

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 1 | 2013

Écoutes

Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores

Consuming Music in the Digital Age: Towards an Analysis of Sound Environments

Raphaël Nowak



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3808>

DOI : 10.4000/volume.3808

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 227-228

ISBN : 978-2-913169-34-0

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Raphaël Nowak, « Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores », *Volume !* [En ligne], 10 : 1 | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2013, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3808> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3808>

Tous droits réservés

Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores

par

Raphaël Nowak

Griffith Center for Cultural Research, Australie

Résumé : Cette note de recherche porte sur l'analyse qualitative de la consommation musicale à l'ère du numérique. À travers l'examen des interactions entre les individus et la musique, j'argue que les analyses « écologiques » et « constructivistes » sont trop restreintes, en ce qu'elles ne tiennent pas compte de l'éclectisme grandissant des pratiques technologiques. En effet, les modes de consommation hétérogènes remettent la matérialité des supports d'écoute au centre des questions de réception de la musique. En conséquence, il convient d'introduire la matérialité des objets afin de comprendre les modes de consommation contemporains ainsi que les affects musicaux.

Mots-clés : *écoute / auditeurs – quotidien / ordinaire – environnement (sonore) / soundscape – espaces / lieux publics*

Abstract: This review article develops a qualitative sociological analysis of the consumption of music in the digital age. Through a scrutiny of everyday sound environments, I argue that both 'ecological' and 'constructivist' analyses are limited in the age of contemporary technological eclecticism that defines the reception of music. Indeed, heterogeneous modes of consumption place music technologies' materiality at the core of individuals' decisions to engage in listening practices. Hence this article seeks the means to locate issues of materiality within the problematic of music consumption.

Keywords: *listening / auditors – everyday life – environment / soundscape – public spaces*

À l'ère du numérique, la réception de la musique est sujette à un tournant marqué par l'hétérogénéité des pratiques de consommation des individus. En effet, plus de 14 ans après l'émergence du téléchargement de musique en ligne, il existe de multiples façons d'interagir avec la musique. Le CD, dont l'existence a pourtant été menacée par les fichiers numériques, demeure l'objet standard d'écoute. Le MP3 – et autres fichiers numériques – continue de prospérer et de se diffuser à travers de nombreux supports. La cassette à bande magnétique refait même surface dans des marchés de niche (musiques punks, électronique, métal); et le disque vinyle vit une renaissance impressionnante en ce début de XXI^e siècle.

Ces pratiques diverses posent un certain nombre de questions en rapport avec l'analyse sociologique des pratiques de consommation musicale. En premier lieu, comment est-il possible de saisir la signification de ces formes d'interactions diverses? En effet, la multiplicité des supports et formats d'écoutes s'inscrit dans les pratiques quotidiennes. J'argue donc qu'une analyse de la consommation musicale se doit de prendre en compte l'aspect matériel des objets utilisés. La seconde piste de recherche en lien avec ces changements culturels importants tient à la signification de la diffusion croissante de la musique dans la vie quotidienne des individus.

Cette note de recherche s'attache donc à répondre à l'interrogation suivante : comment analyser sociologiquement la consommation musicale à l'ère du numérique? Pour répondre à cette question, je discuterai de différentes approches qualitatives portant sur les interactions entre les individus et

la musique en trois parties. Tout d'abord, j'aborde les approches interactionnistes de la réception de la musique afin de montrer quelles sont leurs limites et comment il est possible de les dépasser. La seconde section de l'article porte sur la particularité de l'ère numérique, à savoir la multiplicité des objets mobilisés pour écouter de la musique que je nomme « éclectisme technologique ». Enfin, la dernière partie défendra une approche de la consommation musicale par les « environnements sonores » afin de rendre compte des interactions différenciées et des dimensions spatiales et temporelles qui caractérisent les pratiques d'écoute.

Les interactions entre individus et musique : de l'approche écologique à l'approche constructiviste

Les analyses interactionnistes de la relation entre les individus et la musique ont connu une émergence fulgurante au cours des vingt dernières années. Malgré une mise en abîme de l'individualisation des rapports à la musique au profit de son aspect socialisateur, ces analyses apportent une explication très concrète des mécanismes de diffusion de la musique dans la vie quotidienne des individus, et ce qu'elle apporte en termes de réponse émotionnelle ou de projet de soi. Par souci de clarté, je vais m'intéresser à deux types d'approches interactionnistes, celle dite « écologique » dans un premier temps, puis celle dite « constructiviste ».

