HAL open science

Embarqués dans la ville et la musique.

Anthony Pecqueux

To cite this version:

Anthony Pecqueux. Embarqués dans la ville et la musique.. Réseaux : communication, technologie, société, 2009, 156, pp.49-80. hal-00572609

HAL Id: hal-00572609

https://hal.science/hal-00572609v1

Submitted on 1 Mar 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EMBARQUES DANS LA VILLE ET LA MUSIQUE
LES DEPLACEMENTS PREOCCUPES DES AUDITEURS-BALADEURS

Anthony PECQUEUX

Lors[1] de leurs déplacements en ville, particulièrement dans les métropoles au sein desquelles les mobilités quotidiennes peuvent être longues et fréquentes, de nombreux individus s'équipent de diverses manières : livres, journaux, téléphones et toutes technologies portables (lecteurs mp3, consoles de jeux, lecteurs DVD, ordinateurs…). Ils réalisent grâce à ces équipements des activités solitaires en public, qui font pleinement partie de leur déplacement. Ce mouvement a généralement été compris comme le passage d'un paradigme du seul déplacement (la mobilité comme moyen pour aller d'A à B), à un paradigme de la mobilité : la mobilité comme fin en soi, grâce aux activités que les agents y mènent (Amar, 1993 ; Sheller et Urry, 2006)[2].

Afin de se garder de toute « apologétique de la mobilité » (Joseph, 2002, p. 152), mener une ethnographie précise de ce type d'activités permet de mieux comprendre la façon dont celles-ci interagissent avec les activités liées au déplacement urbain : la façon dont elles se structurent et se façonnent mutuellement pour occasionner de pleines expériences urbaines. En effet, une des pentes analytiques des conceptions en termes de « mobilité augmentée » oriente vers une interprétation des activités solitaires en public dans les termes d'un retrait hors de la société. Les individus qui les accomplissent s'immergeraient dans une « bulle intimiste » qui les tiendrait à distance, voire les protègerait de la ville environnante, décrite de son côté comme : bruyante, stressante voire oppressante, etc.

---

[1] Ce texte a bénéficié des commentaires précieux de Christian Licoppe et Moustafa Zouinar, ainsi que de lecteurs anonymes : qu'ils en soient remerciés, tant ils ont contribué à l'améliorer.

[2] Il peut être intéressant de relire sous cet angle diverses pratiques déambulatoires : la flânerie baudelairienne, les errances surréalistes, et surtout la dérive situationniste qui a été explicitement posée dans ce type de terminologie (cf., par exemple, Debord, 2006, p. 502 : « Il nous faut passer de la circulation comme supplément du travail, à la circulation comme plaisir »).

Certes, d'un côté, suivre ces activités en leur déploiement même amène à les décrire sous les traits des activités solitaires et à souligner leur pertinence sociale, à savoir la façon dont elles sont susceptibles de nous engager, de « nous port[er] avec elles » (Cohen, 2008)[3]. Mais d'un autre côté, comme elles se déroulent en public, elles ne peuvent totalement s'abstraire de leur contexte d'occurrence : l'espace public urbain. Celui-ci non seulement reste présent comme arrière-plan des activités solitaires et peut, selon les circonstances, focaliser l'attention des agents (passer au premier plan) ; en outre, il se présente comme le support et contexte d'une seconde activité, le déplacement urbain. De ce point de vue, accomplir des activités solitaires en public lors de déplacements apparaît comme une forme de multi-activité, ce qui désigne « les situations où une grappe d'activités différentes reste pertinente dans son ensemble » (Datchary et Licoppe, 2007, p. 18 ; voir aussi Licoppe, 2008). C'est ce qu'implique la catégorie descriptive générale retenue pour désigner ces comportements, celle des activités solitaires en public : elle contient deux contextes, celui de l'activité solitaire et celui de son accomplissement public, qui chacun organise des actions propres.

Ce texte présente l'une de ces activités solitaires en public, l'écoute musicale mobile avec oreillettes sur un appareil précis : le téléphone mobile. Il décrit certaines des opérations par lesquelles les auditeurs-baladeurs[4] semblent préoccupés non tant à créer et préserver une bulle entre eux et la ville, qu'à gérer au mieux leurs activités présentes menées simultanément : au moins, l'écoute musicale et le déplacement urbain. Pour réussir ce dernier, ils ne peuvent se contenter de rester focalisés sur leur activité solitaire et passent par des ancrages sensibles réguliers dans l'espace public urbain[5]. Voire : ils alternent entre des phases d'absorption dans leurs activités et des phases d'ancrage dans le monde partagé avec les co-présents. Cette alternance concourt à rythmer leurs déplacements en musique, qui apparaissent par

[3] Dans son analyse des activités solitaires, Cohen souligne que « les neurobiologistes ont raison de soutenir que nous avons besoin, d'une manière ou d'une autre, d'être attentifs à quelque chose pendant nos heures de veille, mais ce sont les activités que nous accomplissons, les activités qu'en tant qu'êtres sociaux immergés dans une culture nous apprenons à réaliser avec habileté, qui nous tiennent éloignés de l'ennui, nous maintiennent absorbés, nous transportent tout du long, et parfois nous amènent à éprouver des mondes transcendants ».

[4] Terme descriptif emprunté au travail liminaire de Jean-Paul Thibaud sur les usages urbains du walkman (Thibaud, 1992).

[5] C'est dire que la question de l'ancrage des activités est comprise au sens que Goffman lui donne : « quel que soit le rôle que l'on tienne, il faut au bout d'un certain temps le mettre en sourdine et se préoccuper du ravitaillement » (Goffman, 1991, p. 244).

conséquent comme préoccupés (comparativement aux mêmes déplacements routiniers sans musique).

Parvenir à ces descriptions est aussi le résultat d'une perspective écologique sur l'urbain et ce qu'il y advient ; et conjointement, le résultat d'options méthodologiques, dans la mesure où ces activités solitaires et routinières sont faiblement appréhendables par l'observation extérieure ou les entretiens rétrospectifs. Après avoir présenté perspective et méthode, nous décrirons dans un deuxième temps les ajustements sensibles des auditeurs-baladeurs avec l'environnement urbain ; pour finir par analyser la façon dont l'alternance entre phases d'ancrages dans l'espace public et d'absorption dans les activités rythme ces déplacements préoccupés.

OBSERVER LES ACTIVITES PERCEPTIVES DES AUDITEURS-BALADEURS

Les activités solitaires en public sont le plus souvent des activités peu expressives en elles-mêmes, discrètes, même si elles s'extériorisent en certains comportements caractéristiques qui permettent aux co-présents de catégoriser un individu comme « exerçant une activité solitaire en public ». Ainsi, le port des oreillettes est suffisant pour présumer d'autrui qu'il écoute de la musique, puisqu'il en produit ainsi les apparences[6]. Pour le chercheur qui prend ces comportements pour objet d'enquête, cela implique d'être attentif aux usages des facultés sensorielles, d'autant plus qu'ils sont les signes extérieurs par lesquels se laissent décrire à la fois les activités solitaires (un lecteur est défini comme tel du fait qu'il scrute une page) ; l'attachement à ces activités (un lecteur absorbé se reconnaît au fait qu'il scrute attentivement, longuement, une page) ; et les ancrages dans l'espace public (par exemple : se détourner de la page scrutée au moment où retentit un bruit soudain, pour regarder en direction de l'origine supposée du bruit).

Une approche écologique

Pour mener à bien l'exercice de sociologie des sens auquel invite le suivi des auditeurs-baladeurs lors de leurs mobilités urbaines, et alors que ce domaine

[6] A partir du principe selon lequel la publicité urbaine est réglée sur le mode de l'apparaître, comme en témoignent ses principales catégories d'appréhension (visibilité, observabilité, etc.). Cf. à ce sujet : Quéré et Brezger, 1993.

de la sociologie est resté quelque peu en friche depuis le programme original proposé par Georg Simmel en 1907 (Simmel, 1999)[7], la démarche adoptée est inspirée de l'approche écologique de la perception visuelle de J.J. Gibson. Son intérêt est de prolonger la prise en compte du caractère incarné des activités perceptives (mis en évidence par la phénoménologie, notamment merleau-pontienne), en direction de leur inscription territoriale, en situation. Ainsi, pour Gibson, la perception visuelle est tout à la fois le résultat du système « œil-tête-cerveau-corps » (Gibson, 1979, p. 61), et du caractère « mobile » du point de vue actionné sur/dans le monde (*Ibid.*, p. 43).

Cette perspective est qualifiée d'écologique dans la mesure où elle s'attache à souligner la relation sensible entre un agent et son environnement. Pour cela, elle interroge le système formé entre, d'une part, la teneur sensible d'un environnement urbain, la façon dont ce dernier se présente voire s'impose aux agents : c'est le sens du concept central d'*affordance*, « à la fois une prise et une invite, la disponibilité dans l'univers perceptif » (Joseph, 2002, p. 161) ; et d'autre part, la façon dont les agents évoluant parmi un environnement cherchent à profiter de ses invitations d'actions, à s'en isoler ou s'en rendre maître – la façon dont ils cherchent à remodeler leur environnement sensible. Il est par conséquent question de la dynamique originale par laquelle les ambiances sensibles à la fois façonnent et sont façonnées par les agents sociaux.

