

# À l'écoute du quotidien

## Le cas de la musique diffusée dans les lieux publics

Vincent Rouzé\*

Université de Paris VIII (« Vincennes à Saint-Denis »)

Cet article propose de revenir sur la réception de la musique dans sa quotidienneté et sur les dispositifs d'écoute qu'elle convoque. À partir d'un cas concret comme celui de la musique diffusée dans les lieux publics, l'auteur montre que l'écoute de musiques non choisies est un phénomène complexe ne s'inscrivant pas nécessairement dans une relation causale et prédéterminée. Au contraire, la prise en compte simultanée de l'acteur (défini comme usager) et des différentes situations d'écoute permet d'appréhender la musique comme une construction mouvante et toujours négociée.

*Quel que soit son style, la musique occupe aujourd'hui une place indéniable dans la vie de chacun et se traduit par deux formes d'écoutes différenciées.*

La première, motivée par nos attentes et nos goûts, est illustrée par l'achat de disques, de matériels <sup>1</sup>, le fait d'aller au concert mais aussi par des pratiques musicales amateurs <sup>2</sup> ou professionnelles diverses.

La seconde renvoie à l'accompagnement par de la musique diffusée et non choisie. Du radioréveil à l'autoradio (Tagg, 1995) en passant par la diffusion dans toute sorte de lieux publics, la musique s'imisce dans nos activités autant que dans nos déambulations et parcours quotidiens.

---

\* Prépare une thèse en Sciences de l'information et de la communication sous la direction du Pr. Armand Mattelart. Membre du séminaire de Antoine Hennion, École des Mines.

<sup>1</sup> Ministère de la culture, Département des études et de la prospective, *Les pratiques culturelles des Français*, 1999 ; Ministère de la culture, Département des études et de la prospective, *Les Français et la musique*, développement culturel, n° 87, juin 1990.

<sup>2</sup> Dans le cadre des pratiques amateurs, voir Hennion A., Maisonneuve S., Gomart E., 2000, *Figures de l'amateur : formes, objet, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : la Documentation Française.

Or, si la première situation est de loin la plus étudiée, la seconde l'est beaucoup moins <sup>1</sup>. En conséquence, nous proposons ici de revenir sur cet accompagnement musical journalier et sur les interrogations qu'il suscite. En effet, l'implication indirecte de la musique dans notre vie de tous les jours invite à une réflexion sur les modalités d'écoute qu'elle engendre et plus globalement sur les processus de réception convoqués. Notons toutefois que, dans le cadre de cet article, nous ne traiterons ici que d'un cas particulier qui est celui de la musique diffusée dans les lieux publics. Ce choix est motivé par les enjeux politiques et sociaux qu'il sous-tend autant que par la volonté d'analyser une forme d'écoute renvoyant à des dispositifs à la fois collectifs et individuels.

### 1. L'écoute en question

Au début du siècle, l'écoute comme tout autre phénomène de réception s'inscrivait dans un rapport direct de cause à effet. Visible dans les termes de foule, de masse puis de public successivement employés (Raboy, 2000), celle-ci a été le plus souvent envisagée de façon globale. Dans le cas de la musique diffusée dans les lieux publics, la question des effets a contribué à sacrifier ce qui est en œuvre dans les processus d'écoute au profit d'analyses soit critiques soit fonctionnalistes. Ainsi, il est plus aisé de comprendre les positions d'Adorno (1992) qui dépeignent le récepteur comme un consommateur passif et aliéné par un système transcendant. De la même manière, les propos d'Attali (1977) au sujet de la diffusion systématisée de la musique dans les lieux publics le poussent à conclure à ce que cette généralisation du "bruit" empêche toute contestation et conduit à l'imposition du silence. Vision linéaire de la communication qui repose sur des jugements esthétiques de la musique, extérieurs à l'expérience individuelle, et qui bannit toute possibilité d'une écoute frivole et du plaisir qui peut en résulter.

Dans une optique différente, qui est justement celle dénoncée par les auteurs précédents, les recherches fonctionnalistes menées en psychologie, puis en *marketing* ont au contraire laissé place à l'individu afin de comprendre les rapports entre la musique et le comportement. Ces postulats théoriques inversent le paradigme en proposant un récepteur actif, mais qui, malgré cette autonomie, n'en sont pas moins définis selon des représentations statistiques et quantifiables. Par souci de rationalité et visant principalement « *les effets de la musique sur le comportement* » (Rieunier, 2000 ; Bruner, 1990), ces dernières fractionnent la musique en variable et montrent l'impact du rythme (Hevner, 1936), de

---

<sup>1</sup> Outre les quelques réflexions de Michel Chion (1993) sur la définition de la musique liée à cette forme d'écoute non attentive, il n'existe à notre connaissance que deux ouvrages traitant du sujet (De Nora ; 2000 ; Lanza ; 1994).

l'harmonie ou encore du volume (Rieunier, 2000 ; North et Hargreaves, 1997a, 1997b). Malgré une prise de conscience de la nécessité d'analyser le phénomène en situation et de prendre en compte des variables diverses (modératrices, comportementales...), ces auteurs n'en continuent pas moins pour des raisons d'efficacité à imposer une méthodologie à leur objet. Ce qui a pour résultat de stigmatiser des comportements sans les comprendre. À l'instar de l'école marxiste et bien qu'ontologiquement opposées, ces études appréhendent l'écoute dans une perspective économique et réduisent la réception à un simple fait de consommation. Or la mise en contact avec de la musique implique-t-elle obligatoirement un principe consommatoire ?

En fait, dans chacun des cas, le postulat de départ est tronqué en cela qu'il néglige le contexte d'une réception non forcément assumée et les postures d'écoute qui en résultent. C'est pourquoi, il nous semble nécessaire de définir le récepteur non plus en termes de consommateur mais d'usager<sup>1</sup>. Terme qui fait référence à tout un courant de recherche pragmatique allant de l'ethnométhodologie aux *cultural studies* et qui vise à rendre la parole aux acteurs tout en n'excluant pas les médiations en jeu (Hennion, 1993). Bien que critiquée parce que jugée justement trop « *pragmatique* » (Moeglin, 1997), cette redéfinition nous paraît néanmoins nécessaire pour rendre compte de ces « braconnages » difficiles à mettre en lumière car émanant de situations vécues. Car dans le cas de la musique diffusée dans les lieux publics, on parcourt le lieu avant d'être dans une posture d'écoute, qu'elle soit attentive ou non.