Consommer la musique à l'ère du numérique

Tout d'abord, l'approche écologique de la musique est incarnée principalement par la musicologie ou la psychologie de la musique, mais a également été adoptée par la sociologie de la musique. L'approche écologique repose sur une analyse des propriétés textuelles de la musique comme point de départ des interactions entre les individus et la musique. Comme le note Eric Clarke (2005 : 5), « l'écologie » est l'étude des organismes en relation avec leur environnement. En se basant sur la notion des « affordances », développée par le psychologue interactionniste James Gibson (1979¹), l'approche écologique énonce la perception comme élément déterminant des interactions entre les individus et leurs environnements.

Clarke a récemment apporté une contribution importante à la théorie écologique. Ce professeur de musicologie a publié un livre intitulé *Ways of Listening* (2005), il établit les fondements théoriques de l'approche écologique. Selon lui, il est essentiel d'analyser les interactions entre les individus et la musique en se basant sur deux principes : tout d'abord, il existe un certain nombre d'invariants dans l'interaction, comme par exemple, les caractéristiques sonores de la musique, ainsi que les éléments « environnementaux ». En second lieu, l'auditeur possède une capacité de perception qui lui est propre. La consommation quotidienne de musique dépend donc de l'interaction entre les « invariants » et la subjectivité des auditeurs :

Le principe de l'approche écologique [...] est que la perception est une relation réciproque entre les observateurs et leurs environnements, spécifiés par les attributs des deux². (2005 : 123).

Le développement théorique de Clarke est intéressant pour penser la manière dont la musique se diffuse dans des environnements. Dans ce qui suit, je compte utiliser la notion d'environnement mais dans un sens plus malléable que celui de Clarke, qui insiste sur ses « invariants », alors que la perception des environnements est elle-même « variante ». Une seconde conclusion que j'établis par rapport à ce travail peut se formuler comme une critique. En effet, son approche méthodologique pose problème dans la mesure où il ne fournit que sa propre interprétation des œuvres musicales et ne fait jamais appel à une recherche empirique. Au fur et à mesure des développements de son livre, la promesse théorique de l'approche écologique s'étirole pour laisser la place à une analyse textuelle des œuvres musicales. Les modes différenciés de la perception de la musique ne sont qu'introduits, mais jamais exemplifiés.

Bien que récemment théoriquement fondée par Clarke, l'approche écologique de la musique est implicitement disséminée dans des analyses psychologiques, musicologiques et même sociologiques de la réception de la musique. La sociologue américaine Tia DeNora souscrit à l'approche écologique, même si c'est à un degré moindre que Clarke, dans la mesure où elle ne fournit pas de cadre théorique défini. Cependant, DeNora fait référence à la notion « d'affordances » et cite le travail de Gibson (1966) à plusieurs reprises dans son livre *Music and Everyday Life* (2000³). Son but est de rendre compte des usages variés de la musique dans la vie quotidienne des individus en se basant sur une enquête empirique uniquement menée auprès de femmes. Elle décrit ainsi

comment certaines de ses participantes mobilisent la musique pour se concentrer, se relaxer, se détendre ou faire la fête. Cependant, le cadre situationnel des interactions manque, ce qui laisse planer le doute sur les conditions de la réception des œuvres. DeNora décrit la musique comme ayant des affordances propres mais écrit peu sur ce qui permet la mise en œuvre de ces affordances, en ce qui concerne les conditions des interactions.

En résumé, l'approche écologique met l'accent sur les caractéristiques textuelles de la musique comme étant l'élément principal des interactions quotidiennes, et donc de la consommation de la musique. Cette théorisation de la réception de la musique est contredite par l'approche constructiviste, principalement représentée par Antoine Hennion. Bien que DeNora et Hennion soient souvent cités comme développant une approche similaire, j'avance qu'il existe des différences importantes dans leur manière d'analyser ces interactions.