Adopter cette approche en sociologue implique d'ajouter à l'environnement strictement « écologique » (d'objets, d'architectures, etc.) des activités perceptives, ce que Louis Quéré appelle un « environnement socioculturel » (Quéré, 1999). C'est-à-dire un environnement peuplé de croyances, d'habitudes, d'attentes, comme de différences de genre, de trajectoires sociales, ce qui concourt à créer des rapports différenciés à l'espace public urbain. Ainsi, s'agissant des comportements observés ici, ils sont accomplis par des agents qui incorporent la publicité de leur écoute musicale : ils ne sauraient « chanter » pendant leur écoute, à l'instar d'Eddy Murphy dans sa cellule, casque autour des oreilles et « criant » « Roxanne » de The Police

[7] Ce constat ne vaut pas pour toutes les sciences humaines, certaines manifestant un intérêt soutenu à la question des sens. C'est le cas des historiens qui ont prolongé le geste de l'histoire des mentalités, à savoir interroger conjointement états de société et conduites perceptives (par exemple : Corbin, 1994) ; c'est le cas de l'anthropologie, notamment celle de Tim Ingold (Ingold, 1993) ou l'anthropologie des sens de David Howes (Howes (dir.), 2004). Enfin, les conduites sensorielles sont au cœur de nombreux débats phénoménologiques ; cf. Merleau-Ponty, 1945 ; Straus, 2000 ; et pour une synthèse : Dufrenne, 1987.

dans un film à succès des années 1980 (*48 heures*, Walter Hill, 1982). Ou, s'ils le font, c'est à des fins de provocation, dans le but de créer un trouble sensible dans leur environnement, comme les adolescents écoutant de la musique (souvent du rap) par le biais de la fonction haut-parleur de leur téléphone portable dans les transports en commun des métropoles.

Ecouter de la musique sur son mobile

L'écoute musicale mobile dont il est question ici est réalisée sur un artefact particulier : le téléphone mobile[8]. Par rapport à un autre lecteur de musique numérique, il se distingue tout d'abord par la joignabilité accrue en mobilité qu'il occasionne. En effet, les auditeurs-baladeurs, quand ils comparent avec l'époque où ils étaient doublement équipés (d'un lecteur mp3 et d'un téléphone), remarquent que désormais ils ne manquent plus d'appel entrant du fait de leur écoute musicale, puisqu'en cas d'appel la lecture musicale s'interrompt. Ils sont ainsi déchargés d'une partie de leur vigilance auditive, qui est entièrement disponible pour leur musique et l'environnement urbain.

Le mobile musical se distingue ensuite par la priorité systématiquement accordée aux appels entrants, et la coupure de la musique consécutive. En effet, toutes les personnes interrogées dans le cadre de l'enquête déclarent que leur mobile musical reste avant tout un téléphone : que le refus d'un appel dépend le plus souvent uniquement de l'identité de l'appelant, et rarement de l'écoute musicale. Elles soulignent ainsi la priorité pour elles des fonctions communicationnelles du mobile sur celles d'écoute musicale. Ce trait est d'autant plus collectif que l'appel peut n'être qu'une parenthèse dans l'écoute : contrairement au visionnage de la télévision analysé dans ce volume par Julien Figeac et Catherine Lejealle, la lecture musicale se met automatiquement sur pause lors d'un appel et reprend ensuite au même endroit, sans « perte d'information ».

Comparativement à la plupart des autres fonctionnalités du mobile, l'écoute de fichiers musicaux numériques se caractérise encore en ce qu'elle ne nécessite ni régime de connectivité (par rapport aux communications, à l'internet ou à la télévision mobiles), ni régime de proximité (par rapport au *Bluetooth* – cf. sur ces régimes, le texte de Christian Licoppe et Claire Levallois-Barth dans ce volume). Cela lui confère une relative autonomie

[8] Enquête menée dans le cadre du projet coopératif « Mobiles en ville » (pôle de compétitivité CapDigital / Région Île-de-France / Orange / E.N.S.T.).

vis-à-vis du mobile, dont elle ne dépend que pour l'espace de mémoire nécessaire aux fichiers, et pour la batterie (mais la consommation de batterie est faible en raison de l'absence de connectivité : en l'absence de manipulation, l'écran se met en veille lors de l'écoute musicale). Cette indépendance[9] semble appréciée des auditeurs-baladeurs : en témoigne, parmi les membres de notre échantillon, la très rare écoute de la radio (qui nécessite une connexion à un réseau) sur le mobile, alors que cela fait par ailleurs partie de leurs pratiques culturelles habituelles.

Au-delà d'une indépendance, il faut également remarquer que l'utilisation de la fonctionnalité musicale occasionne, indirectement, une forme de concurrence avec les fonctions communicationnelles du mobile. En effet, nous constatons à la fois que les auditeurs-baladeurs recherchent la continuité de l'écoute musicale tout au long de leur déplacement (d'un seuil à l'autre – typiquement, du pas de la porte du domicile à celui du bureau) ; et qu'ils ne réalisent qu'un faible nombre d'actes de communication pendant ce trajet en musique (et des communications en priorité silencieuses). En ce sens, si l'écoute musicale n'influe pas sur les communications entrantes, elle a tendance à réduire le nombre de communications sortantes : à réduire « la propension à appeler en mobilité » qui a pu être établie (Licoppe, Diminescu, Smoreda, Ziemlicki, 2008). En cas de modèle qui ne permet pas d'accomplir une seconde activité sur le mobile pendant l'écoute musicale, c'est la propension à réaliser toute activité communicationnelle en mobilité qui s'en trouve réduite dans la mesure où même l'envoi de SMS ou MMS nécessiterait de rompre la continuité recherchée de l'écoute musicale.

La méthode des trajets (post-)commentés

Dans une perspective plus large, les appareils d'écoute musicale mobile, depuis le premier Walkman de Sony en 1979 (cf. Du Gay et al., 1997) jusqu'aux lecteurs mp3 et à la dynamique actuelle de « numérimorphose de la musique » (cf. Combes et Granjon, 2007), doivent être replacés dans la chaîne des parades technologiques que notre modernité a inventées pour contrer l'irrécupérabilité du sonore et de la musique. Lue comme une histoire sociale, cette évolution qui court depuis l'invention du phonographe (1877), signale une privatisation de l'écoute de la musique (e.g. : des salles

[9] Indépendance certes relative : quand la batterie est faible, les auditeurs-baladeurs ont tendance à se passer d'écoute musicale – confirmant par là la priorité dévolue aux fonctions communicationnelles, et la force de l'impératif de joignabilité.

de concert à l'espace privé, domestique), qui avec les appareils portatifs se trouve « relocalisée » (cf. Giddens, 1994) dans l'espace public.

Or cette relocalisation d'une écoute privée dans l'espace public pose un problème méthodologique à l'ethnographe, dans la mesure où pour la plupart de ses dimensions cette conduite culturelle demeure discrète, peu expressive : reste précisément privée. En effet, le dispositif occasionné entre l'usager et l'instrument d'écoute exclut pour partie l'observateur[10]. Peu de gestes accompagnent l'écoute : tout semble se dérouler dans le for intérieur de l'usager et son commerce intime avec la musique. En suivant la plupart des approches des facultés sensorielles (Dufrenne, 1987 ; Simmel, 1999 ; Straus, 2000) : la vision est vue, l'audition n'est le plus souvent ni vue ni entendue ; si l'œil est un organe manifestement tourné vers l'environnement extérieur, l'oreille forme pour sa part un organe interne, que Simmel va jusqu'à qualifier d'« égoïste ». Cela signifie que pour saisir en son déploiement l'écoute musicale mobile, il est nécessaire de passer par un protocole d'enquête original, qui soit une solution médiane entre observations de l'enquêteur et verbalisations de l'enquêté.

La solution retenue afin de suivre les trajets quotidiens en musique réalisés par des individus faisant partie d'un échantillon préalablement constitué[11],

---

[10] Cela rend en effet toute observation participante impossible. Pour ce qui est de l'observation flottante, elle reste à l'extérieur de ces pratiques : n'en saisit qu'un moment sans atteindre le contexte global (cf. Pecqueux, 2009a). Enfin, la méthode de recueil d'informations par entretiens ne permet qu'un accès superficiel aux comportements routiniers : les entretiens ne font généralement émerger que ce que les enquêtés jugent notables, ce dont ils se souviennent. A ce propos, les analyses du Walkman les plus riches (Bull, 2000 ; Du Gay et al., 1997 ; Thibaud, 1992) balayent avec précision les questions impliquées par cette pratique sociale, mais l'essentiel du matériau empirique utilisé est constitué d'entretiens et d'archives. Elles ne contiennent que peu voire pas d'observations directes sur ce que c'est que réaliser une expérience d'écoute musicale mobile. Cela signifie également que l'ethnographie approfondie présentée ici est (à notre connaissance) la première sur cette pratique. Elle vise notamment à préciser et à étayer empiriquement les propositions générales contenues dans de telles études, comme : « Pendant l'écoute privée en public, on reste socialement connecté dans des dimensions importantes » (Du Gay … *op.cit.*, p. 94).

[11] Des entretiens approfondis ont été menés avec dix utilisateurs de la fonctionnalité musicale sur le mobile ; puis trois de leurs trajets quotidiens (typiquement : domicile / travail) dans la région parisienne ont été intégralement suivis.
L'échantillon a été constitué sans hypothèse préalable forte, si ce n'est la volonté d'observer une large palette d'usages en disposant de profils sociaux et générationnels variés. Il est formé de cinq femmes et cinq hommes ; cinq jeunes adultes (18-25 ans) et cinq adultes (26-40 ans) ; issus de catégories socioprofessionnelles diverses, plutôt intermédiaires : un adolescent déscolarisé, un père de famille cadre dans une société de services en ingénierie informatique, une laborantine, un éboueur, etc.

est qualifiée de *méthode des trajets (post-)commentés*. L'observateur conduit une ethnographie pendant toute la durée du trajet, essentiellement par le biais de prises de notes (et en les couplant occasionnellement avec des captures photo- et vidéographiques[12]). A ce voir il associe un dire, par un recueil, *in situ* et régulier, de verbalisations de la part des enquêtés à propos de leur écoute et de leur trajet. Ces interruptions sont peu fréquentes, afin de perturber le moins possible la continuité du trajet.

