



HAL
open science

Observer et mesurer l'anticipation de l'écoute musicale en médiathèque

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Observer et mesurer l'anticipation de l'écoute musicale en médiathèque : Lecteurs et lectures de livrets discographiques de musique classique. Comment produire des analyses quantitatives à partir de matériaux ethnographiques ?, Journée d'étudeSophiapol, en partenariat avec la Société d'ethnologie française (SEF), Université Paris Ouest Nanterre La Défense., Sophiapol, en partenariat avec la Société d'ethnologie française (SEF), Université Paris Ouest Nanterre La Défense., 2016, Nanterre, France. hal-03940879

HAL Id: hal-03940879

<https://hal.science/hal-03940879>

Submitted on 16 Jan 2023

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.

Copyright

Observer et mesurer l'anticipation de l'écoute musicale en médiathèque : lecteurs et lectures de livrets discographiques de musique classique

Florence Lethurgez
MCF (Information-Communication)
IRSIC EA 4262
Aix-Marseille Université

Résumé :

L'étude présentée ici, ancienne et peu publiée, est extraite d'une série d'enquêtes centrées sur les usages des paratextes musicaux (textes verbaux et iconiques), considérées comme des médiations accompagnant la vie sociale des œuvres musicales. Elle résulte de l'observation des comportements d'usage de pochettes de disques compacts, soumis à décompte et traitement statistique (n = 85), dans la section musique « classique » d'une bibliothèque municipale de prêt, la *Méjanès*, à Aix-en-Provence.

Elle s'inspire, dans une visée sémio-sociologique comparative, de l'enquête *Le temps donné aux tableaux*, conduite en 1991 par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, expérimentant la méthode appelée *ethnographie quantifiée* auprès des visiteurs du musée Granet à Aix-en-Provence.

Sont retenus les modes d'exploration du fonds, les pratiques de repérage, les investissements physiques divers, les prises documentaires étayant les arbitrages menant ou non à un choix contraint par les autorisations limitées d'emprunt en vigueur dans l'institution culturelle et par son mode spécifique de présentation des corpus culturels offerts à consultation et prêt.

Sont isolés des profils d'usages selon une typologie raisonnée par la spécificité de la musique et de l'intensité des pratiques qu'elle suscite en dehors des déterminations sociales recensées habituellement par la sociologie de la consommation culturelle.

Le paratexte, interrogé empiriquement, peut ainsi être considéré comme un analyseur spécifique de l'expérience esthétique, et la discothèque de prêt, terrain de substitution à l'écoute, comme un lieu de pratique esthétique à part entière.

Les constats de l'enquête permettent donc, à partir d'un micro-segment de réception culturelle, de baliser empiriquement les processus « médiés », nombreux, diversifiés, qui font l'existence sociale des œuvres musicales, sur l'ensemble des scènes, publiques et privées, que peuplent les acteurs sociaux. L'abondement empirique qu'elle offre rend pertinent le fait d'en réexaminer les données anciennes, à la lumière d'un questionnement qui s'est consolidé plus tardivement. Elles renseignent les questionnements sur un objet qui se situe à la croisée de la sociologie, des sciences de l'information et de la communication et de la musicologie.

De fait, l'angle d'approche de l'enquête, qui privilégie un segment très particulier de la réception, gagne à être apparié à d'autres, se situant notamment du côté des pratiques de production, mais inférés de questions de réception, en ce que les paratextes ont une visée communicationnelle.

Introduction

Je présenterai, au titre d'un retour d'expérience, quelques résultats d'une enquête ancienne, conduite dans les années 90, peu exploitée à ce jour¹, et qui gagne à être revisitée à la lumière d'un programme d'ensemble sur les médiations musicales.

La quantification des données d'observation ethnographique en constitue non seulement le cœur méthodologique, mais en oriente la problématique, les hypothèses et le choix de la nature du terrain étudié, afin de faire émerger un regard nouveau sur un vieil objet, « l'indicible en musique ».

Elle s'insère dans nos recherches sur les discours portés sur la musique classique et contemporaine, et plus particulièrement sur les dispositifs institutionnels ou médiatiques, qui accompagnent la réception des œuvres (critiques, notices, interview, etc.) chargés d'informer et d'inciter à l'écoute, de présenter et singulariser leur objet. Ces textes sont situés, signés et adressés. Ils sont distribués et lus là où la musique prend lieu collectivement et individuellement, et mobilisent notamment les figures sociales du compositeur, du critique, ou encore de l'auditeur. Les livrets discographiques, dispositifs d'indexation verbaux et iconiques qui constituent l'habillage matériel et informationnel des phonogrammes, en sont un cas particulier. Ils prennent aussi le nom de « paratextes » éditoriaux, faisant de l'enregistrement phonographique un produit culturel².