Alors que DeNora insiste sur les affordances de la musique, Hennion considère les individus (les « amateurs ») comme point de départ. Écouter de la musique consiste en un assemblage de médiations tant environnementales que matérielles ou cognitives. Les individus empruntent un chemin fait de médiations musicales auxquelles ils répondent en adoptant des postures corporelles particulières. Et comme le note Hennion, « parfois, de cet assemblage, quelque chose peut arriver » (Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000 : 178). Le but ultime des amateurs est d'éprouver ce qu'il nomme le « plaisir musical » et l'abandon de soi. Ce qui résulte de l'approche constructiviste de Hennion est une conception dynamique du goût :

Le goût n'est pas un objet, un état, une propriété, mais une saisie, un engagement incertain, il porte sur ce qui se passe avec des objets, il ne se déduit pas d'eux : loin que les déterminismes en rendent compte, c'est précisément parce que les déterminismes sont toujours insuffisants qu'il faut goûter. (2000 : 243)

Contrairement à Clarke (2005) ou DeNora (2000), Hennion parle de « prises » musicales, ce qui induit un rapport plus interactionniste et moins déterminant. La musique est au final une variable qu'il faut atteindre et saisir, afin d'en être affectée.

Les analyses de Clarke, DeNora et Hennion sont essentielles pour comprendre les interactions entre les individus et la musique au quotidien. Elles apportent toutes une représentation distincte de ce qu'est la musique pour les individus. Les analyses sociologiques que je développe dans la suite de cette note de recherche sont directement inspirées de ces notions interactionnistes, et particulièrement des travaux de DeNora et Hennion. Néanmoins, j'apporte une nuance en rapport avec les innovations technologiques récentes de la musique enregistrée. La prochaine section porte donc sur la notion de matérialité en rapport avec les modes hétérogènes de consommation musicale, que je catégorise sous l'appellation « d'éclectisme technologique ».

Réintroduire la matérialité des objets à l'ère de l'éclectisme technologique

Au cours des trois dernières décennies, la musique enregistrée a connu un certain nombre de bouleversements qui ont eu des conséquences sur

Consommer la musique à l'ère du numérique

la manière dont les individus consomment la musique. En effet, depuis la portabilité privative du Walkman (cf. Hosokawa 1984) et l'ère du numérique ouverte par le Compact Disc en 1982, les modes de consommation ont beaucoup fluctué et rendu les analyses sur les interactions musicales plus temporaires et incertaines.

À la fin du siècle dernier, le boom du téléchargement illégal, symbolisé en premier lieu par l'application Napster, développée par un étudiant américain de 19 ans, remet en question les modes traditionnels de diffusion. Le CD menace de disparaître, les industries musicales pointent du doigt les jeunes « pirates » et mettent en garde sur la fin de la production musicale à grande échelle. Après cette période initiale de tourments et d'excès, la maturation de l'ère du numérique donne lieu à des pratiques de consommation surprenantes. En effet, les dernières études quantitatives de consommation musicale suggèrent des modes de consommation différenciés, hétérogènes et éclectiques. C'est tout d'abord l'institut anglais UK Music qui arguait en 2009 que les individus qui téléchargent le plus de musique sont aussi ceux qui en achètent le plus (UK Music 2009). Ce résultat contredisait alors l'idée reçue selon laquelle les plus gros « pirates » étaient également ceux qui faisaient le plus de mal à l'industrie musicale. Dans cette étude, le lien entre l'accès et la musique dépend de l'intérêt de posséder les œuvres, plutôt que d'une appartenance ou d'une origine sociale. Des résultats similaires ont récemment été avancés par une étude américaine cette fois (American Assembly 2012). En me basant sur ces études qui posent le goût comme variable de l'accès diffé-

rencié à la musique, j'introduis l'idée que les supports d'écoute ne doivent pas être pensés dans une logique exclusive et antagoniste, mais plutôt comme complémentaire les uns des autres. Les auditeurs écoutent de la musique en utilisant des fichiers numériques, des CDs, des vinyles, voire même des cassettes à bande magnétique, car tous ces supports possèdent des qualités intrinsèques qui contribuent au plaisir musical.

Les chiffres communiqués par l'institut IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) montrent que le téléchargement illégal de musique baisse, que les ventes de CDs baissent désormais moins rapidement, et surtout que les ventes de fichiers numériques augmentent, tout comme les ventes de disques vinyles (IFPI 2011, 2012). La baisse du téléchargement illégal s'explique par plusieurs facteurs : il y a tout d'abord une usure de la nouveauté liée à l'accès gratuit. Les auditeurs possèdent en général une bibliothèque musicale importante, ce qui explique qu'ils peuvent utiliser le téléchargement illégal avec parcimonie. Ensuite, le renforcement des méthodes répressives et les alternatives légales de vente et de streaming contribuent également à dissuader de l'usage du *peer-to-peer* ou du *direct downloading*. Le téléchargement illégal n'a donc pas tout écrasé sur son passage. Il n'en reste pas moins que les fichiers numériques sont pratiques pour les auditeurs, parce qu'ils sont malléables, immatériels, reproductibles et échangeables à souhait. À ce propos, Clément Combes et Fabien Granjon (2007) exposent les raisons pour lesquels les auditeurs sont intéressés par les fichiers numériques, et explorent les usages qu'ils en font. Néanmoins, leur conclusion sur

la « numérimorphose » paraît exagérée eu égard au retour d'objets matériels et plus anciens. Les modes de consommation numériques semblent en effet se diluer dans un cadre plus général d'interactions éclectiques avec la musique.