Le positionnement de l'observateur par rapport à l'auditeur-baladeur se rapporte à la filature rapprochée ; idéalement, en cas de marche : il se situe derrière lui, légèrement de côté, à une distance de trois mètres environ. L'enjeu est de parvenir à faire « oublier » sa présence, tout en se donnant les moyens d'observer un maximum de gestes et expressions. Un tel protocole d'enquête fait accéder au plus près de l'acte d'écoute en train de se faire, dans la plupart de ses dimensions : les gestes sont observés, puis confirmés par l'enquêté lors de la pause-entretien ; les musiques écoutées sont connues, listées ; les choses vues, entendues et senties sont à la fois observées par le chercheur et révélées par l'enquêté. Cette méthode est directement adaptée de celle des parcours commentés mise en place pour décrire des activités de déambulation (Thibaud, 2001)[13].

Les entretiens préalables aux observations ont permis de dégager les trajectoires sociales, les carrières et habitudes d'auditeurs-baladeurs, et plus largement les pratiques culturelles des membres de l'échantillon.

[12] L'enregistrement vidéo systématique des trajets serait une piste intéressante de développement de cette méthode : il permettrait de traiter plus précisément la séquentialité des comportements observés (qui ne peut être que brossée à grands traits pour le moment). Une autre façon d'améliorer la méthode d'observation consisterait à enregistrer les musiques effectivement écoutées, et à superposer les enregistrements audio et vidéo afin de mieux saisir la nature des relations entre comportements, situations et musiques. A ce propos, plusieurs études sur le Walkman (Du Gay et al., 1997 ; Bull, 2000) postulent un couplage heureux entre la musique écoutée et la situation vécue dans l'espace public : la musique serait alors comme la bande-son de l'expérience urbaine, qui en deviendrait cinématographique. Une telle adéquation entre musique et situation peut advenir occasionnellement ; elle a d'ailleurs été évoquée par un des auditeurs-baladeurs que nous avons suivis, pour décrire le moment précis où il arrive à la surface après un trajet souterrain en métro, et découvre qu'il s'est mis à pleuvoir en écoutant « Un autre monde » de Téléphone – il dit alors « rêver » avec Jean-Louis Aubert de quelque chose comme « une autre météo ». Cela dit, la rareté de telles occasions incline à faire l'hypothèse de relations à la fois plus ordinaires et plus complexes entre musiques et situations, que seul l'enregistrement simultané de ces deux pans des trajets des auditeurs-baladeurs permettrait de mieux appréhender.

[13] Par rapport à la méthode imaginée par J.-P. Thibaud, d'une part dans notre cas ce sont les trajets des individus qui sont suivis (et non des parcours imposés) ; d'autre part, l'enquêteur n'interagit avec les auditeurs-baladeurs que lors des pauses provoquées (et non tout au long du cheminement), d'où des commentaires en léger décalage avec les activités.

Le goût pour la musique en mobilité

Le parti pris de ce texte est d'appréhender l'écoute musicale en quelque sorte indirectement, par le biais de ce qui ne change pas d'un auditeur-baladeur à l'autre : le déplacement urbain, en tant que contexte dans et par lequel l'activité d'écoute musicale s'éprouve concrètement ; mais aussi en tant qu'accomplissement d'une autre activité, indépendante de la musique en elle-même et orientée vers sa propre fin (l'arrivée à destination). Le but n'est pas de faire l'économie d'une analyse de ce que fait la musique et son écoute aux trajets urbains, mais de parvenir à réintroduire cette question après avoir décrit quelques unes des façons dont ces activités simultanées s'enchaînent, se superposent, interfèrent jusqu'à parfois entraîner l'interruption de l'une ou l'autre… Bref : après avoir décrit quelques unes des modalités concrètes selon lesquelles s'éprouvent en situation le goût pour la musique lors de l'écoute musicale mobile, et le goût pour l'écoute musicale mobile en tant que telle[14]. Notamment, ce goût qui fait qu'on envisage difficilement le même trajet sans musique dans les oreilles, et de ne pouvoir écouter de musique tout au long du trajet ; et ce goût pour la musique qui fait qu'on sélectionne souvent patiemment les chansons transférées sur le mobile, qu'on les renouvelle régulièrement, qu'on en échange par *Bluetooth* avec les collègues de travail, amis et conjoints, etc.

Ainsi, des différents « appuis » listés par Hennion pour « construire le goût », nous retenons ici essentiellement les « situations et dispositifs du goût » d'une part, et le « corps qui goûte » d'autre part (Hennion, 2005, p. 8 et 6), afin de reconstituer patiemment le commerce intime dans lequel semble prise l'écoute musicale mobile. A savoir : le commerce intime entre un auditeur-baladeur, ses oreille(tte)s, son mobile musical et ses trajets urbains. Cette reconstitution pointe les manières élémentaires par lesquelles ville et musique sont co-gérées par les auditeurs-baladeurs (comme se retourner après l'audition d'un coup de klaxon à proximité, quels que soient par ailleurs la musique écoutée et le volume sonore d'écoute musicale). C'est au prix de ce détour descriptif qu'il nous semble possible de réintroduire dans l'analyse la question de ce que la musique peut faire à ces trajets : la question des effets de la musique. Ceux-ci transparaissent des différents couplages occasionnés lors de ces expériences urbaines et musicales (entre l'auditeur-baladeur et son mobile musical, entre la ville et la musique, etc.) ; ou encore de la rythmicité selon laquelle se succèdent les

[14] Cf. sur le goût et l'attachement à l'objet goûté : Hennion, 2005 & 2009 ; et pour des enquêtes sur l'attachement à la musique : Pecqueux et Roueff (dir.), 2009.

phases d'ancrage dans l'espace public urbain et d'engagement dans l'écoute musicale.

Alors, il apparaîtra plus clairement pourquoi, au sein de l'analyse proposée, la musique ne représente pas qu'une donnée incidente, qu'il serait possible de remplacer terme à terme par une autre activité solitaire en public (comme la lecture). Notamment, et toujours comparativement à la lecture, le goût pour l'écoute musicale lors de ces déplacements se comprend à partir du format chansonnier : un format court, qui peut être arrêté et repris à tout moment sans dommage pour le plaisir esthétique (alors qu'on préfère généralement interrompre la lecture d'un roman à la fin d'un chapitre ou d'un passage conçu comme une totalité), qui peut être prolongé au-delà de certaines bornes dans les trajets (comme la fin d'un déplacement en transport en commun et le début d'une portion pédestre – une telle borne signale le plus souvent la fin de la lecture), etc. Les membres de notre échantillon mentionnent souvent, lors de la reconstitution de leur carrière d'auditeurs-baladeurs en entretien, la lecture comme une activité réalisée auparavant, mais désormais délaissée au profit de l'écoute musicale pour ces raisons de format.

SE DEPLACER EN MUSIQUE ET EN VILLE

Pour le moment, en guise de première approche, il importe de saisir le cadre perceptif général selon lequel les auditeurs-baladeurs réalisent leurs déplacements urbains. Cela implique de ne pas statuer sur l'activité principale menée, entre écouter de la musique et se déplacer (voire une troisième activité : lire un journal ou rédiger un SMS, etc.). Leur déclinaison en activité principale et de soutien est considérée d'emblée comme incertaine, et sans doute fluctuante au gré des situations – c'est le sens du parti-pris descriptif du système formé entre ces activités comme multi-activité. Il est possible de conserver cette incertitude de départ en concevant les déplacements urbains en musique comme des *expériences urbaines* (et non seulement musicales). Une expérience représente une unité descriptive, formée par la relation dynamique entre un organisme et un environnement, et sans *a priori* sur la qualification de l'agent et du patient (entre organisme et environnement) (cf. Dewey, 2005 ; pour une présentation de ce que seraient, à partir de Dewey, des expériences musicales, cf. Pecqueux et Roueff (dir.), 2009). Cela permet ainsi d'être attentif aux processus de façonnement et de structuration réciproques entre eux.

Un premier exemple permet d'approcher la spécificité de ce cadre perceptif. Esther, étudiante de 20 ans suivant un D.U.T. de chimie en alternance, rentre à pied en fin d'après-midi de l'entreprise où elle réalise son alternance, en direction de son domicile. Elle adopte une démarche continue et assurée, sur un rythme rapide et avec un regard orienté vers l'avant, en traversant un territoire peu densément occupé (un quartier résidentiel). Cette posture générale, qui est celle de la marche dans un environnement familier et orientée vers une issue précise et connue, n'est interrompue que par les événements survenant dans l'environnement extérieur. C'est le cas quand un bus, venant de derrière, produit un « spasme » sonore en passant à son niveau ; ou quand un coup de klaxon retentit en provenance de sa gauche, alors qu'elle traverse un passage piéton dont le feu vient tout juste de passer au vert. Elle jette à chaque fois un coup d'œil rapide en direction de l'origine spatiale supposée du bruit. Cet extrait d'entretien est issu de la pause provoquée peu après ces deux ancrages visuels :

> « Quand je traversais, je regardais si y avait des voitures. Ben je suis quand même attentive, quand même. Surtout que j'ai la musique donc je peux pas entendre si on klaxonne ou pas, ou alors quand ça insiste quand même.
> - Donc vous avez l'impression de pas entendre ? Qu'est-ce que vous avez entendu là à part la musique ?
> - Si, j'ai entendu un coup de klaxon, si, j'entends quand même les coups de klaxon. Mais je pense pas que j'entendrais une voiture freiner en fait. C'est vrai que je fais attention. »

Entendre une voiture klaxonner mais ne pas entendre ses émissions sonores plus discrètes, et par conséquent marquer une vigilance envers l'environnement : voilà le point que nous voulons souligner à propos des déplacements urbains des auditeurs-baladeurs. Cela signifie d'abord que le port des oreillettes, associé à la mise en action musicale du mobile, crée un isolement auditif. Cet isolement, technologiquement créé et maîtrisable (comparativement à une déficience auditive physiologique), est réversible. Toujours est-il qu'il place les auditeurs-baladeurs et les autres membres de l'espace public urbain dans des mondes sensoriels en partie différents : ils n'entendent pas tout à fait les mêmes choses. Les auditeurs-baladeurs se placent ainsi délibérément dans une situation de dépaysement sonore urbain.

