HAL
open science

De la chambre au “ cloud ” ? Fonction documentaire du son et énonciation éditoriale des “ players audio ”

Guillaume Heuguet

To cite this version:

Guillaume Heuguet. De la chambre au “ cloud ” ? Fonction documentaire du son et énonciation éditoriale des “ players audio ”. 2013. hal-01117317

HAL Id: hal-01117317

https://hal.science/hal-01117317v1

Preprint submitted on 16 Feb 2015

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.

De la chambre au « cloud » ? Fonction documentaire du son et énonciation éditoriale des « players audio ».

Guillaume Heuguet

En partant des acquis des sciences de l'information et de la communication[1], on peut considérer que le son a deux faces, celle du phénomène ondulatoire concret que décrit la physique, et celui qui correspond à notre expérience quotidienne, ce que François J. Bonnet appelle l'audible[2], c'est-à-dire le champ des événements sonores en tant qu'ils sont perçus et toujours tissés de représentations, éprouvés dans des espaces, pris des discours, accessibles par des objets. Parmi ces objets, les « players audio » tels qu'ils apparaissent aujourd'hui sur le web sont largement naturalisés, comme ont pu l'être les formats de disque avant eux[3] et comme le sont aujourd'hui tout une gamme d'outils informatiques. Les « players audio » sont à considérer à la fois comme des outils, des supports et des médias. Leur dimension visuelle se complète d'une dimension opératoire, permettant d'éditer le son sous une forme visuelle particulière, de le rendre public pour un nombre plus ou moins déterminé d'internautes et de le « jouer ». Autrement dit, la même unité visuelle ramène à des fonctions de stockage, de *packaging* et de lecture. Or, même lorsqu'il arrive qu'ils soient considérés et distingués entre eux, ces logiciels du web destinés à l'écoute de sons sont souvent seulement appréhendés dans leur dimension opératoire, par exemple comme plus ou moins agréables à l'utilisation. On prête donc peu d'attention à leurs dimensions culturelles. Nous nous proposons donc de mettre en relief la façon dont ils peuvent prendre une fonction documentaire. Deux exemples repérés à l'occasion d'une veille de huit mois sur la page « Explore » du site Soundcloud[4] viendront éclairer empiriquement cette réflexion.

Soundcloud est une entreprise créée en 2008 par Alex Ljung et Eric Wahlforss, qui propose d'héberger en ligne des sons et qui fait intervenir l'un de ces objets. En octobre 2012, *Soundcloud* comptait dix millions d'utilisateurs. Le service doit une bonne part de sa réussite à son adoption par des musiciens, amateurs ou professionnels. Ses concepteurs insistent néanmoins pour le présenter comme un service ouvert à tous types de sons, ce qui explique pourquoi le magazine Télérama l'a décrit en janvier 2012 comme le « Youtube des sons »[5]. C'est donc sa mobilisation dans le cadre de productions sonores d'utilisateurs non-musiciens qui nous intéressera en particulier.

Envisagé comme acteur économique, *Soundcloud* manifeste une visée hégémonique. Un article du magazine *Fast Company* interrogeant un employé s'intitule ainsi « Mario Espinosa wants to know why your mom isn't on Soundcloud (yet) ». Dans le même ordre d'idées, *Soundcloud* véhicule un discours tissé d'injonctions comme « Share your sounds – We all have sounds to share » (mention sur la page d'accueil de www.soundcloud.com). À travers également des programmes de subventions aux « créateurs de sons », *Soundcloud* formule la prétention de

---

[1] Voir par exemple VANDIEDONCK David, LAMARCHE Thomas, « Carte postale de Venise. Représenter la musique », *MEI : Médiation et information*, n°17, 2002, pp. 77-93 ; Da Lage-Py Emilie, « Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation », *Culture & Musées*, N°1, 2003, pp. 89-107.

[2] BONNET François J, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, Paris : Editions de l'Eclat, 2012.

[3] MAISONEUVE Sophie, « De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain*, n° 37, 2001, pp. 11-28.