Le cas du disque vinyle est particulièrement intéressant. Le support connaît une véritable renaissance en ce début de XXI^e siècle, ses ventes ont en effet doublé entre 2005 et 2010 (cf. IFPI 2011, 2012). David Hayes (2006) s'intéresse à l'attraction des adolescents pour le vinyle. Il conclut que ce mode de consommation particulier relève d'une volonté de résister aux industries musicales et aux principes postmodernes de consommation. Bien que ces conclusions soient sans doute surestimées par rapport à l'effort commercial consenti par l'industries pour commercialiser des albums en format vinyle, l'apport de Hayes est important pour montrer que cet intérêt pour le vinyle n'est pas qu'une question générationnelle. Plus récemment, Dominique Bartmanski et Ian Woodward (2013) ont souligné que cette renaissance est liée à son « iconicité » et sa « performativité ». Le son caractéristique du vinyle, la taille et l'esthétique des pochettes, ainsi que les gestes requis pour le jouer sont autant de facteurs qui expliquent l'attrait des auditeurs pour ce format.

Cet intérêt grandissant pour les objets démontré par les études quantitatives se doit d'être analysé en rapport avec la variable de la vie quotidienne. En effet, quelles sont les raisons de la multiplication des interactions matérielles avec les supports et formats musicaux? Ces questions ne peuvent trouver des réponses que par le développement d'une étude qualitative.

Les résultats de ces enquêtes quantitatives (American Assembly 2012, IFPI 2011, 2012, UK Music 2009) sont confirmés par l'approche qualitative que j'ai menée, en 2010 et 2011 dans le Queensland (Australie), auprès de 24 auditeurs, âgés de 21 à 32 ans. Tous ceux qui sont cités dans cet article sont des étudiants. Le premier exemple est celui de Jonathan (23 ans, étudiant en Master), qui souligne la multiplicité de ses interactions avec la musique :

J : Si je ne veux qu'une chanson, je la télécharge sur iTunes. Si c'est un album qui a une signification particulière pour moi, ou une édition avec des bonus, comme par exemple lorsqu'ils ont sorti ces albums des Beatles remasterisés, dans ce cas j'achète le CD... Mais la plupart du temps, je ne veux que des albums et donc je les télécharge en torrent.

R.N. : Donc tu as des sources d'obtention différente en fonction de ce que tu veux ?

J : Oui, selon ce que je veux obtenir. Si je ne suis pas sûr d'un artiste, ou si je n'ai pas entendu l'album auparavant, je le télécharge [illégalement]. Mais il y a également eu beaucoup d'autres fois dans le passé où télécharger n'était pas une option et j'avais dû acheter un album entier quand je ne voulais qu'une seule chanson et que le reste de l'album ne serait pas bon... Mais ça tu ne le sais pas avant de l'avoir écouté.

Jonathan obtient la musique qu'il veut écouter par différents procédés : téléchargement légal (sur iTunes), téléchargement illégal (sur Torrent) et par achat de CDs, selon son intérêt pour certains artistes ou albums. La profusion des options lui permet d'opérer des accès à la musique différenciés et de limiter le risque de devoir payer pour de la musique qu'il n'aime pas. Ses pratiques d'obtention sont donc graduelles (téléchargement d'une

Consommer la musique à l'ère du numérique

chanson, d'un album, puis achat d'un objet) ; son éclectisme technologique dépend de ses goûts musicaux mais également de la contextualisation de la musique.

En effet, le second élément à prendre en considération est la somme des contextes d'écoute, qui explique la mobilisation d'un objet plutôt qu'un autre :

J. : D'habitude, c'est une distinction très fonctionnelle que je fais : si j'utilise mon ordinateur, je vais écouter de la musique parce que je n'ai pas envie de la rechercher sur mon téléphone. Si je suis en voiture, j'utilise mon iPhone parce qu'il y a une prise pour le recharger en même temps. Si je suis au travail, je n'ai pas mon ordinateur et je ne vais pas m'embarrasser avec mon téléphone, mais il y a la radio. Donc oui c'est très fonctionnel.