Des déplacements préoccupés

Pour mieux préciser le cadre perceptif général dans lequel ils évoluent lorsqu'ils réalisent leurs trajets quotidiens, il faut envisager ces mêmes trajets accomplis sans oreillettes. Dans ce cas, un agent utilise activement ses facultés sensorielles pour se focaliser sur certains éléments de son environnement. Mais il se fie également à d'autres capacités sensorielles, car il n'a le plus souvent pas besoin de se focaliser sur tout ce qui est susceptible d'entrer dans son champ perceptif. D'autant plus en cas de déplacement routinier, pour lequel il n'explore ni ne s'oriente dans l'environnement traversé : il a acquis l'habitude du déplacement. Il se fie alors aux capacités périphériques de son appréhension sensorielle du monde. Ce trait, bien connu pour la vision périphérique, peut être prolongé du côté de l'*audition périphérique*. Un agent voit au-delà de ce sur quoi il porte son regard : il perçoit de manière périphérique ce qui se passe autour et au-delà de la page du livre qu'il est en train de lire. De la même manière, il entend au-delà de ce sur quoi il porte son attention auditive : il perçoit de manière périphérique des conversations alentour dans le bus, bien qu'il se concentre sur l'audition des paroles de son voisin avec qui il est en conversation.

La délégation d'une partie de l'appréhension du monde à l'audition et la vision périphériques est ce qui caractérise un *déplacement en mode fiduciaire*[15]. Il est possible de se déplacer ainsi aussi longtemps que de l'imprévu ne fait irruption dans les champs perceptifs, et ne rompt la normalité des apparences. Un déplacement en mode fiduciaire signale, de façon minimale mais symbiotique, la forme que peut prendre l'agencement entre un agent et son environnement.

En cas d'écoute musicale mobile par le biais d'oreillettes, un tel déplacement n'est plus possible de la même manière : la vision périphérique est inchangée, toujours aussi assurée, mais l'audition périphérique n'est plus aussi fiable. En effet, puisque le déplacement en mode fiduciaire a une structure holistique (en tant que résultat de l'agencement entre un environnement et sa saisie périphérique par les différents organes sensoriels), l'absence de confiance dans la fiabilité de l'un des organes

[15] Cf. Quéré, 2007, p. 121-125, qui parle d'« action en 'mode fiduciaire' » (par exemple : l'utilisation d'un outil ou d'un dispositif) quand nous nous fions à certains éléments qui ont fait préalablement l'objet d'une exploration ou d'un apprentissage. A son issue, nous nous sommes formés des habitudes suffisantes pour que le couplage avec l'outil ou le dispositif ne soit plus l'objet d'une attention focale, mais soit « confié au corps, à son sens de l'équilibre et de la bonne posture » (p. 122). Voir aussi sur ce sujet : Thévenot, 1994.

empêche son plein développement. C'est pourquoi les déplacements réalisés par les auditeurs-baladeurs sont préoccupés[16], au moins de façon minimale. Cette préoccupation se traduit par divers comportements sensoriels qui cherchent à compenser le manque de confiance dans la fiabilité de l'audition périphérique, le « doute perceptif » (Austin, 2007)[17] qui en résulte ; notamment, des orientations visuelles qui contrôlent de manière accrue (par rapport au même déplacement sans oreillettes) la normalité de l'environnement (cf. Pecqueux, 2008). C'est ainsi que l'on peut comprendre à la fois les ancrages visuels d'Esther dans son environnement et sa façon d'en rendre compte dans l'extrait d'entretien cité en termes de « faire attention ».

Cela signifie que l'écoute musicale mobile ne conduit pas seulement à des formes d'absence, mais aussi à une vigilance sensorielle particulière de la part des auditeurs-baladeurs. Elle leur permet de gérer au mieux leur présence au monde, qui est actuellement marquée par une déficience auditive. Un peu de la même façon dont les personnes malvoyantes ou malentendantes essayent de « compenser », autant que possible, leur déficience par un usage accru des autres facultés sensorielles (cf. Relieu, 1994). Cette vigilance est d'ailleurs renforcée dans l'environnement urbain, dans la mesure où il est marqué par une profusion de stimulations sensorielles en tous genres. La vigilance sensorielle, qui caractérise la préoccupation des auditeurs-baladeurs pour leur déplacement, fonctionne alors comme un embrayeur de leurs ancrages sensibles dans le monde partagé de l'espace public.

---

[16] Cf. Datchary et Licoppe, *op.cit.*, p. 9. Ce passage s'appuie également sur la description par Goffman de l'oscillation « entre deux états radicalement différents, la tranquillité et la mobilisation » (Goffman, 1973, p. 307), qui figurent une forme d'échelle de notre être à l'espace public, de notre façon de nous y inscrire en visant la tranquillité, c'est-à-dire en veillant à ce que les apparences soient et restent normales (p. 228). Ici, de ne pas se contenter de gérer l'exposition au monde et d'en prévenir les dangers, mais de compenser en quelque sorte une déficience sensorielle, la forme d'alerte est conçue comme préoccupation, plus que comme « mobilisation ».

[17] B. Ambroise et S. Laugier, dans leur introduction de ce livre, commentent la conception austinienne du doute perceptif : « Un doute n'est donc véritablement un doute que s'il a une raison d'être (par exemple, la situation est extraordinaire), c'est-à-dire seulement s'il a également une méthode de résolution (du moins une méthode possible) » (p. 43). Ici, il y a doute perceptif dans la mesure où les circonstances sont extraordinaires (les auditeurs-baladeurs n'entendent pas tous les sons urbains) ; et où ils disposent d'une méthode de retour à des circonstances plus ordinaires (l'arrêt de la musique).

La préoccupation dont il est question n'est pas une vigilance de tous les instants ; en effet, les auditeurs-baladeurs continuent à se déplacer en partie en se fiant à leur attention périphérique, en raison des habitudes qu'ils se sont formés vis-à-vis des activités qu'ils mènent actuellement. Des habitudes vis-à-vis du déplacement, qui est quotidien ; mais aussi des habitudes vis-à-vis de leur écoute musicale mobile. En effet, les membres de notre échantillon mènent tous une carrière d'auditeurs-baladeurs depuis plusieurs années, le plus souvent depuis les baladeurs à cassettes. Ils ont ainsi acquis, au fil des années, des habitudes d'action et de perception qui passent par une disponibilité sensorielle pour l'environnement traversé comme pour les activités qui y sont menées. Selon la théorie pratique de la distribution de leur attention qu'ils développent tous, ils peuvent écouter de la musique et faire autre chose en même temps – c'est aussi, nous l'avons souligné *supra*, un élément de compréhension de leur attachement à l'écoute musicale (plutôt qu'à une autre activité solitaire en public). Cela leur permet de comprendre que, même s'ils cherchent à se « déconnecter » du monde environnant (de leur journée de travail, de la promiscuité des transports en commun aux heures de pointe, etc.) par l'écoute musicale, ils veillent aussi à la bonne gestion de leur présence dans le monde. Par exemple, l'écoute les pousse à développer une attention particulière pour des passages potentiellement critiques de leurs trajets : ainsi des passages piétons, pour lesquels tous se disent très vigilants. Leur ancrage dans l'espace public est donc pour eux une préoccupation régulière, qui les conduit à modifier légèrement leurs comportements habituels (sans musique).

Ainsi émerge la façon dont les auditeurs-baladeurs règlent leurs déplacements urbains quotidiens : en faisant fond sur leur habitude de ce déplacement en musique, c'est-à-dire en faisant fond à la fois sur une attention périphérique, et sur une forme de vigilance qui s'exprime dans la capacité à saisir voire anticiper les dangers, alertes et autres nécessités de coordination avec les co-présents. C'est en ce sens que nous parlons de *déplacements préoccupés*, et d'une préoccupation qui se porte précisément sur le déplacement et sa réussite.

LES ANCRAGES PONCTUELS OCCASIONNES PAR DES PRISES AUDITIVES

Ce cadre général posé, il est possible de décrire plus précisément les déplacements en musique des auditeurs-baladeurs. Ces descriptions sont organisées autour des ancrages sensibles qu'ils actualisent et qui représentent

autant de parenthèses, plus ou moins longues et intenses, dans le cours de l'activité d'écoute musicale au profit de celle de déplacement urbain – autant d'embrayages entre les activités menées simultanément. Les différents ancrages envisagés sont tous issus de sollicitations sonores de l'environnement, pour plusieurs raisons : 1/ parce que les études de Gibson et ses collègues, et plus largement les travaux de sociologie urbaine, sont dominés par la dimension visuelle. 2/ De plus, dans le cas de l'écoute musicale mobile, ce sont les événements sonores qui posent problème car leur perception est incertaine, du fait de la perte de confiance dans la fiabilité de l'audition périphérique. 3/ Enfin, les sons possèdent des caractéristiques propres qui rendent leur observation en situation particulièrement intéressante : surtout, le fait qu'ils soient perçus comme des événements (et non comme des qualités, à l'instar des perceptions visuelles)[18].

Au premier niveau qui nous retient, les ancrages sont occasionnés par les prises (*affordances*), présentes et actives dans l'environnement. En effet, dans ce cadre d'expérience urbaine entre un auditeur-baladeur et l'environnement urbain traversé, il arrive que ce dernier fasse plus qu'offrir des opportunités pour des perceptions : qu'il s'impose aux agents, leur impose d'activer une perception, et sollicite une action de leur part. C'est typiquement le cas quand se produit un bruit soudain : il fait alors, le plus souvent, actionner une orientation visuelle en direction de ce qui frappe ainsi directement l'audition, jusqu'à perturber plus ou moins durablement l'écoute musicale par un effet de « masque » sonore (Augoyard et Torgue, 1995, p. 78-85).

