

*Cet article a été publié dans*

*Darras (dir.), Etudes Culturelles et cultural studies, Revue*  
*M.E.I n°24, Harmattan, Paris, 2007, pp.147-154*

Version de travail

*Les pratiques culturelles en question.  
Interdisciplinarité et quotidienneté au travers de la  
musique*

Vincent Rouzé \*

Chercheur Associé, CEMTI, Université Paris8

Force est de constater qu'aujourd'hui la musique est devenue un bien culturel d'importance tant sur les plans économiques que sociaux. Le développement des NTIC a contribué à la transformation des cartes établies. Avec le Peer to Peer, la loi DADVSI, les fusions des Majors de la culture et de la communication, le développement d'initiatives locales, la thématique musicale est en effet devenue emblématique des questionnements portant sur la mondialisation, l'usage des NTIC et sur l'hybridation des pratiques culturelles et de leurs enjeux. Dans le cadre de cet article nous dresserons un état des lieux des recherches musicales en les replaçant dans le contexte des recherches culturelles. L'enjeu étant de montrer modestement que la musique autant que tout autre objet culturel n'est jamais un objet déterminé et fini mais au contraire le résultat de constantes interactions entre des acteurs, des lieux, des objets et des situations à étudier pour comprendre les hybridations actuelles

---

\* vi.rouze@laposte.net

## Introduction

Les créations contemporaines interactives et performées, le nomadisme des usagers en passant par les questions de droits d'auteur (loi DADVSI, Licences Creative Commons, Copyleft), le développement des NTIC et leurs usages contribuent aujourd'hui à une redistribution des cartes et à un déplacement des frontières culturelles. Face à ces évolutions, les institutions multiplient les appels à projet comme ceux de la DAP<sup>1</sup> sur les relations entretenues entre l'art et les collectivités territoriales, ceux du DEPS<sup>2</sup> sur les mutations des pratiques culturelles ou encore les séminaires de réflexions engagés par des fondations telles que la FING<sup>3</sup> sur la création de valeur en musique. Elles partagent avec les approches universitaires hétérogènes<sup>4</sup>, les questions de savoir comment aborder et analyser ces pratiques? Quels concepts et méthodes utiliser pour rendre objectivable une réalité diffuse et mouvante? Autant de questions auxquelles s'ajoute en préalable la définition du terme lui-même. Polysémique, il renvoie à un spectre de définitions multiples, trop souvent confondues, allant de l'éducation aux aspects institutionnels et politiques, agrégeant dans son sillage des pratiques hétérogènes.

Sans revenir sur l'histoire culturelle, ni sur ses nombreuses définitions du terme en sciences sociales (voir Cuhe, 1996), je l'emploierai ici comme l'ensemble des processus de productions et d'appropriations artistiques et plus particulièrement musicale. De fait, la musique est emblématique de questionnements théoriques et méthodologiques et des enjeux culturels actuels. De par sa nature éphémère et volatile, de par la multiplicité des genres et des pratiques elle rend difficile les « prises » pour le chercheur. Faut-il la

---

<sup>1</sup> Délégation aux arts plastiques du Ministère français de la culture [et de la communication](#)

<sup>2</sup> [Département](#) des études prospectives et statistiques du Ministère français de la culture [et de la communication](#)

<sup>3</sup> Fondation Internet Nouvelle Génération (<http://www.fing.org>)

<sup>4</sup> Les études culturelles en tant que domaine de recherche unifié n'existent pas en France. Elles demeurent éparses et leurs diverses orientations dépendent largement des postures individuelles et des disciplines qui les étudient.

considérer comme un objet existant par et pour lui-même, comme une relation objet-sujet, comme un fait culturel et social, comme une marchandise dépendantes de systèmes économiques plus vastes, comme un outil au service de politiques spécifiées (propagande, publicité.. ) ?

A partir d'une analyse de la littérature, la première partie de ce texte tentera modestement de montrer que, dépendantes des cadres disciplinaires dans lesquels elles se déploient, ces analyses font resurgir des oppositions qui deviennent d'autant plus problématiques que les pratiques s'hybrident, déplacent les frontières artistiques et esthétiques. Fort de cet état des lieux, je proposerai de croiser les regards. S'appuyant sur une posture interdisciplinaire et pragmatique, une deuxième partie s'attachera aux objets, aux acteurs, aux lieux et situations comme autant d'éléments fondateurs de la musique.