Chaque activité quotidienne est régulée par un ensemble de pratiques dans lesquelles la musique se dissémine, grâce aux objets. Les supports musicaux que Jonathan utilise sont tous associés à un lieu, un moment et une activité particuliers. Ils prennent sens dans leur fonction accompagnatrice du quotidien. C'est ce que Jonathan confirme dans l'extrait suivant :

J'écoute la musique dans la salle de bain, généralement via mon Mac Book... Aussi dans la voiture, le transport public, j'aime avoir mes écouteurs parce que les gens sont irritants. Quand j'étudie également, parce que je suis facilement distrait, donc quelque chose doit m'enfermer dans le travail, c'est pourquoi j'écoute des choses comme la bande originale de « Battlestar Galactica », parce qu'il n'y pas de mots qui vont me distraire. J'écoute la musique au travail, généralement la radio [...], quand je suis en train de faire quelque chose qui attire ma concentration, ou encore quand je voyage.

Chacune des pratiques d'écoute de Jonathan se trouve donc associée à différents éléments qui définissent la musique autant qu'ils sont définis par la musique. L'approche écologique qui souligne la perception musicale des individus tend donc à négliger la multiplication des contextes d'écoute en premier lieu, ainsi que l'importance de la technologie qui met en action ces pratiques. Les pratiques d'écoute représentent donc bien un assemblage, dans lequel les objets technologiques sont plus que de simples « médiations ».

Enfin, l'éclectisme technologique et la multiplication des contextes d'écoute qui en résulte donnent lieu à des écoutes différenciées, comme c'est le cas pour Thom (32 ans, étudiant en thèse et musicien) dans l'exemple suivant :

R.N. : Concrètement, dans ta vie quotidienne, quand et comment écoutes-tu de la musique ?

T. : Dans les transports, c'est assez important d'avoir de la musique, donc j'en ai toujours. J'écoute souvent de la musique quand j'écris. J'écoute ma propre musique, forcément quand je la joue ou travaille dessus. J'essaie également de m'asseoir et d'écouter de la musique comme une activité en tant que telle, genre m'asseoir et écouter, surtout quand je suis excité parce que c'est un nouvel album. J'adore aussi écouter de la musique quand je lis des magazines ou des journaux. L'idée de pouvoir m'asseoir ou m'allonger sur mon lit, de mettre un disque et de lire un magazine, c'est comme ça que la musique peut devenir aussi agréable que possible.

Selon les pratiques d'écoute et leur contexte, Thom porte différents niveaux d'attention à la musique. Les médiations musicales ont par conséquent un apport qui est également incertain et dépendent de l'attention et de la perception des individus. Bien que ce dernier point soit en accord avec l'approche

écologique, il s'agit ici de mettre en avant le fait que ces médiations musicales sont « variantes », elles ne font pas partie de ce que Clarke nomme les « invariants » des interactions musicales.

En résumé, les pratiques quotidiennes d'écoute de la musique sont en rapport avec les objets technologiques utilisés et leur matérialité propre; avec l'ensemble des médiations perçues par les individus au cours de l'interaction et avec les formes d'attention portée à la musique. L'assemblage de ces variables prend part à l'environnement sonore. La prochaine et dernière partie de cette note de recherche porte sur la définition de ce concept comme cadre théorique qui rend compte de ces interactions différenciées au quotidien.

Les environnements sonores comme cadre théorique des pratiques d'écoute

Le sociologue anglais Peter Martin (1995) parle du concept d'environnement sonore en rapport avec les évolutions technologiques de la musique enregistrée et le contrôle grandissant que les individus possèdent sur leurs pratiques d'écoute. Plus récemment, Trevor Pinch et Karin Bijsterveld ont introduit la notion « d'environnement sonique » dont ils donnent la définition suivante :

[L'environnement sonique] inclut l'environnement « naturel » des sons, comme le bruit des vagues sur une plage, mais aussi les compositions et les sculptures sonores qui emplissent les jardins avec des sons qui invitent les individus à écouter. (2004 : 642) (Traduction libre.)

En m'appuyant sur les apports de ces trois chercheurs, je m'attache à montrer comment la notion d'environnement sonore peut servir de modèle théorique pour rendre compte des interactions quotidiennes entre les individus et la musique.