[4] http://www.soundcloud.com, consulté le 13 juin 2013.

[5] DE PLAS Odile, « Soundcloud, le site qui fait du bruit dans la musique », Télérama.fr, juin 2012, http://www.telerama.fr/musique/soundcloud-le-site-qui-fait-du-bruit-dans-la-musique,76857.php, consulté le 13 juin 2013.

donner l'élan à une pratique à la fois massive (« we all ») et ordinaire (« ANY sound ») de l'enregistrement sonore, dans une logique similaire à celle d'un outil-marque comme Instagram, dont le nom évoque actuellement une pratique photographique massive et quotidienne. L'enjeu pour *Soundcloud* est d'instrumenter l'internaute afin qu'il se serve de l'enregistrement audio comme d'un moyen de communication ordinaire, au même titre que les blocs de textes, les photographies et les vidéos. Une application « pousse bouton » sur iPhone fait ainsi partie du dispositif.

Cette figure d'une pratique de communication vient s'inscrire en regard d'une tradition qui depuis le XIXème siècle, a associé la mobilisation de l'enregistrement audio aux discothèques des mondes de la recherche et du patrimoine. On peut prendre acte de ce nouvel élan qui donnerait une nouvelle visibilité aux sons du quotidien, ceux qui échappent à ces objectifs patrimoniaux ou scientifiques, et de la volonté de *Soundcloud* de répandre l'activité d'enregistrement des sons chez les individus[6]. Néanmoins les injonctions technophiles et l'ergonomie ne font pas tout. L'irruption de nouveaux formats est l'occasion de ré-interroger les catégories qui fondent les usages sociaux du son. Comment un geste à la fois technique et symbolique – l'enregistrement – se trouve relié à un mode de signification particulier des objets matériels – la fonction documentaire ? Nous commencerons par laisser de côté une définition restrictive de la notion de « document » qui la confinerait au « milieu contrôlé » des sciences sociales, pour voir comment à partir de la forme même du « player audio » de Soundcloud, une série d'actions est autorisée et suggérée : figer le son de manière à ce qu'il soit reproductible ; faire apparaître une image fixe de ce figement (le « spectre audio »), qualifier le son dans un paratexte, comparer des sons entre eux, prendre les sons comme indices d'une réalité extra-sonore, et élaborer des catégories descriptives à leur sujet.

Dans un premier temps, avec la figure de la « chambre », puis le commentaire de la page web « Kitty Carlisle sings "No Such Number" »[7], nous penserons la dimension sonore de ce que nous nommerons « espaces vécus », par contraste avec la notion de « paysage sonore », pour mieux questionner la nature même de ce qui est « capté » quand un son est enregistré.

Nous verrons ensuite comment ces enregistrements audio, dès lorsqu'ils sont médiatisés par les « petites formes[8] » en ligne, rencontrent des règles d'édition qui peuvent tendre à favoriser une écoute « transitive », construisant le son comme indice d'une référence extra-sonore. A rebours de la métaphore nébuleuse du « cloud » qui suggère un environnement flou, immatériel et sans limites dans lequel s'installeraient les fichiers sonores, le commentaire de l'exemple insolite des « players » prélevés sur le forum « Gone Wild Audio » sera l'occasion d'esquisser un mode d'analyse de ces documents audio repérés sur le web et une extension du concept d' « énonciation éditoriale[9].

« Paysages sonores » et espaces vécus

---

[6] JEANNE-PERRIER Valérie, « Le dispositif comme partenaire d'écriture », communication dans le cadre du Rendez-vous des lettres 2012, 21 novembre 2012, disponible sur http://pnf-lettres.crdp.ac-versailles.fr/pnf-lettres/spip.php?article100, consulté le 13 juin 2013.

[7] « Kitty Carlisle sings "No Such Number" », http://elmercat.org/phone/kitty-carlisle/, consulté le 13 juin 2013.