Avec l'audition, ce ne sont pas les mêmes types d'affordances qui sont impliquées qu'avec la vision, pour laquelle fonctionne très bien l'exemple classique de la boîte aux lettres que je découvre et dont je me sers alors que j'ai une lettre à poster. Avec l'audition, il est plutôt question de ce que Gibson appelle les « affordances des événements » (Gibson, 1979, p. 102), mais qu'il n'a que peu explorées dans la mesure précisément où il se focalise sur la perception visuelle et non auditive. Ces affordances signalent la survenue d'événements, qui peuvent amener l'agent à réaliser une action : par exemple, l'évitement d'un objet approchant. Les prises auditives comme

[18] Pour Dewey (2005, p. 278), « Les sons sont toujours des effets ». Dans une perspective similaire, Casati et Dokic (1994, p. 6) parlent de la « nature événementielle des sons », qui « sont normalement perçus et reconnus comme des *événements* et possèdent un aspect dynamique constitutif » ; et pour Ingold (1993, p. 162), il est question d'entendre les activités. Pour une présentation générale des caractéristiques propres au sonore, cf. Augoyard, 1991.

les coups de klaxon sont toujours des affordances dans la mesure où, d'une part, elles émanent de l'environnement ; et où, d'autre part, elles peuvent conduire celui qui y est exposé à agir de manière particulière (par exemple : s'arrêter de traverser pour laisser passer la voiture qui klaxonne).

Coups d'oreilles après une audition

Les ancrages d'Esther dans le monde partagé de l'espace public, peuplé en l'occurrence de bus produisant des « spasmes » sonores et de voitures klaxonnant (cf. *supra*), ces ancrages accomplis par le biais de regards, fournissent des exemples typiques de la façon dont l'environnement urbain peut se rappeler à l'attention des auditeurs-baladeurs absorbés dans leur écoute musicale. L'hésitation d'Esther à se remémorer l'audition du coup de klaxon, dans l'extrait d'entretien cité, signale que les coups d'œil portés en direction de bruits soudains dans l'environnement sont très rapides, à peine perçus. Ils servent, après un tel bruit, à vérifier la normalité des apparences[19]. Une fois cette vérification accomplie, et si les apparences ne nécessitent pas une enquête interprétative particulière pour être catégorisées, les auditeurs-baladeurs retournent à leur cours d'activité précédent[20].

Plus précisément, à la différence de la vision périphérique qui se contente de vérifier indirectement la normalité des apparences, le coup d'œil est un regard focalisé, dont la saisie accomplit à la fois cette vérification de manière directe, et la catégorisation de ce qui est ainsi scruté rapidement. Cette dernière consiste en une saisie typifiante de l'origine supposée d'un bruit, afin de mesurer les éventuelles conséquences pour soi du bruit ; par exemple : l'audition d'une sirène qui amène à laisser passer un véhicule de secours. Ainsi peut-on caractériser les prises auditives de l'environnement, qui sont des affordances d'événements. La durée du coup d'œil dépend de la capacité de l'auditeur-baladeur à catégoriser le bruit comme « sans conséquence » pour lui et son déplacement. En ce sens, la perception représentée par le coup d'œil est bien une action, dans le cours d'expérience dans lequel elle prend place.

---

[19] Cf., sur le coup d'œil, Sudnow, 1972 ; et son commentaire par Quéré et Brezger (1993), qui croisent l'analyse de Sudnow avec la préoccupation de Goffman pour la normalité des apparences et son contrôle (cf. *supra* note 16 et Goffman, 1973, p. 227sqq).

[20] Cf. Goffman, 1973, p. 234 : « On peut considérer comme un fait général que l'individu s'oriente momentanément vers tout événement qui pourrait se révéler une source d'alarme ; et, s'il ne parvient pas à en établir immédiatement l'innocuité, il prolonge son orientation jusqu'à ce que la question soit résolue ».

Autre exemple : Blaise, cadre de 38 ans, rentre en milieu d'après-midi de son travail en empruntant la ligne de métro 14 depuis la B.N.F. jusqu'à la Gare Saint-Lazare, où il prend un train de banlieue. Arrivé dans le métro, il s'assied sur une place disponible dans la rame et se met à lire un journal (un quotidien gratuit glané le matin à Saint-Lazare), alors qu'il écoute de la musique depuis son arrivée devant la station de métro. Lors du cinquième arrêt du train, il ne manifeste aucun mouvement malgré des déplacements de voyageurs autour de lui. Il poursuit sa lecture en hochant de la tête en rythme avec la musique qu'il écoute, et qu'il apprécie particulièrement ; après une chanson de Manu Dibango écoutée à deux reprises, c'est un classique de Miles Davis : « c'est ce son-là qui m'envoûte », précise-t-il lors de la pause-entretien consécutive. A la fin de cet arrêt en station, lors du retentissement de l'avertisseur sonore de fermeture automatique des portes, il s'arrête de hocher de la tête, quitte sa lecture en relevant la tête et jette un coup d'œil rapide en direction de l'entrée de rame devant lui, où se trouvent les portes. Après ce regard, il reprend et la lecture et le hochement de tête. Au sixième arrêt, le même schéma se produit ; il profite de l'interruption de sa lecture pour tourner une page du journal, avant de reprendre également et la lecture et le hochement de tête.

Lorsque la question de savoir s'il avait entendu les avertisseurs sonores est évoquée plus tard lors de la pause, il répond : « Oui, ça s'entend mais honnêtement ça m'est indifférent ». C'est un bruit routinier dans son trajet, suffisamment fort et soudain pour interrompre « l'envoûtement », mettre entre parenthèses l'absorption dans la musique (et à un moindre degré dans la lecture, qu'il juge alors secondaire) et provoquer parfois un rapide coup d'œil (il ne l'a pas fait à chaque occurrence). Et un bruit routinier auquel il apporte une réponse et un traitement routinisés : à peine un événement dans son trajet, qu'il n'évoque après coup que rapidement, et en réponse à une question à ce propos.

Cet exemple montre que les événements dans l'environnement traversé, tels les bruits soudains, n'occasionnent pas systématiquement des réponses perceptives de la part des auditeurs-baladeurs. Notamment quand l'écoute musicale (c'est le cas avec Blaise) est vécue comme une expérience heureuse ; et notamment quand les bruits sont des occurrences routinières et qui ne sont pas susceptibles de concerner directement l'agent, d'engager son exposition au monde. C'est la différence entre le coup de klaxon et l'avertisseur sonore de fermeture automatique des portes : dans le dernier cas, la préoccupation n'a aucune raison de se transformer en alerte.

L'absence de réponse systématique aux prises auditives de l'environnement est d'autant plus marquée en cas de son moins frappant, comme l'audition de la voix préenregistrée signalant le nom de la station desservie avant chaque arrêt. De tels sons sont identifiés, catégorisés car connus (familiers) ; c'est moins leur source et la vérification de la normalité des apparences qui est recherchée par le coup d'œil que les conséquences, attendues, des sons. Ces derniers permettent de se situer dans le cours du trajet, et ils indiquent une réorganisation à venir de l'occupation de la rame. De telles prises agissent moins directement qu'en cas de bruit soudain ; mais leur saisie a également pour effet d'occasionner un ancrage sensible ponctuel dans le monde partagé de l'espace public.

LES ANCRAGES OCCASIONNELS DIRIGES VERS LA REUSSITE DU TRAJET

Une autre forme d'audition d'affordances des événements, provoquant une réorganisation des activités (perceptives), est représentée par les événements auditifs qui sont jugés pertinents à entendre en raison des informations potentiellement importantes qu'ils contiennent pour les auditeurs-baladeurs. Comparativement, le bruit soudain n'était pas en lui-même digne d'être entendu : il nécessitait seulement une perception rapide afin de vérifier la continuité de la normalité des apparences après le bruit. La potentialité de pertinence de ce nouveau son est suffisamment grande pour occasionner une rupture dans la continuité recherchée de l'écoute musicale, typiquement par un retrait d'oreillette(s), typiquement du fait de l'audition d'une annonce collective dans les transports en commun.

Le retrait d'oreillette(s) correspond à une écoute focalisée de l'environnement sonore, que par analogie avec le coup d'œil identifié par Sudnow, nous qualifions de *coup d'oreille*. Sa durée dépend de la pertinence des informations qui commencent à être entendues. Si l'annonce porte sur un élément connu, déjà entendu (une station non desservie en raison de travaux, l'arrivée du train de banlieue à son terminus, etc.), l'oreillette est rapidement réinstallée, et l'écoute musicale reprend de manière focale. Si au contraire l'annonce concerne une modification du trajet projeté ou habituel, le coup d'oreille se prolonge jusqu'à la fin de l'annonce (ou des informations pertinentes)[21].

[21] La définition des annonces collectives comme potentiellement pertinentes contraste avec celle des autres usagers des transports en commun, qui les fréquentent sans musique. Ils

Coups d'oreille en direction d'informations potentiellement pertinentes

Victoire, jeune laborantine de 22 ans travaillant à Neuilly (94) alors qu'elle habite chez ses parents à Villepinte (93), réalise un long trajet quotidien qu'elle commence très tôt le matin. Son trajet retour, en milieu d'après-midi, est l'occasion pour elle de se reposer en musique, jusqu'à s'assoupir parfois. Ce jour-là, après une première partie de voyage en métro, elle s'assied dans le R.E.R., à côté d'une fenêtre dans un petit compartiment ouvert de quatre places et entièrement occupé. Avant le premier arrêt, elle pose la tête contre la fenêtre et ferme les yeux. Elle les rouvre rapidement lors de l'arrêt, et vérifie les changements qui s'opèrent dans son voisinage immédiat ; puis elle les referme et commence à s'assoupir. Lors de la pause à la fin du trajet, elle affirme s'être endormie à peu près à ce moment. Au sixième arrêt du train, elle ne marque pas le moindre mouvement, malgré le bruit soudain d'avertissement de fermeture automatique des portes. A l'arrêt suivant, le même bruit soudain et toujours pas de mouvement, jusqu'au début d'une annonce collective : sans ouvrir les yeux, elle retire l'oreillette droite et écoute l'annonce, qui concerne la direction du train et les gares desservies. Avant la fin de cette annonce qui, après audition, ne contient pas d'informations pertinentes, elle remet l'oreillette et poursuit son assoupissement – tout en profitant de ce réveil partiel pour réaliser, peu après, une manipulation sur les commandes musicales du kit mains libres (son mobile est rangé dans son sac à main).