L'enquête se consacre à l'observation quantifiée des comportements d'usages des livrets discographiques en les rapportant aux œuvres musicales qu'elles servent et que sélectionnent les publics d'une discothèque de prêt. Ce terrain constitue une occasion d'observer les rapports les plus « médiés » entre les œuvres et les individus, ici doublement, par les modalités d'offre institutionnelle et par le dispositif paratextuel.

Elle se déroule dans la section musique « classique » d'une bibliothèque municipale de prêt, la *Méjanes*, à Aix-en-Provence. Outre les singularités du lieu, dont doit tenir compte le regard ethnographique, et que nous ne pouvons pas développer ici (implantation dans une ancienne usine d'allumettes en périphérie³), la discothèque de prêt constitue une singularité, en ce que s'y encastrent logiques bibliothéconomiques et éditoriales⁴. Une présentation institutionnelle relativement figée va servir de cadrage à l'offre de phonogrammes, et qui permet d'observer la manière particulière dont s'y articulent organisations matérielles et sociales⁵. L'offre globale est soumise à traitement intellectuel (catalogage, indexation, classification, etc.) mobilisant des catégories conceptuelles et taxinomiques dans lesquelles s'insèrent les dispositifs d'indexation éditoriaux. Les usagers n'ont accès qu'aux deux faces externes des pochettes, les coffrets étant verrouillés.

La situation de réception qu'autorise la discothèque ne « renferme » rien directement des œuvres, en soumettant aux pratiques leurs substituts, sémiotiquement arbitraires. Elle constitue et aménage un espace de communication intermédiaire, un sas, à l'inverse de la présentation conjointe des tableaux et des livres au musée et à la bibliothèque. Il s'agit donc d'un terrain austère, où s'observe une pratique seconde, mais qui isole un segment particulier de la réception, un des premiers pas vers l'œuvre, l'amont de l'écoute, qu'elle anticipe et prépare. Ainsi, la musique, art d'« immanence idéale⁶ », n'existant matériellement qu'à travers la multiplicité de ses médiations (instruments, partitions, disques, interprètes, scènes, etc.), habilite ses propres espaces de réception entièrement dédiés à l'anticipation de la pratique de même que l'usage de productions intermédiaires comme les livrets discographiques.

Les paratextes présentent en outre l'avantage d'être dissociés matériellement des œuvres et de former ainsi un terrain empirique facilement accessible à l'observation.

In fine, cet espace de réception, consacré l'anticipation de l'écoute, et c'est une hypothèse que nous

¹ Florence Lethurgez, *Fonctions et usages des médiations paratextuelles des œuvres musicales : le cas des pochettes de disques*, Thèse de doctorat (sociologie), Paris, EHESS, 1993.

- « Un Terrain sensible de réception intermédiaire : la discothèque de prêt », Actes du huitième congrès national des Sciences de l'Information et de la Communication, *Les nouveaux espaces de l'information et de la communication*, Université de Lille 3, 1992, p. 333-338.

- «Expérience esthétique ou réception extrinsèque : la visite à la discothèque de prêt», *Sociologie de l'art*, n°9 1996, La lettre volée.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

³ Marc Abélès, *Pékin 798*, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2011.

⁴ Constituant en cela un segment interprofessionnel qu'elle « oppose » à ses usages sociaux.

⁵ En prenant soin de procéder à un travail catégoriel sur la base d'un relevé de traces multiples, matérielles et langagières, soit la dimension « émique » des verbalisations orales, des écrits, etc. et dimension « étique » : des supports, dispositifs matériels, etc.

⁶ Selon l'expression de Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art*, Seuil, 2010.

soumettons à épreuve empirique, donnerait aux paratextes une capacité bien particulière de réguler schèmes, conduites et pratiques d'écoute. L'enjeu que représente chaque emprunt entraîne les usagers à dévoiler « crûment » leurs tactiques d'exploration et leurs critères de choix. Il s'agit en cela d'un moment significatif et dense, en ce qu'il fait entrer en correspondance processus d'information et processus d'écoute, dans une situation où mémoire et anticipation se conjuguent, indépendamment de l'expérience effective des œuvres.

Ainsi, la discothèque permet de fixer l'espace propre à ce moment de réception, et de replacer l'étude des paratextes dans une situation réelle et entière de communication.