[8] JEANNE-PERRIER Valérie, CANDEL Etienne, SOUCHIER Emmanuël, « Petites formes, grands desseins : d'une grammaire des énoncés éditoriaux à la standardisation des écritures », dans DAVALLON Jean (dir.), L'économie des écritures sur le web, Paris : Hermès –Lavoisier, 2012, p.135-166.

[9] JEANNERET Yves, SOUCHIER Emmanuël, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication et langages*, n°145, 3ème trimestre 2005. pp. 3-15.

Un point de départ est cette notion clé, dans les études culturelles sur le son, de « paysage sonore » (*soundscape*), élaborée par R. Murray Schafer[10] et appropriée diversement par les chercheurs[11]. Si les avantages de cette métaphore sont évidents et ont fait son succès, il faut aussi en mesurer ses inconvénients. Elle peut en effet suggérer l'idée d'une position neutre et objective du sujet qui écoute. Or cette position pensée comme neutre et objective est aussi celle du savant face au document. Quand l'enregistrement devient « document », il se met à fonctionner comme le laboratoire[12], en détachant l'écoute des pratiques sociales, fut-ce pour choisir d'en mettre certaines en valeur.

Un exemple pris dans le quotidien permet de faire apparaître facilement le problème de cette dimension « neutralisante » de la notion de « paysage sonore », et ses effets potentiellement réducteurs. De ma chambre du quartier des Abbesses, j'entends régulièrement un carillon singulier. Au lieu des quelques notes habituelles, les cloches d'une église voisine jouent une mélodie plutôt longue et complexe. Du fait de la disposition de mon appartement, je ne saurais dire où se situe cette église dont les sons de cloches me parviennent. *A priori*, je me trouve là en présence d'un exemple idéal de « paysage sonore », et même de ce que Murray Schaffer appelle une « marque sonore ». Le carillon distingue cette église en particulier, il constitue pour moi sa « signature », non seulement par sa mélodie, mais aussi par sa manière de résonner jusqu'à ma chambre. Pourtant, à partir du moment où je ne sais pas où cette église se situe, ni à quoi elle ressemble, est-ce que ce carillon ne distingue pas aussi la chambre d'où je le perçois ? Est-ce que ce son ne devrait pas être rattaché à la perspective qui me le rend sensible ?

Ce détour anecdotique révèle que le son est parfois difficilement séparable des écoutes subjectives. Si je commence à parler de « paysage sonore » ou de « marque sonore », je considérer le son comme « trace » d'un lieu unique, je réifie une perspective, j'opère une reconstitution *a posteriori*.

Il faut donc considérer que n'importe quel son renvoie au moins à deux espaces à la fois. Un espace considéré comme la « source », et la « cause » du son (à partir duquel on considérera le son comme sa « trace ») ; et un second espace à partir duquel le premier est interprété – c'est de ma chambre que j'analyse le son comme celui d'une église à proximité. N'importe quel son est donc un construit communicationnel dont l'apparente « nature » dépend largement de la situation d'audition de celui qui pense ne faire que l'entendre : l'identité même du son dépend de la manière dont il est écouté. Tout son est donc le fait d'une écoute qui pour l'interpréter comme « paysage sonore », lui assigne un espace-source, un sujet-cause, et une fonction de référence. Quand cette triade est mise en rapport avec un document sonore, nous pouvons parler de documentation d'un « espace vécu », pour souligner à la fois la dimension subjectivement orientée de la représentation d'un espace, et la manière dont la dimension sonore est instrumentalisée pour la faire advenir. Cela peut paraître trivial, mais l'apparente évidence que prend pour nous la nuisance d'un bruit ou la grâce d'un chant sacré peut nous faire oublier cette altérité du son, par laquelle il reste irréductible à sa fonction de témoignage vis-à-vis d'une réalité extra-sonore.

La mise en scène de l'enregistrement comme « trace »

---

[10] SCHAFER R. Murray, *The tuning of the world*, Knopf, 1997.