Victoire a été sortie de son assoupissement par l'audition d'informations potentiellement pertinentes, non par les nombreux bruits soudains. Ces observations montrent que le coup d'oreille remplit une pertinence pratique semblable au coup d'œil : vérifier la continuité de la normalité des apparences. Par un coup d'œil : contrôler visuellement la normalité de la source d'un bruit et de ses conséquences ; par un coup d'oreille : vérifier par l'écoute focalisée d'informations potentiellement pertinentes la continuité du trajet projeté. La durée du coup d'oreille dépend du temps nécessaire pour catégoriser l'annonce comme non pertinente pour son propre trajet ; ou pour

---

relèguent en général les annonces au rang de « bruit », dans la mesure sans doute où, d'une part, leur catégorisation de la pertinence ou non de l'annonce est plus rapide que pour les auditeurs-baladeurs, car elle est accomplie sans médiation (retrait d'oreillette ou diminution du volume sonore) ; et où, d'autre part, ils ne peuvent masquer ce bruit par une écoute musicale. C'est aussi en ce sens que les expériences des auditeurs-baladeurs gagnent à être conçues comme des formes de dépaysement sonore urbain : puisque la définition de la pertinence des informations de l'environnement n'est pas la même que celle des autres membres de l'espace public urbain.

catégoriser le type de réorganisation du trajet que l'annonce occasionne. La forme d'écoute focalisée qu'est le coup d'oreille crée une modification de la hiérarchisation de l'attention auditive des auditeurs-baladeurs, par embrayage entre focalisation et saisie périphérique (ou subsidiaire, cf. Polanyi, 1974) : l'oreille se focalise sur les informations, tandis que la musique passe à l'arrière-plan[22].

Des gestes expressifs pour signaler un ancrage auditif invisible

Il arrive qu'un coup d'oreille soit actionné sans retrait d'oreillette(s), en raison d'un volume sonore d'écoute musicale suffisamment faible pour permettre d'entendre distinctement l'événement auditif dans l'environnement. En continuant à se référer à la situation d'annonce collective dans les transports en commun : avec ce type d'ancrage auditif invisible, quand l'information délivrée par l'annonce conduit à une réorganisation du trajet des voyageurs, il peut alors être socialement important pour l'auditeur-baladeur d'accomplir les gestes signalant aux co-présents que l'information a bien été entendue. Grâce à ces gestes expressifs (d'exaspération, de dépit, de connivence dans l'exaspération, etc.), il rend manifeste qu'il était disponible pour l'annonce : qu'il participait bien au même monde auditif que les autres passagers, dans lequel les perturbations dans les trajets sont parfois collectivement sanctionnées.

Delphine, 31 ans, responsable de paie dans l'industrie, se rend vers 9 heures du matin de son domicile (Nanterre, 92) à son travail (Rueil-Malmaison, 92) : cinq minutes à pied, dix en R.E.R., puis cinq encore à pied. Dans le train, ce matin-là, elle prend place sur le deuxième strapontin en entrant dans le wagon. Elle poursuit la lecture d'un journal débutée sur le quai en attendant le train ; c'est un quotidien gratuit récupéré en entrant dans la station de R.E.R. Une fois l'article lu, elle survole rapidement les autres pages du journal, puis le range dans son sac à main : elle a pour habitude de finir la lecture pendant sa pause-déjeuner, et de se contenter, dans le train, d'écouter ses chansons préférées (la faible mémoire de son mobile la

[22] Cela met en évidence, même en cas d'audition périphérique moins fiable comme avec l'écoute musicale mobile, la capacité auditive à trier la pertinence des informations sonores de l'environnement (cf. Pecqueux, 2009b). De telles conclusions sont proches de celles dressées à propos de « l'effet cocktail-party » (cf. Cherry, 1953), à savoir la capacité à entendre une information pertinente dans un environnement bruyant (comme celui d'une réception), et alors qu'on est soi-même absorbé dans cet environnement et dans les activités qui lui sont associées.

contraint de sélectionner moins de dix titres musicaux dans sa discothèque pour ses déplacements quotidiens). Elle réalise quelques coups d'œil rapides alentour, particulièrement vers l'extérieur, puis dans l'entrée de rame au cours du premier arrêt, alors que de nouveaux passagers entrent. Elle se met ensuite à accomplir des gestes en phase avec le rythme de la musique : elle bat la mesure en tapotant la pointe de son pied contre le sol ; puis en tapotant son pouce droit contre son avant-bras gauche, alors que ses bras sont croisés ; enfin en hochant la tête de manière de plus en plus prononcée. Elle est manifestement absorbée dans l'écoute de ses chansons préférées.

Elle interrompt cet engagement corporel dans son écoute musicale par la recherche d'un objet dans son sac ; au même moment, une annonce collective retentit : « Exceptionnellement, il n'y aura pas d'arrêt en gare de Rueil-Malmaison ». Une rumeur de protestations s'entend dans la rame ; Delphine dirige alors un sourire de dépit dans la direction de l'assemblée des voyageurs. Elle signale ainsi son audition de l'annonce, et le fait qu'elle est également concernée en tant que « passagère devant s'arrêter à Rueil-Malmaison ». Elle porte ensuite un regard vers l'extérieur et reprend son hochement de tête, alors que les passagers autour d'elle conversent à haute voix à propos de l'événement. Elle s'interrompt quand intervient une nouvelle annonce collective qui annule la précédente. Lors de la pause finale, nous évoquons cet épisode :

> « Vous les avez entendues [les annonces] ?
> - Ouais, très bien. Le son était pas super fort et c'était une chanson douce (…)
> - Est-ce que vous avez entendu des choses à part les annonces ?
> - La dame qui râlait à côté de moi, 'ah ben comment on va faire si ça s'arrête pas, nanana nanana'
> - Et les trois personnes qui étaient au-dessus de vous, vous les entendiez discuter ou pas ?
> - J'ai entendu… discuter, non, par contre j'ai entendu quand il a fait l'annonce qu'on s'arrêterait bien à toutes les stations, la dame qui disait 'bon ben alors ça a dû être une erreur', donc c'est tout, non sinon je fais pas attention aux conversations. »

On comprend, avec la mise en série des observations et des commentaires, que Delphine a pu entendre les deux annonces sans retrait d'oreillette, en raison de son écoute à ce moment-là d'une chanson calme (pour lesquelles elle a tendance à diminuer le volume sonore). On comprend encore qu'elle a signalé par un sourire de dépit son audition de la première annonce, celle problématique pour le trajet de nombreux passagers dans la rame dont elle. Elle a également été auditivement exposée aux commentaires de sa voisine

qui ont immédiatement suivi ces annonces, mais n'a pas entendu les autres conversations dans le wagon, plus lointaines. Elle était retournée dans son engagement musical entre temps (par reprise du hochement de tête), et ces conversations n'allaient rien changer à sa situation nouvelle, qui avait déjà été arrêtée : « On s'arrête à la station d'après et puis on reprend le R.E.R. dans l'autre sens » (extrait de l'entretien).

Cet exemple montre qu'il est socialement important pour un auditeur-baladeur, dans certaines circonstances, de manifester son appartenance de membre du collectif occasionné en situation dans l'espace public urbain. Les circonstances en question, dans le cas examiné, sont à la fois les protestations de la part des co-présents, et l'absence de retrait d'oreillette (qui aurait signalé publiquement l'audition de l'annonce). Rendre manifeste son appartenance au collectif des passagers concernés passe alors, comme le fait Delphine, par l'actualisation d'un geste expressif en direction des autres membres. Le geste vient en quelque sorte commenter l'audition de l'annonce : la signaler, et associer son auteur aux protestations.

RYTHMER LES DEPLACEMENTS URBAINS EN MUSIQUE

L'attention des auditeurs-baladeurs est organisée par un ensemble de facteurs qu'il est désormais possible de démêler un peu plus précisément. L'environnement urbain joue un rôle prépondérant : la saisie perceptive de ses prises auditives (notamment les affordances des événements) peut occasionner une réorganisation de la structure de l'attention, et par là des activités, parmi celles menées simultanément. Mais aussi, les musiques écoutées forment un autre facteur déterminant, notamment selon que les musiques sont déjà connues ou à découvrir, appréciées ou non, appariées à la situation et aux activités (par exemple, au cours d'une lecture absorbante, « tout » ne peut pas être écouté), etc. Et notamment si le choix de l'ordre de lecture des pistes musicales est délégué à l'artefact : la possibilité d'écoute en mode de lecture aléatoire (fonction dite *shuffle* ou *random*) ayant fait en partie le succès des baladeurs numériques. Ainsi est-il possible, à partir de ces deux facteurs centraux, de souligner une *organisation rythmique des déplacements urbains en musique*, en fonction des musiques écoutées et de l'environnement traversé – organisation rythmique qui fait se succéder de manière séquentielle phases d'ancrages dans l'espace public urbain et phases d'engagement dans l'écoute musicale –, et parfois en fonction des rythmes même des musiques écoutées.