Notre approche s'inscrit dans le volet méthodologique de la sociologie de la réception, programme de recherches initié par Jean-Claude Passeron à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), notamment avec l'enquête *Le temps donné aux tableaux*, conduite en 1991, expérimentant la méthode appelée *ethnographie quantifiée* auprès des visiteurs du musée Granet à Aix-en-Provence⁷.

Cette focalisation de la recherche sur le pôle de la réception relève d'une exigence épistémologique, celle de rendre compte de l'existence sociale des œuvres par le recours à l'enquête, afin de recenser des effets « réels » de réception en dehors, si possible, de toute inférence⁸. Enfin, le pôle de la réception, plus que celui de la création, permet d'atteindre, dans la phase de recueil des données, un volume de comportements suffisamment consistant pour le soumettre à comparaison et analyse statistiques. Elle se donne pour but non pas d'analyser le fait de la réception, mais comment se fait la réception, intervenant au niveau de description où il y a interprétation des œuvres. Il s'agit de rapporter les protocoles de recueil des données aux propriétés symboliques de la musique afin de rendre compte de la spécificité de ses formes de réception, la musique favorisant par exemple la fréquentation renouvelée des mêmes œuvres.

De cette perspective découle à la fois le propos de sémiologie comparée, le choix de la situation et de la méthode de notre enquête. Les comportements en acte, pour un art non-verbal, ont davantage de chance de contenir les traces objectives de la réception et de vérifier que la réception de la musique obéit à des principes distincts des arts littéraires ou plastiques que les indicateurs verbaux. Dès lors, si, pour la musique, tout part de la pratique, ici de l'écoute, qu'en est-il des usages des index verbaux et iconiques ?

L'observation ethnographique, conçue comme d'emblée quantifiée, se fonde sur la mise en place d'indicateurs de comportements en acte se prêtant à notation objective, décompte et traitement statistique. Elle s'attache aux comportements d'exploration avant emprunt qui constituent l'acte de sélection, aux vagabondages itinérants ou aux arpentages systématiques des corps qui parcourent les bacs, aux mains qui saisissent les disques, aux regards s'attardant plus ou moins sur les pochettes, convertis en indicateurs objectifs : nombre de disques manipulés, de lectures de recto, de verso, modes d'exploration, temps d'exploration, etc.

L'une des difficultés propre à la méthode, est de pressentir et sélectionner, lors de l'établissement de la grille standardisée, les indicateurs à quantifier, parmi l'ensemble des comportements qui constituent le continuum d'une scène sociale, de se départir de son « évidence naturelle », grâce à des séances préalables d'observation flottante.

Face au caractère symboliquement complexe de l'expérience esthétique, de quoi peuvent se charger des indicateurs aussi rudimentaires, bruts, que le temps passé à explorer le fonds, le nombre de disque manipulés, le mode d'exploration ? Comment passer de l'observation à la description, puis de la description à la construction d'un sens, dans la phase d'interprétation des données, lequel n'est pas donné directement, les comportements, muets, ne parlant pas d'eux-mêmes ? Comment, en outre, se passer des ressources du récit, de la « mise en intrigue⁹ » du monde social, la finalité de l'enquête n'étant pas de produire, en premier lieu, une description, a fortiori une interprétation, de ce qui est directement sous les yeux de l'observateur ?

Le traitement statistique est précisément convié pour isoler les logiques sociales, qui sans pour autant être dissimulées, comme le considère la perspective critique en sociologie, ne sont pas directement intelligibles. Un phénomène social ne se laisse approcher et interpréter que par le recoupement d'un faisceau d'indicateurs¹⁰, a fortiori en situation d'observation, d'immersion dans un milieu naturel dans lequel tout est donné à vivre et à voir en même temps.

Cette interprétation est fondée ici sur le regroupement d'indicateurs qui individuellement, n'ont aucune signification ou peuvent admettre conjointement des significations exclusives.

⁷ Jean-Claude Passeron & Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, CERCOM/IMEREC, 1991.

⁸ Notamment celle des effets idéalement répertoriés auprès du public le plus « légitime ».

⁹ Selon l'expression de Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, 1971.

¹⁰ Cf. François de Singly, *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Colin (3^e édition).

L'observation, contrairement à l'observation participante, est menée par un observateur « invisible ». Il dissimule par la maîtrise de sa posture et de son regard, autant que possible, son statut d'observateur, en se laissant assimiler à un membre du personnel ou encore du public.

