



HAL
open science

“Audiologies”

Jedediah Sklower

► **To cite this version:**

Jedediah Sklower. “Audiologies”: Introduction. Volume! La revue des musiques populaires, 2013, 10 (1), pp.7-20. 10.4000/volume.3756 . hal-02189553

HAL Id: hal-02189553

<https://hal.science/hal-02189553>

Submitted on 20 Jul 2019

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.

intro^{duction}

« Audiologies »

par

Jedediah Sklower

Université Paris 3, CIM/CHS - xx^e siècle

I have never thought of music as a challenge – you always figure the audience is at least as smart as you are.

Lou Reed, 2 juillet 2013

En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon ; il fredonne de la voix un allegro de Locatelli, son bras droit imite le mouvement de l'archet ; sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche ; s'il fait un ton faux ; il s'arrête ; il remonte ou baisse la corde ; il la pince de l'ongle, pour s'assurer qu'elle est juste ; il reprend le morceau où il l'a laissé ; il bat la mesure du pied ; il se démène de la tête, des pieds, des mains, des bras, du corps. [...] Au milieu de ses agitations et de ses cris, s'il se présentait une tenue, un de ces endroits harmonieux où l'archet se meut lentement sur plusieurs cordes à la fois, son visage prenait l'air de l'extase ; sa voix s'adoucissait, il s'écoutait avec ravissement. Il est sûr que les accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes.

Denis Diderot, Le Neveu de Rameau, p. 64

Le spectacle de la première grande « pantomime » de l'ouvrage de Diderot ne dit rien de la musique interprétée, si ce n'est qu'il s'agit d'un air de Pietro Locatelli¹, dont le fredonnement est quasiment superflu par rapport au reste : la sensibilité musicale du neveu de Rameau s'exprime dans son expression théâtralisée. Celui-ci joue minutieusement

les gestes – et les « parages » – de l'émotion de l'interprète ainsi que de la pratique instrumentale, jusque dans l'accordage d'une corde ou sa manière, à la fin de la représentation, de remettre « son instrument sous son bras gauche », « laissant tomber sa main droite, avec son archet ». Une performance si intense et évocatrice qu'elle en émeut le spectateur et rend audible ce qui est mimé : « le geste se

fait entendre » et « le son se donne à voir² », comme l'écrit Jean Jamin à propos du jazz (2001 : 300).

Si le génie théâtral du neveu de Rameau, tel qu'il exprime son oreille musicienne, emporte l'adhésion émotionnelle du philosophe, c'est malgré la dysharmonie du personnage : « Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical ; vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu ? » (*Ibid.* : 116) L'expérience auditive, close sur l'immédiateté de la mise en scène, se constitue par un cheminement extramusical, tandis que, malgré tout le mépris fasciné du philosophe pour l'immoralité du personnage, l'idée qu'il s'en fait, elle, n'y intervient pas. Son étonnement naïf devant les contradictions de son interlocuteur ne s'imisce pas dans l'expérience, qui demeure tributaire du *bic et nunc* des sens, sans intervention externe. Mais si notre philosophe, doté de la même sensibilité, avait été incapable de concevoir la possibilité d'une quelconque contradiction entre l'esthétique et l'éthique, nous pourrions imaginer que son expérience aurait rechigné à laisser une quelconque place à cet étonnement. Il aurait été « intuitivement » rétif aux charmes de la pantomime et n'en aurait perçu que ce qui aurait illustré ses préjugés sur l'interprète. Il n'aurait prêté l'oreille qu'aux défauts de l'interprétation, qu'au grotesque de la situation, l'absence de vertu du neveu de Rameau prenant le pas sur les qualités de la pantomime.

Expériences et régimes d'écoute

Car l'écoute emprunte des chemins que l'oreille ignore : des détours par d'autres sens que l'ouïe, par des idées sur autre chose que la musique, par des pratiques acheminées d'ailleurs. La musique n'est pas un face à face entre une œuvre et un récepteur, elle n'advient qu'à condition d'emprunter des digressions productives. Une humeur, un environnement, un contexte historique portent l'auditeur à discriminer plus ou moins consciemment entre des sons proposés à la perception brute de l'ouïr dans le moment de l'écoute, à sélectionner ceux qui l'intéressent, à leur accorder du moins une attention différenciée. Le matériau musical est informé par ces cadres de l'entendement, qui y associent des significations, des plaisirs, des valeurs. Cet auditeur, qu'il soit amateur, contempteur ou indifférent (et parfois tour à tour les trois), est ainsi « acteur à la fois de ses “performances” et de ses émotions : [...] il est celui qui produit ce qui l'émouvra » (Maisonneuve, 2001 : § 16), il agit sur « l'objet » musical, qu'il « habille pour le goûter », lui prêtant « ce qu'[il] en attend » (Hennion, 2007 : 229). Et pour cela, il déploie ces procédures cognitives en autant de rituels et de pratiques d'écoute situés, qui s'incarnent dans les usages des supports matériels – instruments, partitions, dispositifs techniques... Et ceci vaut également pour le dégoût comme pour le détachement : s'il faut « agir pour être agi » (Hennion, 2013 : § 29), il le faut également pour l'être négativement, voire – dans une mithridatisation à l'indifférence – ne pas l'être ! Peter Szendy a joliment souligné qu'il était possible que « la *distraction*, l'écoute *lacunaire*, soit aussi un moyen, une attitude faisant surgir du *sens à l'œuvre* ; qu'une

« Audiologies »

certaine inattention, qu'un certain *flottement* de l'écoute soit un rapport valide et fécond dans l'*interprétation auditive à l'œuvre* (2001 : 128).