Or si ce concept permet de rendre la parole aux principaux intéressés sans les enfermer d'emblée dans des situations prédéfinies, il implique aussi de revenir sur la définition d'écoute et sur les situations auxquelles elle renvoie.

## 2. Quand l'écoute se fait multiple

Comme l'ont fort bien montré les psychologues (Francès, 1984 ; Imberty, 1969), l'écoute est loin d'être uniforme. Afin d'explicitement ce constat, nous nous appuyerons sur les propositions faites par le musicien Pierre Schaeffer<sup>2</sup> et les illustreront par des exemples liés à notre cas d'étude. Selon lui, la perception d'un événement sonore en situation peut varier entre l'« *ouïr-entendre* » qui se traduit par une perception naturelle et globalisante et « *l'écouter-entendre* », processus conscient et volontaire, qui conduit à la compréhension de l'élément sonore. Dans le

<sup>1</sup> Cette distinction fait référence à l'idée de Michel de Certeau (1980) qui dénonçait déjà le fait qu'un consommateur loin d'avoir un comportement unique fait preuve d'inventivité et laisse place à des tactiques toujours diversifiées émanant de l'usage qu'il fait des éléments qu'il consomme.

<sup>2</sup> Schaeffer P., (1966). *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Seuil, Paris.

premier cas, le son ou la musique ne sont pas perçus comme tels. Malgré leur existence, ils s'évanouissent au sein du milieu sonore dans lequel l'individu évolue. Ils sont le simple rendu mécanique de notre système auditif qui, à l'inverse de l'œil, ne se "ferme" jamais. C'est ce qui explique que la musique ne puisse être ignorée alors même qu'elle est diffusée. Situation qui est celle revendiquée par les producteurs et diffuseurs pour qui « *la musique se doit d'être moins écoutée qu'entendue* »<sup>1</sup>. Nullement nouvelle cette situation d'écoute, illustrée par ailleurs avec la radio, a connu une implication politique et industrielle avec la société américaine Muzak. En effet, à partir des années 1930, elle développe des programmes destinés à l'augmentation de la production et de la consommation en travaillant sur les rythmes, les instruments afin que l'écoute ne monopolise pas l'attention. Problématique de « *l'ouïr-entendre* » qui parallèlement à cette fonctionnalité rationalisée a aussi soulevé un certain nombre de réflexions et de productions artistiques parmi lesquelles on retrouve la « *musique d'ameublement* » de Satie ou plus tard dans « *l'ambient music* » de Brian Eno (Rouzé, 2000).

Dans le cas de « *l'écouter-entendre* » au contraire, les sons sont différenciés par l'acte d'écoute. Émanant d'une volonté d'identification ou de compréhension, nous passons ainsi de l'entendre à l'écoute. Première distinction de l'audition qui se décompose en quatre phases : « *Écouter, ouïr, entendre, comprendre* ». À chacune de ces phases, il fait ainsi correspondre la fonctionnalité d'un son. La première phase définie comme « *l'écoute* » fait du son un indice en cela qu'il nous indique un danger, un événement. Il trouve son point d'application dans les *jingles* (ou sonals) comme ceux qu'a élaboré le designer sonore Louis Dandrel pour la SNCF afin d'attirer l'attention. La seconde « *ouïr* » permet de dresser une première esquisse de l'objet sonore. La troisième « *entendre* » sera celui de la perception qualifiée. Expression qui vise à décrire l'étude plus détaillée d'un phénomène sonore. C'est au cours de cette phase qu'apparaît une distinction entre une écoute praticienne et une écoute banale. La dernière enfin, « *comprendre* » transforme le son en signe. C'est à dire qu'on lui attribue un sens en fonction de critères culturels, personnels, sociaux...

Décrites ici successivement, ces différentes phases d'écoute le sont simultanément en situation. En effet, dans un cas comme le nôtre, toutes ces postures pourront être convoquées. Passage de « *l'ouïr-entendre* » à « *l'écouter-entendre* » et inversement qui dépendra de la conjonction de divers facteurs tels que :

---

<sup>1</sup> Selon Serge Fédoroff, Directeur de la communication chez Mood Media (*leader* européen en matière de création de programmes à destination des lieux public et plus particulièrement des lieux de ventes).

- le lieu : sa taille, son “image” de même que l’habitude de sa pratique seront autant de facteurs susceptibles de favoriser ou non l’écoute <sup>1</sup>.
- la musique et sa diffusion : la connaissance de la musique ainsi que les critères techniques de diffusion (le volume, répartition des haut-parleurs...) joueront par exemple un rôle non négligeable dans le passage d’une écoute non attentive à une écoute attentive.
- le contexte : celui-ci pourra être extérieur à l’usager. C’est le cas par exemple de l’affluence et de son lot de bruits qui peut contribuer à la situation d’« *ouïr-entendre* ». Mais il sera aussi et surtout personnel. La fatigue, le stress, l’humeur... seront autant de paramètres influant sur la réception et sur l’écoute.

Par ces quelques exemples, il apparaît clair que loin d’être constante, notre perception de la musique diffusée dans les lieux publics est comparable à notre investissement du lieu : elle est pratiquée. Variabilité et multiplicité des critères à prendre en compte qui rendent son analyse difficile et qui renouvelle les questionnements relatifs à la réception <sup>2</sup>...

### 3. *Pratique de l’usager-récepteur*

Aussi plutôt que d’essayer vainement de circonscrire ces dernières, il nous semble préférable de laisser place à celui qui reçoit la musique et en témoigne : l’usager. Ce faisant, les critères autant que les situations d’écoute réapparaissent sans qu’il soit besoin de les prédéterminer.

Plus généralement, ce retour sur l’acteur offre aussi une possibilité non plus de parler “sur” la musique comme nous l’avons fait jusqu’à présent mais de parler “de” la musique. Deux méthodes ont donc été convoquées ici : l’observation et l’analyse discursive.