Ma définition de l'environnement sonore prend en considération les notions de contrôle, de sons qui composent un espace, mais également les médiations liées à ces espaces quotidiens, qu'il s'agisse de lieux publics ou de confinements individuels. Ainsi, une chambre ou un parc possèdent des médiations différentes. La musique, à travers les supports et formats d'écoute, accompagne les individus dans l'espace mais aussi dans le temps. Cela dit, la musique n'est ni cause, ni conséquence, mais simplement médiation interactionnelle. Véritable vecteur de régulation des états émotionnels (voir DeNora 2000), la musique se diffuse par les technologies qui permettent aux individus d'emmener les contenus avec eux et de les inscrire dans le temps et les espaces.

En premier lieu, il convient de poser la notion d'environnement sonore comme étant inhérente à la vie quotidienne, et incertaine par définition. L'incertitude des interactions entre individus et musique est le fait d'une tension permanente entre le contrôle sur le contenu et les supports d'une part, et les affects musicaux résultant de la perception des médiations musicales d'autre part. Ainsi, un individu peut changer de contenu et/ou de support d'écoute en un geste et ainsi redéfinir son environnement sonore, ce qui change ensuite la nature des médiations et leur perception. La définition mutuelle de la musique et de l'environnement construit un rapport indissociable entre son

Consommer la musique à l'ère du numérique

et perception. L'affect musical surgit de cette interaction multidimensionnelle entre les individus, le contenant technologique et le contenu musical, et l'environnement.

L'éclectisme technologique des individus est un moyen d'inscrire la musique dans différents environnements et de donner du sens aux espaces. Par exemple, dans l'extrait suivant (Christophe, 21 ans, étudiant en licence), la musique est mobilisée dans le but précis d'atteindre un état émotionnel particulier et donc de définir l'espace en conséquence :

Il y a une chanson que j'écoute toujours avant d'aller passer un examen. J'ai quatre ou cinq examens par semestre, parfois jusqu'à huit. Et j'écoute « And the Boys » d'Angus et Julia Stone avant chaque examen, d'habitude trois ou quatre fois... Je fume, j'écoute, du pied je bats la mesure, histoire de faire monter mon niveau d'anxiété avant de commencer l'examen. Je dois me trouver à un niveau d'anxiété afin d'être meilleur au moment de l'exam'. Je peux aussi écouter cette chanson à d'autres moments et me sentir bien, mais avant un examen, ça va me faire sentir anxieux.

Christophe précise qu'il doit atteindre un certain niveau d'anxiété afin de pouvoir réussir ses examens comme il l'entend. L'anxiété lui permet en effet de prêter attention à tous les détails et de réussir ses examens au mieux. Il définit son environnement sonore en utilisant son iPod, en écoutant une chanson et en adoptant des gestes corporels particuliers. Néanmoins, les aspirations originelles et les attentes placées dans l'écoute ne sont concluantes que si les médiations sont en adéquation avec celles-ci et permettent donc l'émergence de l'affect. C'est en considérant toutes formes de médiations qui entrent en compte dans l'interac-

tion de la musique qu'il est possible de retranscrire la nature de l'affect musical. Evidemment les individus ont une perception limitée de leurs environnements, mais ce qu'ils perçoivent rentre en ligne de compte de la même manière que l'objet technologique utilisé et la musique écoutée.

En mobilisant l'apport de Tim Dant (2008) sur la nature pragmatique des interactions avec des objets matériels, j'énonce que les interactions musicales prennent également leur sens dans l'instant même de l'interaction. Autrement dit, bien que la musique puisse avoir une signification plus globale et notamment en rapport avec des souvenirs ou des personnes, les pratiques d'écoute sont toujours une question d'instant. La notion d'environnement sonore comprend et confond toujours l'espace et le temps, car ce sont ces deux variables qui forment le moment de l'écoute et donc altèrent l'affect esthétique de la pratique. En inversant le point d'analyse vers la musique, il est clair que celle-ci constitue un outil dont les individus se servent pour faire sens des environnements et plus largement du quotidien. La musique assure donc la continuité et la cohérence de l'état émotionnel des individus. L'éclectisme technologique et la diffusion de la musique à travers les pratiques quotidiennes soulignent la nature sémantique des espaces (cf. les analyses de Schatzki 1996, Thrift 2006). En effet, le sens et la définition des espaces sont inhérents à l'affect des interactions entre individus et musiques. À travers ce qui est souvent décrit comme une pratique isolatrice (cf. Simun 2009), l'écoute personnelle de musique est plutôt une pratique de définition des environnements quotidiens. Dans les discours des auditeurs de

musique, l'emphase se porte sur l'affect cognitif de la musique plutôt que sur la négation de l'aspect social des espaces.