L'un des grands intérêts des analyses pragmatiques de la passion musicale est bien d'insister sur l'instabilité du goût et de la félicité esthétique³. Rien n'assure à l'amateur de maintenir et de retrouver toujours les mêmes plaisirs associés à la musique aimée, s'il ne s'y dispose pas toujours (Hennion, 2013 : § 31). C'est en cela que la critique du concept d'*habitus* est féconde, celui-ci servant à cartographier les goûts (Bourdieu, 1979), lorsqu'il assigne mécaniquement leur incorporation et les pratiques associées à des positions sociales. Par le détour de l'histoire ou de l'ethnographie des procédures de l'expérience, repérer des manières analogues de devenir amateur de Bach (Fauquet et Hennion, 2000) ou de techno (Sevin, 2009), de se tenir à l'opéra (Johnson, 1995) ou d'apprécier un concert de jazz (Lizé, 2009; Roueff, 2013), bref, des sophistications similaires des attachements, c'est porter un coup sévère à cette territorialisation des pratiques culturelles. On se distingue parfois sans qu'il y ait différence formelle, et là où Bourdieu repère des hiérarchies de goût, il reste aveugle à la façon dont les usages peuvent les niveler (cf. Bourdieu, 1994 : 22-25).

Mais ancrer ainsi l'écoute dans l'expérience, s'intéresser aux arts de goûter plutôt qu'à la stratification sociale du goût, ne revient pas pour autant à nier l'inscription de cette expérience dans des déterminations plus larges – du moins des champs de possibles. Il y a bien une ethnologie, une sociologie, une histoire des manières d'écouter⁴, des cultures auditives et des « régimes d'écoute » (Szendy, 2000 : 26-34) qui peuvent présider aux conditions de l'ex-

périence esthétique, et si des pratiques gardent une part d'indétermination liée à l'écologie de celle-ci, elles peuvent progressivement devenir des habitudes relativement stables, dont l'apprentissage et l'incorporation sanctionnent l'entrée de l'amateur dans un monde musical, voire signent la confirmation d'une sensibilité propre à un groupe social, ethnoculturel ou démographique. Il y a souvent « une relation intelligible entre les prises de position (les choix entre les possibles) et les positions dans le champ social », une « dialectique entre les positions et les dispositions » (Bourdieu, 1994 : 62; 79⁵). Pour dire les choses plus crûment et bien évidemment sans aucune morgue, affirmer que rares sont les ouvriers amateurs de punk qui orchestrent et défendent leur passion par la mobilisation d'un savoir musicologique, ce n'est pas exclure une analyse des arts de faire qu'ils déploient pour apprécier leur musique. C'est même l'un des points de départ des *popular music studies*.

Contre la relative rigidité de l'*habitus*, la plus grande souplesse de la notion foucauldienne de dispositif (2001 : 142 *sqq.*; 2005 : *passim*) pourrait ici se révéler fort utile, en ce qu'elle permettrait de comprendre comment s'articulent régimes discursifs (esthétiques, idéologies de l'écoute), médiations sociales (groupe de fans⁶, subculture, classe sociale), institutionnelles (mondes de l'art, État, marché) et matérielles (espaces, supports) – tout ce que nous pourrions englober dans le concept d'« audiologie⁷ ». Un « dispositif audiologique » permettrait alors de désigner de vastes constructions éclectiques et décentralisées, intégrant discours, représentations, sensibilités, pratiques et objets, dont on mesurerait l'existence à ses effets, et non à sa

cohérence intentionnelle interne. Comme champ des possibles influant sur ou mis à disposition des usagers, il pourrait servir de cadre à l'analyse de pratiques d'écoute situées, des médiations spécifiques que celles-ci mettent en œuvre : la scène. La notion de gouvernementalité (2005 : *passim*, 2007 : 68-69), de même, pourrait s'avérer fructueuse pour comprendre comment ces régimes sont repris dans des pratiques d'écoute, en démontrant l'influence que des intermédiaires discursifs (critiques, musiciens eux-mêmes, pairs...) et des dispositifs auditifs (de la salle de concert à l'iPod) peuvent avoir sur ces usages. Tout ceci sans pour autant perdre de vue ce que les auditeurs font de ces cadres, à travers des manières d'éprouver, des détournements, des contre-pratiques – le travail de l'interprétation, pour filer la métaphore. Reconnaître qu'il y a influence (d'un discours, d'un dispositif), ce n'est pas nécessairement sombrer dans un déterminisme plat (sociologique, idéologique, technocentrique) : c'est toute l'utilité de l'analyse foucauldienne du pouvoir, par contraste avec la théorie de la domination symbolique ou de la reproduction sociale.