L’observation en situation dévoile dans un premier temps le rapport physique de l’usager avec la musique (DeNora, 2000). Bien que les lieux publics soient par essence des lieux de passage (voir ce qu’Augé [1992] a défini comme des “non lieux”), il n’en reste pas moins possible de

---

<sup>1</sup> Importance du lieu qui se traduit par des comportements diversifiés. Le cas du téléphone portable analysé par Jauréguiberry (1998) marque bien les interactions existantes entre un lieu et une pratique.

<sup>2</sup> Liée à l’histoire des médias, cette thématique autant que les concepts et les méthodologies impliqués ne sauraient faire l’objet d’une simple note explicative. Par souci de clarté et afin de ne pas alourdir notre propos, nous nous contenterons de citer ici quelques ouvrages collectifs abordant cette question sous des angles différenciés. Proulx S. (sous la direction de.), *Accusé de réception, le téléspectateur construit par les sciences sociales*, L’Harmattan, Paris, 1998 ; Beaud P. (dir.), 1994. « Les théories de la réception ». *Réseaux*. N° 68, Paris : CNÉ.T.

décèler certains indices relevant de l'écoute. Ainsi, certaines personnes donnent à voir des indices contextuels relatifs à la perception tels que le sifflement ou le fredonnement de l'air musical diffusé, le battement du rythme ou plus rarement le chant dans le cas d'une chanson. Indices qui, s'ils soulignent l'activité de l'usager et d'une certaine façon un "comportement d'écoute subjectivé", ne sont cependant pas généralisables, parce que non systématiques. De plus, cette extériorisation de l'expérience intérieure ne laisse entrevoir qu'une infime part de ce qui est consciemment ou non perçu et ne permet pas dès lors de comprendre les éléments impliqués dans cette écoute. Pour pallier les manques de ce travail préalablement nécessaire, nous avons donc privilégié une méthode favorisant l'explicitation de la situation plutôt que sa quantification<sup>1</sup>. À la suite des travaux de Wittgenstein (1992), Austin (1970) et de Michel de Certeau (1980), les situations d'énonciation nous semblent importantes. L'art de dire renvoyant à un art de faire, le langage est ici appréhendé comme une construction du monde, comme un art de la praxis. Verbalisation d'une situation vécue qui vise à rendre compte d'un vécu plutôt qu'à débusquer des représentations invisibles aux acteurs eux-mêmes.

La méthode convoquée, telle la maïeutique socratique, a donc été celle d'entretiens non-directifs reposant sur la question suivante : « *qu'évoque pour vous la musique diffusée dans les lieux publics ?* ». Les 84 personnes interrogées étaient des étudiants de DÉUG âgés de 17 à 25 ans. Bien que cette variable d'âge ne soit pas représentative de la population dans son ensemble, elle est néanmoins un premier pas dans la compréhension de cette situation de réception particulière. Cette méthode empirique reposant sur l'évocation mémorisée de situations hétérogènes a ainsi fait apparaître un certain nombre d'occurrences que nous avons thématisées sous forme d'une typologie hiérarchisée.

Dans l'ordre, voici les différents thèmes abordés : la fonctionnalité de la musique (95 fois)<sup>2</sup>, les lieux de diffusion (83), les impressions personnelles (37), la dénomination de la musique (28), les caractéristiques musicales (18), le support de diffusion (13). Hiérarchisation qui montre en premier lieu que loin d'être passif, l'usager est au contraire conscient des fonctions de la musique et des lieux de diffusion. En second, il souligne que, quel que soit le degré d'écoute et la manière dont il parcourt le lieu, des interactions se créent. Mais revenons plus précisément sur la traduction verbale de ce vécu auditif.

---

<sup>1</sup> La méthode quantitative par questionnaire s'avère ici restrictive en cela qu'elle empêche de parler "de" la musique pour réimposer un discours "sur" la musique.

<sup>2</sup> Les chiffres donnés entre parenthèse renvoient au total des occurrences recueillies.

D'ordre performatif, ces jugements se traduisent tantôt par des appréciations personnelles tantôt par la qualification de la musique, plus difficilement quantifiable car hétérogène. De manière générale, le regroupement selon un schéma binaire, fait apparaître un relatif équilibre entre ceux qui la perçoivent de façon positive (19), et ceux qui la perçoivent négativement (17) <sup>1</sup>. Dans le premier cas, elle est ainsi qualifiée : « *ne dérange pas* », elle « *calme* », « *distrain* » et est qualifiée de « *musique douce* », « *non agressive* », « *qui accompagne* ». À l'inverse, lorsqu'elle est perçue négativement (17) <sup>2</sup> comme étant « *insupportable* », « *désagréable* » puisque « *imposée* », « *marketing* » et de « *mauvaise qualité* ». Dualité qui souligne une légère inclination positive et qui vient minorer les discours sur les "effets" de la musique. Ce qui tend à montrer que la musique diffusée dans les lieux publics ne plaît pas autant que les diffuseurs veulent le laisser entendre et qu'elle n'est pas aussi négative que ses détracteurs voudraient le faire croire. Toutefois, à l'encontre de la réception négociée de Hall (1994), il faut noter une troisième forme de perception : le « *ça dépend* » (60/95) qui est une référence explicite à des écoutes variables et situationnelles. L'écoute dépend en effet des facteurs personnels « *ça me détend* », « *ça me distrait* », « *ça m'énerve* », du lieu de diffusion « *la diffusion dans une gare, par exemple, ça permet de s'évader* », des jugements sur la musique « *musique sirupeuse* », « *de la soupe* », « *musique commerciale* » et de l'attention qu'on lui porte « *ça ne me dérange pas* », « *je ne l'entends même pas* ». Multiplicité des dispositifs impliqués qui montre que l'écoute, dans un cas comme celui là, est le fruit d'une négociation constante entre l'utilisateur et son environnement. Difficile donc de pouvoir en tirer de véritables conclusions sinon que la perception de cette musique, plus souvent entendue qu'elle n'est véritablement écoutée, est soumise à des jugements inhérents à des valeurs extra-musicales "amateurs" qu'il conviendrait de mettre en lumière en complément de cette première étude.