Une dernière difficulté tient à ce que le seul artefact, permettant de fixer le flux, de faire face, à côté de ce qui dure, à l'évanescence de ce qui se déroule dans une scène sociale, est celui de la grille d'observation, prévue pour accueillir les différentes formes de décompte, sans le recours d'appareils de captation de l'image, propre à la sociologie visuelle¹¹.

C'est pourquoi la lourdeur du travail de recueil des données n'autorise pas la passation de l'enquête sur de gros échantillons, la taille du nôtre pour cette enquête, se situant précisément entre celle des échantillons qualitatifs et des échantillons quantitatifs (n = 85).

Principaux résultats

Quel rôle joue le texte d'accompagnement dans le rapport particulier où l'œuvre musicale se présente sous la forme de l'enregistrement phonographique ? Avant de répondre à cette question, très frontale, une première étape, présentée ici, est d'en décrire les usages, différenciés selon les groupes sociaux et l'intensité de l'investissement dans la pratique musicale elle-même.

1. Des mots et des actes : des dissonances et des biais

L'observation n'est pas complètement muette en ce qu'elle est suivie d'un bref entretien. L'observateur se manifeste, se révèle et recueille notamment les caractéristiques des musiques empruntées selon des catégories peu affinées (périodes et genre vocal ou instrumental¹²), ou encore les propriétés sociales des enquêtés. Nous nous donnons ainsi les moyens de confronter directement du visible et du dicible, de mesurer précisément en quoi ils sont plus ou moins étroitement reliés, le mode déclaratif étant travaillé plus qu'ailleurs par les effets de légitimité culturelle.

Les écarts entre le faire et le dire sont variables selon les classes sociales et n'ont pas le même sens. Ainsi, une question ouverte amène les enquêtés à qualifier leur mode d'exploration, que nous avons pu ramener à trois cas de figure : au hasard, avec une idée précise, hasard après échec, alors que trois modes se laissent observer : alphabétique, thématique, enfin thématique puis alphabétique. Des dissonances apparaissent entre mode d'observation déclarée et constatée, pouvant aller jusqu'à 30% des cas, ce qui n'est pas négligeable.

Mode d'exploration Déclaration	Alphabétique	Thématique	Alphabétique puis thématique	Ensemble
Au hasard	69,23 %	15,38 % -	15,38 % -	100 %
Préméditée	31,25 % +	62,50 %	6,25 %	100 %
Hasard après insuccès	11,63 % +	51,16 %	37,21 %	100 %
Ensemble	60 %	17,65 %	22,35 %	100 %

T1. Les écarts entre modes d'exploration déclarés et observés

En outre, elle n'a pas le même sens en fonction des groupes sociaux, eu égard à l'image publique que le sujet veut donner de lui-même.

¹¹ Cf. Normand Filion, « Compter le réel, Réflexion autour de l'observation quantitative », Terrains et travaux, 2011/2, n°9.

¹² Mais sans coder les autres genres, non classique, de musique, ce qui peut s'avérer une perte d'information dommageable.

Ecart	Négatif (sous-évaluation)	Positif (sur-évaluation)	Fidélité	Ensemble
Milieu social				
Populaire	0 %	9,09 %	90,91 %	100 %
Moyen	6,25 %	25 %	68,75 %	100 %
Supérieur	15,22 %	8,7 %	76,09 %	100 %
Ensemble	9,52 %	11,91 %	78,57 %	100 %

T.2. Les écarts entre déclarations et observations selon le milieu social

Le milieu social supérieur « sous-estime » son mode d'exploration qualifiant d'aléatoire une préméditation néanmoins observée. Le milieu social moyen « sur-estime » sa tactique, soucieux de rendre compte auprès de l'enquêteur de sa « bonne volonté culturelle ». Le milieu populaire se montre le plus fidèle à sa pratique, ses déclarations sont plus transparentes à ses actes.

Que signifie la précision du projet d'écoute déclarée ? Elle peut prendre deux significations différentes et opposées, ce qui nécessite de multiplier les indicateurs pour orienter convenablement l'interprétation vers l'un ou l'autre sens. Le groupe qui déclare anticiper avec précision ses choix est-il un auto-prescripteur avisé ? Ou, à l'inverse, fait-il montre d'une certaine rigidité, en ne disposant que de peu de critères pour circuler de manière autonome dans l'offre ?