Reconsidérer la nature de la musique à partir de l'écoute, et dénicher les liens entre l'environnement constitué par des dispositifs audiologiques et la spécificité des dispositions, pratiques et rituels d'écoute minutieusement déployés par les amateurs est de fait un travail déjà esquissé dans plusieurs travaux d'Antoine Hennion. En étudiant les usages historicisés de Bach (Fauquet et Hennion, 2000), ou les débats, les arts de goûter, les dispositions à sentir des amateurs de musique baroque (Hennion, 2007), il a montré comment tout un ensemble d'intermédiaires et de médiations (des

sources, des discours, des techniques, mais aussi une conjoncture historique et pourquoi pas éventuellement quelques soupçons de culture de classe) contribuent à échafauder un ensemble – certes dynamique, flexible, instable, contradictoire, mais offrant néanmoins un socle partagé – de pratiques propres à des « communautés interprétatives » (Fish, 2007). Une synthèse qu'il opère dans ses travaux historiques⁸, mais qu'il perd plus de vue – richesse du matériau oblige – lors de ses expérimentations laborantines (Hennion, 2002). Un projet d'autant plus nécessaire qu'il peut tout aussi bien prendre pour objet les prémisses idéologiques et heuristiques propres à l'audiologie de certaines traditions académiques traitant de la musique : il y a une évidente « raison graphique » (Goody, 1979) active dans l'oreille musicologique, pour qui « la musique se confond avec le papier sur quoi elle est écrite » (Hennion, 2007 : 278). Plusieurs textes de ce dossier apportent leur pierre à cette synthèse, qui pourrait montrer comment certaines expériences d'écoute situées s'inscrivent dans des régimes d'écoute / des dispositifs audiologiques plus vastes, sans que ceux-ci ne rendent nécessairement compte de la multiplicité des premières et de leur cheminement spécifique par le truchement des médiations. C'était l'un des objectifs que nous nous étions fixés lors de la conception de ce dossier.

Présentation des contributions

Nous avons divisé l'ensemble des textes sélectionnés pour ce numéro en trois grandes parties : une première sur les discours sur et les représentations de l'écoute des musiques populaires, une deuxième

« Audiologies »

sur leurs pratiques et usages et une dernière sur les expériences nouvelles de l'écoute, liées aux nouvelles technologies de production et de consommation. Ce plan thématique ne vise pourtant pas à restaurer ce que nous venons de détricoter, à savoir l'idée d'une étanchéité entre discours « sur » et pratiques « de » la musique. Comme nous le verrons en examinant chacune des contributions, tout semble fonctionner de façon circulaire et réciproque : un discours esthétique, loin d'être une construction froide et distante de l'expérience, s'incarne pratiquement en elle; inversement, les pratiques et dispositions qui coproduisent l'expérience sont infusées de discours et de représentations (sur ce qui plaît ou déplaît, sur ce que signifie tel ou tel trait sonore). Ensuite, les textes des deuxième et troisième parties traitent pour la plupart de l'écologie des pratiques d'écoute, et les transformations esthétiques ou technologiques n'induisent pas nécessairement de nouvelles manières d'écouter⁹. Nous posons la question en proposant cette distribution des textes, ceux de la dernière partie creusant l'influence (ou non) de nouveaux dispositifs esthétiques et technologiques sur la formation de nos oreilles et les pratiques d'écoute là où ceux de la deuxième, s'ils l'abordent, ne le font que de façon annexe par rapport au cœur de leur démonstration.

Discours et représentations

Signification intertextuelle vs. écoutes situées

L'intérêt d'ouvrir ce dossier par la contribution de Theodor Gracyk est multiple. Ce qu'il permet notamment de comprendre, c'est la façon dont

tout discours (académique, institutionnel, journalistique, amateur...) sur la signification d'une forme contient et prescrit du même geste une heuristique du sujet exégète, valorisant certaines formes d'attention, certains usages, en discréditant d'autres. Ceux-ci sont en effet doublement disqualifiés par l'hypothèse de l'intertextualité radicale : les auteurs analysés par le philosophe nient toute signification et toute valeur esthétique aux aspects musicaux de l'expérience du rock, jugement sanctionné par l'exclusivité de la focalisation sur l'intertexte¹⁰. Cette démarche reposant sur un holisme global *a priori*, elle ne porte aucun intérêt à l'écoute et aux processus de signification situés, liés aux contextes d'écoute et à leurs médiations propres. Introduire ainsi polémiquement ce numéro avec une critique des procédures tacites d'évaluation-disqualification de formes populaires (qu'il s'agisse de la musique ou de son écoute) qui se nichent dans le travail opéré par certaines démarches analytiques (ici, sémiologiques) nous paraît salvateur¹¹. Comme prémisses méthodologiques, elle pose les bases d'une définition du matériau à analyser lorsque l'on souhaite comprendre ce que signifient les musiques populaires, du point de vue de l'écoute (Gracyk, 2007).