Bien que succinctement présentés ici, les premiers résultats d'une étude expérimentale plus complète <sup>3</sup> visant à cerner l'écoute de la musique diffusée dans les lieux publics, tout comme les usagers qui en témoignent, est à placer d'emblée sous le signe de la négociation entre les différents dispositifs impliqués. Compromis situationnels qui se traduisent aussi par la difficulté de l'utilisateur à définir cette musique puisqu'elle est tantôt appelée musique d'ambiance (7), musique de fond (4), fond sonore (5), musique commerciale (2), *easy listening* (2), chanson (1) quant

<sup>1</sup> Conclusion non définitive qu'il convient de considérer avec précaution puisque l'échantillon est ici composé de personnes âgées de 17 à 25 ans.

<sup>2</sup> La différence d'une occurrence entre le chiffre global « *Impressions personnelles* » (37) et la somme « *positif* » (19) plus « *négatif* » (16) est liée à l'impossibilité de classer la proposition « *ça dépend du programmeur* ».

<sup>3</sup> Thèse en cours

elle n'est pas définie selon un style musical particulier : *hip hop* (3), *rock* (2) et montre la nécessaire mise en contexte de l'objet étudié.

#### 4. Conclusion

De la volonté de comprendre les dispositifs mis en place dans l'écoute de musique diffusée dans les lieux publics, il convient donc de redéfinir les termes même du récepteur avant de pouvoir tenter d'en comprendre les tactiques. Car, loin d'être figées, ces dernières renvoient à des écoutes diversifiées autant qu'à des postures situationnelles. Étudier la musique quotidienne non choisie permet donc un glissement épistémologique de l'"écoute formalisée" à une "écoute pratiquée". C'est-à-dire que, loin de la dualité traditionnelle musicien / public, diffusion / réception, il est dorénavant nécessaire de contextualiser la pratique et les logiques d'usagers en ayant soin de mettre en lumière les médiations et interactions en œuvre dans les dispositifs qui sont au fondement de la réception de la musique.

#### Bibliographie

- Adorno, T. W., 1994 tr. fr. (1968). *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève : contrechamps
- Angelo (D'), M., 1997. *Socio-économie de la musique en France, Diagnostic d'un système vulnérable* Paris : Documentation française.
- Attali, J., 1977. *Bruits*, Paris : PUF, Paris.
- Augé, M., 1992. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* Paris : Le seuil.
- Austin, J. L., 1970 (1962). *Quand dire, c'est faire* Paris : Point Seuil.
- Bruner, C. G., 1990. « Music, Mood and Marketing ». *Journal of Marketing* 54, 4, 1990.
- Certeau (de), M., 1980. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* Paris : Seuil.
- Chion, M., 1993. *Le promeneur écoutant, essais d'acologie* Paris : Plumes.
- DeNora, T., 2000. *Music in everyday life*, Cambridge : Cambridge University Press, Cambridge.
- Duval, R., 1979. *Histoire de la radio en France* Paris : Alain Moreau.
- Escal, F., 1979. *Des espaces sociaux, des espaces musicaux* Paris : Payot.
- Francès, R., 1984. *La perception de la musique* Paris : Vrin.
- Hennion, A., 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Hevner, K., 1937. « The effective Value of Pitch and Tempo in music ». *American journal of psychology*. N° 49, 1937.
- Imberty, M., 1969. *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*. Paris : Klincksieck.
- Jaureguiberry, F., 1998. « Lieux publics, téléphone mobile et civilité ». *Réseaux*. N° 90. Paris : CNÉT.

- Lanza, J., 1994. *Elevator music, a Surreal history of Muzak, easy-listening and other Mood song* St-Martin's Press.
- Meadel, C., 1994. *Histoire de la radio des années 30*. Paris : Anthropos & Economica.
- Moeglin, P., 1991 : 23-50. « Télématic : de la recherche sur les usages aux usages de la recherche ». *Bulletin du CERTEIC*. N° 12.
- North, A.C. ; Hargreaves David J., 1997. « The musical milieu : Studies of listening in everyday life ». *The Psychologist*.
- North, A.C. ; Hargreaves David J., 1997. *The social psychology of music*. Oxford : Oxford University Press.
- Ortoleva, P., 1995. *La société des médias*. Paris : Casterman.
- Rieunier, S., 2000. *L'influence de la musique d'ambiance sur le comportement des consommateurs sur le lieu de vente*. Thèse de doctorat en Sciences de gestion. Université de Paris IX (« Dauphine »).
- Rouzé, V., 2000. *Histoire de la musique diffusée dans les lieux publics. Mémoire de DEA*. Université de Paris VIII (« Vincennes à Saint-Denis »)
- Shafer, M. R., 1979. *Le paysage sonore*. Paris : J.-C. Lattès.
- Tchakhotine, S., 1952 (1939). *Le viol des foules par la propagande politique*. Paris : Gallimard.
- Wittgenstein, 1992 (1922). *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard.

*Sous la direction de*  
David Vandiedonck et Émilie Da Lage-Py

*Musique*  
*Interpréter l'écoute*

**L'Harmattan**  
5-7, rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris  
(France)

**L'Harmattan Hongrie**  
Hargita u. 3  
1026 Budapest  
(Hongrie)

**L'Harmattan Italie**  
Via Bava, 37  
10214 Turin  
(Italie)

# SOMMAIRE

## *Présentation*

par David Vandiedonck & Émilie Da Lage-Py..... 7

## *ENTRETIEN*

### *Questions à Peter Szendy : « Musique : interpréter l'écoute »*

par É. Da Lage-Py, F. Debruyne et D. Vandiedonck ..... 17

## *DOSSIER*

### *Une pragmatique de la musique : expériences d'écoutes. Petit retour arrière sur le séminaire Aimer la musique*

par Antoine Hennion ..... 31

### *Mes disquaires préférés. Comment partageons-nous nos écoutes ?*

par François Debruyne ..... 45

### *Le monde de la musique de Romain Rolland. Figure auctoriale, communication littéraire et travail de l'écriture*

par Yves Jeanneret..... 61

### *Carte postale de Venise. Représenter la musique*

par David Vandiedonck et Thomas Lamarche ..... 77

### *Interprétation musicale et filiation, ou l'opacité retrouvée*

par Émilie Da Lage-Py..... 95

### *Pour une médiologie musicale*

par Vincent Tiffon..... 109

*HYPOTHÈSES*

*À l'écoute du quotidien. Le cas de la musique  
diffusée dans les lieux publics*  
par Vincent Rouzé..... 125