[11] Cf. par exemple le programme « Paysages sonores et espaces urbains de la Méditerranée ancienne » (IFAO, EFA, EFR), http://www.ecole-francaise.it/fr/q/d/Programme_2.7.4.pdf, consulté le 13 juin 2013.

[12] KHIM Christophe, « Fondation des archives sonores », *Artpress 2*, n°15, Novembre-Janvier 2012, pp.30-36.

C'est donc avec prudence qu'il faut aborder les pratiques de documentation du son. Un exemple de mobilisation du « player Soundcloud » fait explicitement apparaître la façon dont tout son est le produit d'une écoute et d'une certaine perspective. Il s'agit du travail d'un ingénieur du MIT, qui sous le pseudonyme de « Elmer Cat », a rassemblé des extraits de la « Evan Doorbell library of vintage telephone sounds », déjà en ligne sur PhoneTrips.com dans le format .ram, pour les republier au moyen du « player Soundcloud », en les listant et les commentant sur la page « Kitty Carlisle sings "No Such Number" »[13]. Il s'agit des enregistrements de la voix d'une certaine « Kitty Carlisle », dont les sonorités passaient pour une tonalité téléphonique (troisième enregistrement sur la page). Ces sonorités avaient alors pour fonction de signifier « votre correspondant n'est pas accessible pour le moment ». L'auteur présente sur son site les enregistrements de ces sons en leur ajoutant notamment, dans l'espace réservé à cet effet au sein du « player », une vignette qui superpose le visage de cette femme et des images de bureaux, dont il s'agit de comparer les situations acoustiques :

> « In these recordings, Kitty can be heard performing several numbers […] from Montreal, Quebec; Worcester, Massachusetts; and New Haven, Connecticut. As you can hear from the different recordings her song sounded slightly different, depending on which Central Office Building Kitty was singing it from ».

Ici, l'enregistrement audio n'est pas ce qui permet de passer « de la rue au musée » mais d'un bureau à l'autre, afin de satisfaire une curiosité pour leurs différences acoustiques.

La démarche va plus loin, puisqu'un des échantillons proposés permet d'écouter les mêmes sonorités, mais telles qu'elle auraient été émulées à partir d'une machine installée dans un musée, une *Analog Tube Vaccum Circuitry* dont des plans explicatifs sont présentés sur la page. L'auteur attire alors notre attention, de manière assez affective, sur son aspect « désincarné » :

> « It's as though Kitty Carlisle is singing in an anechoic chamber; lifeless, with none of the jazzy syncopation or key signature variations, devoid of any deep resonance, and missing the charming power supply signature background sound of a real Central Office »[14].

La comparaison avec une chambre anéchoïque, conçue pour neutraliser les échos, apparaît presque comme un lapsus qui jette le trouble sur ce qui s'entend dans la matière sonore, de la machine ou de l'espace vécu. Comme nous n'avons pas accès à d'autres enregistrements de sons diffusés dans ce musée, nous ne sommes pas en mesure de savoir ce qui, dans l'enregistrement, relève du son de la machine en propre, ou bien des propriétés acoustiques du musée. On saisit alors l'inflexion particulière de la médiation documentaire d'*Elmer Cat,* qui choisit d'insister justement sur la différence voix/machine.

L'enregistrement qui capte la diffusion dans le musée est toujours ce geste par lequel deux situations perceptives se trouvent reliées, celle la *capture* du son (comme si on l'arrachait à un continuum physique et sensoriel indiscriminé), et celle de sa *diffusion* (comme s'il était « relâché »). Mais que j'interprète la matière sonore comme la trace de cette *Vaccum Tube Analog Circuitry* ou celle de l'acoustique particulière du musée, dans les deux cas, je ne tiens plus vraiment compte de la situation dans laquelle j'en prends connaissance – faisant jouer le « player audio » de *Soundcloud* dans mon bureau ou devant l'amphithéâtre d'un colloque. Au moment où je prends conscience

---

[13] « Kitty Carlisle sings "No Such Number" », http://elmercat.org/phone/kitty-carlisle/, consulté le 13 juin 2013.