Les emprunteurs d'origine populaire sont plus nombreux à préméditer leur emprunt, à lui donner une couverture taxinomique précise (nom, titre, époque, etc.) et à ne pas avoir l'exploration du fonds la plus fructueuse¹³. Les individus qui ont un mode d'exploration thématique, « ancré », sont 20% contre 10% pour le reste de l'échantillon à repartir bredouille. Cette anticipation déclarée serait l'expression de la sur-application qui caractérise les emprunteurs peu diplômés, déviants en regard de leurs origines, et qui s'arment de ressources verbales précises avant de s'affronter à l'offre « savante ».

Projet	Sans	Avec	Ensemble
Milieu social			
Populaire et moyen	21,05 %	78,95 %	100 %
Supérieur	40,43 %	59,57 %	100 %
Ensemble	31,76 %	68,24 %	100 %

T.3. Le projet d'emprunt déclaré selon le milieu social recomposé

Ainsi, l'enquête montre que les comportements exploratoires débordent les verbalisations produites à leur propos. Il ne s'agit pas pour autant de dissocier la signification des opérations de décompte de la portée qualitative propre à une situation globale et singulière.

2. Deux logiques sociales d'usage : générique et spécifique

Le traitement des données, en affinant ces premiers constats, permet d'isoler deux logiques comportementales distinctes vis-à-vis des paratextes musicaux : les comportements liés à l'imprégnation scolaire, conformes aux constats de la sociologie de la consommation culturelle, et les comportements liés à l'investissement dans la pratique mélomane, consistant à emprunter exclusivement de la musique classique.

Une logique d'usage non spécifique : la pratique générique des non diplômés de l'enseignement supérieur

La reconstitution hiérarchisée de l'ensemble des indicateurs, déjà évoquée, fait pencher l'interprétation en faveur d'une propension générique des moins diplômés, manifestée ici comme dans d'autres situations, à avoir un comportement peu sélectif mais appliqué, face à une offre « savante ». Cette logique rend compte également des effets propres à l'institution dont les conditions et modalités d'accès à l'offre, etc. sont destinées à fournir des ressources documentaires en marge de l'institution scolaire.

¹³ Cf. notre thèse, op. cit., Tableau 2.56, p. 241.

Ainsi, les moins diplômés accordent un fort coût temporel¹⁴ et exploratoire, saisi tout d'abord par le nombre de disques manipulés, à leur projet d'emprunt.

Temps d'exploration Niveau de diplôme	1 à 3 mn	4 à 19 mn	Ensemble
Inférieur au bac.	12,2 %	87,5 %	100 %
Supérieur au bac.	54,55 %	45,45 %	100 %
Ensemble	50,59 %	49,41 %	100 %

T.4. Le temps d'exploration selon le niveau de diplôme

Nombre de CD Niveau de diplôme	0 à 5 manipulations	6 à 54 manipulations	Ensemble
Inférieur au bac.	28,57 %	71,43%	100 %
Bac à bac + 3	48,78 %	51,22 %	100 %
Bac + 4 et plus	63,33 %	36,67 %	100 %
Ensemble	50,59 %	49,41 %	100 %

T.5. Le nombre de disques manipulés selon le niveau de diplôme

En affinant l'observation, on constate que leur manière de se documenter est plus appliquée que pour le reste de l'échantillon, en ce qu'ils s'attardent davantage sur la partie des pochettes où se concentre l'apport informatif le plus détaillé sur les œuvres : le verso¹⁵.

Approfond. pondéré du verso Niveau de diplôme	Faible	Fort	Ensemble
Inférieur au bac.	14,29%	85,71%	100 %
Bac à bac + 3	56,10 %	43,90 %	100 %
Bac + 4 et plus	43,33 %	56,67 %	100 %
Ensemble	44,71 %	55,29 %	100 %

T.6. L'approfondissement pondéré des versos selon le niveau de diplôme

Enfin, ils poursuivent leur recherche documentaire après sélection, à l'inverse des fortement diplômés, ce qui montre l'enjeu que représente l'emprunt, et surtout le fait qu'il repose entièrement sur l'apport des paratextes, sollicités de manière autonome. Nous verrons que les emprunteurs exclusifs de musique classique privilégient, quant à eux, l'approfondissement avant emprunt.

Approfondissement après emprunt Niveau de diplôme	Faible	Moyen	Fort	Ensemble
Inférieur au bac.	57,14 %	0 %	42,86 %	100 %
Bac à bac + 3	58,54 %	29,27 %	12,20 %	100 %
Bac + 4 et plus	63,33 %	10 %	26,67 %	100 %
Ensemble	60 %	17,65 %	22,35 %	100 %

T.7. L'approfondissement après emprunt selon le niveau de diplôme

De fait, leurs choix, notamment de réalisations vocales ou instrumentales, sont effectués au hasard, se rapprochant de la marge, à l'inverse des plus diplômés et des moyennement diplômés, les uns sur-

¹⁴ Dont la moyenne est de 7 mn pour l'ensemble de l'échantillon.