### *De l'esthétique de l'objet*

Dans un premier temps, considérons la musique comme un objet esthétique, résultat d'un travail de composition combinant notes, timbres, hauteurs, gammes... En s'appuyant sur la structure « textuelle », de la musique, les analyses musicologiques et esthétiques oscillent entre l'exégèse, la comparaison d'œuvres et leur inscription dans l'Histoire musicale. Depuis les principes d'harmonie de Rameau, les œuvres de Mozart et de Bach jusqu'aux œuvres sérielles de Boulez ou stochastiques de Xénakis, la musique est avant tout une affaire de musiciens, de compositions et de créations esthétiques. Or si elles ont le mérite d'ouvrir à une réflexion à la fois technique, esthétique et historique de l'objet, elles contribuent aussi à réifier l'écoute à la seule structure musicale (les émotions se trouvent dans le texte) et plus fondamentalement à exclure tout usage de la musique dans un cadre autre que celui voulu par le musicien. Il en ressort une négation critique de tout phénomène d'appropriation et de fonctionnalisation (Rouzé, 2004). Bref, cette posture occulte la notion de plaisir inhérente à cette « esthétique de la réception » dont parlait Jauss (1972). Certes, les recherches menées en sciences cognitives et en psychologie de la musique déplacent la

problématique du centrage de l'objet vers celui de sa relation entre structure musicale et processus comportementaux. Inspirées de l'esthétique expérimentale de Fechner, popularisée en France par Charles Lalo, elles accordent le primat du sujet au dépend de l'objet. Si elles ont le mérite de replacer l'écoute au centre de leurs travaux, elles contribuent là encore à renforcer l'opposition entre l'objet et le sujet en évacuant toute interaction sociale à l'œuvre dans la relation à la musique.

Ce primat de l'objet dans une optique esthétique conduit ensuite à une segmentation des œuvres, leur légitimation et leur hiérarchisation culturelle. Ce qui aboutit au final à la prescription unidirectionnelle des choix de musiques à écouter, à enseigner et à apprécier. D'où les débats et analyses récurrentes entre les tenants de l'esthétique « savante » et ceux de l'esthétique « populaire ». Appliqué à un morceau de musique populaire, l'analyse « structurelle » débouche sur une étude musicale pauvre donnant raisons par un habile sophisme à ceux là même qui n'y entendent que de la « musique légère ». La riposte des analyses de musiques populaires montrent en retour que ce sont moins les principes de composition qui font sens que le travail sur le « son » (en studio) et la réappropriation individuelle et collective. Bref, chacun déploie des méthodologies propres visant à la légitimation de l'objet défendu, et cela de manière symétriquement inverse.

### *Vers un objet socialisé*

Pour tenter d'appréhender ces questions différemment, tournons nous vers une autre hypothèse: la musique n'existe que par et dans la société qui la légitime et lui donne un sens. Depuis le texte liminaire de Rousseau sur le Ranz des vaches Suisses, ce n'est pas tant la structure musicale qui importe que la culture qui la crée, façonne « les sens » et lui confère ses représentations symboliques. En envisageant la musique comme un « fait social », la sociologie autant que d'autres disciplines relevant des sciences sociales se tournent vers les processus de production et de réception.

De ce postulat résulte un certain nombre de travaux ne s'attachant plus à l'objet lui-même mais à ce qui l'entoure. Relevant de disciplines oscillant entre la sociologie, l'économie et la géopolitique, un premier axe considère la musique au regard des industries culturelles qui la produisent. Dans cette perspective, la musique devient un « objet » immergé dans des circuits

économiques de production et de diffusion de masse. Elle devient le reflet du monde économique et social, tel que le présente le « bruit » d'Attali (1977) par exemple, sans que l'on sache précisément ce qu'est la musique, ces que les gens en font et comment ils la pratiquent au quotidien.