Le producteur-auditeur

Des discours académiques, nous passons à ceux d'intermédiaires de la production d'environnements auditifs. Nous commençons avec la version française d'un article fondateur d'Antoine Henion, publié en 1983 dans la revue *Popular Music*, sur la variété française. La chanson à succès n'est pas cette forme cynique qui aliène l'auditeur, elle

n'a pas de structure qui garantisse un quelconque succès nécessaire, ni sa pérennité le cas échéant. En cela, l'analyse musicologique centrée sur les caractéristiques formelles de l'œuvre est insuffisante pour comprendre ce qui fait une telle réussite. Dans un genre qui est souvent décrit comme manipulateur, c'est au contraire la « dictature du public » (70) qui impose sa loi, par des médiateurs, dans l'écriture et l'enregistrement de l'œuvre : les chansons ne créent leur public, elles le découvrent. L'auteur montre en effet comment la production de tubes de variété à la fin des années 1970 est le résultat d'un processus d'échange où objets musicaux et goûts du public sont inextricablement liés, une « production-consommation » simultanée. Le rôle du producteur est « d'introduire le public dans le studio » d'enregistrement (*Ibid.*), de tirer des interprètes comme de l'arrangeur ou de l'ingénieur son ce que le public attend d'eux, l'ensemble de ces agents étant des témoins des fans, ainsi actifs par procuration dans la production.

L'article de Gaëlle Crenn sur l'exposition « Abbaworld » à Stockholm montre de façon similaire comment le cadre de l'expérience du visiteur est conçu, façonné, « produit » par les intermédiaires en écho aux pratiques spécifiques des fans. Abbaworld est un exemple de « muséographie participative », une exposition de type immersif et interactif qui propose au visiteur d'être non simplement spectateur, mais « performer », en lui offrant un choix de compétence auditif et oral, plutôt que visuel et écrit (prééminence du son et des dispositifs interactifs d'écoute et de performance sur l'iconographie et le texte), plus typique

des « médiations populaires » (81). L'auteure ne se contente donc pas de mettre simplement en vis-à-vis d'un côté le « script initial » de l'exposition et de l'autre les appropriations par le public. Les pratiques des fans, la conception de l'exposition et les usages de celle-ci se coproduisent mutuellement : l'amateur devenu visiteur qui répète ses pratiques à l'aide d'outils et au sein d'un contexte nouveaux, et l'environnement muséal, qui propose des dispositifs informés par ces pratiques, se contaminent réciproquement.

Écoute, altérité, authenticité

Viennent ensuite deux articles sur les représentations de l'altérité et de l'authenticité au sein des musiques populaires maliennes, avec la contribution de Sarah Weiss¹², et des musiques afro-américaines avec celle de Mark Duffett. La première révèle combien la perception des « musiques du monde » dépend de ce que les auditeurs savent – ou plutôt, croient reconnaître en elles. On ne peut séparer les évaluations musicales individuelles de l'incorporation de tout un outillage perceptif informé par l'idéologie (représentations de l'authenticité, de l'hybridité, du rôle de l'industrie du disque) qui façonne l'écoute en expérience esthétique-éthique. Des auditeurs avec des attentes et des « schèmes musicaux acquis » différents n'accordent pas la même attention évaluatrice aux mêmes traits formels (Gracyk, 2007 : 73-99). Ici, certaines caractéristiques des morceaux des groupes maliens – un disque « moins produit », une musique perçue comme pure de toute corruption occidentale – seront d'autant plus appréciés

« Audiologies »

qu'ils renverront une image d'authenticité, cette appréciation autorisant l'étudiant américain à s'exclure de toute collusion avec l'influence jugée délétère du monde dont il est pourtant issu. Leurs évaluations nous renseignent sur « ce qu'ils pensent *devoir écouter* » (Szendy, 2001 : 30) et par conséquent, sur ce qu'ils entendent. C'est d'autant plus stimulant que nous trouvons ainsi un exemple d'analyse pragmatique dont les résultats révèlent des déterminations socioculturelles.

Il n'est évidemment pas nécessaire de sortir du monde occidental pour trouver des exemples d'altérité musicale : dans sa contribution, M. Duffett s'intéresse à l'écoute trans-raciale [*cross-racial listening*] de musiques afro-américaines, prenant plusieurs exemples parcourant le xx^e siècle, de Sam Phillips au détournement musical d'une vidéo sur YouTube. Pour l'auteur, rares sont les écoutes innocentes et transparentes de musiques noires par des blancs. Il appelle ainsi « *ghetto voyeurism* » la façon dont ceux-ci relatent leurs expériences auditives de telle sorte qu'elles « réinscrivent une distance sociale *souvent malgré un sentiment d'empathie trans-raciale* » (98). Par exemple, Sam Phillips n'enregistrait que les interprètes afro-américains dont la musique semblait révéler une situation en marge de la modernité urbaine et de l'aisance matérielle (des détenus, comme The Prisonnaires, enregistrés pour Sun¹³). Inversement, il chercha chez Elvis des sonorités à la fois plus modernes et syncrétiques. Là aussi, lire entre les lignes des discours tenus sur la passion musicale – ici, sur les choix de production – permet de comprendre de quoi celle-ci est idéologiquement lestée.

Pratiques et usages

Là où, dans la première partie, nous sommes partis des discours et des représentations pour comprendre comment ils contribuent à constituer l'expérience, les articles de celle-ci partent des pratiques d'écoute situées.

