénier à reproduire les improvisations et autres solos de leurs aînés en reproduisant les sons entendus sans avoir recours aux connaissances théoriques et écrites de la musique.

¹⁰ Les acteurs participants sont nombreux. Selon Michel Elie membre de l'Observatoire des Usages de l'Internet (consultable sur <http://www.oui.net>), ils se répartissent en deux grandes catégories : les participants contributeurs ou lecteurs et les organisateurs regroupant le webmaster et les modérateurs initiant les sujets et veillant au respect des règles instituées. Voir Michel Elie, « Comprendre et maîtriser les forums de discussion sur l'internet », extrait d'une communication donnée au colloque international « Les fractures numériques Nord/Sud en question : Quels enjeux ? Quels partenariats ? », Université d'été de la communication d'Hourtin (Gironde - France) 25 - 28 août 2003. Consultable sur <http://www.oui.net/modules/wfsection/article.php?articleid=13>

¹¹ Le choix de ce site a été motivé par l'intérêt qu'il suscite chez les musiciens amateurs, mais aussi par ses thématiques centrées autour de la musique, de la composition et des techniques qui les accompagnent.

¹² Voir en particulier les forums intitulés « des produits » traitant à la fois des instruments de musiques classiques du DJing (exercée par le Disc Jokey), du VJing (par le Video Jokey alliant son et musique) en passant par le home studio. http://fr.forums.audionzine.com/apprendre/mailling_forums

¹³ Pour des raisons de mise en forme, nous avons supprimé les formes graphiques qui accompagnent le texte (« smileys », les photos des pochettes d'albums cités) mais qui participent néanmoins de cette expression de la musique et de la construction de son monde.