Le second aborde le problème sous l'angle plus spécifique des pratiques et des modalités de réception. Il oscille entre une perspective « distinctive » développée par Pierre Bourdieu considérant les musiques en rapport avec les habitus et champs d'appartenance sociaux référés et une perspective des usages et gratifications appréhendant la réception sous l'angle du libre arbitre du récepteur. Dans le premier cas, ceci permet de rationaliser les goûts et pratiques musicales en fonction de critères sociodémographiques mais présente aussi le risque de se servir de la musique ou de l'objet culturel comme « excuse » pour étudier *in fine* d'autres questions sociales (le rap et la banlieue.). Dans le second, c'est la confrontation à la musique qui concourt à créer les goûts et les pratiques sans que ne soit plus questionnée ni les structures économiques qui la produisent, ni la problématique esthétique. Ces oppositions se doublent en creux, de celles méthodologiques et conceptuelles du local/global. A cet égard, le dernier ouvrage d'Armand Mattelart portant sur la diversité culturelle et la mondialisation montre toute la difficulté d'articuler ces deux pôles autant que les enjeux sociaux, politiques et économiques qu'ils posent. .

Bref, en considérant la musique comme un objet à priori, les analyses socio-économiques tendent au final à l'escamoter au profit d'enjeux plus généraux accentuant ainsi les rapports duaux entre production et réception, entre local et global sans solution de continuité.

### *L'interdisciplinarité en question*

Face à ces approches multiples, il semble donc nécessaire, à l'instar des propositions d'Olivier Donnat (2003), de croiser les regards. En cela, la tradition anglo-saxonne des cultural studies avait quelques décennies d'avance. Reposant sur les cultures populaires et leur réhabilitation, leur programme élaboré au cours des années 60 reposait sur la conjonction des approches ethnographiques, structurelles, linguistiques et les perspectives sociopolitiques. Toutefois, comme le rappellent assez justement Mattelart et Neveu (2003), ce paradigme de départ s'est peu à peu réifié. Au cours des années, le courant a opéré un glissement progressif vers l'étude des seuls « micro-milieus ». Ce qui a eu pour conséquence de déboucher sur deux conclusions concomitantes. La première est celle d'une vision positiviste des capacités de chacun à

s'approprier les produits culturels, rejetant ainsi toute réflexion sur le contenu culturel et sur l'esthétique des œuvres. La seconde, reposant sur l'institutionnalisation et la notoriété grandissante du courant dans les universités anglo-saxonnes, mène à une tendance holistique effaçant ainsi les apports disciplinaires spécifiques.

C'est dans cette tradition de recherche interdisciplinaire que s'inscrit notre démarche à la fois pragmatique et critique. Loin de rejeter ou de disqualifier les approches précédentes, elle me semble au contraire les penser et les intégrer dans une analyse « ouverte ». S'appuyant sur de la pragmatique « expérientielle » du philosophe John Dewey (1934), la pragmatique critique ne part plus de la musique comme « boîte noire » que le chercheur chercherait à expliciter (Latour, 2005) mais, comme un construit, résultat de multiples pratiques quotidiennes. L'intérêt étant de ne plus considérer la musique comme point de départ mais au contraire de le considérer comme le possible résultat, toujours inachevé, de multiples médiations (Hennion, 1993) entre des acteurs, des lieux, des techniques, des histoires incluant tout à la fois des perspectives de production et de réception, de pratiques locales et globales. Bref, les considérer comme « des mondes » dont parle Howard Becker (1988) et ainsi comprendre comment ils se forment, se déforment, s'opposent et dans quelle mesure le chercheur participe réflexivement de sa construction au même titre que d'autres acteurs qu'ils soient musiciens, journalistes ou plus globalement amateurs.

### *La culture du quotidien : le cas de la musique*

Dans cette perspective, je propose d'examiner la musique au travers des « prises » qui la fondent au quotidien et montrer que loin des segmentations disciplinaires elle se construit au travers de réseaux d'interactions entre des objets, des techniques, des acteurs, de lieux et des situations.

La musique est d'abord « technique » oscillant entre l'instrument et sa maîtrise. Depuis les années 50, le hardware (ordinateur, les synthétiseurs, les séquenceurs) autant que les softwares (*Cubase*, *Protools*, *Recycle*, *Reason*) sont devenus des instruments musicaux à part entière. Non pas qu'ils aient remplacé les instruments traditionnels mais ils ont contribué à l'ouverture vers d'autres possibles tant sur le plan compositionnel que sur le plan de l'écoute. Tout d'abord, ils permettent de travailler le son et les composantes musicales (compression du spectre sonore, variations du timbre, modulation des fréquences, filtrage du bruit, compression des hauteurs, collage et sampling). Ensuite, ils digitalisent les instruments et offrent à l'artiste la possibilité de jouer de plusieurs instruments simultanément. On assiste ainsi à