[14] L'aspect désincarné du son prend un relief particulier. On pense à la déception de Roland Barthes revenant du marchand de couleurs : le produit vendu sous le nom de « Neutre » est finalement une couleur « marquée », comme les autres…

de la manière dont l'enregistrement « Kitty Carlisle joué dans un musée » sonne « désincarné », c'est en faisant abstraction des aspects de résonnance du lieu où je me trouve à cet instant.

L'enregistrement audio n'est donc pas seulement le support d'un « paysage sonore » ou d'un espace vécu à analyser ; ni, dans une perspective plus réflexive, un moyen de faire retour sur les propriétés acoustiques des espaces, des voix ou des machines. Plus largement, il faut le considérer comme un outil d'écriture à part entière, c'est-à-dire comme une façon de transformer le réel qui implique une poétique, un certain équilibre entre caractère transitif et intransitif, entre la « transparence » d'un « donner à entendre » et « l'épaisseur » d'une procédure artificielle. C'est dans ce cadre qu'on peut définir la « fonction documentaire » comme une certaine manière moduler l'usage et l'écoute de l'enregistrement audio. Dans toutes ses médiations, visuelles (le collage visage/bureau de la vignette) ou écrites (les commentaires élaborés sur la page), la fonction documentaire amène une certaine idée de ce qu'est le réel à « capter », une conscience plus ou moins aigüe de ce que la médiation de l'enregistrement lui ajoute ou lui retranche, et enfin une anticipation d'un contexte de diffusion.

Les cadres médiatiques de la publication des sons

A la rhétorique de l'enregistrement s'ajoute celle du « support » dans sa dimension visuelle, l'ensemble participant d'une même démarche éditoriale. Il va de soi que le monde académique, quand il veut constituer des corpus, se donne des règles de formation et d'organisation des documents, de même que l'industrie du disque a tout intérêt à établir des formats. Mais les productions qui échappent à ces mondes, notamment celles qui s'inscrivent dans le cadre d'une pratique de loisir, sont aussi sujettes à des conditions d'énonciation et de formation spécifiques, puisqu'elles composent avec les cadres médiatiques particuliers des sites, et donc de modalités particulières d'autopromotion ou d'échange.

Pour le comprendre, nous pouvons prendre l'exemple insolite et révélateur de *Gone Wild Audio*[15], un sous-forum du site *Reddit.com*, nommé ainsi par référence à un autre sous-forum qui se destine à la publication de photos érotiques par les membres inscrits. Sur *Gone Wild Audio*, les utilisateurs postent des enregistrements audio à caractère érotique : gémissements, *dirty talk*, etc. On mesure le caractère insolite qu'aurait leur diffusion dans l'amphithéâtre d'un colloque : les sons de la chambre, espace vécu comme privé et intime, surgiraient dans un lieu semi-public de manière immanquablement *déplacée*. Mais on aurait tort d'en conclure que le web est un espace d'épanchement généralisé où les productions audio prolifèreraient de manière anarchique. En effet, les productions présentées sur le forum en question sont prises dans un ensemble de procédures relativement sophistiquées. L'enregistrement des sons intimes est encadré par des règles plus ou moins explicites, qui renseignent sur la valeur particulière de ces performances sonores et donnent forme à un certain savoir les concernant.

En effet, au niveau de la matière sonore enregistrée, il y a d'entrée un jeu délicat entre la spontanéité qu'on pourrait associer aux gémissements sexuels et leur génération délibérée pour l'enregistrement, pour leur publication/reproduction et pour leur écoute sur le web. La question qui se pose ensuite est celle des choix de mise en scène : l'acteur pornographe s'adresse-t-il directement à l'auditeur comme s'il était là ou bien ce dernier est-il mis dans la position du témoin indiscret d'une scène solitaire ? Et de leurs conséquences pour l'interprétation : s'agit-il d'une performance sexuelle ou d'une simulation vocale ? Quand, au juste, faudrait-il commencer à parler de *simulation* ?