L'intérêt de saisir les interactions avec la musique à travers la notion d'environnement sonore réside dans la vision compréhensive que ce cadre théorique permet. Anahid Kassabian (2002, 2013⁴) remarque en effet que les sociétés contemporaines sont caractérisées par l'ubiquité de la musique. Si les individus sont confrontés en permanence à des sons et à de la musique qui définissent les environnements qu'ils traversent et occupent dans leur vie quotidienne, alors les objets technologiques sont logiquement mis en abîme comme étant des possibilités de contrôle sur ces mêmes environnements sonores. La tension permanente entre contrôle et incertitude est définie par la volonté de saisir ce qu'Ola Stockfelt appelle la « musique adéquate » (1997). En effet, le choix de la musique et le contrôle sur les objets permettent d'identifier la musique qui convient au contexte et à l'état émotionnel, comme le montre l'exemple de Laura (23 ans, étudiante en médecine) :

Il y a certaines musiques avec lesquelles j'étudie mieux. Je ne choisis pas des chansons sur lesquelles je vais me mettre à chanter parce que ça me distrait. La musique avec laquelle j'étudie est surtout instrumentale. Ensuite, j'écoute de la musique quand je prends le train... Mais tout dépend de ce que je fais dans le train, si j'étudie ou non. Si ce n'est pas le cas, j'écoute de la musique plus excitante.

L'exemple de Laura révèle que la recherche de la « musique adéquate » émane d'une stratégie de contrôle et d'une volonté de définir son environnement sonore, dans le but de s'accompagner d'une

musique lui permettant de définir sa pratique. Par habitude, elle sait avec quelles musiques elle étudie le mieux, encore faut-il que ces musiques fassent sens et soient adéquates dans le moment même de l'écoute.

Au final, toutes les pratiques d'écoute du quotidien se définissent par le contrôle (des objets et du contenu) et l'incertitude (des environnements). Les individus développent des usages de la musique en rapport avec les médiations qu'ils rencontrent et avec leurs activités quotidiennes. Ainsi, écouter de la musique énergétique le matin sur l'iPod sur le trajet du travail, ou de la musique plus calme le soir sur disque vinyle dans le salon sont deux exemples de pratiques d'écoute qui correspondent à différents niveaux de contrôle et d'incertitude, et à la volonté de définir l'environnement sonore par la musique adéquate.

Par conséquent, analyser les interactions quotidiennes avec la musique à l'aide de la notion d'environnements sonores construit la musique non pas comme un langage à interpréter (et donc susceptible de mauvaises interprétations), mais plutôt comme un événement en rapport avec les médiations qui définissent les pratiques d'écoute. Contrairement à l'approche écologique, l'approche sociologique des environnements sonores est phénoménologique dans la mesure où la définition de la musique est en rapport avec sa situation. Le projet situationniste de ce cadre théorique est par essence relativiste mais ne demeure pas moins attaché à saisir la dimension esthétique de l'écoute, dans son adéquation à un temps et un espace.

Conclusion

L'étude des interactions quotidiennes entre les individus et la musique demeure un défi théorique important pour la sociologie de la culture afin de comprendre le rôle de la musique dans la vie quotidienne et dans nos sociétés contemporaines. Alors que l'approche écologique, favorisée notamment par la musicologie, ne permet pas de rendre compte de la multiplicité des subjectivités individuelles, la sociologie a un terrain à occuper et un discours pertinent à offrir sur la réception de la musique.

En adoptant une perspective interactionniste qui considère les objets, il est possible de prendre en compte l'assemblage des contenus musicaux, des objets qui les jouent et des médiations des environnements sonores. À l'ère du numérique et de l'éclectisme technologique, la question de l'écoute de la musique devient également une question matérielle. La mobilisation de différents supports et formats d'écoute témoignent de la volonté des individus de s'accompagner de la musique à travers leurs activités quotidiennes, et de différencier leurs interactions avec celle-ci. Il est donc essentiel de placer ces questions de matérialité au cœur des interactions et assemblages musicaux.

À travers cette note de recherche, j'ai développé la notion d'environnement sonore afin de rendre compte de la complexité des rapports quotidiens qu'entretiennent les individus avec la musique. En offrant une perspective compréhensive et interactionniste, je démontre que la musique se doit d'être considérée comme un objet esthétique qui existe en rapport avec son environnement d'écoute. Autrement dit, les propriétés sonores de la musique ne se révèlent que dans un contexte d'écoute et une situation précise. La tension qui existe entre contrôle de l'environnement sonore et incertitude des médiations et affects altère la perception des individus sur la musique qu'ils écoutent.