une explosion des genres « electro » et leur intégration dans d'autres styles tels que le rock, le rap et le hip-hop. C'est d'ailleurs cet intérêt pour le son et sa spatialisation qui conduit aujourd'hui à l'érosion des frontières entre musique savante et musique populaire, à cet océan de sons dont parle le journaliste britannique David Toop. Enfin et plus globalement, cette « electromorphose »<sup>5</sup> contribue de façon synchronique à hybrider les pratiques d'écoute et d'échange de la musique. En témoignent les play-lists personnelles, les échanges de fichiers Peer to peer, les web-radios, la musique sur la téléphonie mobile, les lecteurs mp3. De même, la démocratisation des interfaces musicales jadis réservées aux professionnels conduit, pourvu qu'on ait acquis les compétences nécessaires (l'autodidaxie le plus souvent), à de nouveaux possibles. Il n'est plus forcément nécessaire d'être musicien, ingénieur du son ou encore technicien, pour composer, mixer et enregistrer. Sans avoir les compétences professionnelles des uns et des autres, l'amateur « bidouille », « bricole » de mieux en mieux et produit à moindre frais des albums, des compositions personnelles ou encore des disques personnels originaux.

La musique trouve corps dans les objets produits mais aussi d'en d'autres qui la produisent en retour. Du support discographique classique au fichier virtuel MP3 en passant par les logos, les pochettes, les T-shirt, les billets de concerts, ces objets sont partis intégrantes de la musique et contribue à en forger le monde. Ils sont admirablement étudiés et analysés par Fabien Hein (2004) dans « *Le monde du rock, ethnographie du réel* ». De même notre recherche en cours sur les forums du site « audiofanzine »<sup>6</sup> tend à montrer la multiplicité de ces objets qu'ils soient musicaux (classement d'albums), médiatiques (presse, télévision, magazines spécialisés), et référentiels (expressions, goûts et opinions personnelles et collectives) dans les processus qui fondent de manière réflexive les pratiques musicales. Bref, les « formes de l'attachement » dont parle Antoine Hennion.

Mais ces objets autant que ces techniques ne peuvent se détacher des contingences humaines et structurelles qui les imaginent, les fabriquent, les pratiques localement et mondialement. Déjà évoqués au travers des angles précédents, les acteurs de ces mondes oscillent entre les musiciens eux-mêmes, les amateurs et tous ceux qui participent à la création et la diffusion musicale. Leur organisation, bien que réticulaire, s'organise selon deux formes de logiques : stratégiques ou tactiques, pour reprendre la terminologie de Michel De Certeau (1980). Sur le plan stratégique,

<sup>5</sup> A la suite de la discomorphose dont parle Hennion et Maisonneuve dans « les figures de l'amateur ».

<sup>6</sup> <http://fr.audiofanzine.com/>

les parcours individuels répondent aux logiques des groupes auxquels ils appartiennent. C'est le cas des Majors tels que Universal Music Group, EMI ou Sony BMG, qui appréhendent la musique et qui la valorisent à partir de critères principalement économiques. L'esthétique étant remplacée par la « publici-sation » de l'artiste promu au rang de Stars définis par Edgar Morin.

Toutefois, malgré les débats passionnants que ce constat engage, d'autres stratégies existent et se développent. En parallèle de ses activités visibles se créent, à l'initiative de labels indépendants et de groupements associatifs, des « niches » musicales. Elles contribuent à la production d'artistes n'entrant pas dans ces principes de rentabilité à court terme et relève d'une volonté de promouvoir un genre musical en dehors de ces formatages économiques de la musique. Le cas des labels indépendants tels que [Warp Records](#), [Audiogram](#) ou encore [Abeille](#) montre une économie musicale hybride, conjuguant habilement l'économie de marché, les considérations esthétiques et la valorisation de styles spécifiques. Viennent enfin les pratiques locales et sporadiques qui agglomèrent des musiciens, des commerçants autour d'une passion commune pour la musique et pour la valorisation de la culture en créant des économies en marge <sup>7</sup> En témoigne le cas souvent cité du groupe anglais « Artie Monkeys ». Agés de dix neuf ans, ces quatre membres originaires de Sheffield se sont faits connaître par les concerts, le « bouche à oreille », le net (Forum, Blog...) en diffusant gratuitement leurs musiques sur Internet. Aujourd'hui signés par un label indépendant ils ont vendu 363 735 albums la première semaine de sortie en Angleterre. Cet exemple illustre le fait qu'il n'est plus forcément nécessaire d'avoir recours à des systèmes de diffusion traditionnels (majors, médias, distributeurs) pour faire écouter et diffuser sa musique. Car ce qui transforme véritablement la donne aujourd'hui, c'est la démocratisation de faire de la musique et surtout de la faire partager. Plus que de simples consommateurs, les citoyens et/ou amateurs deviennent acteurs, parfois définis comme « délinquants? », en s'appropriant les techniques et en développant des manières originales de faire, de partager et