*Conditions de publication*..... 134

*Numéros déjà parus*..... 135

*Bulletin d'abonnement* ..... 138

# Présentation

David Vandiedonck & Émilie Da Lage-Py

Université de Lille III & Groupement des équipes de  
recherche interdisciplinaires en communication (GÉRICO)

La question des études sur la musique, dépasse les petites phrases sur « *l'air du temps* » et « *l'esthétique musicale d'une époque* ». Sur cela tout le monde s'accordera, reprenant les multiples pensées philosophiques qui font du « *mystère musical* », l'une des clés de compréhension du monde. Pourtant les études concrètes dans les champs disciplinaires comme les Sciences de l'information et de la communication ou même la sociologie ne sont pas nombreuses. Est-ce la difficulté à objectiver la musique, et donc à la soumettre à une analyse classique, est-ce sa diversité, est-ce parce qu'elle échappe au langage, est-ce parce que, omniprésente, elle en devient évidente, qu'elle échappe au doute et à l'attention du chercheur ?

Nous entrons en musique par l'écoute. Cette notion peu investie par la musicologie constitue pourtant la condition de confrontation au mystère musical. Ce fut aussi le point de départ de ce numéro. Faire de l'écoute une pratique non pas seulement musicale mais aussi une pratique musicienne heurte la posture musicologique classique qui part des textes, des partitions, pour circonscrire l'écoute dans cet espace clos. Les œuvres s'en trouvent réifiées et le rapport aux œuvres figé.

Notre écoute ne renvoie donc pas (ou pas seulement) à un processus d'appropriation, qui présupposerait un état préexistant de la musique (en quelque sorte une forme symétrique de l'interprétation musicale). Par-delà l'écoute, la démarche commune aux auteurs de ce numéro consiste à chercher la musique, l'entendre devenir telle dans et par les pratiques musicales. Cette perspective a été ouverte par les travaux d'Antoine Hennion dans une approche qui visait à renverser le rapport à l'objet fixe, dont la partition ou le disque tendent à donner pour acquise la présence de la musique, alors que la musique est ce qui surgit (éventuellement) de ces objets, et de nous-mêmes, en s'appuyant sur eux.

Si l'analyse musicologique a construit un savoir musical à partir des textes, des traces objectives de l'œuvre, comment sommes nous outillés pour travailler sur le rapport à la musique ? Comment pouvons-nous l'interroger radicalement autrement que ne le font les sciences cognitives, l'économie de la culture ou la sociologie des publics ?

En s'écartant des textes, on s'écarte du silence réconfortant qu'ils offrent à l'analyste. L'entreprise scientifique commence alors peut-être par la production d'autres textes, du côté de l'auditeur, ce qu'expérimentent différemment Antoine Hennion dans le cadre d'un séminaire sur *L'amour de la musique*, Peter Szendy, fasciné par les traces objectives d'écoute, et notamment les écoutes signées par les arrangeurs, ou Yves Jeanneret qui s'intéresse ici à la construction croisée de la figure auctoriale, de la communication littéraire et du travail de l'écriture à partir du "cas" fascinant de l'écrivain musicien Romain Rolland.

Il s'agit donc aussi de travailler l'expérience musicale en ne donnant pas comme naturel ou purement méthodologique le problème de sa mise par écrit. À la plasticité du rapport à la musique répondra la plasticité des écritures sur la musique.

Ce numéro se propose ainsi d'explorer des possibilités de rendre compte dans l'écriture (et plus largement dans les dispositifs de partage de la recherche et de la connaissance), des rapports, des expériences à la musique et *dans* la musique. En évitant l'écueil d'une stricte auto-anthropologie des pratiques et celui d'une décomposition désincarnée de ces mêmes pratiques dans les objets et les supports de la mélomanie, quelles sont les articulations qu'il est possible de construire entre le rapport individuel à l'expérience sensible, l'intérêt collectif et, *in fine*, la production d'un savoir scientifique ? Plus largement, quelles traductions de l'expérience musicale, de la construction du sujet musical, proposer ? Que permet et promet chaque modalité de traduction ? De quoi parlons-nous quand nous voulons parler et écrire *avec*, *sur* ou *autour de* la musique, et comment le faisons nous ? Dans quelle mesure les postures construites à partir d'une réflexion sur le sujet musical peuvent-elles être une clé de compréhension pour d'autres pratiques sociales ? Ainsi, il s'agissait pour les auteurs de s'intéresser à la fois aux figures individuelles ou collectives du rapport à la musique, aux "amateurs", au "public", aux "auditeurs", aux "usagers", à leurs espaces de pratiques, mais aussi aux questions posées par la construction d'un discours sur ces publics et ces pratiques.

La littérature, la danse, la peinture, des objets, des « *prothèses* » techniques peuplent et construisent notre rapport à la musique et sont convoqués dans les contributions rassemblées ici qui revêtent aussi une large part autobiographique : les recherches et les *intrigues* biographiques, comme mises en récit de l'expérience vécue, sont tramées, se développent conjointement. L'expérience intime, en se disant dans l'écrit scientifique contribue à construire, en les interrogeant les postures de recherche.

## *Les variations Goldberg* par Nancy Huston

Si, en tant que chercheurs, nous tentons une traduction de l'expérience sensible dans nos écrits, comment s'articulent nos textes à d'autres formes d'écritures ? Comment dire la musique ? Y a-t-il une forme possible de traduction de nos écoutes ?

Nancy Huston, par la puissance de la fiction, réalise le fantasme du sociologue engagé dans une démarche compréhensive : se mettre à la place de l'enquêté en pensée, entrer en communion. Félicité de l'entretien pour Pierre Bourdieu qui constate que « *l'entretien est un exercice spirituel, visant à obtenir l'oubli de soi, une véritable conversion du regard que nous portons sur les autres dans les circonstances ordinaires de la vie.* »<sup>1</sup>. Utopie et fantasme soit, mais qui dit une partie de sa vérité.