[15] « For those aroused by sound », http://www.reddit.com/r/gonewildaudio/?count=50&after=t3_1gbqcf, consulté le 13 juin 2013.

Au niveau de l'espace médiatique, la page d'accueil du forum demande de renseigner son âge avant d'accéder aux documents, et la mention « NSFW » (pour *not safe for work*) dans le titre des publications indique déjà une conscience d'un public potentiel et d'un public idéal. Mais cette logique de seuils dans l'accès au son va plus loin, à travers l'injonction à produire un message d'authentification. En effet, dans le contexte médiatique du web, le caractère reproductible de l'enregistrement s'accentue, puisque la série des reproductions devient potentiellement illimitée et que de nouvelles « éditions » d'un même fichier sont facilement établies quand le titre, la durée, l'illustration sont modifiés. S'ouvre alors la possibilité d'un « repiquage » du son : par exemple, la reproduction de la bande-son d'une vidéo pornographique dans un « player audio » *Soundcloud*, sans la mention de la source première. On voit alors se développer des contre-stratégies, et sur *Gone Wild Audio*, les utilisateurs doivent proposer un message d'authentification dans lequel on les entend prononcer leur pseudonyme à voix haute, avant d'envoyer leur fichier de la performance pornophonique proprement dite.

Ce qui se lit comme une précaution pratique implique de fait une esthétique particulière, puisque cela signifierait que ces performances pornophoniques n'ont de valeur qu'à condition d'être inédites et personnelles. On comprend ainsi comment les deux niveaux, celui de l'enregistrement audio et celui de l'espace médiatique, sont manifestement co-déterminés et s'ajustent autour d'attendus culturels (ici, l'« authenticité »), liés à la valeur symbolique de la voix et à celle des publications en ligne. D'une part le fait de viser l'espace médiatique du forum « Gone Wild Audio » conditionne la rhétorique de la matière sonore enregistrée, d'autre part les pages de ce forum se remplissent concrètement d'écritures liées au contenu des enregistrements. Les textes et visuels vont permettre de préparer et d'orienter un registre d'écoute cohérent, ici manifestement encadré par des valeurs de plaisir et de partage. Pour bien comprendre le sens et la spécificité de ces enregistrements, il faut donc croiser ces deux niveaux, mais le risque est alors d'oublier l'élément qui autorise le passage de l'un à l'autre, un opérateur technique qui se révèle lui aussi porteur de déterminations symboliques sur les pratiques : le « player audio » de *Soundcloud*. En connaître le fonctionnement permet de mieux comprendre cet ajustement entre l'espace médiatique et l'enregistrement audio.

En effet, la mobilisation du « player audio » de *Soundcloud* passe par le remplissage de champs de formulaire qui réclament différentes inscriptions – notamment les requêtes « photo », « titre », « tags », et « genres ». Dans notre exemple, ces requêtes font l'objet d'un usage négocié : souvent, l'espace de l'image est laissé vide, comme si le choix du son pornographique se faisait contre l'image, comme s'il s'agissait d'une matérialité fantasmatique particulière (« For those aroused by sound », dit le titre du forum). Les autres champs, quant à eux, sont soit laissés vides, soit remplis par le logiciel avec un titre standardisé du type « Audio recording from Monday morning », comme si l'outil suggèrait déjà un usage l'enregistrement relevant d'une pratique « extime » de mise en scène publique de soi.

C'est donc au moment où les « player audio » sont re-titrés sur le forum, grâce à la fonction « intégration » qu'ils proposent, que les mentions renseignant le « style » des gémissements s'accumulent, deviennent plus éloquentes (par exemple, « Finally alone. Longer with a little talking. I'm still shy »), et se raffinent avec des mots-étiquettes très précis et codés, notamment à travers la récurrence des descripteurs du genre (par exemple, « f » pour « female »). Ceci indiquerait que les enregistrements ne sont pas destinés à être appréhendés autrement que part l'espèce de fenêtre entre-ouverte que constituerait l'espace communautaire, mais ouvert au public adulte, du forum *Gone Wild Audio*.