¹⁵ Si l'on construit un indicateur plus exigeant, en rapportant le nombre de versos lus au nombre de disques pris en main.

sélectionnant la musique vocale, les autres la musique instrumentale.

Réalisation sonore Niveau de diplôme	Vocale	Instrumentale	Ensemble
Inférieur au bac.	35,29%	64,71%	100 %
Bac à bac + 3	29,09 %	70,91 %	100 %
Bac + 4 et plus	52,27 %	47,73 %	100 %
Ensemble	38,79 %	61,21 %	100 %

T.8. Préférences pour la musique vocale ou instrumentale selon le niveau de diplôme

Ils se rapprochent des comportements dominants, dans le cas des choix d'époque de composition. Si au Musée, la « bonne volonté culturelle » des moyennement diplômés correspond à la lecture appliquée des cartels, à la discothèque, elle ne s'applique pas à la lecture attentive des paratextes, mais aux œuvres elles-mêmes, à travers un choix de périodes plus recherchées¹⁶.

Période musicale Niveau de diplôme	Moyen-Age, Renaissance et 20 ^e siècle	Autres	Ensemble
Inférieur au bac.	17,65%	82,35%	100 %
Bac à bac + 3	34,55 %	65,45 %	100 %
Bac + 4 et plus	15,91 %	84,09 %	100 %
Ensemble	25 %	75 %	100 %

T.9. Préférence d'époques de composition selon le niveau de diplôme

On peut dire ainsi que pour le groupe des non diplômés de l'enseignement supérieur, les paratextes assurent bien une fonction de **substitution**. Le mot est pris pour la chose et renvoie au « plaisir (ou à l'effort) du paratexte ». L'usage le plus conséquent des dispositifs d'indexation n'est donc ni le plus lettré, ni le plus mélomane, comme nous allons le voir maintenant¹⁷.

Une logique d'usage spécifique : les emprunteurs exclusifs

L'enquête met en évidence l'existence d'un groupe présentant par rapport aux découpages de la sociologie des goûts artistiques¹⁸ une configuration renouvelée¹⁹ : le groupe des exclusivistes. L'indicateur d'intensité de pratique retenu dans l'enquête est défini par le comportement *ad hoc* qui consiste à emprunter exclusivement de la musique classique.

Ce groupe semble échapper en partie aux déterminismes sociaux, en étant ni plus ni moins diplômés que le reste de l'échantillon, n'appartenant préférentiellement à aucun milieu social et n'étant pas majoritairement féminin ou masculin. En revanche, il est un peu plus âgé que la moyenne (39% de 48 ans et + contre 22% pour le reste de l'échantillon), ce qui confirme le caractère construit dans la durée

¹⁶ Passeron et Pedler, *op. cit.*

¹⁷ Si l'on reprend l'argumentaire opposant l'oral et l'écrit, soutenu par Platon, dans *Le Phèdre*, les paratextes, substitutifs, activent des formes très lacunaires et fragmentées de ressouvenir, sont lettres mortes en regard d'une mémoire vive, paroles en miette en regard de la construction dans la durée éprouvée de la pratique mélomane.

¹⁸ Notamment l'influence de l'apprentissage scolaire et du milieu social sur les échelles de légitimité.

¹⁹ Entrent par exemple dans cette catégorie de groupes caractérisés par la nature de leur rapport à la musique, et qui ne sont pas tous des « amateurs », les populations selon leur culture religieuse (en particulier protestante), la population appartenant aux générations les plus anciennes ou la plus âgée du public régulier de l'Opéra, non réductible à la même tranche d'âge dans la population française et qui se caractérise par un répertoire et une écoute spécifique, Cf. les travaux d'E. Pedler, depuis « Les cheminements de l'écoute musicale », *Analyse musicale*, n° 15, avril 1989, p. 33-4 jusqu'à *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2003, et ceux d'A. Hennion, depuis *La passion musicale*, Métailié, coll. Sciences humaines, 1993, jusqu'à ses travaux sur les amateurs.

de la pratique mélomane.

Il s'agit du groupe le plus important de notre enquête car il enregistre des différenciations comportementales significatives pour le plus grand nombre de variables.

Les exclusivistes ont une dépense temporelle forte, même si elle est inférieure à celle des moins diplômés.