Ces trente variations qui déclinent autant de postures d'écoute, sont aussi des variations sur l'identité et le temps. Elles nous donnent à lire d'abord la pluralité qui compose une communauté : ici trente invités, amis plus ou moins proches de l'interprète, réunis pour un concert intime, de chambre, au sens littéral. Et pourtant aussi intime soit leur rapport, aussi proches soient-ils, tous vont tour à tour décliner des postures d'écoutes particulières. C'est cette diversité trouvée dans la communion qui frappe le lecteur dans *Les variations Goldberg*

Parmi ces postures multiples, nous avons choisi la première, texte d'ouverture et posture particulière : celle de l'interprète. Si l'écoute est toujours envisagée du côté du public, cela veut-il dire que le corps de l'interprète tendu vers la nécessité de produire, ne reçoit rien, oublie d'écouter ? La posture musicale que N. Huston présente est celle d'une « interprète » qui s'efforce de se couper du sens. Elle puise la force de cette abstraction dans une formation, un passé musical qui lui a appris à séparer sens sensible et sens intelligible, la privant de ce fait de son pouvoir interprétatif pour la contraindre à s'exécuter.

*Les variations Goldberg* c'est aussi une forme trouvée, une manière d'écrire et de transcrire, de traduire sans trahir, « *un superbe exemple de métissage formel que cette transposition de la musique à la littérature, comme on le dit du piano au violon.* »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Bourdieu, P., « Postface » in Bourdieu, P., (dir.), 1993. *La misère du Monde*, Paris : Seuil.

<sup>2</sup> A. Nous, in F. Laplantine, A. Nous, 2001. *Dictionnaire du métissage*. Paris : Pauvert.

Derrière la collection des postures, le chercheur peut travailler à leur mise en cohérence, à organiser ce savoir, inventé à force d'être vécu, en fonction d'un projet de connaissance dépassant l'intersubjectivité et le moment.

Alors, de traduction en traduction, nous poursuivons le métissage en intégrant ce texte littéraire à un ensemble d'articles scientifiques, non pas en ce qu'il dit une vérité de l'écoute, mais parce qu'il présente des possibles.

D. V. & É. D. L.-P.

## *Aria* *Basso continuo*

*Maintenant c'est commencé et ça ne pourra plus s'arrêter, c'est irrémédiable, un temps s'est déclenché, a été déclenché par moi et doit être soutenu par moi pendant sa durée obligée. Je suis à la merci de ce temps désormais, je n'ai plus le choix, il faut que je le parcoure jusqu'au bout. Une heure et demie et des poussières. Ça n'a rien à voir avec une heure et demie de sommeil, ou de conversation, ou de cours magistral. Je n'ai pas le droit de me retourner pour sourire aux gens dans la salle, parmi lesquels se trouvent pourtant des êtres que j'ai aimés et que j'aime ; je ne dois penser qu'à mes doigts et même à eux je ne dois pas vraiment penser. Sinon je sais qu'ils deviendront des bouts de chair, des boudins blancs, petits porcs frétilants, et je risquerai de m'interrompre horrifiée de les voir rouler ainsi sur les morceaux d'ivoire.*

*J'ai enlevé ma montre, elle me gêne pour jouer. Mes mains doivent être tout entières au service de ce rituel : pendant ce temps, la contrainte de performance doit être totale. Exactement comme dans ces congrès où l'on me colle le casque et que pendant quatre heures je dois traduire. Ici et là, c'est l'expression de quelqu'un d'autre qui passe à travers mon corps. Ici et là, je suis l'interprète et surtout pas le créateur. Seulement, quand ce sont des mots qui entrent par mes oreilles, subissent un traitement dans mon cerveau et ressortent par ma bouche dans une autre langue, je peux hésiter, corriger, balbutier et même faire des fautes de syntaxe sans que le contenu en soit altéré. Ici, le contenu c'est la forme – chaque faute infléchit, gauchit un peu le sens du message –, et donc le jugement porte sur chaque seconde. Et le pire c'est de n'avoir, tout le temps que dure l'épreuve, aucun accès à la musique elle-même. Je suis là pour en faire, les autres pour en entendre, mais la musique se déploie dans un entre-deux qui ne touche ni moi ni eux. Je ne traduis pas, j'exécute. La musique doit être exécutée, c'est-à-dire : mise à mort. Je suis le bourreau de l'immortel.*

*Sur une page sont disposées des taches : rondes, blanches, noires, croches, noires pointées et doubles-croches. Elles ont été disposées de cette façon précise, voilà deux siècles, par un monsieur qui portait une perruque poudrée et qui avait beaucoup d'enfants. Les pages qu'il a, un jour, recouvertes de taches ont été imprimées par un éditeur, reproduites par un autre et puis par d'autres, jusqu'à ce qu'elles prennent la forme que j'ai sous les yeux en ce*

*moment. Mes yeux enregistrent leur disposition et en envoient l'image à mon cerveau qui, à son tour, envoie des signaux aux muscles de mes épaules, de mes bras, et de mes boudins blancs, qui se mettent simultanément en branle pour accomplir ses ordres. Il y a devant moi l'instrument : de quoi ? Instrument de musique, dit-on ; mais n'est-ce pas moi qui suis instrument de la musique ? Pour interpréter il faut comprendre, et je ne comprends rien à ce qui se passe. Quand il s'agit de mots, au moins, je sais que j'ai affaire à un certain nombre d'unités douées d'une valeur relativement stable. Je peux prévoir comment, lorsqu'elles sont combinées de telle ou telle façon – « la faim », « le Tiers-Monde », « l'explosion démographique » –, elles auront tendance à susciter telle ou telle émotion, après avoir pénétré dans les oreilles des gens présents et stimulé certaines régions de leurs cerveaux à eux. Mais une note de musique, ça ne veut rien dire. Une note plus haute ? Une note plus basse ? Les deux ensemble ? Vous êtes émus maintenant ? Un peu de rythme ? Une reprise ? Ça va, vous sentez les larmes venir ?*