Rituels d'amateurs

Lars Lilliestam¹⁴ introduit son article par un examen critique de plusieurs typologies d'auditeurs proposées surtout par des musicologues (celle d'Adorno (2000) ou de G. Nylöf, H. Rösing, A. Björnberg...). Ce rappel permet de voir la récurrence de grands partages effectués entre activité et passivité des pratiques d'écoute, entre écoute structurale et fragmentaire, analytique et émotionnelle – le jugement positif pesant évidemment du côté des premiers termes de la balance. Ce genre de typologies révèle ostensiblement leur biais savant, intellectuel, leur valorisation de la complexité formelle et transcribable, ainsi que leur indifférence pour les études empiriques fondées sur les expériences concrètes des auditeurs, en situation. À cela, Lilliestam oppose les résultats de nombreux entretiens qui révèlent la multiplicité des usages différenciés de la musique, selon l'environnement, l'humeur, les désirs, contre les assignations socioculturelles et les hiérarchies esthétiques, notamment héritées de telles typologies.

On entre ensuite dans le quotidien protéiforme des fans d'Elvis, avec l'article de Gabriel Segré. Fort de longues années de recherches sur la figure du King et la communauté de ses fans, il en reconstitue l'ensemble du monde symbolique et social, ainsi

que son évolution dans le temps. L'auteur croise ainsi l'analyse du fait social total que constitue l'icône Elvis et la dimension « physio-psychologique » de la passion (115), dans une perspective diachronique qui se concentre sur la carrière du fan, à la fois individuelle et collective : son inscription progressive dans une communauté, avec ses lieux de pèlerinage (Memphis), ses rituels commémoratifs (le *Candlelight*), ses fétiches. Une étude qui met également en lumière les « braconnages » de sens effectués par les amateurs (121), qui façonnent l'image du King et ses intentions à leur image, à l'instar de cette fan qui s'accroche à son interprétation d'une de ses chansons, quand bien même la découverte du vrai sens des paroles (une fois traduites par un ami) la contredirait.

Du fait social total, on passe au rituel bien plus circonscrit de la pratique et de l'écoute de la chanson irlandaise, avec la contribution de Charlotte Poulet. Ce rituel surgit dans un contexte propice, codifié par de nombreuses interactions, impliquant une « audience compétente ». Ainsi, l'attention parfaite peut « se définir comme le contexte permettant la mise en "œuvre" des chansons » (142), où environnement (social, sonore), répertoire, performance et écoute travaillent de concert. Le chant est « *craic* », « bon temps », plus que musique – il est désigné comme « événement social avant d'être perçu comme événement musical » (132) : la musique ne se fait qu'à condition de réunir toutes ces composantes.

Oreilles en exil

Les deux articles de la sous-section suivante éclairent les pratiques d'amateurs, non plus dans les espaces rituels familiers et/ou sacrés (chez

soi, à Memphis ou dans un pub irlandais), mais au contraire dans un environnement non familial (le pays d'immigration) voire hostile (une zone de conflits dans un pays inconnu). Ils sont d'une certaine façon aussi l'inverse des deux articles de la section « écoute, altérité et authenticité » : nous avons ici affaire non pas au regard de l'auditeur sur une musique perçue via le filtre de l'altérité, à l'écoute chez soi de l'autre, mais à la situation inconfortable de l'amateur écoutant sa musique (ou la musique qu'il découvre sienne) au sein d'un environnement exogène, l'écoute d'une musique propre ailleurs. À l'inverse de la continuité repérée dans les traditions des fans d'Elvis ou les amateurs de chanson irlandaise, c'est sur les ruptures que ces deux prochains articles mettent le doigt. Deux cas d'oreilles exilées, avec les pratiques d'écoute des Chiliens réfugiés au Canada et celles des soldats américains en Irak.

Ce qui est fascinant avec les pratiques d'écoute de la communauté des Chiliens installés à Montréal analysées par Laura Francisca Jordán Gonzalez, quarante ans après le renversement d'Allende le 11 septembre 1973, c'est l'écho paradoxal de la rupture constituée par l'immigration au Canada dans la redécouverte du patrimoine chansonnier national. Ils écoutent plus encore en exil qu'avant le répertoire de la *nueva canción chilena*, qui devient un emblème de l'opposition à la dictature militaire. Et ce, grâce à l'aubaine que représente la circulation nouvelle de la cassette magnétique, support fort propice à la résistance à la censure du fait de sa petite taille et de sa facile reproductibilité. Chanson, interprétations, écoute, supports, contexte géographique et historique participent ici à la production de la musique.

« Audiologies »

Lisa Gilman prend le contrepied de certaines études sur le rôle de l'écoute de musiques populaires pendant la guerre en Irak, et notamment celles de Jonathan Pieslak (2009¹⁵) sur les usages stimulateurs du metal et du rap, ou encore celles de Suzanne Cusick (2006) sur leurs emplois militaires à des fins de torture. Elle montre comment des soldats américains manipulent leur environnement sonore grâce à l'écoute, faite retraite sensorielle de ce contexte lointain et dangereux. Ici aussi, les technologies jouent un rôle important, les nouveaux dispositifs auditifs (iPods, mp3) conditionnant ces usages nostalgiques individuels ou permettant le regroupement de communautés auditives.