---

<sup>7</sup> Voir par exemple l'étude menée par le sociologue G r me Guibert et le géographe Samuel  tienne sur la scène locale rock et punk dans le bocage vendéen.

d'écouter de la musique. En ce sens, la musique se construit à partir de réseaux et d'expériences à la fois individuels et collectifs.

La musique c'est enfin des lieux et des situations de mises en présence. Des lieux publics aux lieux privés, la pratique musicale devient nomade et se combine à d'autres pratiques culturelles. D'une part, parce que les lieux et les espaces se multiplient. Aux lieux traditionnels de répétition, d'exposition (concerts), d'enregistrements de disques, d'écoute s'ajoutent aujourd'hui d'autres espaces de diffusion (médias) et d'interactions (Internet). Les sites spécialisés comme *Jamendo*, *Musique-Libre.org* ou les innombrables blogs personnels offrent de véritables espaces de discussions, de classements, d'échanges de morceaux. Et d'autre part parce que la musique intègre d'autres espaces artistiques et quotidiens tel que l'art contemporain, le cinéma, les jeux vidéo ou encore les lieux publics.

D'où de nouveaux enjeux: Faut-il y voir les prémices d'une nouvelle économie musicale? Dans quelle mesure cela conduit à une réorganisation du travail de production? Dans quelle mesure, l'informatique contribue-t-il à la création amateur et à la dilution progressive de la frontière entre artiste, amateur et technicien? ces pratiques transforment-elles nos manières d'appréhender et d'écouter la musique? C'est là tout l'enjeu des débats actuels et futurs.

## Conclusion

Au terme de ce parcours synthétique, il apparaît qu'au-delà des étiquettes « culturelles » se déploient des pratiques réseautiques complexes. A l'instar de la musique, elles n'existent et ne « prennent formes » que par les multiples médiations quotidiennes qui la fondent et qu'elles fondent en retour. Loin de se laisser enfermer dans les cadres théoriques et méthodologiques des chercheurs, elles se construisent et se déconstruisent quotidiennement en fonction d'intérêts et de dispositifs toujours réarrangés. Il nous apparaît donc fondamental de s'attacher à ces jeux d'aller-retour entre ce que nous faisons des objets et ce que les objets font et nous font faire. Le « nous » impliquant certes les

acteurs du monde étudié mais aussi et dans un même mouvement, les chercheurs qui l'étudient. Ce n'est que dans la poursuite de cette démarche interdisciplinaire, réflexive et « en action » que nous pourrions espérer comprendre les hybridations culturelles actuelles et tenter de répondre aux enjeux qu'elles posent.

## Bibliographie

- Attali Jacques, *Bruits*, PUF, Paris, 1977. (Nouvelle édition actualisée, 2000).
- Becker, Howard S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion,
- Certeau De, Michel, 1980, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire.*, Paris : Seuil, 350 pages
- Cuche, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, 1996, Paris: La découverte, Coll. « repères », 123 pages
- Dewey, John, 1934 (1980), *Art as experience*, New York: Perigee Book, 371 pages,
- Donnat Olivier (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : Documentation Française, 2003, 348 pages
- Hennion, Antoine, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 407 pages
- Jauss H. R, 1972, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 334 pages
- Latour Bruno, 2005, *La science en action*, Paris : La Découverte
- Mattelart Armand, 2003, Neveu Eric, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La découverte, 122 pages
- Rouzé Vincent, 2004, *Les musiques diffusées dans les lieux publics : Analyse et enjeux de pratiques communicationnelles quotidiennes*, thèse de doctorat, St Denis : Université Paris 8, 465 pages