*Ici, personne ne pleure, personne ne pleurera. La musique de chambre n'a pas été faite pour ça. Les gens s'assemblent, plus ou moins sur leur trente et un, pour assister au déroulement d'un rituel. Corrida en sol majeur. Mais qu'espèrent-ils y ressentir ? Et qu'est-ce que j'y ressens ?*

*Quant à moi, rien. C'est même la condition. À mesure que j'apprends un morceau de musique, je fais de lui un objet autre. Un objet tactile, avec des formes qui sont à saisir avec les mains. À la fin, ce n'est plus du tout un objet d'écoute ; mes oreilles ne servent plus qu'à critiquer la danse des boudins blancs. Le sentir a été extirpé par le savoir.*

*Le clavecin, ça, en revanche, je me souviens d'avoir ressenti quelque chose. Au début, c'était le coup de foudre. J'avais treize ans et je patageais au piano. C'est un instrument ignoble. Il s'appelle du reste non pas le piano mais le pianoforte. Le doux-fort. Doucement, et fortement. Crescendo. Diminuendo. Puis très très très fort : fortissimo. Puis endormir l'assistance pendant un temps avec une dynamique moyenne, le mezzo piano ou le mezzo forte. Et les réveiller brutalement avec un violent sforzando. Les mener par le bout du nez à travers la gamme d'intensités : sentez ceci, sentez cela, vous comprenez ? c'est comme un homme qui hurle ! c'est comme un oiseau qui chante ! c'est comme la mer qui vous berce et vous emmène au pays des merveilles ! c'est comme, c'est comme, c'est comme.*

*Avec le clavecin, il n'y a pas de « c'est comme ». Le clavecin, c'est comme ça. Ou plutôt, quand je l'ai entendu, par hasard, pour la première fois : c'est ça. Le clavecin ne fait pas dire des choses à la musique, il laisse dire la musique. Le clavecin n'a pas de marteaux, il n'a que des étouffoirs, et ceux-ci sont recouverts de draps. Au lit, dans ma chambre, à côté de celle de mes parents, je me réveillais la nuit. Le père hurlait, la mère pleurait ou inversement ; la mère hurlait, le père pleurait. Je restais tapie sous les draps, ahurie. Ensuite, diminuendo jusqu'aux sanglots, jusqu'aux mots bas de la réconciliation, jusqu'au silence. Voilà de l'émotion. Voilà le pianoforte. C'est ignoble. Avec le clavecin tout est question de registres. Si je décide que la reprise se fera sous forme d'écho, je tire un peu et tout baisse en même temps.*

*Je contrôle l'accouplement. Je ne peux pas faire chanter l'instrument en usant de la violence. Nous sommes d'accord. Nous sommes accordés, au moins là-dessus.*

*Une fois j'ai eu la vision d'un instrument idéal. Une sorte de rêve éveillé. Je suis entrée dans une grande pièce vide et silencieuse, et il était là. Il ressemblait à un clavecin sauf qu'il était parfaitement carré. Le bois noir reluisait. Le clavier semblait m'inviter à le toucher. Je me suis assise sur le tabouret dans un état d'anticipation que je n'ai jamais connu dans la vie réelle. À la fois curieuse et parfaitement calme. J'ai appuyé sur le mi du milieu. Un mi de cristal s'est produit, comme si je venais de souffler sur un verre de Dionysos. Il est resté quelque temps suspendu dans l'air, je l'ai laissé s'évanouir, et de nouveau j'ai appuyé sur le mi, enchantée. Ensuite sur le mi de l'octave au-dessus. Mais... il n'était pas plus aigu que le premier. Il était strictement identique. La même perfection : pas une autre mais la même. Je ne respirais presque plus. J'ai touché le sol dièse ainsi que le si entre les mi : c'étaient également des mi. Également – à égalité –, oui. Tout l'instrument était accordé à ce même son, toutes les cordes avaient exactement la même longueur ; où je plaçais la main, le seul mi surgissait. Dans un ravissement indescriptible j'ai commencé à faire des gammes de mi : très rapidement, toutes les gammes des clés majeures et ensuite toutes celles des deux mineures, que mes doigts possèdent depuis trente ans, et ce n'était pas pareil, c'était pareil, c'était tout pareil. Enfin, j'ai décidé de prendre ma revanche sur les compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle dont on m'avait forcée à apprendre les sonates grandiloquentes et insipides : je les ai joués l'un après l'autre, sur cet instrument sublime, qui a ramassé toutes leurs pauvres passions en un seul point. Mes doigts volaient sur le clavier dans une véritable orgie de pureté, une orgie de rigueur.*

*Mais ce n'est pas du tout ça, ici. Ici j'ai un supplice à endurer. Le public, même très privé, me guette. Et le clavecin, je sais très bien, au fond, de quoi c'est l'instrument. De torture. C'est une roue à laquelle je suis attachée. Est-ce que je parviendrai à soutenir cette tension pendant une heure et demie ? Voilà ce qu'ils se demandent en se taisant ou en se mouchant, ou en se croisant et se décroisant les jambes. Il y a un corps humain, vivant, présent, faible, qui s'est mis en face de quelques pages de papier à musique. Le tout est de savoir si le corps s'égarrera du chemin tracé par les pages. Car cette musique est transcendante : elle a existé avant ma naissance, elle subsistera après ma mort. Me voilà aujourd'hui – et volontairement –, aux prises avec elle. Mais elle est tout autant ma victime à moi. Parce que, à « elle », ce n'est justement pas ces pages recouvertes de petites taches noires. La vraie musique dépend de moi pour exister ici. Je peux l'esquinter, je peux l'ébrécher, je peux la fracasser... et je ne le veux pas. Ainsi, nous luttons ensemble, dans la bataille la plus délicate du monde. Cette combinaison particulière de sons, c'est un immense lustre fragile qui tinte sous mes doigts : si je déroge ne serait-ce qu'une fraction de seconde, j'en casse un morceau ; si je ralentis intempestivement, l'éclat ternit. Je porte le lustre et ce n'est pas son poids qui rend le fardeau si terrible, c'est son absence de poids, son caractère absolument ténu. Car je le porte non pas à travers l'espace mais à travers le temps.*

*La musique est-ce que c'est pour eux un « passe »-temps ?*

*Est-ce que c'est pour eux une « perte » de temps ?*

*Est-ce qu'ils se rendent compte qu'ils vieillissent en m'écoutant ?*

Nancy Huston, 1994.