Expériences nouvelles

La troisième partie prolonge les réflexions sur la situation d'écoute « inconfortable » de la section « l'oreille en exil » : que font nos oreilles des innovations musicales et technologiques qui ont accompagné l'avènement de la numérimorphose (Granjon et Combes, 2007), d'internet et les progrès de la diffusion musicale, et inversement ?

L'oreille électronique

Les textes de cette section sont des propositions herméneutiques cherchant à accorder réflexion esthétique et audiologique autour des musiques électroniques. Le premier, dans une démarche esthétique, part des formes pour y accorder une oreille analytique juste, sans souci sociologique, là où le second cherche à comprendre la production de l'oreille techno par ses différentes médiations.

Mandy-Suzanne Wong combine en effet la méthode de « l'écoute réduite » des « objets sonores » inspirée de Pierre Schaeffer (1966 ; 1967) et le « matérialisme vital » de Jane Bennett (2010), pour penser leur agir et leur effectivité dans l'écoute de l'électronique dance music. Ici, c'est la relation dynamique d'une forme actante et des dispositions de l'écoute qui permet de penser une nouvelle musique : on ne peut faire de travail esthétique sans comprendre ce que l'heuristique auditive fait au matériau dont elle veut comprendre la spécificité.

Johan Girard offre une autre perspective pour proposer une esthétique des musiques électroniques, fondée sur le croisement « des gestes du compositeur, des propriétés formelles de l'œuvre et de l'expérience de l'auditeur » (217). Il révoque ainsi les catégories analytiques habituelles (écoute fonctionnelle/désintéressée) et leurs partages qui prescrivent les bonnes manières d'écouter, pour défendre la spécificité d'une écoute à la fois « intermittente¹⁶ », « asémiotique » et « réactive » (221). En rapatriant l'oreille dans l'esthétique, il rejoint certains des réquisits audiologiques de l'analyse précédente, mais dans un sens inverse : c'est la forme qui appelle un type d'écoute complémentaire, et non la méthode d'investigation qui modèle le matériau.

Prothèses auditives

Si les salles de concert sont des « temples de l'écoute » (Kaltenecker, 2010 : 13¹⁷), les supports d'écoute mobile en sont alors les missels. Ce dossier se poursuit avec trois articles qui partent des usages des nouvelles technologies d'écoute. Raphaël Nowak propose une note de recherche¹⁸ sur les pratiques de consommation musicale à

l'ère du numérique, qui réintroduit « la matérialité des objets » (résumé, 227) et l'éclectisme tant des technologies (supports anciens et nouveaux, du vinyle au mp3) que de leurs usages quotidiens dans la compréhension des contextes d'écoute. L'auteur montre comment la musique est mobilisée afin « d'atteindre un état émotionnel particulier et donc de définir l'espace », ce que Tia DeNora, qu'il cite, appelle « capacité d'agir esthétique » et « affective » [*aesthetic/affective agency*] (2000¹⁹). La musique, en rapport à l'environnement, n'est alors plus un langage à interpréter mais un événement situé, ritualisé et scénarisé (Bull, 2007²⁰), produit à l'aide de ses médiations technologiques.

À partir des mêmes prémisses, l'article de Helen Davies se concentre sur les négociations et antagonismes entre jeunes adolescentes et parents autour de l'écoute domestique de musique. La « solidarité intragénérationnelle » (234) est soudée par des pratiques d'acquisition, de partage, de consommation et d'ostentation beaucoup plus liées à la révolution technologique qu'à des questions de goût musical (stratégies de distinction « intergénérationnelles »). La possession d'un téléphone portable et l'accès internet permettent à ces jeunes filles de télécharger et d'échanger des fichiers musicaux indépendamment des ressources parentales. La chercheuse ausculte les conflits identitaires qui se jouent dans la définition de territoires musicaux, dans la maison mais aussi dans la voiture, celle-ci se révélant d'autant plus centrale dans des foyers modestes ou dans les familles nombreuses, où les jeunes filles ne disposent pas d'équipements ou d'une chambre

privée. Là encore, une manière de situer des tactiques, de les ancrer dans un contexte familial et social qu'elles reconfigurent.

Cette dimension conflictuelle des environnements sonores est justement le point de départ de l'essai polémique de Bruce Darlington sur l'écoute dans le train. L'omniprésence de la musique amène le chercheur à réfléchir sur la crise ontologique et pratique de la musique. La musique est bien sûr la même, mais les paramètres de son interaction avec les sujets ont été radicalement bouleversés, dans un mouvement paradoxal d'introversion et de publicité auditives. Les nouvelles technologies numériques soumettent les corps des auditeurs « voisins » à un environnement musical étranger dépouillé des affects habituellement associés à la musique : de quoi fait-on alors l'expérience dans cette écoute contrainte ?