Pour ce qui est de la réorganisation des activités consécutive à un coup d'œil, un coup d'oreille, ou encore à des gestes expressifs en direction des co-présents, elle est généralement momentanée : une fois vérifiée et catégorisée la normalité des apparences de l'environnement (malgré l'événement sonore à l'origine de l'ancrage), l'écoute musicale (et la lecture, etc.) peut reprendre. On vient de le voir avec Delphine qui reprend son engagement dans l'écoute musicale (par un hochement de tête), malgré l'audition d'une annonce modifiant son trajet. Cette réorganisation est également susceptible d'être plus durable, voire d'entraîner l'arrêt de certaines activités : éviter une collision, arrêter la musique pour discuter avec l'ami rencontré, etc. Une telle structure d'enchaînement des activités est proche de celle identifiée par Emanuel A. Schegloff à partir d'un *« body torque »* (Schegloff, 1998). Schegloff caractérise ainsi le moment où un individu est engagé dans plus d'une activité, et le manifeste par une orientation corporelle divergente entre celle du cou et celle de la taille. Ce phénomène est marqué par une succession de positions : une position de départ (*« home position »*), qui caractérise l'engagement initial : par exemple, tout le corps dirigé vers l'individu avec qui on est en conversation ; un *« body torque »*, c'est-à-dire l'instabilité corporelle entre deux engagements : la taille ne bouge pas, au contraire du cou qui s'oriente vers un événement latéral ; enfin, le retour à la position de départ ou l'adoption d'une nouvelle position, en fonction de l'engagement choisi.

La réorganisation des activités à partir des orientations perceptives lors de l'écoute musicale mobile adopte une structure similaire mais moins visible, moins corporellement expressive – surtout en cas de diminution du volume sonore ou de coup d'oreille sans retrait d'oreillette. De plus, ce qui est réorganisé peut n'être que l'attention et par ricochet les activités, pour lesquelles le corps n'est pas forcément ni particulièrement expressif non plus (écoute musicale, mais aussi lecture, etc.). C'est pourquoi il est plus juste de noter cette *torsion* de *sensorielle*. Celle-ci est sans doute caractéristique des diverses activités solitaires en public, dans la mesure où leur accomplissement entraîne une mise entre parenthèses de l'appartenance de membre de l'espace public. Les ancrages sensibles ont pour conséquence à la fois de suspendre cette mise entre parenthèses, et de manifester le travail des agents s'adonnant à des activités solitaires en public pour « faire être membre de l'espace public urbain » (en adaptant une formule de Sacks, citée in Thibaud, 2002).

Ces premières formes de redistribution des activités en cours nous amènent à parler d'une organisation séquentielle des activités, à partir des ancrages

sensibles dans le monde partagé de l'espace public. Cela signifie qu'il arrive que les ancrages organisent plus durablement et plus radicalement les activités. Voire, qu'ils rythment véritablement les expériences urbaines, par la succession de phases d'ancrages dans le monde et d'engagement dans les activités solitaires en public. Se trouvent ainsi réglées à la fois la périodicité respective de ces phases, et l'attention accordée aux diverses activités, en fonction du système formé par l'engagement dans l'écoute musicale et la nécessaire attention à la réalisation du déplacement urbain, et selon des critères changeants. Il faut encore noter que cette organisation séquentielle, rythmique des activités est occasionnée dans le cadre d'un environnement traversé qui est urbain (c'est-à-dire saturé de sollicitations sensibles : publicités, enseignes, trafic, travaux, co-présents…) ; dans le cadre d'une mobilité qui accroît ce trait, en occasionnant le continuel changement de cet environnement (par exemple, sur le plan visuel, l'alternance « jour »/« nuit » lors des traversées de tunnels par un train – cf. à ce propos le texte de Julien Figeac dans ce volume) ; et dans le cadre de la perte de confiance en la fiabilité de l'audition périphérique, caractérisant le cadre perceptif général des auditeurs-baladeurs.

La succession des phases d'engagement dans la musique et d'ancrage dans la ville

1/ Parmi les critères changeants réglant la succession des phases d'engagement dans les activités et d'ancrages sensibles dans le monde, un premier est lié à des formes de planification des trajets routiniers, en fonction des activités à mener et des environnements traversés. Ainsi Clément, contrôleur aérien technophile de 24 ans, alors qu'il se rend de son domicile au lieu de travail de sa petite amie : il organise ses activités en fonction des lignes de métro empruntées et de leur durée respective. La première partie, la plus longue (25 minutes), dans la ligne 12, est consacrée à des interactions intenses avec son mobile. Successivement, il classe dans des dossiers les fichiers musicaux qu'il vient de transférer, envoie un SMS à son amie pour lui confirmer son arrivée, planifie deux tâches sur son agenda, enfin lit sur l'écran les titres des chansons qu'il écoute. Il produit les apparences manifestes de l'absorption dans ces diverses activités, notamment en se penchant de plus en plus vers son mobile alors qu'il est assis, les coudes sur les genoux et le mobile tenu des deux mains. Pour la seconde partie du trajet, moins de dix minutes dans la ligne 14, il range son téléphone dans une poche de son pantalon et n'y touche plus. Il s'assied sur un des sièges latéraux qui placent les passagers à la perpendiculaire des sens de circulation, et balaie

régulièrement du regard la rame et ses occupants depuis ce poste d'observation privilégié. Il apprécie d'ailleurs la ligne 14 pour la visibilité qu'elle offre depuis ces places latérales, vers l'avant et l'arrière du train (puisqu'elle est formée d'un seul wagon entièrement ouvert). Le trajet plus court dans une ligne aux prises visuelles particulières (et particulièrement bruyante : c'est aussi parce qu'il n'entend presque plus sa musique qu'il ne peut s'engager dans son écoute) favorise les ancrages dans le monde partagé de l'espace public ; tandis que le trajet plus long dans une ligne « classique » l'incite davantage à s'absorber dans les diverses activités qu'il avait à mener au cours de ce trajet.

Mais c'est aussi au moment où il délaisse les activités sur / avec son mobile qu'il s'engage plus avant dans l'écoute musicale, notamment en ne déléguant plus à l'artefact le choix des chansons. Il les sélectionne désormais soigneusement, en passant celles considérées comme non adaptées à la portion de trajet actuelle (par exemple : une chanson au rythme trop « énergique », alors que le bruit ambiant dans la ligne 14 est déjà gênant), jusqu'à souligner à propos des « Lacs du Connemara » (M. Sardou, 1981) combien cette chanson est appariée à sa marche non pressée dans les couloirs d'une galerie marchande de la Gare de Lyon. Comme si l'engagement dans la musique était d'autant plus intense qu'il ne réalisait pas d'autre activité absorbante par ailleurs – mise à part la marche dans un environnement calme.

2/ Le deuxième critère est le plus fréquent et le plus général : les ancrages sensibles y fonctionnent comme des retours réguliers dans l'espace public à partir d'une absorption initiale dans les activités solitaires en public. Ainsi se trouve réaffirmée tout aussi régulièrement la qualité de membre de l'espace public, plus manifestement que par la seule attention périphérique (qui est la modalité discrète par laquelle ces agents restent conscients de leur environnement tout au long de l'absorption dans les activités solitaires). En outre des événements dans l'environnement, les contacts réguliers avec le monde peuvent aussi être scandés suivant les activités menées. Par exemple, Blaise mêle à chaque fois (lors des trois trajets suivis) écoute musicale et lecture. Il est souvent en phase de découverte musicale : selon ses termes, certains rythmes (notamment : du « jazz énergique ») l'« envoutent » plus que d'autres, qui sont jugés inadéquats pour ses trajets et sont remplacés dès le retour à la maison par d'autres musiques. Concernant la lecture, et en suivant à nouveau ses catégories : son attention est superficielle pour des contenus qu'il définit comme pauvres (par exemple, les quotidiens gratuits) ; elle est plus focalisée pour les journaux engagés politiquement qu'il achète

régulièrement, comme « Jeune Afrique L'intelligent » ou « Libération ». C'est alors le système formé par la conjonction entre musiques et lectures qui règle la rythmicité selon laquelle se succèdent ancrages sensibles et absorption dans les activités : plus rapide avec « musique inadéquate / journaux pauvres » ; plus lente avec « musique envoutante / journaux engagés ».

3/ Un troisième critère est lié au type d'exposition au regard d'autrui que l'environnement traversé induit lors d'un engagement musical intense, accompagné des gestes le caractérisant. Cela se remarque à travers les différences de comportement des auditeurs-baladeurs (spécialement lorsqu'ils accompagnent leur écoute musicale par des gestes en phase avec le rythme de la musique), entre les arrêts en station et les déplacements de leur mode de transport. En effet, tandis qu'ils accomplissent ces gestes lors des mouvements des transports collectifs dans lesquels ils sont embarqués, nombreux sont ceux qui marquent systématiquement une pause dans ces gestes lors des arrêts en station. Or, à ce moment, les passagers entrants sont dans une phase d'orientation, qui peut les amener à balayer du regard l'ensemble de l'espace. De plus, leur arrivée (comme le départ des sortants) peut nécessiter des mouvements de la part des auditeurs-baladeurs, comme retirer sa jambe étendue en travers de l'entrée de wagon ou se pousser. A contrario, quand le train est en mouvement, les autres passagers sont supposés être eux-mêmes pris dans une activité : ils sont supposés ne pas avoir à observer les passagers, et rester immobiles à leur place. Ainsi, le type d'exposition au regard d'autrui, et le type de disponibilité qu'il peut être requis de lui manifester, pourraient expliquer cette différence récurrente dans l'accomplissement des gestes en phase avec le rythme de la musique ; et auraient comme autre conséquence de rythmer la succession des ancrages dans le monde et de l'engagement dans l'écoute musicale. En effet, parallèlement à l'arrêt des gestes, ils saisissent les arrêts en station comme autant d'occasions pour actionner des coups d'œil en direction de l'assistance environnante, du quai ou des panneaux indicateurs du nom de la station atteinte.