Temps d'exploration	1 à 3 mn	4 à 19 mn	Ensemble
Emprunt			
Exclusif	32,14 %	67,86 %	100 %
Non exclusif	59,65 %	40,35 %	100 %
Ensemble	50,59 %	49,41 %	100 %

T. 10. Le temps d'exploration selon l'emprunt exclusif

Mais leur démarche d'approfondissement n'est pas la même. Elle est diversifiée, et non appuyée, en ce que si le nombre de disques manipulés est important, notamment avant emprunt, la prise documentaire s'en tient à la partie où l'information est minimale : le recto.

Approfondissement initial	Faible	Moyen	Fort	Ensemble
Emprunt				
Exclusif	28,57 %	25 %	46,43 %	100 %
Non exclusif	52,63 %	31,58 %	15,79 %	100 %
Ensemble	32,94 %	42,35 %	24,71 %	100 %

T. 11. L'approfondissement initial selon l'emprunt exclusif

Lecture des rectos	De 1 à 4	De 5 à 31	Ensemble
Emprunt			
Exclusif	28,57 %	71,43 %	100 %
Non exclusif	68,42 %	31,58 %	100 %
Ensemble	55,29 %	44,71 %	100,00%

T.12. Les lectures des rectos selon l'emprunt exclusif

Leur lecture pondérée des versos est faible, à l'inverse des faiblement diplômés. Leur intérêt immédiat, dans l'offre de la discothèque dont ils ouvrent l'éventail, concerne donc les enregistrements d'œuvres et non leurs médiations documentaires.

Lectures pondérées des versos	Faible	Fort	Ensemble
Emprunt			
Exclusif	60,71 %	39,29 %	100 %
Non exclusif	40,35 %	59,65 %	100 %
Ensemble	47,06 %	52,94 %	100 %

T.13. Les lectures pondérées des versos selon l'emprunt exclusif

C'est donc la comparaison entre l'approfondissement diversifié des rectos et l'approfondissement appuyé des versos qui nous permet de mieux analyser la façon dont les sujets se repèrent et/ou se documentent.

Ils ne recherchent pas telle ou telle œuvre précise, mais une époque de composition bien particulière et relativement courte : l'époque classique²⁰.

²⁰ Soit la deuxième partie du 18^e siècle.

Epoques Emprunt	Moyen-âge Renaissance	Baroque	Classique	Romantique	20 ^e siècle	Ensemble
Exclusif	5,56 %	14,81 %	22,22 %	42,59 %	14,81 %	100 %
Non exclusif	9,68 %	22,58 %	4,84 %	43,55 %	19,35 %	100 %
Ensemble	7,76 %	18,87 %	12,93 %	43,1 %	17,24 %	100,00%

T.14. Les choix d'époques de composition selon l'emprunt exclusif

3. Interpréter la signification des modes d'exploration

Revenons aux modes d'exploration observés que nous avons confrontés dans notre première partie aux modes d'exploration déclarés. Le groupe des exclusivistes est le seul à isoler un mode d'exploration spécifique, ce qui, en poursuivant encore l'analyse, nous permet de proposer une interprétation de leur signification.

Le mode d'exploration thématique peut apparaître *a priori* comme le plus armé, préparé, rationnel, sélectif. L'utilisateur sait ce qu'il veut et se donne les moyens de le trouver rapidement. Or, cette exploration, avare en dépense temporelle et documentaire, se consume sur place ; l'utilisateur repart bredouille si l'œuvre désirée vient à manquer. Pour les usagers qui ont cette tactique, l'offre *in fine* correspond à une juxtaposition d'objets uniques et décontextualisés, difficilement comparables, en ce qu'ils ne disposent pas de critères pratiques pour juger de leur équivalence.

Le mode d'exploration alphabétique correspond à la logique bibliothéconomique de classement accordant à une offre abondante, dûment organisée et en libre accès, le pouvoir d'attirer durablement le public et de favoriser la *sérendipité*, la découverte, la navigation contrôlée, de proche en proche, dans une offre préconstituée. C'est le mode d'exploration du public idéal, qui consent à une dépense temporelle et documentaire forte, rendant hommage à l'institution, mais qu'il déploie dans toutes les sections, et pas seulement pour nourrir sa pratique mélomane.