Il est probable que la sexualité, comme domaine « sensible », requière les précautions que

constituent ces descripteurs des sons. Mais il s'agit aussi d'un cas particulier du régime plus général de l' « accessibilité différée[16] » du son, qui invite à multiplier les informations en amont de l'écoute, comme pour mieux la « ménager » : comme si écouter, c'était toujours s'exposer. Il faut néanmoins distinguer entre deux types d'écoutes : celles qui ne laissent pas d'autres traces qu'une incrémentation du compteur d'écoutes intégré au « player », et celles qui s'expriment dans les compliments et remerciements reliés à des pseudonymes et des avatars « time-codés », c'est-à-dire placés sur des repères temporels le long du « spectre audio » qui permet alors de mieux distinguer des moments « saisissants » (« That moan drove me crazy »[17]).

Avec ces logiques de discrétisation des voix enregistrées en différentes gammes « pornophoniques », on réalise que tous types de sons, dès lorsqu'ils rencontrent des espaces médiatiques structurés, peuvent faire l'objet d'un travail de mise en scène, d'une élaboration discursive, et de prescriptions sur l'écoute. *Gone Wild Audio* met en jeu des pratiques réflexives de l'enregistrement (Vandiedonck, reprenant A-M Villon au sujet des premiers essais phonographiques, parle d' « autoscopie »[18]) et de l'écoute (ici, la valorisation d'une « phonogénie » vis à vis de l'image). Une écoute compréhensive des documents sonores en ligne, y compris lorsqu'ils participent d'un registre des espaces vécus ou de l'intime, implique donc une lecture rapprochée de leurs cadres éditoriaux. La prise en compte des cadres éditoriaux permet de mesurer le poids des normes, leur origine et la façon dont s'expriment d'éventuels écarts dans les sons eux-mêmes.

Conclusion : vers une énonciation éditoriale des « players audio »

Au-delà de cet exemple précis, prendre en compte les cadres éditoriaux du « player » de Soundcloud, c'est donc observer des éléments comme le spectre audio et les champs de formulaire et les marques d'un discours d'encouragement à la créativité. *Soundcloud* pose des règles méta-documentaires à la publication tout en mettant l'internaute dans la position de l'éditeur-diffuseur, recomposant ainsi la responsabilité de l'enregistrement audio, son statut, le type de son qui va être publié, et la manière dont il sera valorisé.

La notion d' « énonciation éditoriale » permet de caractériser cet ensemble de marques à saisir dans l'analyse. Élaborée pour rendre compte de la façon dont est régie l'image des textes écrits, de la forme-livre jusqu'aux « pages » du web, l'énonciation éditoriale incite aussi bien de saisir « l'image du son » telle qu'elle existe en ligne, les médiations par lesquelles ces « textes sonores » existent matériellement et se voient appropriés.

Ainsi la simple conjonction de la matière d'un son enregistré et d'une « petite forme » à l'écran définit a un premier niveau le « player audio » comme support documentaire, au sens élémentaire d'une trace disponible et manipulable. Mais pour gagner du sens et activer pleinement une fonction documentaire, qui en fasse un indice sur une culture, il faut qu'il soit mis en rapport, dans un second temps, avec des espaces-sources, des sujets-causes, mais aussi avec d'autres enregistrements. La médiation documentaire suppose de constituer des séries, d'organiser des catégories, de mesurer la variation et l'écart, fut-ce de manière limitée et fragmentaire.

---

[16] JEANNERET Yves, SOUCHIER Emmanuël, « L'étiquette des vins : analyse d'un objet ordinaire ». *Communication et langages*, N°121, 3ème trimestre 1999. pp. 72-85.
[17] https://soundcloud.com/alimae-1/girls-know-best-lez-be-friends, consulté le 13 juin 2013.
[18] VANDIEDONCK David, « Passer des disques : passé de la musique ? », *MEI « Médiation et information »*, nº 12-13, 2000, pp.153-163.