4/ Un dernier critère s'apparente à ce que Pascal Amphoux appelle des « donneurs de temps » (Amphoux, 1988) : il s'agirait alors de donneurs d'ancrages, à savoir des repères prélevés au sein des activités et rythmant les ancrages sensibles dans le monde partagé, donc également les engagements dans les activités. En effet, le retour périodique (mais non forcément régulier) d'une prise particulière au sein des activités dans lesquelles s'engagent les auditeurs-baladeurs fournit une occasion pour un ancrage

dans le monde : par exemple, un changement de page de lecture ou de piste musicale. Se trouve ainsi réalisée une scansion rythmique de la présence dans le monde : comme un rythme parallèle à celui de la musique. Par exemple, lors d'une lecture absorbante en musique, un auditeur-baladeur peut passer de longues séquences sans relever la tête ; et profiter de chaque changement de page pour actionner un coup d'œil dans l'environnement direct. Un autre donneur d'ancrages peut être la succession des pistes musicales, puisque le format mp3 implique un « blanc » entre celles-ci. Pour Delphine, dont le mobile ne permet pas une écoute en continu des différentes pistes, un des donneurs de ses ancrages dans le monde (qui sont aussi auditifs puisque la musique est stoppée) est représenté par les manipulations musicales rendues obligatoires : recherche de la nouvelle piste et remise en lecture. Dans ce type de cas, l'environnement est jugé digne d'orientations perceptives périodiques, mais ce sont des repères prélevés dans les activités solitaires menées qui les rythment.

CONCLUSION

Les descriptions ethnographiques réalisées, à partir d'une perspective écologique focalisée sur les activités perceptives des auditeurs-baladeurs, inclinent à s'éloigner de l'image de la bulle intimiste, au profit d'une mise en évidence de la succession des séquences d'engagement dans les activités et d'ancrages sensibles dans le monde partagé de l'espace public. Ainsi, les agents accomplissant des activités solitaires en public lors de déplacements urbains sont compris comme embarqués à la fois dans ces activités et dans la ville : ils réalisent ainsi de pleines expériences urbaines, en continuant à figurer comme membres de l'espace public urbain. Ce trait ressort de leur préoccupation, manifestée par des ancrages, voire par la réorganisation des activités menées simultanément. Et ces expériences urbaines sont également musicales, dans des proportions changeantes (en fonction de l'engagement respectif dans les diverses activités menées simultanément) ; mais quel que soit cet engagement, elles sont toujours centralement musicales, dans la mesure où les musiques écoutées, l'attachement à cet objet goûté en situation de mobilité urbaine contribuent à déterminer pour partie l'organisation des activités.

Cela dit, du fait que les activités en question sont avant tout perceptives et peu expressives, les analyses faites reposent sur des éléments ténus qui doivent souvent, pour prendre consistance, associer observations et extraits d'entretiens. Se révèle alors tout l'intérêt de la méthode d'enquête

ethnographique retenue, associant ces deux types de données. Ce n'est que par les allers et retours entre les comportements des auditeurs-baladeurs et les verbalisations de leurs expériences, qu'il est possible de décrire avec précision leurs ancrages, leurs déplacements préoccupés, etc. Ce n'est en outre qu'en prenant appui, lors des pauses-entretiens, sur les comportements observés, qu'il est possible d'opposer des repères précis (tel bruit, tel mouvement de voisin…) aux fins de non-recevoir souvent adressées au sociologue curieux de leur appréhension de l'environnement urbain (« je n'ai pas fait attention, j'étais dans ma musique / ma lecture »), et faire ainsi remonter la réelle attention à l'environnement et ses modalités concrètes de réalisation.

La méthode des trajets (post-)commentés conditionne aussi en partie le but assigné à l'enquête, à savoir suivre l'accomplissement croisé entre écoute musicale et déplacement urbain. Pour ce type d'objets, c'est souvent la seule activité solitaire qui est soulignée, et non son accomplissement public, dans la mesure où elle est considérée comme l'activité centrale, voire la seule, alors que nous avons montré que ce n'est pas toujours le cas. La méthode d'enquête employée, en amenant à se focaliser sur les diverses activités perceptives accomplies en situation, permet de ne pas statuer a priori sur la hiérarchie entre les activités : de décrire cette hiérarchie à l'œuvre, de la voir s'actualiser différemment en fonction des situations. C'est alors le caractère réellement situé et mobile de l'écoute musicale des auditeurs-baladeurs qui émerge, ce qui permet de mieux comprendre leur attachement à cette activité solitaire menée en public.

REFERENCES

AMAR G. (1993), « Pour une écologie urbaine des transports », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 59-60, p. 141-151.

AMPHOUX P. (1988), « Les donneurs de temps », *Temporalistes*, n° 8, p. 25-26.

AUGOYARD J.-F. (1991), « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », *Le débat*, n° 65, p. 51-59.

AUGOYARD J.-F. et TORGUE H. (1995), *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Ed. Parenthèses.

AUSTIN J.L. (2007), *Le langage de la perception*, trad.fr. Gochet P. revue par Ambroise B., introduction par Ambroise B. et Laugier S., Paris, Vrin.

BULL M. (2000), *Sounding out the city. Personal stereos and the management of everyday life*, Oxford, Berg.

CASATI R. et DOKIC J. (1994), *La philosophie du son*, Nîmes, Ed. J. Chambon.

CHERRY C. (1953), « Some experiments on recognition of speech, with one and with two ears », *Journal of the Acoustic Society of America* n° 25, p. 975-979.

COHEN I.J. (2008), « The Elements of Solitary Action », paper presented at the annual meeting of the American Sociological Association, Boston [en ligne: http://www.allacademics.com/meta/p239265_index.html].

COMBES C. et GRANJON F. (2007), « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, vol. 25 n° 145-146, p. 291-334.

CORBIN A. (1994), *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion.

DATCHARY C. et LICOPPE C. (2007), « La multi-activité et ses appuis : l'exemple de la 'présence obstinée' des messages dans l'environnement de travail », *@ctivités*, vol. 4 n° 1 [en ligne : http://www.activites.org/v4n1/datchary.pdf].

DEBORD G. (2006), *Œuvres*, Paris, Gallimard.

DEWEY J. (2005), *L'art comme expérience*, Pau, Farrago.

DUFRENNE M. (1987), *L'œil et l'oreille*, Montréal, Ed. de l'Hexagone.

DU GAY P., HALL S., JANES L., MACKAY H. et NEGUS K. (1997), *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, London, Sage.

GIBSON J.J. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Company.

GIDDENS A. (1994), *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan.

GOFFMAN E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, Ed. de Minuit.

GOFFMAN E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Ed. de Minuit.

HENNION A. (2005), « Pour une pragmatique du goût », *CSI Working papers series*, n° 001, 14p.

HENNION A. (2009), « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 153, p. 55-78.

HOWES D. (dir.) (2004), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford, Berg.

INGOLD T. (1993), “The Temporality of the Landscape”, *World Archaeology*, vol. 25 n° 2, p. 152-174.
JOSEPH I. (2002), « Le nomade, la gare et la maison vue de toutes parts », *Communications*, n° 73, p. 149-162.
LICOPPE C. (2008), « Logique d’innovation, multi-activité et zapping au travail », *Hermès*, n° 50, p. 171-178.
LICOPPE C., DIMINESCU D., SMOREDA Z. et ZIEMLICKI C. (2008), “Using mobile phone geolocalisation for ‘socio-geographical’ analysis of co-ordination, urban mobilities, and social integration patterns”, *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, vol. 99 n° 5, p. 584-601.
MERLEAU-PONTY M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
PECQUEUX A. (2008), « Les cultures visuelles des auditeurs-baladeurs », *Lieux Communs*, n° 11, p. 42-57.
PECQUEUX A. (2009a), « L’écoute musicale mobile. Notes à propos de ce que la mobilité urbaine fait à l’écoute de la musique », in Raibaud Y. (éd.), *Comment la musique vient au territoire*, Pessac, Ed. de la MSHA, p. 61-72.
PECQUEUX A. (2009b) [à paraître], « Les ajustements auditifs des auditeurs-baladeurs. Instabilités sensorielles entre écoute de la musique et de l’espace sonore urbain », *ethnographiques.org*.
PECQUEUX A. et ROUEFF O. (dir.) (2009) [sous presse], *Ecologie sociale de l’oreille. Enquêtes sur l’expérience musicale*, Paris, Ed. de l’E.H.E.S.S.
POLANYI M. (1974), *Personal Knowledge. Towards a Post-critical Philosophy*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press.
QUERE L. (1999), « Action située et perception du sens », in Fornel M. de et Quéré L. (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l’écologie des activités sociales*, Paris, Ed. de l’E.H.E.S.S., p. 301-338.
QUERE L. (2007), « Confiance et engagement », in Ogien A. et Quéré L. (dir.), *Les moments de la confiance. Connaissance, affects et engagements*, Paris, Economica, p. 117-142.
QUERE L. et BREZGER D. (1993), « L’étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, p. 89-100.
RELIEU M. (1994), « Les catégories dans l’action. L’apprentissage des traversées de rue par des non-voyants », in Fradin B., Quéré L. et Widmer J. (dir.), *L’enquête sur les catégories. De Durkheim à Sacks*, Paris, Ed. de l’E.H.E.S.S., p. 184-218.
SCHEGLOFF E.A. (1998), “Body Torque”, *Social Research*, vol. 65 n° 3, p. 535-596.
SHELLER M. et URRY J. (2006), “The new Mobilities Paradigm”, *Environment and Planning A*, 38 (2), p. 207-226.
SIMMEL G. (1999), « Excursus sur la sociologie des sens », in *Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, p. 629-644.
STRAUS E. (2000), *Du sens des sens. Contribution à l’étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Ed. J. Million.

SUDNOW D. (1972), « Temporal Parameters of Interpersonal Observation », in Sudnow D. (ed.), *Studies in Social Interaction*, New York, The Free Press, p. 259-279.
THEVENOT L. (1994), « Le régime de familiarité : des choses en personne », *Genèses*, n° 17, p. 72-101.
THIBAUD J.-P. (1992), *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentalisation de l'interaction sociale*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France.
THIBAUD J-P (2001), « La méthode des parcours commentés », in Grosjean M. et Thibaud J.-P. (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, p. 79-99.
THIBAUD J-P (2002), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, Grenoble, A la croisée.