Le mode d'exploration thématique puis alphabétique, propre aux exclusivistes, conduit l'emprunteur à chercher tout d'abord ce qui l'intéresse, puis à poursuivre sa visite par une exploration systématique du fonds. Le rapport avec la musique, comme avec le fonds, semble se construire sur le long terme. L'exploration est l'occasion de faire entrer en résonance ses écoutes passées, d'y engager les critères de construction de sa pratique mélomane. Ce mode d'exploration est compétent en ce qu'il sait adapter la situation institutionnelle à sa pratique, se nourrit de son terrain, l'ensemble de l'offre concrète des disques qui sont là, indépendamment des savoirs conceptuels et des outils de classification *a priori*. Les œuvres sont pensées en comparaison, en corpus, enchâssées dans le programme d'ensemble que constitue le « métier » d'auditeur. Le mode d'exploration des exclusivistes est maîtrisé en ce qu'il conduit ceux qui le pratiquent, et donc majoritairement les individus qui appartiennent à ce groupe, à satisfaire leur projet d'emprunt (ils sont 67% contre 51% pour le reste de l'échantillon à emprunter plus de deux disques).

Mode d'exploration Emprunt	alphabétique	thématique	Thématique puis alphabétique	Ensemble
Exclusif	39,29 %	17,86 %	42,86 %	100 %
Non exclusif	29,82 %	54,39 %	15,79 %	100 %
Ensemble	32,94 %	42,35 %	24,71 %	100 %

T.15. Les modes d'exploration selon l'emprunt exclusif

Les exclusivistes ont une exploration couteuse, mais faisant l'économie des approfondissements paratextuels appuyés. Les paratextes sont des embrayeurs, ouvrant tout l'éventail de l'offre, plutôt que

des régulateurs. Leurs usages étant en prise directe avec leurs pratiques des œuvres, ils assurent une fonction de **rappel**.

Enfin, précisons que la pratique des exclusivistes engendre des comportements caractéristiques et homogènes dont l'enquête *Le temps donné aux tableaux* ne trouvait pas d'équivalent pour la peinture.

Conclusion

La problématique de la relation entre verbe et son étant souvent traitée de manière spéculative, nous avons tenté ici de proposer une réponse empirique, du côté de la réception, à cette question, selon le modèle d'une socio-sémiologie probabiliste et comparée.

Ainsi, l'enquête nous autorise à conclure que l'usager de la discothèque ne se documente pas pour écouter, mais se documente comme il écoute. Les modes d'exploration constituent ainsi des analyseurs spécifiques des comportements d'écoute. Un lien peut être établi entre les manières d'écouter la musique, de la connaître, et les manières de lire à son propos.

Aussi, pouvons-nous annexer les textes d'accompagnement des œuvres musicales, comme tant d'autres médiations, au domaine de l'objet musique, pour le sociologue, en évitant de délimiter a priori les frontières à l'intérieur desquelles s'enregistrent des effets esthétiques. Or, le traitement musicologique ou sociologique de la musique laisse souvent les médiations « de côté » ou les traite « à côté ».

Cet abondement empirique rend pertinent le fait de réexaminer les données d'une enquête ancienne, à la lumière d'un questionnement qui s'est consolidé plus tardivement. Son terrain, qui privilégie un segment très particulier de la réception, gagne à être apparié à d'autres, se situant notamment du côté des pratiques de production, mais inférée de questions de réception, en ce que ces paratextes ont une visée communicationnelle.

Nous nous donnons les moyens de le faire par des enquêtes auprès de rédacteurs de paratextes, notamment les compositeurs de musique contemporaine lorsqu'ils sont amenés à rédiger des notices de présentation de leurs œuvres à l'occasion du concert. L'époque contemporaine est retenue pour avoir accès aux acteurs vivants, les traces historiques étant très rares et allusives sur des pratiques informelles, qui ne se vivent pas sur un mode réflexif et distancié. Nous analysons, en déclinant des situations et des groupes distincts, les catégories du dire utilisées pour « couvrir » la musique et les justifications que les compositeurs en donnent, dans une visée compréhensive globale²¹.

²¹ Notamment, « Écrire et communiquer sur son œuvre : les notes de programme du concert de musique contemporaine », *Comparatismes* en Sorbonne, *Écrire (sur) la musique : qui dit quoi ?* Paris, Mai 2014, [en ligne] http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/9_LETHURGEZ.pdf.

- « Les métaphores dans les notes de présentation des œuvres contemporaines : un outil de communication avec les publics ? », *Métaphore et musique*, PUR (Presses universitaires de Rennes), 2015.

- « Read music at the concert: program notes of electroacoustic music composers », EMS14 (Electroacoustic studies network), *Electroacoustic Music Beyond Concert Performance*, Universität der Künste, Berlin, juin 2014, [en ligne] http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_lethurgez.pdf.