*Les variations Goldberg*

Arles : Actes Sud

*(reproduit avec l'aimable autorisation des éditions Actes Sud)*

# BULLETIN D'ABONNEMENT

à adresser à :

Éditions de l'Harmattan, Service des abonnements  
5 & 7, rue de l'École-Polytechnique, F – 75005 Paris (Europe)  
Fax : (33) 1 43 25 82 03. Mél : diffusion.harmattan@wanadoo.fr

Veillez m'abonner à *MEI (Médiation & information)* pour la durée de :

1 an (deux numéros) : 30,50 EUR (200 FRF) en France et en Europe,  
33,55 EUR (220 FRF) pour le reste du Monde,  
27,45 EUR (180 FRF) pour les étudiants \*

2 ans (quatre numéros) : 61,00 EUR (400 FRF) en France et en Europe,  
67,10 EUR (440 FRF) pour le reste du Monde,  
54,90 EUR (360 FRF) pour les étudiants \*

\* Joindre une photocopie de la carte.

Veillez m'adresser la revue à l'adresse ci-après :

Prénom & nom : .....

Rue : .....

Ville, code postal, pays : .....

Veillez me faire parvenir également les numéros qui manquent à ma collection :

<input type="checkbox"/> N° 6, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 11, à 18,30 EUR
<input type="checkbox"/> N° 7, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 12-13, à 22,90 EUR
<input type="checkbox"/> N° 8, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 14, à 16,80 EUR
<input type="checkbox"/> N° 9, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 15, à 18,30 EUR
<input type="checkbox"/> N° 10, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 16, à 18,30 EUR

Veillez trouver ci-joint mon règlement :

par chèque, à l'ordre de « Éditions de l'Harmattan – MEI » ;  
 par mandat national ou international ;  
 par bon de commande de l'établissement payeur ;  
 par carte bancaire (Visa, Mastercard),

n° \_\_\_\_\_,  
expirant le : \_ \_ \_ \_

Signature :

*Direction de publication*

Bernard Darras

*Rédaction en chef*

Marie Thonon

*Édition*

Pascal Froissart

*Secrétariat de rédaction*

Gisèle Boulzaguet

**Comité scientifique**

Jean Fiset (UQAM, Québec)  
Pierre Fresnault-Deruelle (Paris I)  
Geneviève Jacquinot (Paris VIII)  
Marc Jimenez (Paris I)  
Gérard Loiseau (CNRS, Toulouse)  
Armand Mattelart (Paris VIII)  
J.-P. Meunier (Louvain-la-Neuve)  
Bernard Miège (Grenoble)  
Jean Mouchon (Paris X)

**Comité de rédaction**

Dominique Chateau (Paris I)  
Bernard Darras (Paris I)  
Gérard Leblanc (Paris III)  
Pierre Moeglin (Paris XIII)  
Alain Mons (Bordeaux III)  
Jean Mottet (Tours)  
Marie Thonon (Paris VIII)  
Patricio Tupper (Paris VIII)  
Guy Lochard (Paris III)

**Correspondants**

Robert Boure (Toulouse III)  
Alain Payeur (Université du Littoral)  
Daniel Peraya, Université de Genève  
Serge Proulx (UQAM, Québec)  
M.-Claude Vettraino-Soulard (Paris VII)

Les articles n'engagent que leurs auteurs ; tous droits réservés.  
Toute reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement  
de son auteur ou de ses ayants droits, est illicite.

Université de Paris VIII  
UFR-SAT de communication,  
Revue *MEI* « *Médiation et information* »  
2, rue de la Liberté  
93526 Saint-Denis cedex 02 (France)  
Tél. & fax : 33 (0) 1 49 40 66 57  
Courriel : [revuemei@univ-paris8.fr](mailto:revuemei@univ-paris8.fr)

centre national du  
**Livre**

Revue publiée avec le concours du Centre national du livre

# BULLETIN D'ABONNEMENT

à adresser à :

Éditions de l'Harmattan, Service des abonnements  
5 & 7, rue de l'École-Polytechnique, F – 75005 Paris (Europe)  
Fax : (33) 1 43 25 82 03. Mél : diffusion.harmattan@wanadoo.fr

Veillez m'abonner à *MEI (Médiation & information)* pour la durée de :

1 an (deux numéros) : 30,50 EUR (200 FRF) en France et en Europe,  
33,55 EUR (220 FRF) pour le reste du Monde,  
27,45 EUR (180 FRF) pour les étudiants \*

2 ans (quatre numéros) : 61,00 EUR (400 FRF) en France et en Europe,  
67,10 EUR (440 FRF) pour le reste du Monde,  
54,90 EUR (360 FRF) pour les étudiants \*

*\* Joindre une photocopie de la carte.*

Veillez m'adresser la revue à l'adresse ci-après :

*Prénom & nom :* .....

*Rue :* .....

*Ville, code postal, pays :* .....

Veillez me faire parvenir également les numéros qui manquent à ma collection :

<input type="checkbox"/> N° 6, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 11, à 18,30 EUR
<input type="checkbox"/> N° 7, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 12-13, à 22,90 EUR
<input type="checkbox"/> N° 8, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 14, à 16,80 EUR
<input type="checkbox"/> N° 9, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 15, à 18,30 EUR
<input type="checkbox"/> N° 10, à 16,80 EUR	<input type="checkbox"/> N° 16, à 18,30 EUR

Veillez trouver ci-joint mon règlement :

par chèque, à l'ordre de « Éditions de l'Harmattan – MEI » ;  
 par mandat national ou international ;  
 par bon de commande de l'établissement payeur ;  
 par carte bancaire (Visa, Mastercard),

n° \_\_\_\_\_,  
expirant le : \_ \_ \_ \_

Signature :