Un détour psychologique

Nous proposons en marge de ce dossier – chose inédite dans les colonnes de *Volume!* – un article de psychologie expérimentale²¹. L'expérience qu'Emery Schubert a conduite a pour but de comparer la nature et le degré d'émotion ressentie par des auditeurs à l'écoute de musique classique ou populaire. Si la démarche est très éloignée des productions typiques des *popular music studies* – on quitte l'univers des médiations, pratiques et situations d'écoute pour une analyse qui se concentre sur l'auto-évaluation décontextualisée de l'émotion ressentie lors de l'écoute –, cette contribution a l'intérêt de proposer un examen

« Audiologies »

approfondi de la littérature psychologique traitant de la question, et de détailler précisément le protocole de son expérimentation et l'interprétation des données recueillies.

Compte-rendu, notes de lecture et varia

Nous avons accompagné ce dossier à la fois d'un compte-rendu – celui du colloque organisé au printemps 2012 par Esteban Buch, Martin Kaltenecker et Marielle Macé sur l'écoute – ainsi que de

notes de lecture d'ouvrages consacrés à l'écoute, selon diverses perspectives : archéologiques, sémiologiques, phénoménologiques, quotidiennes, expérientielles ou synesthétiques.

Last but not least, puisqu'il est tant cité et commenté, nous avons le plaisir d'avoir un article – en varia, malgré le thème du numéro et l'actualité de l'auteur sur le sujet (le colloque et son ouvrage de 2010) – de Martin Kaltenecker, qui nous propose ses réflexions sur les « métissages analytiques » que lui suggèrent la comparaison de l'analyse des musiques savantes et populaires.

Iconographie

Ce numéro est accompagné de photographies réalisées par Lartefact. Cette structure, née d'un projet participatif sur le *street art*, présente la capitale française comme un musée à ciel ouvert (www.paris-streetart.com). Lartefact dévoile ici un concentré photographique sur la création urbaine entre Paris et Berlin. Timothée Baschet, responsable et coordinateur du projet, a invité à cette

occasion plusieurs photographes, notamment MarOne, à poser un regard sur cette discipline artistique originale.

Pratique artistique composant avec la matière marginale des villes, elle s'imisce dans leurs espaces incongrus, leurs surfaces décaties, leurs interstices imprévus, maraudage de bric et de broc qui offre un bel écho aux textes de ce numéro.

Bibliographie

- ADORNO Theodor (2000 [1962]), *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. fr. BARRAS Vincent et RUSSI Carlo, Genève, Contrechamps.
- BENNETT Jane (2010), *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- BOURDIEU Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1994), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil.
- BONNET Jean-Claude (1983), « Introduction » au *Neveu de Rameau*, Paris, Gallimard, p. 5-42.
- BULL Michael (2007), *Sound Moves. Ipod Culture and Urban Experience*, Oxon, Routledge.
- CUSICK Suzanne (2006), « Music as Torture / Music as Weapon », *Trans. Revista Transcultural de Música*, n° 10, art. 11, Sociedad de Etnomusicologia/IASPM España, 2006. En ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/a152/music-as-torture-music-as-weapon> [consulté le 25 avril 2013].
- DEMERS Joanna (2010), *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press.
- DE NORA Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DIDEROT Denis (1983), *Le Neveu de Rameau*, Paris, Flammarion.
- FAUQUET Joël-Marie & Hennion Antoine (2000), *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- FISH Stanley (2007), *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies Ordinaires.

« Audiologies »

- FOUCAULT Michel (2001 [1975]), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- (2005 [1976]), *Histoire de la sexualité, vol. 1, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- (2004), *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France (1977-78)*, Paris, Seuil.
- GOODY Jack (1979 [1977]), *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. fr. BAZIN Jean et BENZA Alban, Paris, Minuit.
- GRACYK Theodore (2007), *Listening to Popular Music: or How I learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GRANJON Fabien, COMBES Clément (2007), « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, vol. 6-7, n° 145-146, Paris, La Découverte, p. 291-334.
- HARAWAY Donna (1991), “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century”, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, p. 149-181.
- HENNION Antoine (1983), « The Production of Success. An Anti-Musicology of the Pop Song », *Popular Music*, vol. 3, Cambridge, Cambridge University Press, p. 159-193.
- (2002), « L'Écoute à la question », *Revue de Musicologie*, t. 88, n° 1, Paris, Société Française de Musicologie, p. 95-149.
- (2007 [1993]), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- (2013), « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS*, rubrique « Théories et recherches », <http://sociologies.revues.org/4353> [consulté en ligne le 16/09/2013].
- JAMIN Jean (2001), « Au-delà du Vieux Carré. Idées du jazz en France », *L'Homme*, n° 158-159, p. 285-300.
- JOHNSON James H. (1995), *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- KALTENECKER Martin (2010), *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, MF.
- LACASSE Serge (2010), « Une introduction à la transphonographie », SALADIN Matthieu (dir.), « La reprise », *Volume!* vol. 7, n° 1, Nantes, Mélanie Seteun, p. 31-57.
- LEVINE Lawrence W., (2010 [1988]), *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. WOOLLVEN M. et VANHÉE O., Paris, La Découverte.
- LIZÉ Wenceslas (2009), « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang », in PECQUEUX Anthony & ROUEFF Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS.
- 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 », ROUEFF Olivier (dir.), « Musique et émotion », *Terrain*, n° 37, Paris, FMSH, en ligne : <http://terrain.revues.org/1289> [consulté en ligne le 10 juillet 2012].