Le cadre théorique des environnements sonores permet de rendre compte de la complexité des interactions, autant que des évolutions technologiques des objets musicaux et des pratiques des individus. Le glissement sémantique vers la notion d'environnement révèle un intérêt croissant pour les dimensions spatio-temporelles qui contribuent à la définition de la musique. Evidemment cette note de recherche est principalement introductive et la notion des environnements sonores se devra d'être développée et exemplifiée ailleurs.

Bibliographie

- AMERICAN ASSEMBLY (2012), *Copyright Infringement and Enforcement in the US*, Columbia University, en ligne : <http://piracy.ssrc.org/wp-content/uploads/2011/11/AA-Research-Note-Infringement-and-Enforcement-November-2011.pdf>, [consulté le 26 octobre 2012].
- BARTMANSKI Dominique, WOODWARD Ian (2013), « The Analog Record in the Age of Digital Reproduction: Locating the Sacred Aura of Vinyl », *Journal of Consumer Culture*, en cours de publication.
- CLARKE Eric (2005), *Ways of Listening. An Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, New York.
- COMBES Clément, GRANJON Fabien (2007), « La Numérimorphose des Pratiques de Consommation Musicale. Le Cas des Jeunes Amateurs », *Réseaux*, 5(145-46), p. 291-333
- DANT Tim (2008), « The 'Pragmatics' of Material Interaction », *Journal of Consumer Culture*, 8(1), p. 11-33.
- DE NORA Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, New York.
- GIBSON James (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston.
- (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston.
- HAYES David (2006), « "Take Those Old Records Off the Shelf": Youth and Music Consumption in the Postmodern Age », *Popular Music and Society*, 29(1), p. 51-68.
- HENNION Antoine (2000), *Les Figures de l'Amateur. Formes, Objets, Pratiques de l'Amour de la Musique Aujourd'hui*, La Documentation Française, Paris.
- HOSOKAWA Shuhei (1984), « The Walkman Effect », *Popular Music*, 4, p. 165-80.
- IFPI (2011), *Digital Music Report 2011: Music at the Touch of a Button*, en ligne : <http://www.ifpi.org/content/library/DMR2011.pdf> [consulté le 28 janvier 2012].
- IFPI (2012), *Digital Music Report 2012: Expanding Choice, Going Global*, en ligne : <http://www.ifpi.org/content/library/DMR2012.pdf> [consulté le 24 mai 2012].
- KASSABIAN Anahid (2013), « Ubiquitous Listening », in HESMONDHALGH David & NEGUS Keith (eds.), *Popular Music Studies*, Arnold, Londres.
- MARTIN Peter (1995), *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester, University Press Manchester.
- PINCH Trevor, BIJSTERVERELD Karin (2004), « Sound Studies: New Technologies and Music », *Social Studies of Science*, 34(5), p. 635-648
- SCHATZKI Theodor (1996), *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SIMUN Miriam (2009), « My Music, My World: Using the MP3 Player to Shape Experience in London », *New Media and Society*, 11(6), p. 921-41.

Consommer la musique à l'ère du numérique

- STOCKFELT Ola (1997), « Adequate Modes of Listening », in SCHWARZ D., KASSABIAN A., SIEGEL L. (eds.), *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, University Press of Virginia.
- UK MUSIC (2009), *Digital Music Attitudes and Behaviour Report, The Leading Question*, en ligne : http://www.ukmusic.org/assets/media/uk_music_musically_09.pdf [consulté le 20/07/2010].
- THRIFT Nigel (2006), « Space », *Theory, Culture and Society*, 22(2-3), p. 139-155.

Notes

1. Le psychologue interactionniste américain Gibson a mis en évidence la théorie des « affordances » pour décrire les propriétés que les objets « offrent ». Un exemple qu'il cite régulièrement est celui de l'arbre qui offre globalement un foyer pour les oiseaux pour y établir leur nid ou encore une ressource naturelle pour les humains (transformation en papier, meuble etc.).
2. Traduction libre.
3. Cf. la note de lecture de Michael Siciliano, dans ce dossier [NdE].
4. Cf. les recensions que l'auteur a faites de ses deux derniers ouvrages, dans ce numéro [NdE].