A partir de la surface visible et lisible du « player audio » de *Soundcloud*, nous sommes amenés à produire toute une série d'inférences sur l'« origine » du son, son mode d'apparition pour nous à l'écran et l'expérience d'écoute à laquelle il correspondra. Nous ramenons le son à ses « origines » que sont ses auteurs et un espace-temps donné, à un mode de « présence » médiatique comme le contexte plus ou moins « massif » du web contemporain et à une « scène d'écoute » typique, telle que l'éducation d'une sensibilité acoustique, ou la projection d'une scène érotique. Enfin, l'écoute peut aussi se faire réflexive, lorsque l'on interroge les conditions de productions et de diffusion de la matière sonore – c'est ce qui se passe quand les commentaires time-codées qui apparaissent à la surface du « player audio » se donnent à lire comme une « scène d'écoute ».

Considérant un instant le logo de *Soundcloud,* avec son onde sonore (à gauche) couplée à un nuage (à droite), nous observons qu'il peut alternativement évoquer l'imaginaire d'un son « éthéré » qui se matérialiserait en ligne (sous la forme du « spectre audio »), ou d'une « dématérialisation du son » qui s'échapperait « dans les nuages ». Nous avons montré au contraire que c'est bien parce qu'ils sont des objets matériels que ce qu'on appelle les « supports » engagent inévitablement une définition plus ou moins étendue de ce qu'est la matière sonore qu'ils rendent accessible, et de l'écoute qui lui convient. En tant qu'ils sont des composites fait d'écritures, d'image et de son, les formats médiatiques du son font toujours intervenir une poétique qui opère aux deux niveaux co-déterminés de la matérialité sonore et de la surface médiatique. De manière plus ou moins consciente, une double rhétorique s'opère, du geste d'enregistrement jusqu'à l'énonciation éditoriale des « players », contribuant ainsi à réduire l'ambiguïté fondamentale du son, sans jamais pouvoir la résoudre.

Guillaume Heuguet
Université Paris-Sorbonne

Bibliographie

Barthes (Roland). 2002. Le Neutre. Cours au Collège de France (1977 – 1978). Paris : Seuil.
Bonnet (François J.). 2012. *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, Paris : Editions de l'Eclat.
Schafer (R. Murray). 1997. *The tuning of the world*, New-York : Knopf.
Da Lage-Py (Emilie), 2003, « Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation », *Culture & Musées*, N°1, pp. 89-107.
Maisonneuve (Sophie), 2001, « De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain*, n° 37, pp. 11-28.
Jeanne-Perrier (Valérie), « Le dispositif comme partenaire d'écriture », communication dans le cadre du Rendez-vous des lettres 2012, 21 novembre 2012, disponible sur http://pnf-lettres.crdp.ac-versailles.fr/pnf-lettres/spip.php?article100, consulté le 13 juin 2013.
Jeanne-Perrier (Valérie), Candel (Etienne), Souchier (Emmanuël), 2012, « Petites formes, grands desseins : d'une grammaire des énoncés éditoriaux à la standardisation des écritures », p.135-166.
Jeanneret (Yves), Souchier (Emmanuël), 1999, « L'étiquette des vins : analyse d'un objet ordinaire ». *Communication et langages*, N°121, 3ème trimestre, pp. 72-85.
Jeanneret (Yves), Souchier (Emmanuël), 2005, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication et langages*, n°145, 3ème trimestre, pp. 3-15.
Khim (Christophe), 2012, « Fondation des archives sonores », *Artpress 2*, n°15, Novembre-Janvier 2012, pp.30-36.
in *L'économie des écritures sur le web* / sous la direction de Jean Davallon. Paris : Hermès –Lavoisier.
Vandiedonck (David), 2000, « Passer des disques : passé de la musique ? », *MEI « Médiation et information »*, n° 12-13, pp.153-163.

Vandiedonck (David), Lamarche (Thomas), 2002, « Carte postale de Venise. Représenter la musique », *MEI : Médiation et information*, n°17, pp. 77-93.