- MAISONNEUVE Sophie (2009), *L'invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines.
- PECQUEUX Anthony & ROUEFF, Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS.
- PIESLAK Jonathan (2009), *Sound Targets. American Soldiers and Music in the Iraq War*, Bloomington, Indiana University Press.
- REED Lou (2013), « Lou Reed Reviews Yeezus », *The Talkhouse*, en ligne : <http://thetalkhouse.com/reviews/view/lou-reed> [consulté le 27/10/2013].
- ROUEFF Olivier (2013), *Jazz, les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute.
- SCHAEFFER Pierre (1966), *Traité des Objets Musicaux. Essai interdiscipline*, Paris, Seuil.
- (1967), *Solfège de l'objet sonore*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel.
- SEVIN Jean-Christophe (2009), « La rencontre avec la techno. Des parcours d'expériences à l'événement qui constitue l'amateur », in PECQUEUX Anthony et ROUEFF Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS.
- STERNE Jonathan (2003), *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.
- SZENDY Peter (2000), « La Fabrique de l'oreille moderne. De Wagner à Schoenberg et au-delà », in *L'Écoute*, Paris, L'Harmattan/Ircam-Centre Pompidou, p. 9-49.
- (2001), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.
- TOURNÈS Ludovic (1999), *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard.
-

Notes

1. Choisi probablement aussi bien pour sa virtuosité au violon, le champ musical auquel il appartenait (le baroque italien contre le classicisme français – l'ouvrage est écrit après la célèbre « querelle des Bouffons » du début des années 1750, à laquelle Denis Diderot avait participé) que pour l'année de sa mort – 1764, la même que celle de Jean-Philippe Rameau. L'ouvrage fut rédigé entre 1761 et 1782 (cf. Bonnet, 1983 : 9).
2. Sur ces synesthésies œil/oreille, cf. le numéro de la revue *Terrain*, « Voir la musique », recensé dans ce numéro par Johan Girard.
3. Cf. ma recension de l'ouvrage de Pecqueux et Roueff (2009), dans ce numéro.
4. Sur l'historicité des discours sur l'écoute musicale, lire les recensions des ouvrages d'Alessandro Arbo et Martin Kaltenecker.
5. Pierre Bourdieu parle ici des producteurs, et non des récepteurs.
6. Cf. la recension du numéro de la revue *Popular Music and Society* dédié aux fans par Tom Attah, dans ce numéro.
7. L'analyse de l'écoute prenant au sérieux la manière dont les auditeurs relatent leur passion musicale, notre usage du concept inverse la connotation pathologique qui est celle des spécialistes des troubles de la communication humaine liée à l'oreille. Le terme permet notamment de distinguer ces formations des dispositifs auditifs techniques (prothèses, lieux, supports d'écoute – sans connotation foucaldienne). Évidemment, des discours sur l'écoute (des audiologies) s'incarnent dans des dispositifs auditifs via des normes acoustiques et techniques, par exemple – en ce sens, tout dispositif auditif est évidemment également audiologique.
8. Et que l'on retrouve dans des travaux de Lawrence Levine (2010[1988]) sur le théâtre, de James Johnson (1995) sur l'écoute à Paris entre 1750 et 1850, ou encore de Sophie Maisonneuve sur le disque (2009).
9. Cf. à ce sujet l'ouvrage de Jonathan Sterne (2003), au titre programmatique : c'est la culture qui fait les usages des technologies, non celles-ci qui imposent de nouvelles pratiques.
10. À ce sujet, nous avons publié dans le n° 7-1 de *Volume!* dédié à la « reprise » un article de Serge Lacasse (2010) sur la « transphonographie », application à la musique du modèle de l'intertextualité littéraire.
11. Les articles de Wong et Girard sont également des critiques de discours tenus sur des genres musicaux populaires (en l'occurrence, les musiques électroniques), qui à la fois impliquent et sont produits par certaines postures heuristiques (l'attention à telle caractéristique formelle, assignée à telle fonction/signification).
12. Elle sera publiée en ligne en novembre 2014 sur <http://www.cairn.info/revue-volume-2013-1.htm>
13. Des choix de production et un discours qui rappellent ceux d'un Hugues Panassié en France, vis-à-vis du jazz, dès les années 1930 (cf. Tournès, 1999).
14. Cet article est disponible gratuitement en ligne, ici : www.cairn.info/revue-volume-2013-1.htm.
15. Cf. la recension de cet ouvrage par Scott Wilson, dans le numéro précédent de *Volume!*, ici : <http://www.cairn.info/revue-volume-2012-2.htm>.
16. Idée qu'il reprend à la musicologue Joanna Demers (2010).
17. Cf. la recension de cet ouvrage, dans ce numéro, par Jean-Claire Vançon.
18. Consultable gratuitement en ligne ici : <http://www.cairn.info/revue-volume-2013-1.htm>.
19. Cf. la relecture de son ouvrage par Michael Siciliano, dans ce numéro.
20. Cf. la note de lecture consacrée dans ce numéro à cet ouvrage par Vincent Rouzé.
21. Consultable gratuitement en ligne ici : <http://www.cairn.info/revue-volume-2013-1.htm>.

